

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Grado en Historia del Arte

PRÁCTICAS PERFORMATIVAS EN EL BODY ART

Trabajo de Fin de Grado



Autora:

Andrea Perramón Graña

Tutor:

Pedro de Llano Neira

Departamento de Historia del Arte

Curso académico 2022/2023. Convocatoria junio

Índice

1. Resumen, objetivos y palabras clave.....	p. 4
2. Introducción.....	p. 7
3. Metodología y estructura del trabajo.....	p. 9
4. Antecedentes del Performance Art. Las vanguardias históricas.....	p. 10
5. Antecedentes del Body Art. 1950-1960.....	p. 15
5.1 Fluxus y el Happening.....	p. 16
5.2 Piero Manzoni, Yves Klein y Joseph Beuys.....	p. 18
5.3 Los Accionistas de Viena.....	p. 20
6. El Performance Art.....	p. 22
7. El Body Art.....	p. 25
8. Diferencias y similitudes entre el Performance Art y el Body Art.....	p. 30
9. Artistas y obras del Body Art. Desde 1960 hasta 2010.....	p. 31
9.1 Vito Acconci.....	p. 31
9.2 Gina Pane.....	p. 35
9.3 Chris Burden.....	p. 38
9.4 Marina Abramovic.....	p. 42
10. Conclusiones.....	p. 45
11. Referencias bibliográficas	p. 48
11.1 Otras referencias.....	p. 49
12. Anexo de imágenes.....	p. 50

1. Resumen y objetivos

En el presente trabajo, se pretende analizar e investigar acerca de las prácticas efectuadas con el uso del cuerpo como soporte artístico, dentro del movimiento del Body Art, entre las décadas de 1960 y 1980. Para ello, se ahondará dentro del Arte Conceptual, en las prácticas relativas al Performance Art.

Con ello, se pretende analizar la teoría, tanto del Performance como del Body Art, los objetivos y bases de su arte así, en particular, como la simbología, el ritual, lo grotesco, lo violento y provocativo que las obras adscritas al Body Art desprenden. Al igual que la relación entre artista, arte y observador, desde el punto de vista de los artistas del Performance y el Body Art.

Se trata de un estudio sobre como el cuerpo adquiere un uso y sentido dentro del arte contemporáneo, pasando el artista y espectador de un segundo plano, a ser centro de la obra, empleando el cuerpo como una herramienta, soporte, material y obra artística en si misma desde la segunda mitad del siglo XX y llegando hasta nuestros días.

Una vez claras las bases de ambos movimientos, en especial del Body Art, se realiza un recorrido por ejemplos y prácticas artísticas que se han desarrollado en esta variante del Performance Art o del Conceptual, las cuales he querido recoger por su importancia dentro del Body Art.

Palabras Clave: cuerpo, Body Art, Performance Art, soporte, Arte Conceptual.

1. Resumo e obxetivos

O presente traballo, pretende analizar e investigar acerca das prácticas efectuadas como emprego do corpo como soporte artístico, dentro do movemento do Body Art, entre as décadas de 1960 e 1980. Para iso, afondarase dentro da Arte Conceptual, nas prácticas relativas ao Performance Art.

Con iso, preténdese analizar a teoría, tanto do Performance Art coma do Body Art, os obxetivos e bases da súa arte así, en particular, coma da simboloxía, o ritual, o grotesco, o violento e provocativo que as obras adscritas ao Body Art desprenden. Ao igual ca relación entre artistas, arte e observador, dende o punto de vista dos artistas do Performance e o Body Art.

Trátase dun estudo sobre como o corpo adquire un uso e sentido dentro da arte contemporánea, pasando o artista e espectador dun segundo plano, a ser centro da obra, empregando o corpo como ferramenta, soporte, material e obra artística en si mesma, dende a segunda metade do século XX e chegando ata os nosos días.

Unha vez claras as bases de ambos movementos, en especial do Body Art, realizarase un percorrido por exemplos e prácticas artísticas que desenvolvéronse nesta variante do Performance Art ou do Conceptual, as cales e querido recoller pola súa importancia dentro do Body Art.

Palabras Chave: corpo, Body Art, Performance Art, soporte, Arte Conceptual.

1. Abstract and objectives

In the present work, it's intended to analyse and investigate about the practices carried out with the use of the body as an artistic support, within the Body Art movement, between the 1960s and 1980s. For this, it'll delve into Conceptual Art, in practices related to Performance Art.

With this, it's intended to analyse the theory, both of Performance and Body Art, the objectives and bases of their art, as well as the symbology, ritual, grotesque, violent and provocative that the works ascribed to Body Art give off. Like the relationship between artist, art and observer, from the point of view of Performance and Body Art artists.

It is a study on how the body acquires a use and meaning within contemporary art, passing the artist and viewer from a background, to be the center of the work, using the body as a tool, support, material and artistic work in itself since the second half of the 20th century and up to the present day.

Once the bases of both movements are clear, especially Body Art, a tour of examples and artistic practices that have been developed in this variant of Performance Art or Conceptual is carried out, which I wanted to collect due to their importance within Body Art.

Keywords: body, Body Art, Performance Art, support, Conceptual Art.

2. Introducción

El empleo del cuerpo como contenedor de arte y herramienta de expresión se remonta siglos atrás¹. Será en las vanguardias artísticas donde cafés, cabaret, teatros y espacios públicos, se conviertan en escenarios de numerosas representaciones que tenían como objetivo la innovación, la ruptura con el pasado y sus limitaciones establecidas y la puesta en valor del cuerpo como medio de expresión artística. Es este preciso momento en el que se rompe con los tres grandes medios de pintura, escultura y arquitectura, para abrir las puertas a nuevos tipos de representación artística, como será la performance.

El happening y este tipo de acciones antecesoras a la performance fueron empleados en las diferentes vanguardias históricas como herramienta para investigar y resolver sus mayores preocupaciones en cuanto a la teoría de las artes. Todo esto, muy ligado al reciente mundo de la máquina y la tecnología cada vez más potente y arraigada en la sociedad.

Se trataba, en este sentido, de un constante estudio de las relaciones del cuerpo y la máquina, del papel de la misma en el mundo actual y de como la posición del hombre se había visto alterada por esta tecnología emergente.²

Pero este periodo de experimentación de principios del siglo XX, y con ello el desarrollo de la performance se vio congelado debido a la incipiente Segunda Guerra Mundial.

Será a finales de la década de 1950, cuando Europa, y a mayores Estados Unidos, recuperen el interés por el empleo del cuerpo y la acción corporal como métodos de expresión y representación artísticos.³ Siendo una de las herramientas más importantes con las que luchar contra el academicismo y la burguesía —muy en sintonía, aun que

¹ El ritualismo aparece ya en algunas muestras artísticas prehistóricas. En el Renacimiento, vemos ya al artista como creador y director de espectáculos públicos, los cuales empleaban decorados, arquitecturas temporales, trajes, máscaras y disfraces, entre otros. En ellos podíamos ver el empleo de las habilidades multidisciplinarias del “hombre del renacimiento”. Ejemplos de ello son por ejemplo *El Ballet Comique de la Reyne* (1581), o el *Ballet ecuestre de La Guerra d’Amore* (1695).

² Albero Teijeiro, A. (2011) *Extensiones Corporales en el contexto del Body Art. Revolución del deseo*. EAE Editorial Academia Española: Valencia, p. 49-51.

³ Cruz Sanchez, P. A. (2021) *Arte y Performance: Una historia desde las Vanguardias hasta la actualidad*. Ediciones Akal: Madrid, p. 224.

décadas después, con los objetivos que perseguían la mayoría de las vanguardias históricas—.

Ya en la década de 1960, concretamente en 1968, se desarrolla una gran conciencia social, en contra de la sociedad de consumo, del capitalismo y autoritarismo vivido en el momento por parte del gobierno y las instituciones estatales, tales como las universidades.⁴ Es aquí, cuando el cuerpo adquiere su mayor protagonismo en el mundo artístico, como medio de expresión más directo. Y de la misma forma la performance, que se definió finalmente en la década de 1970. Y conformando ambas una de las prácticas más reivindicativas del momento.

Será poco después, cuando esta búsqueda de la integración del cuerpo como soporte y medio creativo, se defina como Body Art, integrándose dentro del Performance Art y del Conceptual.

Los años 70, marcarán el punto donde de nuevo se comience a teorizar e investigar la relación del cuerpo, pero en este caso, en vez de la máquina, se empieza a experimentar con el empleo de las extensiones, decoraciones y complementos corporales.⁵ Se trataba de nuevo de un medio con el cual experimentar, revolucionar y transgredir el mundo artístico como se había hecho en las primeras décadas del siglo XX.

Pero a mediados de la década de los 70, la crisis económica se estableció en la sociedad, sucediendo con estas prácticas performativas lo mismo que en las vanguardias históricas, y comenzando su declive.

Fueron estas décadas y su caída un escenario perfecto en el que los artistas emplearon el cuerpo como un lugar de sacrificio, de negación, de expresión de violencia, dolor e incluso de lo escatológico. Un espacio donde experimentar con los límites de lo social, al igual que en el campo artístico, además de expresar la vulnerabilidad del cuerpo y su fisicalidad. La importancia del mensaje por encima de la obra o la acción.

Es también de importancia destacar la pandemia del SIDA, de mediados de la década de 1980, la cual sentenció gran parte de las prácticas artísticas relacionadas con el cuerpo, debido al miedo y el pánico colectivo que los medios de comunicación habían establecido en la sociedad.

⁴ Golberg, R., (1996) *Performance Art from futurist to the present*. Ediciones Destino: Londres, p. 152.

⁵ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 153.

De esta forma, en el presente trabajo, y reiterando los objetivos que se persiguen, se pretende hacer un estudio sobre las prácticas performativas relativas al Body Art en la segunda mitad del siglo XX.

3. Metodología y estructura del trabajo

Para la elaboración del presente trabajo, el primer paso ha sido la búsqueda y selección de información en relación a el estado de la cuestión, para la realización de un esquema inicial donde establecer los puntos claves a tratar en la investigación. Tratándose de una revisión bibliográfica, se han empleado fuentes documentales especializadas en el tema, acudiendo a textos de Roselee Goldberg, Pedro A. Cruz Sánchez, Agustín Albero Teijeiro o Rosa B. Fernández Consuegra, Amelia Jones, principalmente para la parte más teórica del trabajo, relacionada con el análisis del Body Art y el Performance Art.

En una segunda parte relacionada con los artistas y obras incluidos en los movimientos artísticos antes mencionados, se ha hecho empleo de bibliografía específica de cada uno, principalmente de carácter monográfico, destacando la de Vito Acconci de la editorial Phaidon en 2002 o la monografía de Gloria Moure (2001), reputada historiadora, curadora y crítica del arte, con una larga lista de obras relacionadas con artistas contemporáneos. En cuanto a Gina Pane y Chris Burden, se han empleado monografías procedentes de la colección del CGAC, destacando la obra de Juan Vicente Aliaga y Shopie Duplaix junto al MUSAC: *Gina Pane. Intersecciones* (2016), reputado crítico de arte centrado principalmente en el arte feminista y de género, así como artículos de revistas científicas como “Body Art: la blessure comme oeuvre chez Gina Pane” de David Le Breton (2013) importante antropólogo francés o “El dolor que delata el confort: Gina Pane” de Bojorque-Pazmiño (2021). Y para el caso de Chris Burden las monografías de *Chris Burden: Beyond the limits* (1996) o Rosanna Albertini, junto con más artículos científicos como los de Ciambra Rahe, M. (2020) “Chris Burden: da performance para o texto. Museologia e interdisciplinaridade” o Folgarait, L. (2007) “Por qué tienen importancia en la actualidad los inicios de Chris Burden”, esta última publicada en la revista Quintana de nuestra universidad.

Para Marina Abramovic destacar el documental elaborado por Michael Akers (2012) *Marina Abramovic: The Artist is present* y la monografía de Mary Richards

(2010), completados con los artículos de José G. Birlanga Trigueros (2015) “La diosa esta presente: Marina Abramovic. Cuerpo y acontecimiento” de la Universidad Autónoma de Madrid o publicaciones de la retrospectiva de la artista por parte del MoMA en 2010, o el de Gómez Beltrán (2018) “Marina Abramovic en “*The Artist is Present*” (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural.”

Toda esta parte relacionada con artistas y su obra también se ha revisado a partir de las fuentes y manuales generales y básicos para la elaboración de este trabajo. Con lo cual en su conjunto, se ha intentado crear una visión general tanto del Body Art, como del Performance Art y sus principales integrantes, para alcanzar finalmente así una serie de conclusiones.

En cuanto a su estructura se refiere, como se ha podido comprobar en los párrafos anteriores, existe una primera parte más teórica, donde se exploran los antecedentes de ambos movimientos a través de las vanguardias artísticas y de los dos primeros tercios del siglo XX, así como se intentan analizar ambos los dos, para posteriormente hacer una selección de sus integrantes más importantes, aportando información sobre su trayectoria y obra dentro del Body Art y el Performance Art.

4. Antecedentes del Performance Art. Las vanguardias históricas

El Performance Art, como todo movimiento artístico tiene una serie de influencias y antecedentes destacables desde donde poder comenzar a hablar. En este caso podemos ver una serie de acciones y teorías durante las primeras décadas del siglo XX, más concretamente en una serie de vanguardias históricas como fueron el Futurismo, el Constructivismo, el Dadaísmo, el Surrealismo o La Bauhaus, en las que encontramos el empleo de lo que será de manera muy primigenia, el futuro Performance Art, para resolver una serie de cuestiones teórico-prácticas.

A estas vanguardias, las unen la idea común de búsqueda y experimentación con nuevos modelos y prácticas artísticas, tras estar en contra de las restricciones y límites que el arte academicista y tradicional imponía en el arte y la sociedad, y oponerse abiertamente al orden burgués predominante. De esta manera, toda una generación de artistas, de las diferentes corrientes vanguardistas, expusieron a la sociedad su malestar e ideales, surgiendo un nuevo contexto de arte anárquico, revolucionario y autónomo que

lucharía por la liberación del arte y de su libre expresión, empleando el cuerpo y sus acciones como una de las herramientas más directas para lograr dichos objetivos.

Se trató de una época totalmente experimental en el arte, con la creación de numerosos manifiestos y teorías que aportarían las raíces de lo que será el Performance Art.

Con esta creación de manifiestos destaca el Futurismo, donde se fraguan las *seratas* futuristas, donde la provocación, la violencia, el juego con el espectador y su importancia en el acto, se desarrollen. Exponiendo sus ideas nacionalistas, contra el culto a la tradición, al academicismo y a la comercialización del arte.

Con el estudio y desarrollo de dichas acciones, precedentes de lo que será la performance, se escribirán dos manifiestos importantes, el *Manifiesto del Teatro de Variedades* de 1913 y la *Declaración Dinámica y Sinóptica*, es en este último donde se planteaban una serie de pautas para las acciones del cuerpo, basada en los movimientos mecánicos de las máquinas. Siendo todo esto una de las premisas de lo que serán las performances posteriores.⁶

Mediante el empleo del público, el teatro, la música, entre otros, hacían que sus obras presentasen derecho propio, rompiendo las líneas divisorias de los géneros artísticos. De esta manera, los futuristas desarrollaron el equivalente a lo que hoy conocemos como Happening multimedia⁷, siendo las *seratas* futuristas un acto espontáneo que empleaba de la acción del espectador.

El futurismo, por lo tanto, nos presenta un empleo del teatro, como precedente de una performance dinámica y espontánea, con cierta violencia, y provocación, en contra de todo lo realizado con anterioridad, en contra de las artes clásicas, burguesas y académicas, y su comercialización. A favor de la participación del público en la obra, con la desfiguración de las categorías artísticas clasicistas y a favor del empleo de la obra artística con un mensaje político y social habitualmente, y con la aplicación del foco de importancia y protagonismo en la acción más que en la propia obra. Viéndolo, por lo

⁶ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 18.

⁷ Fernandez Consuegra, C. B. (2012) “Análisis simbólico procesual aplicado a los accionistas de Viena.” Universidad Rey Juan Carlos: Madrid, pp. 258-259. Enlace al documento [PDF](#).

tanto, como un claro antecedente del Performance Art y del Body Art en un momento histórico de experimentación artística.

En la Unión Soviética encontramos el Constructivismo Ruso, muy influido por las bases del Futurismo antes comentado.

Algunos artistas del momento, como Burliuk, Livhits, Maiakovski o Jlébnikov formularon el manifiesto *Bofetada al Gusto Público* en 1912⁸, con sus ideas revolucionarias. Este manifiesto, junto a la exposición de *Rabo de Asno*, de ese mismo año, sería el punto de partida desde el que los artistas soviéticos defendiesen un arte nacional, que impactase al resto de Europa.

Al igual que en el Futurismo, el Constructivismo impulsó la vinculación de los artistas visuales con la representación escénica. Teniendo como objetivo la destrucción del academicismo que se vivía a nivel cultural, alejándose lo máximo posible de los soportes y utensilios tradicionales y empleando materiales y espacios reales. Así los constructivistas decidieron estudiar y experimentar con diferentes tipos de acciones, como por ejemplo el circo, el music-hall, el teatro de variedades, la gimnasia rítmica, la eukinética, el teatro japonés, entre otros. Se trataba de espectáculos populares, alejados de la escena culta, burguesa y clasicista que rechazaban.

Eran espectáculos que huían de los espacios tradicionales, empleando como lugar de acción en numerosas ocasiones la propia calle para desarrollarse. Y de esta forma adquiriendo una gran importancia la performance, una performance sin límites, donde no se catalogaban las diferentes disciplinas artísticas, y su único fin era el mensaje sociopolítico que los artistas querían acercar al público.

De esta forma, al igual que el futurismo, el constructivismo, con esa idea de liberación mediante la revolución, de rechazo de las anteriores artes, de la importancia del mensaje, y la llegada del mismo al público de masas, hace que esta vanguardia rusa forme una serie de bases desde las cuales posteriormente surgirá el Performance Art.

En el Dadaísmo, como en el Futurismo, sus integrantes deseaban formar un diálogo con el público, que habitualmente se proponía mediante la escandalización y con acciones en contra de los valores y tradiciones sociales de la época.

⁸ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 31.

Antes del despegue del Dadaísmo en Zurich ya había una popular atracción del teatro de cabaret en la ciudad alemana. Destacando a la figura de Wedekind como uno de los precursores del movimiento, junto a Kokoschka en Viena.⁹ Estos, junto a otros artistas alemanes del momento comenzaron a desarrollar diferentes tipos de happenings, con un mensaje de lucha y rebelión contra la sociedad actual, contra el academicismo y el Impresionismo —siendo uno de los rasgos característicos dentro de esta vanguardia—. Sus obras, al contrario que en el naturalismo, intentaban expresar la imagen, el sentimiento interior y lo sensorial.¹⁰

Hugo Ball entendía estas acciones como una acción en vivo que los artistas empleaban con el fin de redescubrir el placer del arte.

El Dadaísmo era un movimiento, una forma de protesta en contra de todo, incluso del mismo Dadá. Siempre con un impulso destructivo ante el arte y los valores estéticos y sociales anteriores, siendo el azar y lo irracional, de sus mejores armas, en contra de la razón y la lógica.¹¹

Lo que más les interesa a los dadaístas, es el gesto por encima de la obra, la acción por encima de la poesía, y sobre todo, que el gesto y la acción sean tan provocativos, que lleven al escándalo. Estas peculiaridades de los artistas Dadá, son tomadas al pie de la letra, por los artistas de Performance Art de los años sesenta y setenta; cuando se acuña el término Performance Art, en un principio, los artistas lo definieron, como una ‘acción’ artística, y la base ideológica en la que se sustenta es la provocación, al querer romper con todo lo socialmente establecido.¹²

En cuanto al Surrealismo, sus ideas se centraban, como el Dadaísmo, en el empleo del azar y de lo absurdo en el arte, pero estos con una base más seria y sólida. Muchas de sus ideas estaban influenciadas por Freud y su exploración sobre el mundo onírico, el subconsciente, en la automatización mental. De este último punto podemos mencionar la escritura automática —con la búsqueda de lo irracional, lo automático y la expresión directa del interior y del inconsciente— o el dictado mágico.¹³

⁹ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁰ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, pp. 49-50.

¹¹ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 42.

¹² Fernandez Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 292.

¹³ Fernandez Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 324.

Muchos artistas del performance recogen estas ideas surrealistas del inconsciente y la irracionalidad empleándolos en sus obras.

A su vez, los artistas surrealistas también, como en las vanguardias vistas anteriormente, tenían la necesidad de la inclusión del espectador en la obra.

Será, por lo tanto, el surrealismo, el primer movimiento artístico en época contemporánea que introduzca los estudios psicológicos en el mundo del arte, convirtiéndose dichos estudios en contenido para nuevas búsquedas y análisis del performance.

Volviendo a la representación escénica, punto clave como hemos podido comprobar en muchas de las vanguardias en cuanto al desarrollo de la performance se refiere, encontramos a la Bauhaus. Conocida más como escuela que como movimiento artístico, destaca la figura de Oskar Schlemmer, quien dirigió el apartado sobre teatro de la escuela durante años. En la semana de la Bauhaus presenta un programa propio con performances y demostraciones; una mezcla de forma, color, cuerpo, máquina, naturaleza y arte.¹⁴

Todas estas performances fueron un éxito, porque sus recursos mecánicos y el diseño pictórico en su conjunto, reflejaba las sensibilidades, tanto del arte como de la tecnología de la escuela.

*“Desde el primer día de su existencia, la Bauhaus sintió el impulso por el teatro creativo, desde ese primer día el instinto de juego estuvo presente. Este se expresó en nuestras fiestas exuberantes, en improvisaciones y en las máscaras y los trajes imaginativos que hicimos”.*¹⁵

Schlemmer daba una especial importancia al vestuario, como elemento de transformación y modificación del cuerpo humano —como en el conocido teatro mecánico—. Su teatro se basaba en la burla y la parodia de las formas anticuadas del teatro contemporáneo.

Él mismo desarrollaría una teoría más refinada, dirigida únicamente a la performance. Donde dedicaba especial atención a las cuestiones del espacio, basándose en la pintura y las representaciones teatrales que había realizado. Schlemmer decía que la

¹⁴ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁵ Schlemmer citado por Goldberg, R., *Op. Cit.*, p. 102.

ambas partes eran complementarias, describiendo la pintura como el medio de expresión de la teoría, mientras que el teatro, como medio de representación de la práctica. Ideando a su vez todo un sistema de notación para la danza, capaz de reflejar el recorrido de los bailarines en el escenario, y poniendo en práctica las teorías antes mencionadas.

Como ejemplificación de esto tenemos la obra *Danza de Gestos* (1926) (fig. 1), donde se aplicaba el anterior sistema. Se trataba de un estudio del color y la geometría gestual, en relación a gestos cotidianos o automáticos del cuerpo humano como es reír o estornudar.¹⁶

De esta forma, la realización de una performance implicaba el empleo del lenguaje —verbal o no verbal—, el uso y desarrollo del escenario y las variaciones temporales.

Así, la notación, además de la pintura, implicaban para Schlemmer la teoría del espacio, mientras que el performance, en el espacio real, proporcionaba la práctica para complementar esa teoría.¹⁷

Con el cambio de localización de la escuela, posteriormente en Dessau, desde 1926 la performance adquirió una fama internacional, realizando desde la Bauhaus giras por diversas ciudades europeas.

De esta forma, el teatro de la Bauhaus convirtió en Live Art, las preocupaciones artísticas y estéticas. Y es que, el teatro de la escuela nunca tuvo otro tipo de preocupaciones, de tipo político o provocativo¹⁸ —como los dadaístas, futuristas o surrealistas—, aunque sí que compartió con las demás vanguardias anteriormente tratadas la importancia que se le dio al Performance Art como género artístico dentro del movimiento.

5. Antecedentes del Body Art. 1950-1960

La utilización del cuerpo, como hemos apreciado en las vanguardias artísticas, se continuará durante los años 50 en adelante gracias a una serie de artistas pioneros del Body Art. La visualización de éste como soporte creativo constituyó una empresa

¹⁶ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 103.

¹⁷ Fernandez Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 345.

¹⁸ Golberg, R., *Op. Cit.*, pp. 118-120.

vinculada a un período muy determinado que reaccionó virulentamente contra la represión a la que el modernismo de carácter formalista había sometido lo corporal.¹⁹

Será a partir de estos años 50, cuando tras la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias, a nivel social se comience a luchar en contra de los valores establecidos. Esta lucha social y moral, frente a los valores existentes será la causa principal del empleo del cuerpo, por parte de los artistas, como sujeto y objeto de representaciones artísticas y creativas. Mediante éste, se cuestiona el arte anterior, además de intentar redefinir su significado y función, con una mirada claramente androcéntrica por parte de numerosos artistas.

A continuación, se analizan superficialmente una serie de casos concretos que, por sus prácticas performativas y artísticas en torno al cuerpo como protagonista, suponen el inicio del empleo de este soporte como materia creativa y de estudio entre la década de 1950 y 1960.

5.1 Fluxus y el Happening

El Happening trata de una experiencia artística que se basa en la provocación, la participación y la improvisación. Se origina en la década de 1950 y es considerada una disciplina de carácter múltiple. Será este carácter de improvisación, generalmente por parte del espectador, lo que lo diferencia de una performance, que contiene un carácter ritual y una mínima estructura.

Es por esto que el espectador, asume también un rol de realizador. Una dinámica contraria al papel de observador que presentaba el público hasta el momento, el cual contemplaba la obra terminada.

Con ese carácter de improvisación, la acción es irrepetible y del mismo modo imposible de ensayar. A veces, el artista da una serie de indicaciones, pero son los participantes libres de hacer y decidir en base a su criterio, imponiendo sus propios límites.

Dichas acciones tienen como objetivo la provocación, el activar al espectador mediante la visión y contexto diferente de costumbres convencionales y acciones

¹⁹ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, p. 100.

cotidianas. Teniendo gran influencia en ello el *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud²⁰, cuya teoría se basaba en conseguir impresionar y sorprender al público mediante situaciones y acciones inesperadas e impactantes de crueldad sin sentido.

En la base del Happening vemos presente la continuación de diversos postulados vanguardistas del Futurismo, Dadaísmo, Constructivismo o Surrealismo.

Entre sus practicantes e iniciadores, vemos la figura de Carolee Schneemann, donde en sus numerosos happenings integraba distintas disciplinas como la música o la danza. Será pionera de emplear su cuerpo desnudo en sus obras, reivindicando el erotismo, la sexualidad y el deseo del mismo. Ejemplo de ello es la obra *Meat Joy* (1964) donde ocho participantes, entre los que se encontraba la artista, se cubrían de pintura, papel y pinceles, arrastrándose y retorciéndose entre ellos, jugando con elementos como pescado y carne cruda o aves de corral (*fig. 2*).

Al mismo tiempo, a finales de la década de 1950 y comienzos de los 60, se desarrollaba el movimiento Fluxus, el cual inicialmente se vincula más hacia la música, que a las artes plásticas.²¹ George Maciunas, uno de sus fundadores, acuñó el nombre en base a la palabra latina *flux*²², muy en relación a sus ideales. Es compleja la definición de este grupo, ya que sus artistas integrantes ni siquiera se consideraban como tal.²³ Su estilo se basaba en la alternativa al arte y cultura del momento, el cual tuvo una clara evolución. Entre sus objetivos se encontraba la eliminación de las Bellas Artes para utilizar sus características como fines sociales constructivos. Se trataba de una forma de anti-arte en contra de la práctica profesional del arte, contra la separación entre creador y espectador, en contra del objeto artístico tradicional y de su comercialización, por medio de la transformación de lo no artístico en artístico.²⁴ Eran prácticas performativas efímeras, improvisadas, literales y simples cargadas de humor e ironía, muy relacionadas con las ideas dadaístas. Un ejemplo es el happening realizado por Yoko Ono en 1964, *Cut Piece* (*fig. 3*), donde invitaba al público a subir al escenario y rasgarle la ropa con unas tijeras, cubriéndose con las manos los pechos a medida que su ropa se iba cayendo. Una acción

²⁰ Conjunto de teorías teatrales expuestas por Antonin Artaud en su ensayo *Le théâtre et son double* publicado en 1938.

²¹ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 473.

²² Acción de fluir: movimiento o paso incesante, como el de un fluido; sucesión continua de cambios.

²³ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, pp. 469-470.

²⁴ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, p. 127.

cargada de un mensaje feminista, vinculada a la incipiente corriente a favor de la igualdad entre los géneros que se vivió durante la década de 1960 y 1970.²⁵

5.2 Yves Klein, Piero Manzoni y Joseph Beuys

En Europa durante la década de 1950, la performance y el empleo del cuerpo tuvo un gran desarrollo, frente al Expresionismo Abstracto de Estados Unidos. Los artistas europeos querían crear un contenido político, una queja a los problemas sociales en un contexto postbélico. En 1960 diferentes artistas habían llevado a las calles y escenificado agresivos actos, como acabamos de ver con el grupo Fluxus. En cambio, otros optaron por acciones más introspectivas, intentando capturar el espíritu del artista como una fuerza enérgica y catalítica en la sociedad, destacando las figuras de Yves Klein, Piero Manzoni y Joseph Beuys.²⁶

Estos tres artistas destacaron especialmente por ser pioneros del empleo del cuerpo como obra de arte en si misma.²⁷

Yves Klein estudio mediante sus obras lo inmaterial y el vacío en el arte. Una de sus piezas más destacables en este ámbito es *Le journal d'un seul jour, Dimanche* (1960) (fig. 4) un periódico donde añadió una fotografía de él lanzándose al vacío, con un claro mensaje de protesta contra la imagen limitadora del artista, abandonando los utensilios tradicionales —pincel, paleta, modelo y estudio—. Esta imagen tuvo gran impacto entre los Accionistas de Viena, los cuales también arriesgaban con el cuerpo en sus obras, y otros artistas como Gina Pane o Chris Burden.²⁸

Para Klein, la modelo se convertiría en pincel. En su obra *Antropometries* (1958) Vacío su estudio y trajo a sus modelos desnudas, cubiertas de pintura azul²⁹, pidiéndoles que presionasen sus cuerpos contra los lienzos que había colocado (fig. 5).³⁰ Algo similar ocurrió en la Galerie Internationale d'Art Comptemporain en 1960, donde Klein cubrió

²⁵ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, pp. 498-499.

²⁶ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 144.

²⁷ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, p. 18.

²⁸ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, p. 132.

²⁹ Se trataba de un color azul ultramar, también conocido como azul Klein, clave en su obra. El artista pensaba que este color tenía una cualidad espiritual y metafísica que lo diferenciaba de otros colores. Creía que evocaba el infinito y lo divino, y que podía llevar al espectador a un estado de inmersión, de meditación y contemplación.

³⁰ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 145.

el suelo del escenario de papel blanco y una sábana en la pared, las cuales se mancharon de la pintura que las modelos que trajo fueron pegando en las superficies a través de sus cuerpos.

Piero Manzoni tenía una visión similar del empleo del cuerpo en las prácticas artísticas, al igual que Klein. Pero este veía más el cuerpo como un material de arte válido, centrándose más en la realidad cotidiana de su propio cuerpo, sus funciones y formas como una expresión de la personalidad.³¹

En 1959 Manzoni plantea firmar cuerpos de de personas otorgándoles un certificado de autenticidad, como una especie de esculturas vivientes, donde cualquiera podía convertirse en obra artística (*fig. 6*). De la misma forma en 1961 en la Galleria la Tartaruga de Roma concibió su *Base mágica* (*fig. 7*). Una especie de pedestal que daba la condición de escultura a toda persona u objeto que se posase sobre ella. Con esto quería demostrar que toda huella física del ser humano, especialmente la del artista, podía tener valor artístico, siendo desde la huella dactilar, la sangre, o incluso excrementos considerados como tal, realizando obras como la *Merda d'artista* en 1961, la cual contenía supuestamente treinta gramos de las heces de Manzoni (*fig. 8*), cuestionando también la mercantilización de la obra de arte.³²

En el caso de Joseph Beuys su obra pretendía la desacralización del objeto artístico y de su belleza, intentando aplicar los límites del arte. Entre sus obras destaca enormemente el empleo de objetos como el fieltro, la mantequilla, liebres muertas, trineos o palas mecánicas. Una de las más importantes fue en 1965, en la Galerie Schmela de Düsseldorf, donde se encerró dentro, pudiendo el público únicamente ver la performance desde las ventanas y puertas del local. Allí se sentó en una silla, derramó miel sobre su cabeza y adhirió sobre ella pan de oro. A continuación acunó a una liebre muerta entre sus brazos a la que le susurraba diversas cosas (*fig. 9*). Este artista presentaba una idea de “escultura social” con la cual exponía sus ideas acerca de los límites del arte y su liberación.³³

³¹ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 147.

³² Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 149.

³³ Golberg, R., *Op. Cit.*, pp. 149-151.

5.3 Los Accionistas de Viena

En Viena los accionistas manifestaron su arte de una forma agresiva y violenta a través del cuerpo, con una intencionalidad de presentar sentido, significado y comunicación a través del gesto de la acción.³⁴

Muy influidos por ideas del surrealismo, intentaban expresar el mundo del inconsciente y la liberación del mismo a través de los impulsos sexuales, muy ligado a la acción ritual. Sus acciones eran transgresoras, exhibicionistas, fetichistas y grotescas en una visión social marcada por la guerra, influidas por las teorías de Freud o Reich.³⁵ Con unos marcados ataques contra la religión y el catolicismo. Eran una mezcla entre sexo y religión, que mostraban en público la intimidad del cuerpo y sus funciones más escatológicas y naturales. Trataban con ello de reaccionar contra el Expresionismo Abstracto desarrollado en Estados Unidos, empleando el cuerpo como soporte material de la obra de arte, de una forma que llegaba a lo humillante, inspirándose en algunas de sus prácticas a su vez.

En las performance de los Accionistas de Viena, cualquier tipo de acto o impulso destructivo era válido. Con el pretexto de que para estos, la violencia era empleada para transformar y deformar la normalidad y realidad de las personas. Se trataba de acciones donde el rechazo y espanto de las mismas hacia el público permitían que estos mismos se encontrasen con lo mismo que la sociedad intentaba ocultar o reprimir.

De entre los integrantes del accionismo vienés más destacables encontramos a Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler.

Nitsch presenta en sus obras el claro ejemplo del empleo entre religión y sexualidad. Sus obras, integradas en lo que el denominó como *Orgien Mysterien Theatre* —*El teatro de los misterios de las orgías*—, presentaban un carácter inmersivo, con un fuerte carácter ritual en donde se presentaban crucifixiones de cadáveres de corderos y cerdos destripados los cuales eran manipulados, con una intencionalidad de catarsis y regeneración.³⁶ Destaca especialmente la performance *n0 32* o *La concepción de María* (1970) por su brutal y violento contenido (*fig. 10*). En ella mezcla múltiples disciplinas

³⁴ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, p. 146.

³⁵ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 164.

³⁶ Golberg, R., *Op. Cit.*, pp. 163-164.

—escritura, collage, pintura, objetos, música, entre otros.—. Utilizó a diversos actores que presentó crucificados y embadurnados en sangre animal, buscando de nuevo esa catarsis, esa resurrección y purificación ritual antes mencionada. La figura protagonista, además del propio artista —que actúa como sacerdote con hábito blanco—, es una mujer que viste ropa interior y que es la representación de la Virgen, a la cual se le tiran tripas de animales y hace ver que esta dando a luz.³⁷

Otro caso destacable es el de Günter Brus, quien experimenta con su obra el sufrimiento del cuerpo, muy relacionado también con el *Teatro de la Crueldad* de Artaud.³⁸ Ese sufrimiento lo experimenta mediante la violencia a través de su propio cuerpo. La mayoría de sus piezas se integran dentro de los *Body Analyses*, un término creado por el mismo para integrar sus acciones basadas en lo corporal y lo orgánico donde se intentan romper los estándares sociales de higiene y moral.³⁹ Su obra llega a los extremos de la automutilación, sadomasoquismo y exhibicionismo corporal sexualizado en un intento de transgresión total contra la censura establecida (*fig. 11*)

En su arte presenta su cuerpo desnudo y sexualizado, empleando la masturbación, la defecación, el exhibicionismo anal y genital, así como el travestismo, en un ejercicio de conocimiento y purificación tanto psíquica como corpórea. Con claras críticas a la política e ideología sobre la función del cuerpo, el cual intenta liberar mediante el sacrificio y la autoaniquilación. Muchos de estos planteamientos los veremos plenamente integrados en el Body Art de la mano de Vito Acconci.⁴⁰

En cuanto a Otto Mühl, a mediados de los años 60 se interesa por las relaciones con connotaciones sexuales entre cuerpos humanos —principalmente femeninos⁴¹— y diferentes objetos y materiales. Su obra reflexionaba sobre el carácter sacrificial de la cultura a través, normalmente, de la exhibición de un cuerpo que orinaba, ensuciaba, defecaba, entre otras acciones. Viendo así las disciplinas y limitaciones que la cultura

³⁷ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, pp. 151-152.

³⁸ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, pp. 658-659.

³⁹ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 647.

⁴⁰ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, p. 156.

⁴¹ Otto Mühl presentaba en numerosas ocasiones una visión muy machista, denigrando a la figura de la mujer en sus acciones o presentándola como un objeto o con un papel claramente subordinado que la oprimía.

burguesa había depositado en la sociedad, y de igual forma dar a conocer a los espectadores una visión de lo prohibido (*fig. 12*).

Por último, la figura de Rudolf Schwarzkoglen se centró también en las acciones corporales, pero sin esa búsqueda de catarsis que presentaban las obras de Nitsch o Brus.⁴² Este empleaba su cuerpo como soporte de actos sexuales, agresiones físicas, autocastración y travestismo.

Sus acciones siempre fueron entre un público muy reducido, conociéndolas mediante vídeos, fotografías y escritos la mayoría de ellas (*fig. 13*). A través de tales documentos, se vislumbra que Schwarzkogler desarrollaba sus acciones con una dramaturgia altamente efectista, con gestos medidos y equilibrada belleza, que en algunos aspectos fue a posteriori retomada por Gina Pane.⁴³

Las acciones y obras de estos artistas de Viena, especialmente de Nitsch, influyeron enormemente en los artistas europeos en cuanto a la experimentación y búsqueda de conclusiones sobre el sufrimiento físico, a través del dolor, la modificación corporal o el empleo de la religión de forma simbólica.

6. El Performance Art

El Performance Art centra la atención en la acción del artista, más que en el propio objeto. De la misma forma, una performance es todo acto artístico que involucre tiempo, espacio y al propio artista, así como la relación que adquiere este y el público participante⁴⁴.

El Performance art se trata de un arte efímero, no objetual, donde el artista intenta reflejar su mundo interior, expresar todo una serie de sentimientos, es decir, no intenta reflejar la realidad, sino desarrollar algo subjetivo, intentando transmitir lo irracional, lo oculto o no visible. Siendo de esta forma contrario al Happening.⁴⁵

Será en la década de 1970 cuando el término de Performance Art se globalice y se especifique dentro del campo artístico. Este comienza a albergar artistas de numerosas disciplinas como la poesía, la música, la danza, la fotografía o la pintura. Esta acogida

⁴² Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, pp. 160-161.

⁴³ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, pp. 161-163.

⁴⁴ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 8.

⁴⁵ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, pp. 505-506.

significaba que el Performance Art se define como un arte híbrido e ilimitado, pudiendo decir que se convirtió en el arte más ilimitado en cuanto a disciplinas hasta la fecha.⁴⁶

En el mundo del Performance Art, el cuerpo del artista se presenta como el elemento más importante de toda obra, siendo el soporte, y definiendo el acto creativo⁴⁷.

Para esta corriente es de vital importancia el simbolismo, empleado por los artistas para crear y transmitir un mensaje.

En la misma década de 1970, en la definición del Performance Art se empleaba el término Live Art o Arte Vivo, quedándose en ciertos países europeos el término como definición de estas prácticas. También al Performance Art se le conoce como Time-based Art —Arte basado en el tiempo— en Inglaterra, o Action Art o Arte de Acción entre diferentes artistas. En España o Latinoamérica lo conocemos como el o la Performance o Performance Art, considerándolo un tipo de arte determinado.⁴⁸

En comparación con el teatro, dentro de esta corriente se destruye tanto el guión como cualquier tipo de construcción teatral en sí. El Performance Art se fija en la instantaneidad del lugar y el momento, trascendiendo a estos.

A su vez, es interesante destacar el carácter efímero de la performance, ya que de este modo, es imposible que sea tratado en mercancía. Idea muy en relación al rechazo del capitalismo que compartían muchos de estos artistas del conceptual.

Muchos artistas remarcan la capacidad de comunicación directa entre artista y espectador, existiendo una experiencia personal entre ambos, sin mayores interventores, que a contrario de otras corrientes, el Performance Art les ha permitido. Blindándose ciertamente contra el mercado capitalista.

El carácter efímero del Performance Art es contrario a las concepciones tradicionales de disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, la fotografía o el vídeo, ya que estas, en si mismas, se crean con una finalidad de conservación y preservación. Aun así, es cierto que en muchas ocasiones la performance es grabada, o captada por algún medio para su conservación, aunque igual que con un concierto de música en directo, la comunicación directa entre artista y público se produce de igual forma en ese

⁴⁶ Golberg, R., *Op. Cit.*, pp. 7-8.

⁴⁷ Jones, A. (1998) *Body Art. Performing the subject*. University of Minnesota Press: Estados Unidos, p. 107.

⁴⁸ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 216.

mismo lugar y tiempo, pero no puede ser exacta y completamente guardada mediante ningún medio de documentación.⁴⁹ A pesar de poder ser reproducido mediante otro formato indefinidas veces a posteriori, en cierta manera solo existirá la experiencia completa en la memoria de los participantes —público y artistas— que lo viviesen.

Por lo tanto, tras la acción, en lugar de una obra, lo que queda son documentos —fotografía, vídeo, entrevistas, etc.— y los recuerdos de los participantes. Por esta razón es anti-arte, en el sentido de anti-objeto.⁵⁰

Entre los artistas del Performance Art, muchos de ellos han querido emplear esa capacidad simbólica y ritual de sus procesos de creación con el fin de ritualizar una acción cotidiana, transformándola así en performance. Un claro ejemplo de esto lo tenemos en la obra *Washing/Tracks/Maintenance Outside* (1973) de Mierle Laderman Ukeles (*fig. 14*). Donde la artista ritualiza la acción cotidiana de la limpieza, cuestionando así las divisiones tradicionales entre el arte y la vida cotidiana, al convertir la acción de limpiar en arte, poniendo en valor el trabajo de mantenimiento a menudo invisible y no valorado. Esta ritualización la vemos en la obra de Vito Acconci en numerosas ocasiones, es el caso de su obra *Centers* (1971), donde el artista apunta con la mano levantada, a modo de pistola a la cámara, hasta que su brazo se agota y sucumbe al dolor y al cansancio de la parte de su cuerpo (*fig. 15*).

En muchos casos el artista es la propia obra de arte; el cuerpo y la vida son el sujeto y, el objeto del arte, su contenido. Es por esto, que sus bases conceptuales incluyen el análisis y el conocimiento del cuerpo, la gestualidad como forma expresiva autónoma, el desencadenamiento de las fuerzas del subconsciente, la alteración de la propia imagen a veces causando lesiones, desfiguraciones, autohibridaciones, el narcisismo, el travestismo, los cambios de valores, el abandono de reglas convencionales, el arte como instrumento de cambio social, en el que no está excluida la naturaleza, ni la gente de la calle, ni los animales.⁵¹

Es precisamente por lo que comenta Fernández Consuegra, que el Performance Art busca marcar una diferencia entre la acción artística y el acto cotidiano. Subrayando

⁴⁹ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 511.

⁵⁰ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 225.

⁵¹ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 221.

también que es posible ritualizar cualquier tipo de acción cotidiana, transformándola en acción artística.

Pero el ritual y el Performance Art presentan entre ellos varias diferencias como que el primero, requiere de una tradición y cultura, mientras que el Performance Art se basa en la idea o sentimiento de una persona y de su modo de desarrollarla, es decir, en el Performance Art existe un individualismo, siendo toda persona ajena al artista —el espectador— desconocedora de lo que se va a realizar.

Aun así, en el Performance Art ocurre la ritualización de la acción, donde la innovación y la improvisación deliberada en cuanto a la interacción del espectador en la obra, se convierten en características propias de esta corriente⁵².

En cuanto a su exhibición, inicialmente, antes de ser entendido como una disciplina artística en sí, las obras integradas en esta corriente se presentaban en pequeñas galerías y espacios alternativos —almacenes, casas, estudios, exteriores públicos, entre otros—. Será con su pleno nombramiento como corriente cuando comience a desarrollarse en museos e instituciones.

Es relevante comentar también la puesta en valor del espacio dentro de esta disciplina artística, ya que en ella se establece un “espacio de acción artística”, donde en él se accede a una realidad paralela que se construye a sí misma mediante una actividad simbólica⁵³.

El Performance Art se convierte en un arte de tipo multicultural, que rompe con los límites entre las artes mayores —pintura, escultura, arquitectura— y las menores —fotografía, danza—.

Es durante la década de los años setenta, con el Arte Conceptual predominando en el mundo artístico, cuando el Performance Art surge y se convierte en el medio a través del cual esta idea de “la idea por encima del objeto” se expone al exterior.

7. El Body Art

El Body Art surge cuando los artistas del Performance Art comienzan a emplear el cuerpo como principal soporte y material de sus obras. De esta forma, el signifi-
ficante,

⁵² Golberg, R., *Op. Cit.*, pp. 165-166.

⁵³ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 223.

es el propio cuerpo del artista, dejando a un lado los medios artísticos tradicionales. Se trata, por lo tanto, de que el propio medio es el mensaje⁵⁴.

Contextualmente hablando, el Body Art, siendo parte del Performance Art, se fragua en un momento de irritación y malestar social a nivel norteamericano y europeo. Se trata de un momento de queja popular, donde los artistas luchaban contra las instituciones elitistas, en contra de la manipulación y el mercado que rodeaban a estas.

Al final, todo esto conecta con el empleo del Arte Conceptual como forma de arte intangible, y por lo tanto, dificultando su manipulación y comercialización. De esta forma, el mensaje artista-público, se realizaba de manera más directa, observando la concepción de la obra de manera simultánea.⁵⁵ Pudiendo decir que tanto el Body Art como el Performance Art son posibles manifestaciones del Arte Conceptual.

Será en la década de los 60 y comienzos de los 70 cuando los artistas empiecen a emplear el cuerpo como soporte artístico conceptual, siendo entre los pioneros Yves Klein y Manzoni, quienes habían comenzado tan solo un par de años antes a investigar en este campo.

En el Arte Conceptual podemos ver el empleo del espacio, el tiempo y lo material, pero sin ser representados en piezas como tal. Es por esto que el Body Art, y el empleo del cuerpo como soporte, el medio más directo para expresar esta tendencia, y a su vez el Performance Art como medio ideal para crear todas esas teorías y conceptos que se estaban analizando y desarrollando.

De esta manera, en cuanto al espacio, la obra podía desarrollarse en un espacio real o bidimensional; el tiempo duraría lo mismo que lo que durase la obra o el medio de grabación o plasmación que se emplease; y el material se apreciaría de manera más viva en el un cuerpo orgánico que en una escultura tradicional.⁵⁶

Esta aplicación de la teoría a la práctica, sobre obras artísticas vivas, provocó un rechazo en el público, acostumbrado a tener una serie de elementos como, un discurso narrativo, o el propio empleo de objetos en la obra. De esta forma, con el tiempo, el espectador fue cambiando la visión y la forma de interpretación de las obras,

⁵⁴ Jones, A., *Op. Cit.*, p. 57.

⁵⁵ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 488.

⁵⁶ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 489.

principalmente las realizadas por artistas que empleaban únicamente su cuerpo como soporte, encuadradas ya dentro del Body Art.

Fernandez Consuegra en su tesis doctoral habla sobre el Body Art y dice: *“Ahora el cuerpo, se transforma en el soporte artístico, porque es el lienzo, el pincel, el marco y el pedestal, y sobre todo, se sostiene a sí mismo como mensaje estético: el cuerpo desnudo construye ahora, alegorías con nuevos imaginarios, al igual que ocurrió en el Renacimiento.”*⁵⁷

Es entonces cuando el cuerpo, como soporte, se emplea para denunciar las opresiones sociales —genero, vulnerabilidad, muerte, sexualidad, etc.—. Pero, nuestro cuerpo, se encuentra encasillado en el sistema social vigente, el cual impone numerosas limitaciones para este como modo o modelo de expresión.⁵⁸

Para todo ello, es de vital importancia la autopercepción del yo, la creación de la propia identidad.⁵⁹ Un proceso tanto a nivel interior como exterior de cara a la sociedad.

En los inicios del Body Art, las líneas todavía se encontraban desdibujadas. Ciertos artistas comenzaban a experimentar con sus propios cuerpos, mientras que otros lo empleaban, más que como elemento único y principal⁶⁰, como estudio entre la corporeidad, el movimiento y el espacio —muy relacionado con estudios de la “danza nueva” de años anteriores—.

De este segundo grupo de artistas, surgieron las conocidas “esculturas vivas”, mediante poses y trajes⁶¹ (*fig. 16*).

Otros artistas trataron a fondo el tema de la propia identidad, realizando obras relacionadas con la propia vida y personalidad del artista.

De esta forma, el artista crea mediante el cuerpo una influencia sobre el público, donde todo individuo se convierte, se objetualiza y se introduce en un escenario de observación construido para el placer visual.⁶²

⁵⁷ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 490.

⁵⁸ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, pp. 169-170.

⁵⁹ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, p. 171.

⁶⁰ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 508-509.

⁶¹ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 167.

⁶² Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, p. 492.

El cuerpo se define entonces como objeto de diseño, de expresión y transgresión, muy influenciado y que adquiere gran importancia en el mundo emergente de la publicidad.

Así, en numerables ocasiones, los artistas han empleado el cuerpo como medio con el cual experimentar los límites del mismo.

En la actualidad, cabe destacar también el surgimiento del Arte Carnal, una disciplina empleada por la artista Orlan, que comparte sus bases con el Body Art (*fig. 17*).

Las primeras muestras de Body Art sucedieron de manera casi simultánea en Europa y América a finales de los años 60. Muy relacionado con el contexto de Mayo de 1968 se empezó a defender la integración del cuerpo como proceso creativo, mientras en Estados Unidos comenzaban a desarrollarse los trabajos de artistas como Vito Acconci, Bruce Nauman o Denis Oppenheim, muy relacionados con sus propios cuerpos como soporte y mensaje de sus obras.⁶³

A diferencia de las prácticas integradas dentro del Body Art en el panorama norteamericano, las obras europeas se basaban en un sentimiento mucho mayor de pesimismo y escepticismo que las anteriores⁶⁴.

En Estados Unidos por el contrario se centraban en estrategias no representacionales. Destacando Nueva York como punto neurálgico de esta corriente artística.

Inicialmente el Body Art se encasilló dentro de las Artes Plásticas, pero pronto se comenzaría a ver como una corriente más propia de las Artes Escénicas.

Para la consolidación del Body Art como rama artística fueron de vital importancia dos revistas. En el panorama norteamericano destaca considerablemente la revista neoyorquina *Avalache* (*fig. 18*), mientras que en Europa encontramos la revista francesa *arTitudes* (*fig. 19*). Fue a través de textos y manifiestos publicados en estas revistas y en diferentes medios y foros los que propiciaron la consolidación de la ideología que seguirán los artistas del Body Art, reivindicando el cuerpo como nuevo material y soporte tanto físico como mental.⁶⁵

⁶³ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, pp. 508-509.

⁶⁴ Alberio Teijeiro, A., *Op. Cit.*, p. 171.

⁶⁵ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 515.

Una de las diferencias entre artistas europeos y norteamericanos es que, los artistas estadounidenses emplearon materiales dinámicos como vídeos y películas para perpetuar todas sus obras, dando mayor importancia a la performance y a la acción, centrándose más en la temporalidad de las piezas y la reacción y juego del espectador. Mientras que los europeos se decantaron más por materiales estáticos, empleando para ello la fotografía, los textos o el dibujo, más centrados en la representación objetual del cuerpo.⁶⁶

Los artistas norteamericanos se encontraban mucho más influenciados y partían en muchas ocasiones del Arte Minimal y el Conceptual. Mientras que los europeos se acercaban más a lo que los Accionistas de Viena habían estado desarrollando, más centrados en la violencia, el sadomasoquismo y el ritualismo, muy en relación con la filosofía de Freud.⁶⁷

A partir de ese momento, el Body Art y sus creaciones artísticas se centraron mucho en la denuncia social y política a través del propio cuerpo. Es en estos últimos años del siglo XX cuando el cuerpo adquiere una visión artística donde lo importante es lo externo, las apariencias, el vestuario, el maquillaje; la visión que cada uno quiere plasmar hacia el exterior. Se destaca por lo artificial, la falsedad y la simulación, temas muy influenciados por la industria de la imagen y la tecnología presente en la sociedad de esos años. Es en este momento cuando el cuerpo sufre un cambio de paradigma. El cuerpo como objeto, como lienzo donde plasmar el discurso, como anticuerpo, donde expresar el dolor y lo grotesco.

Actualmente, el cuerpo presenta un abanico de posibilidades impregnándose de lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo mecánico, entre otros. Se trata de una fragmentación del propio cuerpo, que hace distorsionar la imagen física y mental del individuo con la finalidad de reportar las injusticias y problemas sociales como el machismo, la homofobia, la prostitución, entre otros.⁶⁸ Para ello, los artistas deciden emplear el dolor, la humillación o la provocación como medio de expresión unido al propio cuerpo. Un ejemplo de ello es la obra de Ron Athey, *Four Scenes in a harsh life* (1994) se trata de una acción donde se explora la vida y la muerte de Athey, y experiencia como hombre

⁶⁶ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, pp. 494-496.

⁶⁷ Albero Teijeiro, A., *Op. Cit.*, p. 171.

⁶⁸ Fernández Consuegra, C. B., *Op. Cit.*, pp. 497-498.

gay con SIDA o *The solar Anus* (1998) (fig. 20), donde a través de modificaciones corporales extremas, incluyendo la colocación de objetos punzantes bajo la piel, el artista postula el cuerpo en un sentido obsceno, grotesco y aberrante, poniendo a prueba a la sociedad como espectadora.

Habrà también una corriente vinculada al travestismo o al *drag*, en una lucha por derrotar al patriarcado heterosexual vigente y dominante. Viendo así como desde finales de los años 60 se han intervenido en numerosos campos sociales, con el fin de exponer las problemáticas de la vida y sociedad contemporánea, a través del cuerpo y de numerosas disciplinas artísticas.

8. Diferencias y similitudes entre el Performance Art y el Body Art.

Para dar paso a ejemplos de artistas y obras, y a modo de conclusiones de esta primera parte más teórica, de forma concisa se pretende hacer un estudio sobre las similitudes y diferencias entre el Body Art y el Performance Art.

Ambas son formas artísticas que se centran en el cuerpo humano como medio de expresión, aunque tienen diferencias significativas en su enfoque y ejecución.

Y es que el cuerpo era empleado de manera instrumental por parte de los artistas del Happening o Fluxus llegando hasta el Performance Art, mientras que a partir del surgimiento del término a finales de los 60 del Body Art, una serie de performance se vinculan a este por emplear el cuerpo, ya no como herramienta, sino como el cuerpo subordinado a la acción.⁶⁹ Aquello que añade el Body Art a la performance es el cuerpo como encarnación del sujeto descentrado de la posmodernidad.⁷⁰ Un cuerpo que, al dejar de ser evidente, ha abandonado su estado natural y se ofrece como una construcción cultural que persigue ponerse en tela de juicio.⁷¹

Pero si entre las bases o requisitos del Performance Art se encuentra que exista un público, que la acción sea única e irrepetible⁷², el Body Art no siempre se ciñe a esto, aun en muchos casos se considere como una rama específica de la performance. Empezando por que, en muchas ocasiones los artistas integrantes en este movimiento realizan sus obras

⁶⁹ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 508.

⁷⁰ Jones, A., *Op. Cit.*, p. 57.

⁷¹ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 508.

⁷² Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 509.

directamente para la cámara, sin la existencia de público, como son los casos de Vito Acconci, Gina Pane o Bruce Nauman. Que no es lo mismo que el caso de obras de Marina Abramovic, la cual graba sus performance mientras las desenvuelve ante un público, únicamente a modo de documentación.⁷³ Y es que a contrario del Body Art, la performance necesita del público para desenvolverse, precisa de la reacción y participación del mismo para su culminación, pudiendo decir que el arte corporal presenta un público más pasivo. Viendo como a través de la cámara, en el Body Art prima la imagen, la pose o la pausa, mientras que en la performance reina la acción, el tiempo real y continuidad sin posibilidad de cortes. El arte corporal resulta más íntimo, personal e introspectivo, por el contrario el Performance Art se presenta en un contexto más público, más relacionado con el espectador, que llega a participar en la obra.

Por lo tanto, podemos afirmar que en el Body Art, el cuerpo se convierte en la obra de arte, mientras que en el Performance Art se utiliza como medio para crear la obra. Siendo a su vez las obras de arte corporal más visuales e impactantes, mientras que la performance juega en ocasiones con otros elementos como los sonidos o la danza para crear una experiencia multisensorial.

Ambas desarrollan experiencias físicas y emocionales intensas, aunque tal vez el Body Art este más comprometido con esto último, llegando a emplear rituales y procesos de catarsis, relacionados con la autolesión y los límites corporales. Entre sus temas más comunes se encuentran la identidad, la sexualidad, la violencia y la relación entre el cuerpo y su entorno. El Performance Art en cambio centra su mirada en temas más sociales, culturales o políticos habitualmente.

En resumen podemos decir que tanto el Body Art como el Performance Art tienen grandes similitudes en cuanto a forma, pero diferencias importantes en cuanto a ejecución y objetivos, principalmente relacionados con el empleo del cuerpo y del público en sus obras.

9. Artistas y obras del Body Art. Desde 1960 hasta 2010

9.1 Vito Acconci

⁷³ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 509.

Vito Acconci fue un artista, arquitecto y escritor estadounidense, conocido por ser uno de los pioneros de la performance y uno de los exploradores de la relación entre el cuerpo y el espacio.

Comenzó su carrera en los años 60 como poeta experimental, pero pronto comenzó proyectos dentro del ámbito de la performance, el Body Art y el Arte Conceptual. Su obra en este sentido se centraba mucho en las acciones físicas y sexuales en lugares públicos desafiando las normas sociales, artísticas y culturales establecidas hasta la época. Enfocado en la interacción directa entre el artista y el público, y su uso provocativo del cuerpo humano, trataba de abrir nuevos caminos en cuanto a la exploración del cuerpo y la identidad en el arte contemporáneo.

La energía creadora de Acconci, a diferencia de otros artistas, no provenía del mundo visual y la poesía, sino de la vertiente menos literaria y más autónoma de la poesía.⁷⁴ Intentaba con sus obras buscar una nueva definición del objeto material y un espacio de encuentro entre el espectador y el artista.

Más allá de la lógica interna de la trayectoria de Acconci, vemos que al igual que muchos otros creadores, bebe de las fuentes de Jackson Pollock en tres sentidos: el de la acción corporal, el de la espacialidad inconclusa de los drippings y el de la imposible salvaguarda del yo mediante el nexo inmaterial de la pintura.⁷⁵

Desde finales de los 60 hasta 1974 en sus obras trabajó en el espacio “real” de la performance, a veces integrado con vídeo y cine. Realizó en esta etapa una serie de experimentos artísticos donde normalmente utilizaba su cuerpo como uno de sus elementos principales.⁷⁶

Destaca en 1969 la obra *Following Piece* (fig. 21), desarrollada en el contexto del programa “*Street Works IV*” de la Architectural League de Nueva York. La obra consistía en que, durante un mes, el artista seguía a diferentes personas con las que se cruzaba aleatoriamente por la calle, hasta que ese individuo entraba en algún espacio privado, por lo que la persecución podía durar desde minutos, hasta horas. Estos seguimientos los hacía en diferentes días y a diferentes horas. Realizó una serie de anotaciones sobre el itinerario

⁷⁴ Moure, G. (2001) *Vito Acconci. Escritos, obras proyectos*. Ediciones Polígrafa: Barcelona, p. 17.

⁷⁵ Moure, G., *Op. Cit.*, p. 17.

⁷⁶ Ward, F., Taylor, M. C., Bloomer, J. (2002) *Vito Acconci*. Phaidon Press Limited: Estados Unidos, pp. 18-19.

que seguía cada persona y se las envió a diferentes personalidades artísticas. De esta forma Acconci invadía el espacio público de los transeúntes, de igual manera que el espacio privado.

Acconci demostró que el espacio público urbano se define a partir de los encuentros casuales entre las personas que están allí. Al mismo tiempo, nos presenta las calles de las ciudades como espacios en los que la intimidad y lo privado potencialmente puede derribarse.⁷⁷

Otra obra muy relacionada con la anterior es *Proximity Piece* (1969) (fig. 22), donde el artista seguía a los visitantes de un museo, vulnerando la distancia personal, llegando al acoso. El visitante finalmente era acorralado en una esquina y abandonaba la sala.

Seedbed, por su parte, realizada en 1972 en la Galería Sonnabend de Nueva York, Estados Unidos, es una obra conceptual la cual consistía en la creación de una plataforma inclinada en el suelo de la galería, bajo la que el artista se escondió desnudo mientras se masturbaba a la vez que le hablaba a un micrófono, emitiendo sus gemidos y fantasías sexuales a los espectadores que caminaban sobre él, tres días a la semana, durante ocho horas al día⁷⁸ (fig. 23). Esta obra explora la relación entre público y artista, convirtiendo a los visitantes en participantes activos de su obra. Se trataba de una pieza muy provocativa, desafiando las normas convencionales del arte y la moralidad. A su vez, con ella exploraba las relaciones de poder y la sexualidad, así como se trataba de una crítica a la idea tradicional de la pasividad del espectador en el arte. Con ella se podía analizar también la idea de intimidad y privacidad. Acconci creaba con esa plataforma un espacio íntimo donde podía explorar sus fantasías y su propio cuerpo sin ser visto, mientras que al mismo tiempo se estaba exponiendo mediante el audio ante sus espectadores. Se presentó con esta pieza una experiencia corporal aparentemente auténtica en el lugar del objeto de arte.⁷⁹

⁷⁷ Zbikowski, D. (2002) "CTRL (Space): Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Tracking Systems: Vito Acconci. Following Piece." MIT Press: Estados Unidos, pp. 402-405. Enlace al documento [PDF](#).

⁷⁸ Ward, F., Taylor, M. C., Bloomer, J., *Op. Cit.*, pp. 40-45.

⁷⁹ Ward, F., Taylor, M. C., Bloomer, J., *Op. Cit.*, pp. 40-45.

Pero Acconci realizaría otras obras relacionadas con la exploración corporal, probando la capacidad, la resistencia y los límites del mismo. Destaca el trio de *Adaptation Studies* (1970) filmados, con *Blindfolded Catching* (fig. 24), un ejercicio en el que el artista con los ojos vendados trataba de atrapar una pelota que era lanzada contra el; *Hand and Mouth* (fig. 25), donde se metía la mano en la boca repetidamente mientras hablaba, explorando las relaciones entre la voz y el cuerpo; y *Soap and Eyes* (fig. 26), donde se echaba jabón en los ojos. Todas estas piezas contenían un tono irónico del encuentro estándar con el arte, alegando que al final, el cuerpo proporcionaba el último hábitat para la interioridad privada, un terreno ontológico para la distinción entre público y privado.⁸⁰

En este sentido también encontramos las obras de *Conversions* (1971) —I, II y III—. Una serie de cintas Super 8 donde trataba de transformarse en mujer. En la parte I —*Light, Reflection, Self-control*— (fig. 27), quemaba el pelo de su pecho con una vela y lo masajeaba para tratar de transformarlos en senos femeninos. Luego, en la parte II —*Insistence, Adaptation, Groundwork, Display*— (fig. 28), escondiendo su pene entre sus piernas, se mostraba a cámara moviéndose, saltando, caminando, etc. Con el fin de mostrar su “nuevo cuerpo”. Acconci escribió que su actuación dependía de “*un intento de controlar información personal*” cuando la única “*información personal*” era la apariencia de su pene.⁸¹ Por último en la parte III —*Association, Assistance, Dependence*— (fig. 29) movió este “nuevo cuerpo” al ámbito público, presentándose vulnerable ante el resto, por la versión de los roles de género establecidos socialmente alterada.

Pero con un carácter más violento Acconci en 1970 presenta *Trademarks* (fig. 30), a través de una serie de fotografías vemos al artista “*Sentado en el suelo, desnudo, me muerdo a mi mismo: muerdo todas las partes de mi cuerpo que mi boca puede alcanzar. En cada mordisco se aplica tinta de impresión; se van dejando huellas de mordiscos, como si fueran huellas dactilares*”⁸² escribe él mismo sobre su obra. Vemos claramente

⁸⁰ Ward, F., Taylor, M. C., Bloomer, J., *Op. Cit.*, pp. 39-42.

⁸¹ Ward, F., Taylor, M. C., Bloomer, J., *Op. Cit.*, pp. 39-42.

⁸² Moure, G., *Op. Cit.*, p. 108.

aquí ese empleo del propio cuerpo como medio de experimentación de los límites del mismo, como se comentaba anteriormente.

Por lo tanto, la obra de Acconci en cuanto a su etapa performativa se refiere, destacó por sus comentarios subversivos sobre la sociedad, intentando expresar las líneas borrosas entre el espacio privado y el público, así como las interacciones sociales. La radicalidad y la reflexión sobre el masoquismo, la sexualidad y el voyeurismo son algunos de los puntos más destacables en su obra.

Tras esta etapa, dio un fuerte cambio a su obra y comenzó con sus proyectos denominados por el mismo “arquitecturas autoenderezables”⁸³, desapareciendo la performance, y centrándose en las intervenciones en el espacio público y su relación con el espectador, el cual incidía en esos espacios como si de una especie de *performer* se tratase.

9.2 Gina Pane

Gina Pane fue una artista francesa conocida por su trabajo dentro de la performance y el Body Art. Estuvo ligada durante los años 60 al grupo Fluxus, junto a artistas antes mencionados como Joseph Beuys o Yoko Ono, donde comenzó a experimentar con dichas prácticas performativas.

Sus prácticas se interesan principalmente en el estudio y la exploración del dolor y la violencia, llegando en sus obras a la autolesión o la tortura física.

Es por ello que presenta gran influencia de los Accionistas de Viena, especialmente su obra bebe de las ideas de Hermann Nitsch, el cual pensaba que el dolor ritual tenía un efecto purificador.⁸⁴ En sus obras, además del propio cuerpo, suele emplear elementos como el vidrio, el metal, el fuego o la leche, además del dolor como elemento.

En las propias palabras de la artista “*Hacer que el público comprendiera desde el principio que mi cuerpo es mi material artístico*”⁸⁵. Destaca como ejemplo de esto la obra *El condicionante* —primera parte de *Auto-retrato(s)* (1972)—, (fig. 31) donde la artista se tumbaba en una cama de hierro con pocos travesaños, debajo de las cuales ardían

⁸³ Ward, F., Taylor, M. C., Bloomer, J., *Op. Cit.*, pp. 18-19.

⁸⁴ Golberg R, *Op. Cit.*, p. 165.

⁸⁵ Pina Pane citado por Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 165.

quince largas velas. Vemos con esto el intento de compresión del dolor ritual de maltratarse a un mismo, en particular como se aprecia por parte de los pacientes psicológicos trastornados, y la desconexión que se siente entre el cuerpo y el yo,⁸⁶ Marina Abramovic reflexionará sobre esto mismo en su obra *Rithm 0*, la cual analizaremos más adelante.

Por lo tanto, la producción de la herida condensa y define su trayectoria. Una reflexión pausada sobre el dolor y la voluntad de conocerlo, experimentarlo y, por ende, de controlarlo. También a la necesidad meditada de hablar de la opresión y la violencia de los distintos estamentos sociales. Con una clara opinión en contra de la consolidación del arte autárquico, tradicional y nacionalista que interesó a Europa en la década de 1980.⁸⁷

Los temas que abordaba, además del dolor ritual, eran principalmente el deterioro del medio ambiente y sus efectos en la vida humana —acercándose a las prácticas del Land Art europeo con obras como *Pierres déplacées* (1968) o *Tierre Protégée I, II o III* (1968-1970)—; la desigualdad social —*Le riz n° 1* (1970-1971) donde se muestran elementos que referencias al mundo de pobreza y de la guerra, donde prima el hambre—; la consciencia de la mortalidad del ser humano —*Action Death Control* (1974)—; el feminismo con *Azione Sentimentale* (1973) (fig. 32) o *Action mélancolique 2x2x2* (1974) (fig. 33), donde nos muestra el cuerpo de la mujer como herida sangrante —menstruación y abertura vaginal—, donde se combinan el dolor y el juego, como componentes esenciales del existir humano.⁸⁸

El uso de la sangre en obras y acciones como *Psyché* (1974) (fig. 34) o *Io mescolo tutto* (1976), no deben limitar las ideas de la artista, que lejos de ser expresionistas, buscan más bien lo simbólico, rozando incluso lo secreto y hermético.⁸⁹ A contrario de otros artistas más violentos, Gina Pane buscaba la herida superficial, nunca profunda. Durante la década de los 70 la autolesión será una de las herramientas más empleadas en sus obras, tratando de transmitir a un público, muy importante para sus acciones, el reflejo del

⁸⁶ Golberg, R., *Op. Cit.*, p. 165.

⁸⁷ Vicente Aliaga, J. (2016) *Gina Pane. Intersecciones*. MUSAC, Museo de arte Contemporáneo de Castilla y León: España, p. 15.

⁸⁸ Vicente Aliaga, J., *Op. Cit.*, p. 16.

⁸⁹ Vicente Aliaga, J., *Op. Cit.*, p. 11

sentimiento de Pane sobre su cuerpo. Se trata por lo tanto de una herida conjunta, no individual de la artista,⁹⁰ y la muestra de la misma y de la vulnerabilidad colectiva.

Psyché se trataba de una obra realizada en la Galería Stadler donde la artista se “maquilló” los ojos con sangre, cortándose las cejas con una cuchilla de afeitar. Frente a un espejo, se puede ver la dualidad de la figura. La artista tras ello manipula plumas de pájaro y pelotas de goma —una amarilla (muerte, negatividad) y otra azul (vida, positividad)— viendo de nuevo esa dualidad⁹¹, una dualidad entre vida y muerte que se ve continuamente en sus trabajos. Se vendará entonces los ojos, sentándose en un taburete, donde intenta leer un mensaje de esperanza para la humanidad, pero su boca permanece en silencio.⁹² Tras esto, retoma la cuchilla y se hace unas incisiones en el vientre, en forma de cruz alrededor del ombligo, el origen de la vida. Como decíamos relacionado todo con la feminidad establecida —el maquillaje— la vida y la maternidad —el vientre—, y la muerte.

Sus trabajos, como podemos ver, con una carga tan simbolista se desenvuelven con el empleo de signos herméticos, incluso secretos, suponiéndole un alto nivel de exigencia a la artista. Esto se ejemplifica perfectamente en obras de la artista como *Le lait chaud* (1972) (fig. 35) donde a través de un conflicto sobre un vaso de leche caliente, que debía ser templado, se trata el sistema de relaciones que evoca el término leche.⁹³ Que culmina con la aparición de la artista la cual emplea por primera vez la cuchilla en su trayectoria, cortándose diferentes partes de su cuerpo, al igual que también se la ve jugando con una pelota de tenis. En la parte final del vídeo, Pane coge la cámara y enfoca al público, integrándolos en la acción. Vemos una dualidad simbólica entre la leche —nutriente— y la sangre —dolor—, una dualidad que perseguirá en otras obras como *Action Transfert* (1973) donde contrapone de nuevo dos líquidos, la leche y el agua con menta.⁹⁴

Una de sus obras más destacables dentro del movimiento del arte corporal es *L'Escalade non anesthésiée* (1971) (fig. 36), donde Pane subía por una escalera de púas

⁹⁰ Vicente Aliaga, J., *Op. Cit.*, p. 13.

⁹¹ Le Breton, D. (2013) “Body Art : la blessure comme oeuvre chez Gina Pane.” *Communications*, núm 92, pp. 104-105. Enlace al documento [PDF](#).

⁹² Le Breton, D., *Op. Cit.*, pp. 104-105.

⁹³ Vicente Aliaga, J., *Op. Cit.*, p. 26

⁹⁴ Vicente Aliaga, J., *Op. Cit.*, p. 27.

con los pies descalzos y sin guantes. Aquí se reflexiona sobre el dolor físico, pero también sobre el dolor interno, ya que la artista sabía que iba a hacerse daño, tenía por lo tanto que hacer un fuerte ejercicio mental de aceptación y comprensión del dolor al que se iba a someter. Se trataba de un ejercicio de entendimiento, de entender lo que sentían otras personas en otras regiones del mundo⁹⁵ —esa importancia y consciencia que tenía acerca de la desigualdad social antes mencionada—. Esta obra, realizada en su estudio de París, supone un hito en la trayectoria dentro del Body Art de Pane, pero a su vez reflexiona sobre otras cuestiones que ya había tratado antes como en *Le Riz n0 1*.⁹⁶

Vemos por lo tanto que Gina Pane, en sus prácticas performativas dentro del arte corporal, lanza claras críticas sobre temas de importancia como son la mortalidad, la vida, el feminismo, la desigualdad social, entre otros, a través de trabajos sumamente simbolistas que expresan el dolor y el sufrimiento ritual, con el cual la artista intenta acercarse hacia la sociedad contemporánea, esperando que esta misma, a modo de público —muy importante en su obra— se personifique también en la figura de Pane, volviendo a esa dualidad que hemos tratado anteriormente, con la que la artista juega en numerosas ocasiones en sus trabajos.

Gina Pane fuera de este campo también se desarrolló dentro de la escultura y la instalación. Tiendo un acercamiento también hacia el Arte Povera, con el empleo de materiales naturales y no industriales, rechazando el materialismo capitalista.

9.3 Chris Burden

Este artista estadounidense, es conocido por sus obras donde desafiaba los límites físicos y emocionales del cuerpo humano. Su carrera comenzó en la década de 1970, dentro del campo de la performance y el Body Art, aun que también se adentró en el campo de la escultura, el vídeo y la instalación.

Chris Burden trataba de desafiar las leyes de la naturaleza, intentaba desafiar los dogmas de la física, tratando de sacar el arte de su aislamiento.⁹⁷ Lo hace mediante

⁹⁵ Vicente Aliaga, J., *Op. Cit.*, p. 24

⁹⁶ Vicente Aliaga, J., *Op. Cit.*, p. 24.

⁹⁷ Noever, P. (Ed.) (1996) *Chris Burden: Beyond the limits*. Ostfildern: Cantz., p. 4.

ejemplos de la vida cotidiana, lo que une a los individuos en un solo cuerpo colectivo, precipitándolos a un futuro cada vez más utópico.

Burden trata el arte en contraste con el arte, la protesta decidida del individuo que se aferra a sus propios sentimientos, experiencias y problemas en un mundo que esta cada vez mas alineado y que lucha por las posibilidades de una expresión inmediata.⁹⁸

Con su obra intenta liberarse, como individuo, del mal efecto de la sociedad, concretamente del emocional, decidido a liberarse interiormente de él. Trata desde un intento revolucionario de salvarse de la sociedad moderna, en parte analizándolo sarcásticamente, superándolo artísticamente y desafiándolo.⁹⁹

Se preocupa por la supervivencia emocional del individuo en un mundo indiferente a él. Burden es un populista existencial, consciente de que el colectivo moderno, debido a su gran escala, tiende a ignorar al individuo, induciéndole así en él sentimientos suicidas de impotencia, victimización y aislamiento, síntomas de ansiedad aniquilativa.¹⁰⁰ Burden recrea estos sentimientos en un intento de remediarlos. En obras como *Deadman* (1972) (fig. 37) o *Icarus* (1973) (fig. 38) muestra esa aniquilación que es real y personal. En otras como *Tale of Two Cities* (1981) lo muestra desde una perspectiva social, pero siempre hay una manera de sobrevivir, como muestra en *Kit de supervivencia* (1979). La carga es la cura para la psicosis moderna: la sensación del individuo de que su pequeña existencia no tiene importancia en una sociedad tan grande.¹⁰¹

Para Burden, la sociedad moderna es en gran parte la creación de la ciencia y la tecnología, y el mismo las utiliza, más concretamente la máquina en la que convergen, para simbolizarla y satirizarla. Para Burden la máquina es una manifestación irónica de la diabólica humana, una especie de regalo mefistofélico por el que finalmente pagamos con nuestras vidas.¹⁰² Donde la máquina domina por encima del ser humano. Burden establece implícitamente la astucia del artista contra el ingeniero que ideó la máquina, lo que implica que el artista puede deshacer mágicamente el daño humano de este último sin darse cuenta con su máquina.¹⁰³

⁹⁸ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 4.

⁹⁹ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 61.

¹⁰⁰ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 63.

¹⁰¹ Noever, P. (Ed.), *Ibid.*

¹⁰² Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, pp. 65-67.

¹⁰³ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 69.

Para Burden, el artista ingeniero, que dominó gran parte del arte de vanguardia del siglo XX esta en bancarrota.¹⁰⁴ Se trata por lo tanto de una clara crítica hacia la revolución industrial, ignorando el uso destructivo al que se han sometido las máquinas.¹⁰⁵

Burden, si no se burla de la máquina convirtiéndola en juguete, organiza un encuentro existencial con ella, en el que casi es destruido por ella, ocasionándole un gran coste emocional. Se trata de una actuación alegórica, una lección objetiva para la sociedad. Pero en este sentido, vemos en sus obras que la verdadera protagonista de las mismas no es el propio artista, sino la máquina.¹⁰⁶ Esto lo vemos ejemplificado en obras como *Five Days Locker Piece* (1971) o *Trans-fixed* (1974) (fig. 39). En el primer ejemplo vemos como la máquina desempeña una función benigna, empleada como un aparato simple que ayudaba al artista a mantenerse con vida durante su encarcelamiento. En cambio, en *Trans-fixed* Burden se crucifica sobre la parte posterior de un Volkswagen, sugiriendo el número de muertes causadas por la automoción. Se trata de una dicotomía, por una parte la máquina salva su vida, y por otra se la quita.¹⁰⁷ Vemos que ambas piezas son didácticas, como el resto del trabajo de Burden, articulando el efecto existencial, generalmente traumático de la máquina en la vida humana.

Este mensaje se vuelve a ver en otras obras como *The hard push* (1983) o *Tower of Power* (1985) (fig. 40) donde se minimiza la figura del ser humano frente a la máquina.

Burden al final presenta una relación de amor-odio con la máquina, ya que por un lado entiende que es un invento maravilloso con una forma magistral, pero que la mayoría de veces sirve para un propósito inhumano con efectos secundarios inesperados.¹⁰⁸

Su primera obra fue *Five Day Locker Piece*, en 1971 (fig. 41). El artista se encerró durante cinco días consecutivos en una taquilla de 61x61 cm.¹⁰⁹ Al no “crear” ningún objeto artístico, la obra se basaba por lo tanto en la actuación y su organización.¹¹⁰ Y es

¹⁰⁴ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁰⁵ Noever, P. (Ed.), *Ibíd.*

¹⁰⁶ Noever, P. (Ed.), *Ibíd.*

¹⁰⁷ Noever, P. (Ed.), *Ibíd.*

¹⁰⁸ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 191.

¹⁰⁹ Folgarait, L. (2007) “Por qué tienen importancia en la actualidad los inicios de Chris Burden.” Revista Quintana, núm 6. Vanderbilt University: Estados Unidos, p. 86. Enlace al documento [PDF](#).

¹¹⁰ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 193.

que su obra comenzó realmente cuatro días antes, haciendo ayuno para ralentizar su sistema digestivo. La pieza trataba sobre la vulnerabilidad del individuo, la soledad, el malestar físico, entre otros.

La instantaneidad es una característica destacable en las piezas de Burden, pero su dinámica se desarrolla incluso antes de que la acción tenga lugar. Mientras las piezas están en preparación, la atmósfera se revoluciona con la anticipación del peligro y el dolor.¹¹¹

Otra pieza de carácter extremo fue *Prelude 220 o 110* (1971) (fig. 42), aquí el artista yacía atornillado al suelo de piedra con cinturones de cobre y dos cubos de agua a su lado manipulados con 220 voltios. La pieza creaba una enorme tensión al depender sus vidas —artista y espectadores— de que a alguno de ellos, por accidente o a propósito, se le derramara dichos cubos y se electrocutasen. Un peligro de nuestra vida diaria que se convierte en experimento abierto, desafiando la imaginación y el autocontrol de los visitantes. Al igual que Vito Acconci en algunas de sus obras, aquí Burden se pone a merced del espectador.¹¹²

La figura del artista estalló definitivamente en el mundo del arte con su obra *Shoot* (1971) (fig. 43), la cual formuló grandes debates en cuanto a los límites del arte se refiere. Realizada en la Galería F Space, como dice el propio Burden “*Me disparó un amigo en el brazo izquierdo. El proyectil era una bala de rifle largo del 22 recubierta de cobre. Mi amigo estaba de pie a unos 4,5 metros de distancia*”.¹¹³ Estaba planeado que la bala rozase la carne del artista, pero finalmente impactó más en su brazo, arrancándole incluso un trozo de carne. Tiene mucha importancia en la pieza la reacción del público, los cuales no hicieron nada, a contrario de si se hubiesen encontrado la misma situación en el “mundo real” y no en una galería de arte. Destacando el poder del arte para alterar el comportamiento social normal de una manera tan radical.¹¹⁴

En este sentido vemos también la pieza *Back to you* (1974) (fig. 44) donde Burden semidesnudo yacía en el suelo de un ascensor con un plato de alfileres y cartel que ponía “*Por favor, mete alfileres en mi cuerpo*”, diferentes voluntarios fueron llamados para

¹¹¹ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 203.

¹¹² Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 195.

¹¹³ Chris Burden citado en Folgarait, L., *Op. Cit.*, p. 89.

¹¹⁴ Folgarait, L., *Op. Cit.*, p. 90.

desarrollar la obra, la cual se presentó posteriormente en formato vídeo en una galería.¹¹⁵ Se trataba de una preocupación por el propio cuerpo del artista, encajando históricamente con la Guerra de Vietnam, un momento donde los artistas deseaban alejarse del minimalismo y el Pop Art, necesitando aumentar la necesidad de asumir riesgos.¹¹⁶

Otras actuaciones como *Fire Roll* (1973), *Icarus* (1973), *Dreamy nights* (1974) o *Velvet Water* (1974) nos muestran la exploración de elementos como el agua o el fuego mediante la tortura, explorando la condición de la vida e una civilización donde la violencia ocupa un papel importante. Al igual que da un mensaje claro sobre la “violencia estructural” de la creciente dependencia de la civilización hacia las materias primas.¹¹⁷ Llegando en *Dreamy nights* a incendiarse a si mismo (fig. 45), o en *Velvet Water* (fig. 46) a realizar un intento de inhalar el oxígeno agua.

Vemos por lo tanto como Burden, negando los hábitos de la vida diaria, puso a prueba los límites de su cuerpo exponiéndolo al hambre, la sed, el calor, la falta de oxígeno, el aislamiento, etc.¹¹⁸ Con una serie de temas muy integrados en su obra, como son la crítica a la sociedad moderna, la liberación del individuo, la primacía de la máquina, el aislamiento o menosprecio del individuo en la sociedad, entre otros.

Al igual que Acconci, u otros artistas como Oppenheim después de llevar varios años desafiando a la muerte se separó de la performance, inclinándose por otros medios artísticos como la instalación, la escultura o el vídeo.

9.4 Marina Abramovic

Marina Abramovic es una de las pioneras de la performance, pudiendo integrar sus obras dentro del Performance Art y el Body Art en la década de 1970 en adelante.

De origen serbio, con una infancia marcada por unos padres muy religiosos y pertenecientes al ejercito, vivió en un ambiente muy estricto, criada por sus abuelos principalmente.

Su gusto por las artes comenzó muy temprano. Estudió Bellas Artes en la universidad de Belgrado entre 1965 y 1970, y posteriormente un posgrado en Croacia y

¹¹⁵ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 195.

¹¹⁶ Folgarait, L., *Op. Cit.*, p.89.

¹¹⁷ Albertini, R. (1995) *Chris Burden, Bill Viola*. Museion: Bozano, s/p.

¹¹⁸ Noever, P. (Ed.), *Op. Cit.*, p. 199.

llegando a dar clase en una Academia de Bellas Artes en Serbia, y ahí fue donde comenzó a preparar su primera performance *Rhythm 10* de 1973 (*fig. 47*), con un carácter muy violento y tenso, donde investigaba sobre el pasado, el presente, el propio cuerpo y la consciencia del artista.

En sus obras, mediante sus acciones, la artista emplea su propio cuerpo como herramienta para hacer reflexionar al público sobre los límites y la tolerancia del mismo, el sufrimiento, el esfuerzo, el proceso del ritual y la catarsis que produce lo anterior. Así como la importancia de la concentración, el estado y la fuerza tanto física como mental necesarias para la realización de dichas acciones.

Posteriormente, aun dentro de sus primeros trabajos vemos por ejemplo *Rhythm 0* de 1974 (*fig. 48*), un estudio de los límites corporales y del comportamiento humano, a partir de la idea de la mujer sumisa¹¹⁹. La pieza fue realizada en Nápoles, Italia en la Galería Studio Morra. Abramovic se presenta inmóvil ante el espectador, frente a una mesa llena de objetos y herramientas. El público disponía de total libertad para emplearlos sobre la propia artista. Entre los objetos se hallaban desde una pistola cargada, un cuchillo, una sierra, hasta una pluma, una flor o un trozo de papel.

Esta obra según Richards M. (2010) presenta influencias de la pieza anterior *Cut Piece* (1964-1966) de Yoko Ono¹²⁰ (*fig. 3*), donde la artista también da el control de su cuerpo y de la situación a los espectadores y participantes de la obra.

Inicialmente el público tímido y cauteloso interactuaba con Marina de forma muy inofensiva, pero a medida que la obra se fue desarrollando cada vez las acciones se volvieron más violentas, llegando a cortar la ropa y la piel de la artista con una cuchilla.

Se llegó al extremo de que un espectador la apuntó con la pistola, la cual se encontraba cargada. La obra culminó a las seis horas, en las cuales la artista permaneció quieta y sin reflejar ningún tipo de expresión directamente.

Se trató de una pieza muy impactante y controvertida que exploró los límites de la vulnerabilidad y el control. Una especie de crítica social también. La cual se convirtió en una de las piezas más influyentes en la vida y obra de la artista.

¹¹⁹ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, pp. 555-556.

¹²⁰ Richards, M. (2010) *Marina Abramovic*. Book Now: Londres, pp. 86-90.

También cabe destacar las piezas de *Freeing the Horizon* (1973), *Freeing the Body* (1975), *Freeing the Voice* (1976) o *Freeing the Memory* (1976) donde se expone el dolor como una experiencia estética, catártica y purificadora. O *Relations* (1977) donde se aprecia la naturaleza de las relaciones y vínculos emocionales.¹²¹

Presenta también bastante importancia tanto a nivel artístico como personal la etapa de Abramovic junto a su pareja Ulay —Frank Uwe Laysiepen— fotógrafo y *performer*, con quien estuvo durante doce años. Se abre aquí una nueva etapa para la artista, donde trabajará casi exclusivamente junto a él, dándose a conocer en conjunto como *The Others*, con obras como *Relation in space* (1976) (fig. 49), *Relation in time* (1977), *Impoderabilia* (1977) AAA-AAAt (1978) todas ellas con una alta carga simbólica, mediante el empleo del cuerpo principalmente. Su relación y trabajo conjunto llegarán a su fin con la obra *The lovers* en 1988 (fig. 50), donde la pareja recorre la muralla china, cada uno desde un extremo, hasta encontrarse tres meses después y acordando un punto y final en su relación profesional y amorosa.

Posteriormente Marina retomará su carrera en solitario, adquiriendo gran fama y prestigio a nivel internacional con obras como *Balkan Baroque* (1997) (fig. 51) una performance que reflexiona sobre la Guerra de los Balcanes, Abramovic decide emplear 1500 huesos de vaca como símbolo del exacerbado número de muertes que se produjo en dicha guerra. Realiza con ellos una montaña, sentándose sobre ellos y limpiándolos uno a uno durante varios días, mientras de forma simultánea se presenta un vídeo de ella cantando y bailando una canción popular yugoslava, junto a fotografías de sus padres —excombatientes serbios de la Segunda Guerra Mundial—. La pieza surgió de la necesidad de curar dos males: el personal y el familiar, representado por la relación con sus padres; y el colectivo, plasmado por la guerra de los Balcanes.¹²²

Según avanzan las décadas, su producción evolucionará a una forma “radicalmente inmaterial” de entender su arte, con piezas como *The Artist is Present*

¹²¹ Gómez Beltrán, I. (2018). “Marina Abramovic en “*The Artist is Present*” (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural.” *Calle 14* revista de investigación en el campo del arte 13 (24), pp. 376-389. Enlace al documento [PDF](#).

¹²² Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, p. 569.

(2010)¹²³ (fig. 52), donde el espectador reflexiona sobre la “presencia pura” y el contacto directo con el artista¹²⁴.

La propia obra trata de que la artista permanezca sentada en horario de apertura del museo, sentada frente a individuos del público que se van turnando, uno frente al otro, mirándose fijamente. Se trata de la inmaterialidad total y de la plena individualización, creando una conexión entre espectador y artista que los llegue a aislar del entorno externo, consiguiendo frenar ese ritmo desorbitado que presenta la sociedad consumista actual. Como explica la artista en el documental *The Artist is present* (2012) “*El mundo se mueve tan rápido que ya nadie tiene capacidad de atención, la pieza permite precisamente eso...*”¹²⁵ la cual pretendía la ruptura de las barreras mentales entre el espectador y ella, a partir del principio de “privación” que determinaba las pautas de la obra, un claro ejercicio de supervivencia.¹²⁶

De nuevo, aun que de manera menos directa, Marina Abramovic vuelve a jugar con los límites del cuerpo, soportando el dolor de permanecer sentada, e inmóvil durante más de 736 horas totales, durante los tres meses que duró la muestra.

La obra de Marina, ha sufrido diferentes etapas, muy relacionadas con su vida privada, con una constante evolución que la han llevado de un trabajo más violento y agresivo en todos los sentidos, a unas piezas mucho más sutiles, incluso podría decir que más reflexionadas, donde como dice Birlanga Trigueros (2015); “*esa idea del control del cuerpo y la mente, por y para el ejercicio, el fortalecimiento*”¹²⁷ esta presente. Aun así, desde sus inicios a capturado la mayoría de sus performance en vídeo y fotografías principalmente, las cuales han permitido por ejemplo, la retrospectiva de su obra *The Artist is present* en 2010 en el MoMA, donde en una de las salas se proyectaron muchas de sus performance mas emblemáticas de forma simultanea, unas al lado de las otras.

10. Conclusiones

¹²³ Gómez Beltrán, I., *Op. Cit.*, pp. 376-389.

¹²⁴ Akers, M. (director) (2012) *Marina Abramovic: The Artist is present*. (Película) HBO. Estados Unidos, Show of Force.

¹²⁵ Akers, M. , *Op. Cit.*

¹²⁶ Cruz Sanchez, P. A., *Op. Cit.*, pp. 552-553.

¹²⁷ Birlanga Trigueros, J. G. (2015) “La diosa esta presente: Marina Abramovic. Cuerpo y acontecimiento.” Universidad Autónoma de Madrid: España, pp. 6-7. Enlace al documento [PDF](#).

A modo de conclusiones del presente trabajo podemos decir que el Body Art es un movimiento artístico que se fragua dentro del Performance Art, coexistiendo en numerosas ocasiones ambas prácticas en diferentes acciones artísticas.

Desde mucho antes de prácticas como las de Vito Acconci, Gina Pane, Chris Burden o Marina Abramovic, a través del análisis de ciertos comportamientos en las diferentes vanguardias históricas, hemos podido comprobar que ya existían una serie de preocupaciones y objetivos que los artistas de antaño intentaban solucionar. Desde el desarrollo de la danza o el teatro, vemos como inicialmente los artistas y teóricos del Futurismo o la Bauhaus, entre otras, buscaron la integración del público en el arte. Así como la lucha contra el academicismo y las artes clasicistas —pintura, escultura y arquitectura—, o la puesta en consciencia de problemáticas sociales como fueron la Primera y Segunda Guerra Mundial, por parte, por ejemplo, del Dadaísmo, el el primer caso. También vemos ese interés de transgredir, de impactar e incluso provocar al espectador y a la sociedad que presentaban muchos de ellos ya a principios del siglo XX.

Todo esto lleva consigo una evolución, con una nueva generación de artistas a mediados del siglo XX. Grupos como Fluxus, los Accionistas de Viena, e individuos como Manzoni, Klein o Beuys recogen las semillas plantadas por los vanguardistas y las llevan a un siguiente nivel, donde con una alta carga filosófica, siguen intentando remediar los problemas o cuestiones que perviven desde los inicios del siglo, sumando otras nuevas como era la mercantilización del arte, los límites de las convenciones sociales o el análisis de los límites del propio arte. A través del desarrollo del happening, o de la propia performance en sí, podemos ver como desde Europa hasta Norteamérica, se realizan una serie de trabajos violentos, grotescos, con una presente carga ritual, como fue en el caso de los Accionistas de Viena, que rodeaban completamente el cuerpo humano y todas sus variantes y posibilidades. Un cuerpo que se convirtió en soporte, herramienta, acción y obra en si misma, muy bien ejemplificado en obras como fueron las de Piero Manzoni o Joseph Beuys, donde se intentan exponer todas estas cuestiones.

Será a partir de finales de la década de 1960 e inicios de los setenta cuando aparezca una tercera generación de artistas, los cuales podemos integrar plenamente dentro del campo de la performance y del arte corporal.

Con los trabajos de Vito Acconci o Gina Pane, vemos como todo el recorrido anterior continúa, a través de una serie de prácticas marcadas por el dolor ritual, la violencia física, la automutilación corporal, los artistas trataban de sacar a relucir las problemáticas internas y psíquicas a través de lo físico. Una serie de problemáticas que iban desde la sensación de aislamiento, hasta las divisiones entre lo privado y lo público, pasando por cuestiones como el género, y sobretodo, la vida y la muerte.

Cada artista sacaba al estrado sus principales preocupaciones a través del propio cuerpo, un cuerpo público, social, colectivo y sobre todo violentado por una serie de preocupaciones que recorrían el mundo en la segunda mitad del siglo XX. Desde la máquina, pasando por guerras como la de Vietnam o los Balcanes, los conflictos sociales o el deterioro del medio ambiente.

A través de esta selección de cuatro artistas y pioneros de estas acciones, se puede comprobar como indiferentemente del género, de la nacionalidad y de la época, los diversos artistas adscritos a estos movimientos siguieron realizando dichas prácticas hasta nuestros días de la mano de individuos como Orlan, o la propia Marina Abramovic.

Aun presentando una serie de diferencias entre ellos, o abandonando incluso algunos dichos movimientos en sus trayectorias, como es el caso de Acconci o Burden, vemos como, por ejemplo, en el caso de Marina su obra siguió hasta el siglo XXI, volviéndose a su vez mucho más sutil y poética, pero continuando con esa característica inherente en todos ellos que es el dolor catártico como exposición y solución de sus problemas.

Desde la perspectiva actual, podemos afirmar que esas prácticas fueron el efecto de una serie de circunstancias concretas que recorrieron el mundo durante el siglo XX, y que con la llegada del siglo XXI, ya no solo por la evolución de artistas consagradas como lo fue Marina, sino por la imposición de una serie de cuestiones como la propia era del internet o las corrientes actuales de pensamiento a nivel social y colectivo, entre otros factores, han ido volviéndose más sutiles y poéticas, siendo en mi opinión, imposible actualmente el desarrollo de acciones tan directas y agresivas como las de la segunda mitad del siglo XX, en la sociedad actual.

11. Referencias bibliográficas

- Albero Teijeiro, A. (2011) *Extensiones Corporales en el contexto del Body Art. Revolución del Deseo*. EAE Editorial Academia Española: Valencia.
- Albertini, R. (1995) *Chris Burden, Bill Viola*. Museion: Bozano.
- Birlanga Trigueros, J. G. (2015) “La diosa esta presente: Marina Abramovic. Cuerpo y acontecimiento.” Universidad Autónoma de Madrid: España. Enlace al documento [PDF](#).
- Bojorque-Pazmiño, J. E. (2021) “El dolor que delata el confort: Gina Pane.” *Dominio de las Ciencias*, Vol. 7, núm. 1, pp. 213-224. Enlace al documento [PDF](#).
- Chavanne, A. (Director) (2011) “Gina Pane.” *Hangar à Bananes y Musée des Beaux-arts de Nantes*. Les presses du reel: Dijon.
- Ciambra Rahe, M. (2020) “Chris Burden: da performance para o texto. Museologia e interdisciplinaridade,” vol. 9, núm. 18: Portugal. Enlace al documento [PDF](#).
- Cruz Sanchez, P. A. (2021) *Arte y Performance: Una historia desde las Vanguardias hasta la actualidad*. Ediciones Akal: Madrid.
- Departamento de Comunicaciones del MoMA (2010) “Marina Abramovic: The Artist is present.” *Museum of Modern Arts*, Nueva York: Estados Unidos. Enlace al documento [PDF](#).
- Fernández Consuegra, C. B. (2012) “Análisis simbólico procesual aplicado a los accionistas de Viena.” *Universidad Rey Juan Carlos*: Madrid. Enlace al documento [PDF](#).
- Folgarait, L. (2007) “Por qué tienen importancia en la actualidad los inicios de Chris Burden.” *Revista Quintana*, núm 6. Universidad De Santiago de Compostela, España, pp. 85-103. Enlace al documento [PDF](#).
- Goldberg, R. (1996) *Performance Art from futurism to the present*. Ediciones Destino: Londres.

Gómez Beltrán, I. (2018). “Marina Abramovic en “The Artist is Present” (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural.” *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 13 (24), pp. 376-389. Enlace al documento [PDF](#).

Jones, A. (1998) *Body Art. Performing the subject*. University of Minnesota Press: Estados Unidos

Le Breton, D. (2013) “Body Art : la blessure comme oeuvre chez Gina Pane.” *Communications*, núm 92, pp. 99-110. Enlace al documento [PDF](#).

Moure, G. (2001) *Vito Acconci. Escritos, obras proyectos*. Ediciones Polígrafa: Barcelona.

Noever, P. (Ed.) (1996) *Chris Burden: Beyond the limits*. Ostfildern: Cantz.

Richards, M. (2010) *Marina Abramovic*. Book Now: Londres.

Vicente Aliaga, J., Duplaix, S. (2016) *Gina Pane. Intersecciones*. MUSAC, Museo de arte Contemporáneo de Castilla y León: España.

Ward, F., Taylor, M. C., Bloomer, J. (2002) *Vito Acconci*. Phaidon Press Limited: Estados Unidos.

Zbikowski, D. (2002) “CTRL (Space): Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Tracking Systems: Vito Acconci. Following Piece.” MIT Press: Estados Unidos, pp. 402-405. Enlace al documento [PDF](#).

11.1 Otras referencias

Akers, A. (director) (2012) *Marina Abramovic: The Artist is present*. (Película) HBO: Estados Unidos, Show of Force.

12. Anexo de imágenes

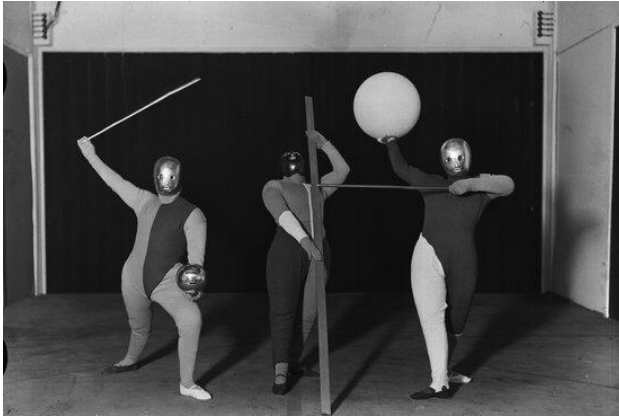


Fig. 1. Oskar Schlemmer (1926) *Danza de Gestos*, imagen de tres bailarines participantes en la obra.



Fig. 2. Fotografía del happening realizado por Carolee Scheenmann en 1964, titulado *Meat Joy*.



Fig. 3. Fotografía del happening de Yoko Ono (1964) *Cut Piece*.



Fig. 4. Portada de la revista *Dimanche* (1960) donde se ve la foto *Le journal d'un seul jour* por Yves Klein.



Fig. 5. Fotografía de Yves Klein pintando a una de sus modelos con su icónico color azul, para su conjunto de obras *Antropometrías* (1958).



Fig. 6. Piero Manzoni firmando el cuerpo de una mujer “convirtiéndola” así en “obra artística” (1961).



Fig. 7. Piero Manzoni (1961) *Base mágica*.



Fig. 8. Piero Manzoni (1961) *Merda d'artista*.
Lata número 33.



Fig. 9. Fotografía de Joseph Beuys en la Galerie Schmela de Düsseldorf realizando su performance conocida como *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965).



Fig. 10. Fotograma de la obra *Concepción de María o NO 32*, realizada por Hermann Nistch (1970). Se aprecia al artista tirando sangre animal sobre una figura femenina en ropa interior.



Fig. 11. Fotografía de Günter Brus (1965) *Automutilación III*.



Fig. 12. Fotografía de la obra de Otto Mühl (1964) *Mama and Papa VII*.



Fig. 13. Fotografía de Rudolf Schwarzkoglen (1965) en su obra *3rd Action*, donde se ve vendado y herido por las automutilaciones realizadas en su cuerpo.



Fig. 14. Mierle Laderman Ukeles (1973) *Washing/Tracks/Maintenance Outside*



Fig. 15. Fotograma del videocreación *Centers* (1971) de Vito Acconci, donde apunta con su mano “a modo de pistola” a la cámara.

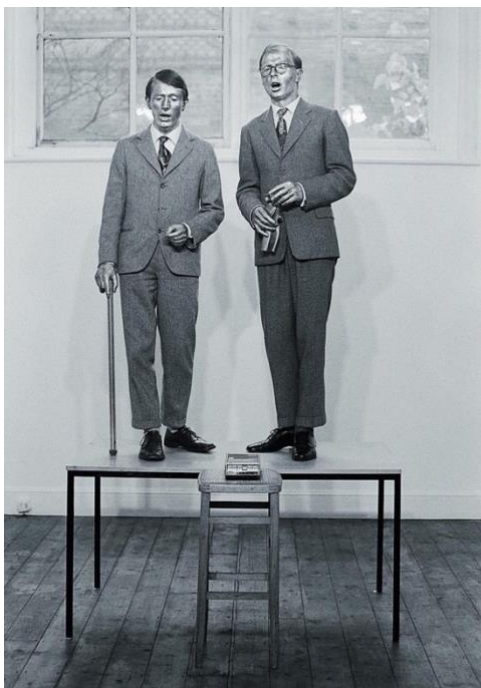


Fig. 16. Fotografía de Gilbert and George (1969) *Underneath the Arches*. Dos artistas ingleses que se denominaban a ellos mismo como “esculturas vivas”, en este caso la primera “escultura cantante”.



Fig. 17. La artista Orlan, con la cara deformada por modificaciones quirúrgicas en 1993, dentro de la obra de su *Arte Carnal*.



Fig. 18. Portada de la revista *Avalanche* en 1972, con una fotografía de Vito Acconci.



Fig. 19. Portada de la revista francesa *arTitudes* (1971) creada por François Pluchart.



Fig. 20. Ron Athey (1998) *The Solar Anus*.



Fig. 21. Fotografía de Vito Acconci (1969)
Following Piece.



Fig. 22. Fotografía de Vito Acconci (1969)
Proximity Piece.



Fig. 23. Fotografías de Vito Acconci (1972)
Seedbed. Donde se puede apreciar la estructura creada por el artista y al artista bajo ella.



Fig. 24. Vito Acconci (1970) Adaptation Studies: Blindfolded Catching.



Fig. 25. Vito Acconci (1970) Adaptation Studies: Hand and Mouth.



Fig. 26. Vito Acconci (1970) Adaptation Studies: Soap and Eyes.



Fig. 27. Fotogramas de Vito Acconci (1971) *Conversions I: (Light, Reflection, Self-control)*.



Fig. 28. Fotografía de Vito Acconci (1971) *Conversions II: (Insistence, Adaptation, Groundwork, Display)*.



Fig. 29. Fotografía de Vito Acconci (1971) *Conversions III: (Association, Assistance, Dependence)*.



Fig. 30. Vito Acconci (1970) *Trademarks*. Fotografías elaboradas por el artista donde se aprecian los mordiscos en la piel.

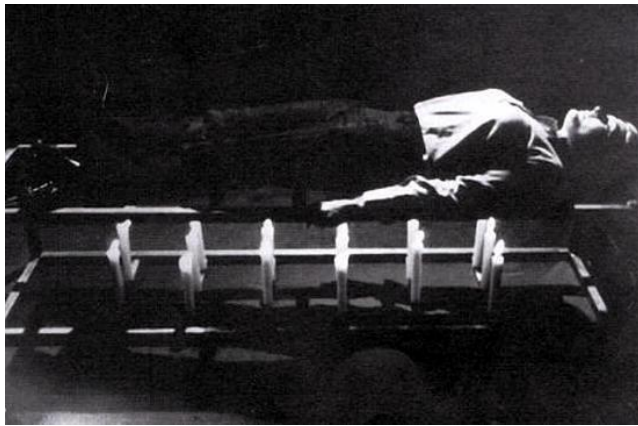


Fig. 31. Gina Pane (1972) *El condicionante, Auto-retrato(s)*. La artista sobre una cama de hierro con velas bajo ella.



Fig. 32. Gina Pane (1973) *Azione Sentimentale*. Composición de fotografías tomadas durante la obra.



Fig. 33. Gina Pane (1974) *Action mélancolique* 2x2x2. Conjunto de imágenes y bocetos de la pieza.



Fig. 34. Gina Pane (1974) *Psyché*. Conjunto de tres fotografías de la acción.



Fig. 35. Gina Pane (1972) *Le lait chaud*. Conjunto de imágenes de la obra.

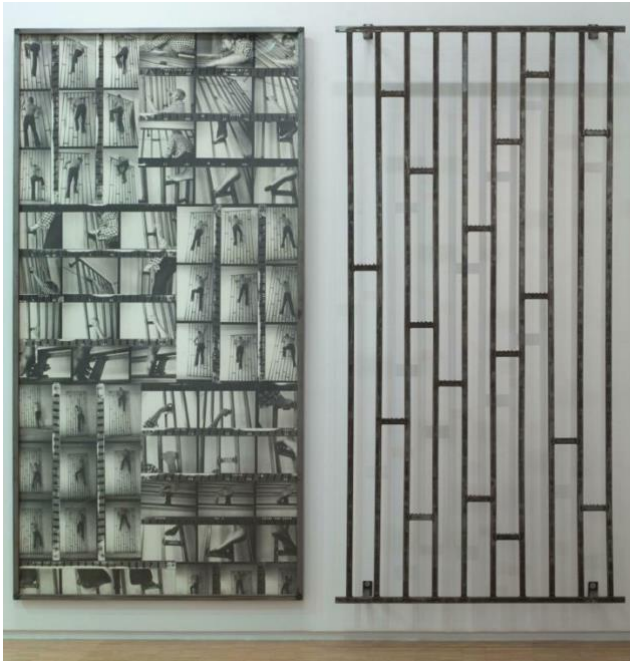


Fig. 36. Gina Pane (1971) *L'Escalade non anesthésiée*. Imagen de la obra, a través de imágenes y la estructura empleada en el Centro Pompidou.



Fig. 37. Chris Burden (1972) *Deadman*.



Fig. 38. Chris Burden (1973) *Icarus*.



Fig. 39. Chris Burden (1974) Trans-fixed.

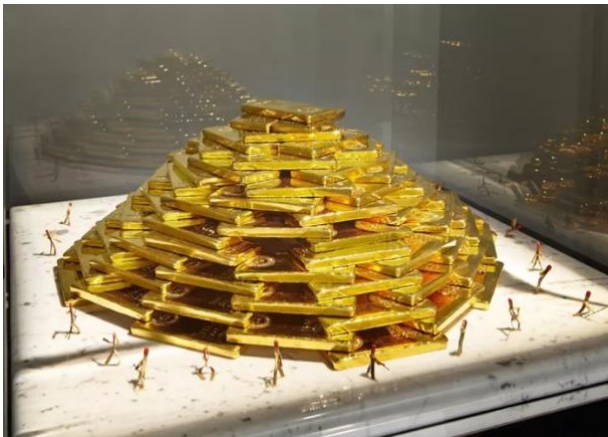


Fig. 40. Chris Burden (1985) Tower of Power.



Fig. 41. Chris Burden (1971) Five Day Locker Piece. Imagen de las taquillas donde se encerró el artista.



Fig. 42. Chris Burden (1971) *Prelude 220 o 110*. Imágenes del artista en el suelo con los cinturones de cobre.



Fig. 43. Chris Burden (1971) *Shoot*. Imágenes del artista durante la obra y tras haber sido disparado.

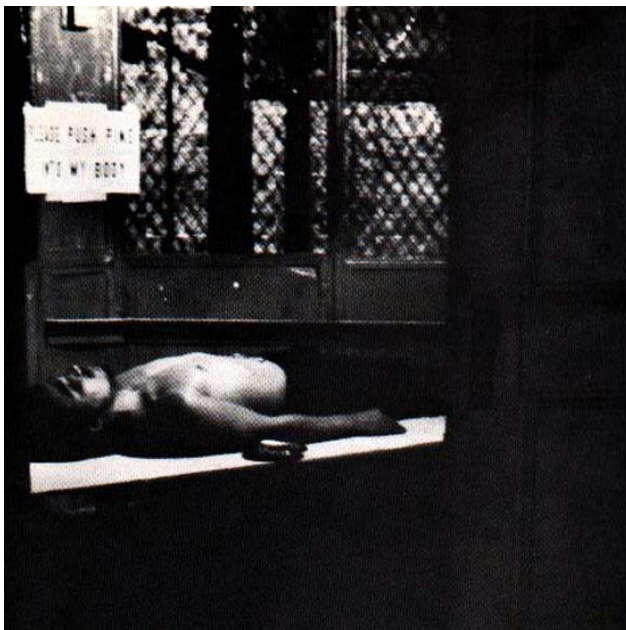


Fig. 44. Chris Burden (1974) *Back to you*. Imagen del artista tumbado en el ascensor con el cartel de “*Please push pins in my body*”.



Fig. 45. Chris Burden (1974) *Dreamy nights*.



Fig. 46. Chris Burden (1974) *Velvet Water*. Imágenes del artista durante la obra.



Fig. 47. Marina Abramovic (1973) *Rithm 10*. Imágenes de la artista desarrollando la obra.



Fig. 48. Marina Abramovic (1974) *Rhythm 0*. Imágenes de la artista durante la performance, junto al público y la mesa de herramientas y objetos para usar.



Fig. 49. Marina Abramovic y Ulay (1977) *Relation in space*. Fotogramas de la pieza



Fig. 50. Marina Abramovic y Ulay (1988) *The lovers*. Encuentro entre ambos performers.



Fig. 51. Marina Abramovic (1997) *Balkan Baroque*. La artista limpiando los huesos de animales.



Fig. 52. Marina Abramovic (2010)
The Artist is present.