

# Hacia una nueva configuración del cuerpo humano en el arte

## Unto a new human body configuration in art

Por Ólger A Arias R

Escuela de Artes Visuales, Universidad de Costa Rica

Recibido 3/15/11, aceptado 5/12/11

*"...el interés febril que tenemos por el cuerpo  
no es en absoluto espontáneo y 'libre',  
obedece a imperativos sociales  
tales como 'la línea', 'la forma', el orgasmo, etc."*

*Gilles Lipovetsky, La era del vacío*

### Resumen

El cuerpo como espacio y objeto de expresión contra el poder político o social determinante. Los artistas, apoyados en un discurso que excluye toda moral imperante, se abalanzaron a nuevas formas expresivas que incluían al uso del cuerpo de manera excesiva y abyecta. El *Accionismo Vienés* o el *Body Art* son dos ejemplos de conformaciones artísticas en las que sus participantes hacen uso de su cuerpo como lugar de encuentro de las más variadas propuestas visuales. Propuestas que iban desde el sacrificio de animales, pasando por la automutilación y hasta la violencia inflingida por el otro, espectador.

**Palabras clave:** Barroco, Arte Actual, Accionismo Vienés, Body art, Arte carnal, abyecto.

### Abstract

The body used as a space and object against the political and social establishments. The artists, mostly based on a speech that excludes the moral conventions, created a new and expressive form which includes the use and abuse of the body in an excessive and abject way. *Viennese Actionism* and *Body art* are two examples of groups of

artists who use the body as a receptacle of the most variety experiences with a visual purpose. Animal sacrifices, automutilación and aggressions from spectators, represents some of the proposals of both artistic agrupations.

**Key words:** Barroque, Art now, Viennese Actionism, Body Art, Carnal art, abyect.

## *Introducción*

A partir de la década de 1970, el cuerpo es el protagonista íntegro de las nuevas corrientes artísticas, que lo utilizan de manera vanguardista como una forma de reivindicación social. El cuerpo humano, ya sea el del propio artista o el de otras personas, constituye la obra en sí misma o el medio de expresión. Esta corriente artística surge como reflejo de una nueva conciencia cultural del cuerpo humano, que se manifiesta en una mayor libertad sexual, en la formación de nuevos grupos sociales, en la moda del desnudo en el teatro y en el cine, así como en el estudio científico del lenguaje corporal. Una corporeidad por cierto, atada al ideal de construcción griego, a un conjunto de abstractos que enfatizan en lo energético, en lo expresivo como representación del espíritu, del genio, del alma.

Kenneth Clark en *El desnudo* nos introduce a un esquema preciso donde nos presenta los cinco abstractos característicos, que se han mantenido vigentes a través de los tiempos: Apolo, Venus Celeste y Terrenal, el conjunto atleta, guerrero y héroe, además del pathos (Cristo) y el extático, como una consumación del anterior<sup>1</sup>. Estos abstractos, retomados por Omar Calabrese en su estudio sobre el *neobarroco*, y muy particularmente los dos últimos, no son otra cosa que la interpretación del modelo dicotómico de Aristóteles –quien plantea que el cuerpo es la “cárcel del alma”- una dicotomía que heredará significativamente Occidente en las puertas del modernismo. Dicotomía que alimentó en su momento Descartes –y con la cual

---

<sup>1</sup>Kenneth Clark (1981) *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid: Alianza Forma.

En su libro, Clark se dedica a analizar las diferentes representaciones del desnudo corporal y artístico, y deduce, a lo largo de su investigación, el rol y la importancia de dichos abstractos en la construcción de los paradigmas estéticos occidentales.

proclama el ya famoso pienso, luego existo- así como la Institución Católica, que ve en Dios el verbo (o pensamiento) y en el cuerpo, la existencia precedera a través de la cual, sin embargo, se manifiesta la deidad, se representa.

### *Del cuerpo divino al terrenal y reconstruido*

La herencia Occidental -en lo que a la concepción del cuerpo humano se refiere- proviene pues, del modelo griego de construcción cíclica, donde el cuerpo es vehículo de vida, muerte y renacimiento. La parte más importante, el alma, es un abstracto de ese cuerpo de dolor y de placer, que se hace sinónimo en el dolor esclavizante, placer divino, con un cuerpo sujeto a la carne, mediante la cual se vive la experiencia terrenal. Esta dicotomía divina/terrenal; pero, ante todo, humana, constituye el ideal de Occidente, un modelo alimentado del racionalismo y el positivismo filosóficos, y sobre el cual se inscribe un sistema jerárquico de constitución social.

Así, el cuerpo masculino surge como el de valor más importante, porque representa al héroe, al atleta, al rey, al emperador, al político... es decir, los abstractos más cercanos a la deidad; mientras que el cuerpo femenino y el de otros individuos sociales, como esclavos y eunucos, en un período Antiguo, cuyo equivalente actual en la sociedad norteamericana serían los negros, los latinos y los transexuales, estaría ligado más bien a papeles subordinados, inferiores, objetuales; como una condición impuesta, que causará un sentimiento de indiferenciación.

Y es que la cultura misma se ha encargado de evidenciar la diferencia individual. Para ello ha cultivado desde tiempos antiguos, un pánico y una psicosis sobre el cuerpo humano, mediante modelos físicos propios de un pensamiento idealista y prejuicioso que deviene desde la Grecia Antigua y que hoy simplemente calificaríamos de clasicista. Este modelo exclusivo, así como el constante avance de las tecnologías médicas, ha hecho cada vez más cercana la dicotomía en el cuerpo, más hiperrealista; construcción representada a través de la fragmentación del cuerpo y del culto a ciertos ídolos que enfatizan en un canon nocivo y excluyente.

Lo que sucede a partir de la década de 1960 es producto entonces de la indiferencia y la banalidad que se manifiesta en el cuerpo humano, la una, propia de un esquema patriarcal dominante; la segunda, como consecuencia de la venta indiscriminada de estos modelos ficcionales clásicos, que ahora son posibles gracias a las cirugías, con los que se enfatiza en la constitución individual. En la historia misma se tenía recuentos de revueltas significativas, como la batalla formal por la igualdad femenina, que comenzó con la publicación de la obra "Una reivindicación de los derechos de la mujer" (1792) de Mary Wollstonecraft.

Pero en los años sesentas fue cuando dichas eclosiones -causadas por el sentimiento de los llamados nuevos grupos sociales: feministas, transexuales, latinos, negros, homosexuales, en fin, los marginados de los aditamentos o artificios estéticos occidentales- tuvo un papel importantísimo en virtud del arte. La demonización de algunos de estos individuos tildados de indeseables (por supuestamente ser personas de vida desordenada, debido al uso de drogas, alcohol, etc.) hará del discurso artístico utiliza el cuerpo humano como soporte y experiencia, un mecanismo viable y efectivo para inyectar una dosis de politización y conciencia en los otros, los espectadores, esos que ven, admiran o rechazan, pero que siempre emiten juicios.

### *El renacimiento del cuerpo humano en el arte de los 60'*

Fueron varios los acontecimientos importantes que se desarrollaron durante ese período de crisis social, de los años sesentas, , motivados por la búsqueda de una liberación de los individuos de los sistemas sociales dominantes (llámense capitalismo, paternalismo o falocentrismo). Nombrar cada uno de ellos sería redundante y poco necesario, sin embargo, sería bueno acotar dos de esos acontecimientos que permitieron esta abertura a nuevas formas expresivas.

Primero, la marcha del Orgullo Gay, en Nueva York, en 1969, que permitió revalidar los derechos individuales a un grupo considerado como minoría y visto generalmente con desidia homo fóbica, y eso ocurrió en una manifestación con tintes de performance ; que fue una invitación abierta a otros y que permitió comunicar de manera

plástico/teatral sus sentimientos y emociones. El segundo hecho, conocido como *el desarme del aparato de censura pública de las imágenes*<sup>2</sup>, ocurrió en ciudades como San Francisco, Copenhague, París y Londres, también en 1969 y permitió, hasta cierto punto, liberar a los occidentales de este trauma moral y proyectar imágenes consideradas como perversiones patológicas; como por ejemplo, el cine porno, cuyo auge obedece precisamente a esa despenalización ; este acontecimiento permitirá a los artistas plásticos realizar actuaciones corporales extremas, sin el miedo (o al menos latente) de ser condenados.

Todo esto ocurrió gracias a las revueltas de estos denominados nuevos sujetos sociales disidentes, y permitió que se integrara n al arte una serie de propuestas, que si bien en apariencia no son tan novedosas; como por ejemplo, los performances de la artista italiana Gina Pane, los cuales podríamos asociar figurativamente con los ritos de escarificación o demarcación corporal cicatrizada que se practican en algunas tribus de África pero en efecto, las nuevas propuestas plásticas sí llegaron para consolidarse como una tendencia de la época, debido a la innovación estilística, tanto a nivel técnico como conceptual. Innovación que define el ámbito de las representaciones en la actualidad; en donde el cuerpo humano es a la vez medio y fin de las emociones extáticas.

Por tanto, muchas de las manifestaciones que desde los llamados sesentas o *sixties* como suelen llamarle algunos autores, aún en español, se han venido desarrollando en busca de una liberación subversiva de los paradigmas dominantes o de la llamada "violencia simbólica"<sup>3</sup> que plantea Pierre Bordieu, como-un modelo sistemático de subordinación de los individuos, utilizando al cuerpo humano como herramienta para esta reivindicación, que rematerializa y expresa por sí mismo, la problemática sociopolítica y sexual. Es un cuerpo de denuncia contra la opresión y la contaminación psicológica. Un cuerpo que enfatiza en la vulnerabilidad de lo orgánico, lo precedero; así como en

---

<sup>2</sup> Roman Gubern (2005) *La imagen pornográfica y otras perversiones*, Barcelona: Anagrama. p. 11

<sup>3</sup> En José Amícola (2000) *Camp y posvanguardia (Manifestaciones culturales)*, Buenos Aires: Paidós. p.32.

El término es de Pierre Bordieu, pero lo toma prestado Amícola para hablar de la forma en que la dominación del hombre ha sido impuesta y tolerada socialmente, por medio de una comunicación simbólica de los sentimientos y del conocimiento.

la crítica a las nuevas tecnologías, que crean un *status* individual en la sociedad, precisamente, a partir del cuerpo.

El performance y el happening fueron los medios revolucionarios de esta nueva expresividad corpórea, donde el arte le robó el espacio a la filosofía o a la sociología, para denunciar el poder socio político y sexual que determina a los individuos.

### El *neobarroco*

A su alrededor se integran continuamente actitudes y poses, que terminan por delimitar y subordinar estrictamente a ciertos individuos, generando una crisis que, tal y como se aprecia, se traduce en revueltas o manifestaciones de aquellos, descontentos, sujetos considerados como minorías. Entonces, son eclosiones que buscan renunciar a las imposiciones arbitrarias sobre la libertad individual en el cuerpo, utilizando diversos medios expresivos. Según Carlos A. Cuellar, estas poses o actitudes –algunas en apariencia violentas– surgen como necesidad ante *la crisis del hombre y la mujer posmodernos*<sup>4</sup>.

Dichas posturas, si bien no buscan resolver el problema, al menos lo ponen en tela de juicio. Son –para cerrar con la cita de Cuellar– una respuesta al fracaso y/o degeneración de las prácticas hedonistas y a las doctrinas filosóficas y religiosas que les ofrecían consuelo, y entre otras causas, cita la saturación y el hastío de la continuidad hegemónica de las prácticas sexuales convencionales. Lo que sucede, tal y como nos lo plantea Omar Calabrese, es que vivimos una era *neobarroca*, en la que, efectivamente, nos encontramos sumidos en una profunda crisis individual, en una sociedad de individuos cada vez más fragmentados e inestables<sup>5</sup>.

Crisis tal y como la surgida hace varios siglos atrás –y de ahí el término neo barroco– donde algunos sujetos no calzaban en el adoquinado patrón social de una cultura masiva, urbana, dirigida y conservadora, es decir, barroca. Por tanto, algunas de las causas que plantea José

---

<sup>4</sup> En José Antonio Navarro (2002) *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. España: Valdemar. Pp. 197-198.

<sup>5</sup> Omar Calabrese (1994) *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.

En su texto Calabrese se centra en el papel de la sociedad contemporánea en lo que respecta al gusto por el objeto fragmentado e inestable, como reflejo mismo de la sistematización mediática que provoca entre otras cosas, la pérdida de identidad.

Antonio Maravall en *La cultura del barroco*<sup>6</sup>, podrían aplicarse de manera consecuente con la actualidad posmoderna, si se observa en dicha posmodernidad una correspondencia analógica con los acontecimientos socio-políticos y culturales de la época del barroco. Esta construcción causal servirá para comprender mejor este ambiente profuso, vacío o posmoderno, en el cual se desarrollan las representaciones artísticas. Entre las causas más importantes que plantea Maravall tenemos: la alteración de los valores y de los modos de comportamiento congruentes con ellos, que trae como consecuencia, alteraciones, en los procesos de integración de individuos, cuando éstos gozan de manera desigual de los mismos. Esto hace patentes los efectos de malestar y de más o menos, declarada disconformidad, en relación al encuadramiento de individuos y de grupos, lo que suscita un sentimiento de opresión y de agobio.

Como tal, se producen transformaciones en las relaciones y vínculos que anudaban a los individuos entre sí, lo que deviene en una formación dentro de la sociedad de ciertos grupos nuevos o resultantes de modificaciones en grupos antes ya reconocidos, cuyos papeles sociales sufren perturbaciones. Todo lo anterior genera la aparición de críticas que denuncian el malestar de fondo y suscitan, con un índice de frecuencia mayor o menor, la presencia de casos de conducta desviada y de tensiones entre grupos; los cuales, si llegan a alcanzar un suficiente grado de condensación, estallan en revueltas y sediciones, como las de la década de 1960, con las consecuencias que hoy se pueden apreciar.

Como se puede observar, aún y cuando Maravall se está refiriendo a la sociedad europea del siglo XVII; la coherencia entre dicho contexto y el actual, es bastante contundente. Este esquema tiene relación directa con lo que nos plantea Néstor García Canclini en sus *Culturas Híbridas*<sup>7</sup>, que, entre otras cosas enfatiza en la diversidad de roles,

---

<sup>6</sup>José Antonio Maravall(1986) *La cultura del Barroco*, España: Ariel.

Maravall nos presenta la cultura del barroco a partir de sus detonantes sociales: individuos emotivamente agitados e inestables en una sociedad mediática que busca ser la ruptura con respecto de lo Clásico. Un discurso similar al de Calabrese, pero situado en el siglo XVII.

<sup>7</sup>Néstor García Canclini (1990) *Culturas Híbridas*, México: Grijalbo.

Lo interesante del texto de Canclini es la incapacidad para definir de manera conceptual o estilística las representaciones artísticas que derivan del frenesí social

producto de una ruptura de géneros; algo que tiene relación muy estrecha con la alteración de valores y la transformación de las relaciones entre los individuos, y la aparición de los nuevos sujetos sociales, que surgen como producto de las sediciones en la sociedad.

La ebullición de estos nuevos actores sociales tiene necesariamente una respuesta en el arte, específicamente en la imagen visual, ya que este es el terreno idóneo para mover al ser humano a través de los resortes extrarracionales de sus fuerzas afectivas. Por ello es que nuestra cultura se parece a la del barroco: se caracteriza por un acceso/exceso de información, imposible de digerir en el poco tiempo de interpretación que se nos ofrece. Información que se brinda particularmente en la imagen visual, porque en la visualidad se halla el placer, el *voyeurismo* de la representación y su pérdida. Imagen en definitiva barroca, pues, parte de un efectismo hiperdramático que aspira a suscitar una emotividad renovada-

## El cuerpo denunciante como manifestación artística

Así es el arte actual: una imagen, subsiguiente y así consecutivamente, todas estas imágenes están cargadas de una emotividad ficcional. Emotividad conseguida mediante el cuerpo, que se convierte a su vez en objeto de una nueva configuración. Y es que, como se puede apreciar actualmente, la presión de los movimientos sociales de la década de 1960 constituyó más que una repercusión artística, un desplazamiento – en palabras de Hal Foster<sup>8</sup> -donde el arte deja de inscribirse en los espacios consagrados (tales como museos y galerías) y pasa a formar parte del discurso contra la opresión política y moral a través del cuerpo.

Cuando el arte escapa o impugna a la representación abandonando el espacio consagrado para tal fin, toma al cuerpo del artista como escenario de este nuevo proceso artístico, que al igual que los anteriores, hace uso de la imagen que le preexiste ; sólo que esta vez en favor de una documentación visual, que permita explicar y registrar

---

latinoamericano (y global), como una muestra de la inestabilidad y mudabilidad de los individuos actores de la sociedad contemporánea.

<sup>8</sup> En Hal Foster (2001) *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo.*, España: Akal, citado por Iván Mejía (2005) *El cuerpo post humano*, México: UNAM, p. 33



esta emotividad expresiva: sentimiento artístico, la forma con la cual –y continuando así con la cita de Foster- los artistas han rearticulado las codificaciones institucionales del arte, ejerciendo críticas al capitalismo y abordando problemáticas sociales más cercanas a la antropología que al arte mismo.

Fueron varios los movimientos artísticos cuyos intérpretes apelaron a una emotividad con el espectador, partiendo de performances o happenings corporales como medios particulares de expresión. Así, tenemos por ejemplo al grupo *Fluxus*, cuya miembro más conocido es Yoko Ono, movimiento de los sesentas y setentas, que integraba video, poesía, objetos encontrados y performances en sus representaciones. Sin embargo, será los grupos conocidos como *Accionismo Vienés* y *Body Art*, los que apelaron a una mayor crudeza o hiperrealidad con el espectador, a quien trataron de someter a partir de una degradación del cuerpo orgánico, mutilado y enfermo. Los antecedentes del cuerpo como arte

El llamado *Accionismo Vienés* (*Wiener Aktionismus*) comprende un corto y polémico movimiento artístico del siglo XX, que constituyó una de las aportaciones más inquietantes y radicales del arte austriaco de vanguardia y que puede entenderse como uno de los esfuerzos que los artistas de la década de 1960 llevaron a cabo para trasladar el arte al terreno de la acción. Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Arnulf Rainer, entre otros, se encargaron de llevar a cabo lo que ellos mismos definían como una “política de la experiencia”, en la cual el cuerpo servía como soporte y material de la obra de arte. Cuerpo que podía degradarse, corromperse o mancillarse y cuyo fin era el de conformar un agente revulsivo que se erigiera en paradigma máximo de la superación de la moral sexual convencional.

Los integrantes de este convulso grupo nunca escribieron un manifiesto. Incluso, analizando la bibliografía existente en torno a la obra de los accionistas de aquellos años, parece ser que la mayoría de ellos no eran ni siquiera conscientes de pertenecer a un grupo identificado como tal. El mismo Hermann Nitsch comenta: “El *Accionismo Vienés* nunca existió como grupo. Simplemente, un buen número de artistas reaccionaron contra la situación en la que el arte y ellos mismos se encontraban, con la casualidad de que todo ello sucedió en la misma época y tuvo

similares significados y resultados"<sup>9</sup>. Las prácticas de algunas de sus ideas requerían la realización de "acciones" en entornos controlados, o ante extensas audiencias.

Los accionistas vieneses se caracterizaban por lo grotesco y lo violento de muchos de sus trabajos, donde frecuentemente se realizaban sacrificios de animales, rituales orgiásticos o prácticas sexuales aparentemente sangrientas (como simulaciones de mutilaciones genitales o violaciones).

Todo ello desafiaba a las convenciones éticas y morales sobre las que se cimienta la sociedad occidental, por lo que muchos de estos artistas fueron perseguidos por la ley y por varias asociaciones ecologistas y religiosas. Günter Brus y Rudolf Schwarzkogler son quizás, los ejemplos más complejos e importantes de esta formación artística, nacida bajo el abrigo del Expresionismo Austríaco, como metáfora artística de la fuerte e irrevocable decadencia del Imperio Austrohúngaro y conforme a las nuevas teorías psicoanalíticas del inconsciente freudiano.

El primero de ellos, Günter Brus (imagen 1)<sup>10</sup>; se interesó por representar la vulnerabilidad social y las distintas clases de antropofagia –a saber: laboral, política y personal- haciendo uso de su cuerpo desnudo y sexuado por el exhibicionismo anal y genital, así como por el travestismo, la defecación y la automutilación sadomasoquista.



**Imagen 1.** Günter Brus, *Pintar, auto pintarse, auto mutilarse*, 1965

<sup>9</sup> En Francesca Alfano (2003) *Extreme Bodies*, Milán: Skira. p. 87

<sup>10</sup> Uno de los más activos y radicales artistas del grupo Vienés, cuyo intento particular fue el de hacer del cuerpo una superficie sobre la cual expresar el derrumbamiento constante de lo orgánico. Imagen tomada de <http://lurvemag.tumblr.com/page/34> el día 17 de julio del 2011. Posteadada por Viviane Tran para LURVE magazine.

Una búsqueda constante de transformación de lo corpóreo, en la que Brus, de manera parecida a Nietzsche, concibe el cuerpo como una superficie de inscripción de los sucesos y como volumen en perpetuo derrumbamiento. Con su obra, Brus buscaba una toma de consciencia sobre la naturaleza orgánica del cuerpo, sobre la condición material del hombre. Beber orina, comer excremento, masturbarse en público: todo forma parte de un ritual que el artista realizaba a manera de inconsciente colectivo, para trastocar al individuo en un intento por volver a su animalidad primigenia, debido a que -y en palabras de Georges Bataille- *en el animal se introduce un desequilibrio y ese desequilibrio amenaza a la vida misma*<sup>11</sup>.

Rudolf Schwarzkogler, por otro lado, también hacía uso de una proclamada autoflagelación de su cuerpo, sólo que en espacios más íntimos, en los cuales se fotografiaba, haciendo las de actor y espectador al mismo tiempo. Schwarzkogler archivó fotográficamente, una indisoluble relación entre arte y vida.

Arte y vida en la que el sufrimiento, la angustia y el sentimiento de



**Imagen 2.** Rudolf Schwarzkogler, *2 Aktion*,

impotencia, constituyen la dramática y sofocante dimensión de sus trabajos (Imagen 2)<sup>12</sup>. Su cuerpo fue llevado a límites tales que llegó a sucumbir en lo que muchos ven como un suicidio y otros como su último acto preformativo. Lo cierto es que la obra de Schwarzkogler fue un llamado a la soledad y alienación de los individuos, a la auto segregación; síntomas de repulsión y disconformidad de una sociedad desesperada y enferma, que juega con el sufrimiento extasiado a nivel mental y corporal.

<sup>11</sup> Georges Bataille (1985) *El erotismo*, Barcelona: Tusquets. p. 45

<sup>12</sup> La obra de Schwarzkogler refleja los síntomas de una sociedad enferma con lo corporal, en la que muchos individuos son condenados a la segregación alienada y repulsiva. Imagen tomada el 17 de julio del 2011 del sitio: [http://www.artandculture.com/media/show?media\\_id=60002&media\\_type=Image](http://www.artandculture.com/media/show?media_id=60002&media_type=Image)

**Cargada por:** Chris Vroom, el 14 de marzo de 2009

Este tipo de acciones presentes en la obra de Brus y Schwarzkogler, tienen como antecedente primordial al *Body Art*, movimiento que fue llevado radicalmente hasta sus extremos por los accionistas vieneses. En el *body art* los artistas no llegaron a extremos tan arriesgados como los de los accionistas vieneses; su obra se caracterizó por un tratamiento del sujeto como un ente que buscaba sintonizar históricamente con un redescubrimiento del cuerpo, todo como producto de las investigaciones psicoanalíticas de Freud y el capitalismo exacerbado.

En el *Body art* se inició un proceso de descomposición analítica del cuerpo, cuya finalidad fue medir la resistencia contra los mecanismos de subordinación psicológicos y sexuales, luchar contra la violación de lo íntimo y apuntar a preferencias sexuales particulares. El cuerpo, más que objeto de arte, se vuelve material, marco y fin de una experiencia. Y como fundamento –en palabras de Marchan Fiz- *se opone a la imagen social imperante del cuerpo humano...niega el cuerpo-fetiché de la propaganda comercial*<sup>13</sup>.

Uno de los artistas más destacados de este movimiento fue Joseph Beuys, para quien "todo ser humano es un artista", y cada acción, "una obra de arte". Entre sus acciones más reconocidas, en 1965, Beuys untó con miel su cabeza y la cubrió de pan de oro, y desplazó una liebre muerta a través de una galería de arte, intentando que tocara con sus patas las obras de arte en lo que llamó "Cómo explicarle el arte a una liebre muerta", liebre que representa al héroe civilizador, al demiurgo o ancestro mítico, es decir, al esquema social capitalista dominante.

Además de Beuys, otros artistas como Marina Abramovic, Bruce Naumann, Denis Oppenheim y Gina Pane, fueron parte activa en dicho movimiento.



**Imagen 3.** Gina Pane. *Acción*

<sup>13</sup> En Mejía, 2005: 38.

Tomaremos a Gina Pane y a Marina Abramovic como ejemplos que ilustren un poco más el movimiento. Por un lado tenemos a Gina Pane (Imagen 3)<sup>14</sup>, artista italiana quien a partir de 1968 y ayudada por el fotógrafo Françoise Masson, quien documentaba sus acciones, inició un proceso donde el cuerpo pasa a ser medio de arte, desentendiéndose de los modelos dirigidos y estereotipados propios de la sofisticación capitalista, que no reflejan en nada la realidad física ni psíquica de dicho cuerpo.

Su primera acción fue en 1971 y llevó el nombre de Escalada, de la que Pane hacía referencia como algo ciertamente dañino o peligroso, porque quebranta los límites de la belleza corporal. Los performances de Gina Pane, a diferencia de los de Rudolf Schwarzkogler, están hechos frente a un público al cual se le exhibe ese daño, ese límite, pero siempre sin ofrecer alguna respuesta. El resultado al final y en palabras de Gina Pane “no es un daño genuino, sino uno que ha sido creado por mi propia voluntad”.

El trabajo de Pane es catalogado como *una suspensión del tiempo, una cristalización del lenguaje: toda su energía se concentra en la redefinición del mundo, empezando por la comunicación entre los seres vivos*<sup>15</sup>. Su obra muestra la diversidad, la enfermedad, el rechazo y la herida se transforma en el pasaje que desvía de la realidad, que atenta contra la naturaleza misma. Al auto inflingirse heridas con navajas sobre su rostro y cuerpo, Gina Pane realiza un escape de los cálculos funcionales con los que se relacionan los individuos, utilizando su cuerpo como el sitio de las emociones y excitación. Y es que en una sociedad basada en el principio de la realidad, el trabajo de Gina Pane rompe con la consciencia tradicional y se transfigura al donarse, abrirse y exhibirse a sí misma a partir de su cuerpo como el único receptáculo de esa emoción pasional.

---

<sup>14</sup> Sus *performances* eran catalogados como una muestra de la enfermedad, la herida y el rechazo; siendo el cuerpo el único receptáculo de dichas emociones. Imagen tomada el 17 de julio del sitio: <http://retoricascorporales.blogspot.com/2010/11/gina-pane.html>

<sup>15</sup> Alfano, 2003:25.



Marina Abramović es el otro ejemplo significativo del movimiento Body Art. Conocida como la abuela del performance, Abramović se ha mantenido vigente por más de tres décadas, aún y pese a la evolución del movimiento hacia el llamado Arte Carnal, que analizaremos luego. En su primera performance, por ejemplo, Abramović exploró elementos de rituales y gestos. Usando veinte cuchillos y dos grabadoras, la artista ejecutó el juego ruso de dar golpes rítmicos de cuchillo entre los dedos abiertos de su mano.

Cada vez que se cortaba, tomaba un nuevo cuchillo y grababa la operación. Después de cortarse veinte veces, reproducía la cinta, escuchaba los sonidos y trataba de repetir los mismos movimientos y errores, uniendo de esta forma el pasado y el presente. Con este trabajo, Abramović comenzó a considerar el estado de conciencia del artista como un ser que vive en un contexto espacial específico que lo determina conjuntamente con su pasado histórico.

En otros trabajos como *Ritmo 5*, de 1974 Abramović intentó revocar la energía del dolor corporal extremo, en este caso usando una gran estrella impregnada en petróleo, la cual fue encendida al comienzo de la actuación. Parada fuera de la estrella, Abramović cortó sus uñas, las de los pies y manos, así como su cabello.



**Imagen 4.** Marina Abramović. *Ritmo 0*, 1974.

Cuando termina con todo, lanza los recortes a las llamas haciendo cada vez un estallido de luces. En el acto final de purificación, Abramović saltó al centro de la estrella en llamas. Debido a la luz y el humo del fuego, el público no notó que la artista perdió el conocimiento por la falta de aire.

Algunas personas de la audiencia se dieron cuenta de lo ocurrido sólo cuando el fuego se acercó demasiado al cuerpo que permanecía inerte. Un doctor y varios miembros de la audiencia intervinieron y la sacaron.

Pero fue *Ritmo 0* (Imagen 4)<sup>16</sup>, igualmente en 1974, su trabajo más reconocido porque llevó más allá los límites entre el artista y el público. Abramoviç desarrolló una de sus performances más exigentes, en la que ella tenía un rol pasivo, mientras el público la forzaba a realizar la actuación. Colocó sobre una mesa 72 objetos que la gente le permitiera usar en la forma que ellos eligieran. Algunos de estos objetos podían dar placer, mientras otros podían infligir dolor o incluso dañarla. Entre ellos había tijeras, un cuchillo, un látigo, una pistola y una bala. Durante seis horas la artista permitió a los miembros de la audiencia manipular su cuerpo y sus acciones. Inicialmente, la audiencia reaccionó con precaución y pudor, pero a medida que pasaba el tiempo (y la artista permanecía impasible) mucha gente empezó a actuar de manera agresiva.

Como se puede apreciar a través de estos ejemplos, tanto en el *Accionismo Vienés* como en el *Body Art* nacen como una necesidad social de los artistas: un llamado a liberarse de la opresión política y moral en contra del cuerpo humano. Ambos movimientos manifiestan a través de las acciones de sus intérpretes, la visión del cuerpo como un principio de desorden e irracionalidad, a partir del cual el individuo se distancia e inicia una lucha incuestionable y eterna contra el sistema y contra la naturaleza misma.

Lo que Brus, Schwarzkogler, Pane y Abramoviç -entre otros- buscaban, era ciertamente la trascendencia natural a partir de lo material, de lo orgánico. De ahí la cicatriz, el corte, la enfermedad, el dolor, el placer, el asco, etc., experiencias reiterativas en la consciencia humana y necesarias para el adecuamiento social de los individuos. Como se estableció al principio, las nuevas propuestas artísticas tienen por objetivo innovar. Al estar sometidas a una cultura conservadora donde la novedad significa cambio y todo cambio pone en detrimento al

---

<sup>16</sup> *Ritmo 0* representa uno de los *performances* más reconocido de Abramoviç, en el cual lleva más lejos que ningún otro artista la interacción entre su trabajo y el público, al permitir que los espectadores infligieran un daño en su cuerpo. Acción que se tornó descontrolada por la impasividad de la artista ante el dolor.

Imagen tomada [el 17 de julio de 2011 del sitio:](http://entornoartistico.blogspot.com/2010/10/marina-abramovic-rhythm-0.html)  
<http://entornoartistico.blogspot.com/2010/10/marina-abramovic-rhythm-0.html>

sistema cultural dominante; la innovación se ha hecho necesaria y ha llegado por las vías cada vez más explícitas mediante la educación y el desarrollo de gustos alternativos, considerados muchos de ellos como perversiones...

### *El arte carnal*

El *Body Art* a finales de los setentas y principios de los ochentas será pues una reinventiva insistente del cuerpo a partir de sus funciones y fluidos tanto internos como externos (la mayor de las veces desagradables) que servirá a los artistas para explorar diversos estados como el agotamiento y la frustración, o el goce y la violación; estados que además les permitirán abordar de manera bastante perspicaz temáticas como la sexualidad, el género, la depravación, la enfermedad, en fin, todo aquello excesivo y degradado, sanguinario y violento, llamdo *gore* (interpretación anglosajona) o en términos de Juan Vicente Aliaga, abyecto.

Muchos autores apuntan a que en este período que va desde los años setentas hasta principio de los ochentas, ocurre una evolución en el *Body Art*, evolución que se conoce con el nombre *Arte Carnal*, o *Nueva Carne*, y que pareciera estar más ligada a la mutación del cuerpo que a su liberación. El *Arte Carnal* –en palabras de una de sus activistas más importantes, la artista francesa Orlan - no hereda una tradición Cristiana y más bien la resiste.

Según esta artista, el *Arte Carnal* ilumina el rechazo cristiano del cuerpo del placer y expone su debilidad a la cara de los descubrimientos científicos. Es en resumen, el repudio a la tradición del sufrimiento y el martirio, reeditándolo más que cambiándolo, reforzándolo más que disminuyéndolo. Entre sus fundamentos podemos mencionar su carácter crítico anárquico, una expresión siléptica (de significado más amplio que el de la acción ejecutada) y por supuesto, la utilización del cuerpo como instrumento.

El *Arte Carnal* ha logrado la supresión de lo desagradable a través del exceso de humanidad, o la humanización de lo artificial y lo monstruoso, así como una liberación de los cánones patriarcales. Si en un principio - y tomando nuevamente como ejemplos a Günter Brus, Rudolf Schvarkogler, Gina Pane y Marina Abramovic- asistíamos a una



modificación de la corporeidad y de sus patrones comunes, hoy podría hablarse de una reconstrucción prostética del cuerpo a partir de los avances favorables en la cirugía cosmética, mismos que permiten transformar lo corpóreo en lenguaje artístico, con el fin de revertir la sentencia bíblica de la palabra hecha carne por la de la carne hecha palabra.

Estas nuevas tendencias lo que buscan es remarcar la carnalidad del espacio físico temporal, sus posibilidades de trasgresión en aras de representar la condición ontológica del ser humano, una condición en palabras de Iván Mejía, *posthumana*; y que por tanto, *implica un cuerpo necesariamente mutable y procesual, que permita dilapidar la pulcra división cultural y natural*<sup>17</sup>. Condición en resumen, que podría comprenderse como lo externo y lo interno; lo que ocasiona un nuevo entendimiento del cuerpo humano.

Y es que, a pesar de que el mercado capitalista de la belleza ha hecho caer al individuo (y en especial a la mujer) en la banal necesidad de coincidir con los patrones de belleza publicitarios, muchos artistas se aprovechan de esa posibilidad de reconstruirse -como recurso o discurso plástico- artificialmente a partir de la cirugía estética.

Un ejemplo de esta reconstrucción prostética lo representa la obra de la artista antes mencionada y conocida con el nombre de Orlan (Imagen 5)<sup>18</sup>. Hija de la obsesión francesa por la belleza física y el refinamiento, Orlan comenzó en los años setenta, realizando una serie de trabajos de carga feminista y provocadora, con una fuerte crítica al rol femenino en la cultura de Occidente y sus modelos de construcción clásica de belleza.

En 1978 por ejemplo, en una obra que tituló Cabeza de Medusa, un espejo de aumento mostraba su vello púbico cuya mitad estaba pintada en azul, mientras que los monitores registraban las cabezas de los espectadores. Y en los ochenta, Orlan jugaba con los estereotipos

---

<sup>17</sup> Mejía, 2005: 59.

<sup>18</sup> [Los trabajos de Orlan representan un](#) juego que combina lo virginal y lo seductor, acción que surge como crítica a los roles femeninos en una sociedad paternalista y de consumo, donde la imagen de la mujer es la de objeto de deseo y de belleza.

Imagen tomada [el 17 de julio de 2011 del sitio de](#)  
[http://espinasyazucenas.blogspot.com/2010\\_02\\_01\\_archive.html](http://espinasyazucenas.blogspot.com/2010_02_01_archive.html)

sociales que se le imponen a las mujeres, haciendo las de prostituta y santa a la vez en su obra titulada *Misa en Escena para una Santa*.

A partir de la década de los noventa y con su proyecto titulado *Reencarnación de Santa Orlan*, la artista francesa ha iniciado con un proceso de modelado de su cuerpo, de su rostro específicamente, primeramente en un programa de ordenador –llamado “Morph.”- y posteriormente a partir de la operación quirúrgica.



**Imagen 5.** Orlan, *Santa Teresa*,

A partir de dichas operaciones que transforman procesualmente el cuerpo de la artista, Orlan está denunciando el uso de la medicina tecnológica al servicio del canon corporal impuesto mediáticamente, y además, la filmación documental de sus procesos quirúrgicos le han permitido realizar una serie de instalaciones donde mediante diseños de sangre, textos, fotografías y videos denuncia las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo femenino, empleando el suyo mismo como un “espacio de debate público”.

Estas cirugías -las cuales practica año tras año y con las que permite darle vida a la caracterización de personajes como la *Mona Lisa* de Leonardo, la *Venus* de Botticelli o la *Psique* de Gérôme, entre otras- muy por encima de aquellos que las ven como un intento narcisista y vanidoso, surgen como una tentativa de sabotear el ideal de belleza femenina impuesta por el mismo arte occidental.

Las mujeres de Orlan, de trascendencia mítica, son una mezcla de belleza con misticismo y adoración simbólica, y cuestionan los cánones de belleza por los que se rige la cultura del arte y del espectáculo, así como los medios de comunicación, que hacen del cuerpo un objeto de intercambio, subordinado a ideales de belleza que no existen más que en la maquinaria enferma de la publicidad, de la farándula y su parafernalia.

## Conclusión

Como se puede notar, y a pesar de que la misma Orlan intenta diferenciar el *Body Art* del llamado Arte Carnal, pronunciando incluso un manifiesto, ambos constituyen un ejemplo claro de la disolución del museo en la sociedad, confluyendo en dichas manifestaciones la reivindicación del artesano ejecutor sobre la carne, una manifestación primitiva que colma el deseo de marcar y la idea de un arte generalizado, imperecedero en los cuerpos expositores, los nuevos museos.

## Bibliografía

- Bataille, G. (1985). *El Erotismo* (4ª ed.). (A. Vincens, Trad.) Barcelona: Tusquets.
- Calabrese, O. (1994). *La Era Neobarroca*. (A. Giordano, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Clark, K. (2006). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. (F. T. Oliver, Trad.) Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real*. (A. B. Muñoz, Trad.) Madrid: Akal.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Paidós.
- Honnef, K. (2005). *Arte del Siglo XX* (Vol. II). (I. F. Walter, Ed.) Köln: Taschen.
- Maravall, J. A. (1986). *La cultura del Barroco*. España: Ariel.
- Mejía, I. (2005). *El Cuerpo Post- Humano*. México D.F.: UNAM.
- Miglietti, F. A. (2003). *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milán: Skira.
- Ruhrberg, K. (2005). *Arte del Siglo XX* (Vol. I). (I. F. Walther, Ed.) Köln, Alemania: Taschen.
- Schneckenburger, M. (2005). *Arte del Siglo XX* (Vol. II). Köln: Taschen.