

EL CUERPO DEL ARTISTA



PHIDON



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	01
		BANDEJA	30
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	







ISBN 978-84-9631-100-4
© 2004 Phaidon Press Limited

Reservados todos los derechos.
Prohibida la reproducción en todo o
en parte por cualquier medio mecánico,
informático, fotográfico o electrónico,
así como cualquier clase de copia,
registro o transmisión por internet,
sin la previa autorización escrita de
Phaidon Press Limited.

www.phaidon.com

Primera edición en español 2004
© 2004 Phaidon Press Limited

ISBN 0 7148 9827 6

Reservados todos los derechos.
Prohibida la reproducción en todo o
en parte por cualquier medio mecánico,
informático, fotográfico o electrónico,
así como cualquier clase de copia,
registro o transmisión por internet,
sin la previa autorización escrita de
Phaidon Press Limited.

Traducido del inglés por
Carne Franch Ribes para
Equipo de Edición S.L. Barcelona

Diseño de SMITH
Printed in Hong Kong/
Impreso en Hong Kong

Cubierta: Tracey Emin
Exorcism of the Last Painting (Ever Made)
1994
Galería Andreas Brändström, Estocolmo

Carpas de brasa: Stuart Brisley
Moments of Decision and Indecision
1975
Galería Teatra Stille, Varsavia

Páginas 2-3: Yasumasa Marumura
Retracts (Futaba) details
1998
Fotografía en color

Página 4: Piero Manzoni
Diverare l'arte
1960



EDICIÓN DE TRACEY WARR
ESTUDIO DE AMELIA JONES



EL CUERPO DEL ARTISTA



Facultad de Artes
BIBLIOTECA



PRÓLOGO TRACEY WARR página 10

ESTUDIO AMELIA JONES página 16

OBRAS página 48

CUERPOS QUE DEJAN HUELLA página 49

CUERPOS GESTUALES página 70

CUERPOS RITUALISTAS Y TRANSGRESORES página 92

CUERPOS AL LÍMITE página 114

REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD página 134

CUERPOS AUSENTES página 162

CUERPOS PROLONGADOS Y PROTÉSICOS página 178

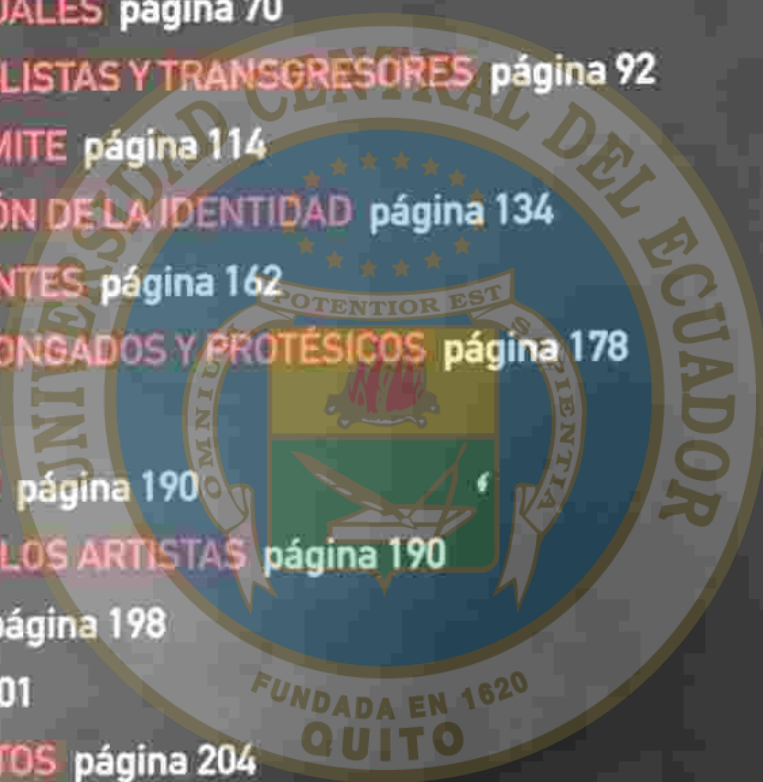
ANEXOS página 190

BIOGRAFÍAS DE LOS ARTISTAS página 190

BIBLIOGRAFÍA página 198

ÍNDICE página 201

AGRADECIMIENTOS página 204



OBRAS página 48

CUERPOS QUE DEJAN HUELLA página 49

Marcel DUCHAMP: Paysage faub. 1941 página 48

Georges MATHEU: Homage to General Huleyoshi. 1957 página 50

Jackson'S' LLOYD: N. Poniendo en su estudio. N. 1950 página 51

Saburo MORIYAMA: Breaking Through Many Paper Screens. 1956 página 52

Isamu SHIRAGA: Challenging Mud. 1955 página 53

Shozo SHIMAMOTO: Making a Painting by Throwing Bottles of Paint. 1954 página 53

Yves KLEIN: Anthropometrie de L'apéro de bleue. 1960 página 54

Yves KLEIN: Anthropometrie au lit. 1960 página 55

Yves KLEIN: Anthropometrie au lit. 1960 página 56

Niki de SAINT PHALLÉ: Premier. Tridimensionnel impasté. 1961 página 57

Claes OLDENBURG: Snapshots from the City. 1960 página 58

Allan PROWSE: Happenings in Paris. 1959 página 59

Jim DINE: The Smiling Workman. 1960 página 59

Nam June PAH: Interpretation de la Composition No. 10 de la Montagne. 1960 página 60

Carolee SCHNEEMANN: Meat. 1964 página 60

Carolee SCHNEEMANN: Eye Body. 34 Transformative Actions. 1963 página 61

Shigeo KUBOTA: Vagina Painting. 1963 página 62

Paul McCARTHY: Face Painting - Floor White Line. 1972 página 63

Ana MENDEZ: Body Tracks. 1974 página 63

Stuart BRISLEY: Moments of Decision and Indecision. 1979 página 64

Andy WARHOL: Oxidation Painting. 1978 página 65

Andrés SERRANO: Sin título XIII (Ejaculation in Trajectory). 1989 página 65

Jeanne ANTONI: Loving Care. 1992 página 66

Rachel LACHOWICZ: Red not Blue. 1992 página 67

Cheryl DUNN: This is My Royal Irish Ass (KIRIA). 1993 página 67

Keith DADSWELL: Sin título (Purple Squirt). 1999 página 68

Jenny SALLE: Glen UCHIFORD Closed Contact No. 10. 1995-1997 página 68

Tracey EMIN: Exorcism of the Last Painting Ever Made. 1996 página 69

CUERPOS GESTUALES página 70

Yves KLEIN: Saut dans le vide. 1960 página 70

Robert MORRIS: Box. 1962 página 71

Dick HOGGINS: Aleon KNOWLES Danger Music No. 2. 1962 página 72

Tetsumi KUDO: Philosophy of Impotence. 1962 página 72

Ben VAUTER: Geste. Rentrer dans le vu. 1964/1972 páginas 72, 73

Yoko ONO: Cut Piece. 1964 página 74

Milan KRIŽAK: Demonstration for all the Senses. 1964 página 75

HILRED GELTER: Maquette of the Hilred Center Shelter Hotel Event. 1964 página 76

Joseph BEUYS: I like America and America Likes Me. 1974 página 76

Joseph BEUYS: How to Explain Pictures to a Dead Horse. 1965 página 77

Bruce NAUMAN: Art Make-Up Films. No. 1 or 2. 1967-1968 página 78

Bruce NAUMAN: Self-Portrait as a Fountain. 1966-1967 página 79

Paul COSTANTINO: The People's Trick. 1969 página 79

[Bruce NAUMAN: Walking in an Agitated Manner Around the Perimeter of a Square.

1967-1968 páginas 80-81

Yasun ISAMA: Dead Ory to Awak on the Head of MiMA. 1969 página 82

QILIGEN: SO LONG! The Singing Sculpture. 1970 página 83

Denise OFFENBACH: Plastic Stress. 1970 página 84

Jean-LUCAS: Mirror Clock. 1970 página 85

Bas Jan ADEL: I'm Too Sad to Tell You. 1970 página 85

Rimney FLENNY: Roomscare (Impromptu). 1970 página 86

Bruce NAUMAN: Pose Work for Films. 1970 página 86

Eleanor ANTON: Carving: A Traditional Sculpture. 1973 página 87

Charles RAT: Plank Piece I & II. 1973 página 88

Denise SMITH: Public Lunch. 1971 página 89

Herta Eiderman UKELES: Hairbird Wash: Washing Tracks, Maintenance, Outside. 1973 página 89

Charles SCHILLER: A ZINUpTo And Inc. luding Her (Limes). 1974 página 90

Skip ACHOLD: Oil Display. 1973 página 91

Oleg KULIK: Dito America and America Dito Me. 1972 página 91

CUERPOS RITUALISTAS Y TRANSGRESORES página 92

Hermann NITSCH: Action 1962 página 92

Hermann NITSCH: Action: Orgas - Mystery Theatre. 1964 página 93

Otto MÜHL: Material Action No. 1: Degradation of a Venus. 1963 página 94

Otto MÜHL: Gymnastics Class in Food. 1965 página 94

Otto MÜHL: Fixation. 1969 página 95

Gunter BRUS: Art and Revolution. 1968 página 95

Gunter BRUS: Self-painting: Self-mutilation. 1963 página 96

Wolf VOSTELL: You Happening. 1966 página 97

Rudolf SCHWARZKÖGLER: Action: Wedding. 1965 página 97

Michel JOURNAC: Messe pour un corps. 1969 página 98

Rafael MONTAÑEZ ORTIZ: The Birth and Death of White Henny. 1967 página 98

Arnold RAINER: Face Forces. 1963 página 98

Lucas SAMARAS: Photo-Transformation. 1974 página 99

Ana MENDIETA: Rape Scene. 1973 página 100

Ana MENDIETA: Death of a Chicken. 1972 página 101

Quinpane: Death Control. 1974 página 101

Chris BURDEN: Carus. 1973 página 102

Orson GELTMAN: Naked. 1974 página 102

Chris BURDEN: Trans Fixed. 1974 página 103

Paul McCARTHY: Hell Dog. 1974 página 104

Mike PARR: Catholic Action: Social Gospel No. 5. 1977 página 105

John DUNCAN: Blind Date. 1980 página 105

Mike KELLEY: Plein Air: Rolfes Chapel Lincoln's Profile. 1986 página 106

Cindy SILVERMAN: Satisfaction. 1975, 1987 página 106

Andrés SERRANO: Piss Christ. 1987 página 107

Karen FINLEY: We Keep Our Victims Ready. 1989 página 108

Bob FLANAGAN: Shere ROS: Visiting Hours. 1992 página 109

Bob FLANAGAN: Auto-Erotic SM. 1996 página 109

Annie SPRINKLE: Post-Modernism Show. 1992 página 110

Ron ATTIE: Scenes in Irish Life. 1994 página 110

FRANK O'DONN: I Can Sing. 1994 página 110

Eike KRYSTUFEN Satisfaction. 1996 página 111
Marina ABRAMOVIC Balkan Baroque. 1997 páginas 112-113

CUERPOS AL LÍMITE página 114

Peter WEBERLY Value EXPORT. Auler Mappe der Hundigkeit. 1968 página 114
Yayoi KUSAMA Kusamas Peep Show or Endless Love Show. 1966 página 115
Dennis OPPENHEIM My Bob JOBE Arm Bob Wire. 1969 página 116
Valie EXPORT Eros'ion. 1971 página 116
Barbara SMITH Feed 344. 1973 página 116
Vito ACCONCI Seedbed. 1972 página 117
Dennis OPPENHEIM Reading Position for a Second Degree Burn. 1970 página 118
Vito ACCONCI Trademarks. 1970 página 119
Vito ACCONCI y Kathy DILLON P. 1970. 1971 página 119
Gina PANE Le Lail Chaud. 1972 página 120
Barry LEVA Velocity Piece No 21. 1970 página 121
Chris BURDEN Shoot. 1971 página 122
William WE CHAN Family Combinations. 1977 página 122
Gianni PISANI Each Morning Before Going Out. 1973 página 122
Klaus RÜNKE Deplatzierung. 1972 página 123
Marina ABRAMOVIC Rhythm 2. 1974 página 124
ABRAMOVIC y ULAY Imponderabilia. 1977 página 126
Marina ABRAMOVIC Rhythm 8. 1974 página 125
Susan HILLER Dream Mapping. 1974 página 126
Petr ŠTEMBERA Grating. 1975 página 126
Bill VIOLA The Space Between the Teeth. 1976 página 127
Raul ZURITA No no puedo más. 1977 página 128
Diamela ELLI Maqui. 1980 página 128
Zbigniew WARPEKOWSKI Nail Driven Through the Hand. 1980 página 129
Linda MONTANO y Tehching HSIEH A Year Spend Tied Together at the Wrist. 1983-1984 página 129
Jayne ZAVESB K. 1989 página 130
Teresa BURAK Seed. 1989 página 131
Pope ESPALU Carrying. 1992 página 131
Mona HATOUN Corps étranger. 1994 páginas 132-133

REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD página 134

Yayoi KUSAMA Sin título. n. 1966 página 134
Pierre MOLINER L'Aiguillon de l'amour. 1964-1968 página 135
Vito ACCONCI Conversations. 1971 página 136
Judy CHICAGO Boiling Ring. 1970 página 137
Fanny WILBRING Waiong. 1971 página 137
Urs LUTHI Self-Portrait with Eddy. 1974 página 138
Adrian PIPER The Mythic Being: Cruising While Women. 1975 página 139
Adrian PIPER Catalysts IV. 1970-1971 página 139
Jürgen KLAUMER Transformer. 1972 página 140
Katharina SIEVEPPING Transformer I. A. 1972 página 141
Lynda BENGUIS Sin título. 1974 página 142
Robert MORRIS Sin título. 1976 página 143
Mary Beth EDELSON Goddess's Head. 1975 página 144

Carolee SCHNEEMANN Interior Scroll. 1975 página 145
Paul McCARTHY Sailer's Meat. 1975 página 146
Ulrike ROSENBAUGH Don't Believe I Am an Amazon. 1975 página 147
Carlos LEPPER Perchero. 1975 página 147
Hannah WILKE Exchange Values (Markt). 1978-1984 página 148
Hannah WILKE Opportunity Makes Relations as it Makes Thieves (Goethe). 1978-1984 página 148
Hannah WILKE My Forced Epistol (Joyce). 1978-1984 página 148
Hannah WILKE Icon Donald. GODDARD: Intro - Venus. 1993 página 149
Robert MAPPLETHORPE Self-Portrait with Built-up Lip. 1978 página 150
Sherman FLEMING Something Akin to Living. 1979 página 150
Mona HATOUN The Negotiating Table. 1983 página 150
Cindy SHERMAN Sin título. "151". 1978 página 151
Cindy SHERMAN Sin título. n. 131. 1983 página 151
Andy WARHOL Self-Portrait in Drag. 1981 página 152
Pablo PICASSO I'm Not the Girl Who's Sex Much. n. 1966 página 153
James LUNA The Artifact Photo. 1987 página 154
Lorna SIMPSON Guarded Conditions. 1989 página 154
Lyle Ashton HARRIS y Renée COX Queen. Alias & Id. The Child. 1994 página 155
Yasumasa KAWAMURA Double Image. (Marcel). 1988 página 155
Jeff KOONS Sin título. 1989 página 156
Laura ACULAR In Sandy's Room (Self-Portrait). 1991 página 157
John COPLAND Self-Portrait (Standing Side View, Three Panels, No. 5). 1993 página 158
Oladapo Boye SANGBOYE Celebrate. 1994 página 159
Coco FUSCO y Guillermo GÓMEZ-PÉÑA Dos americanos. No descubiertos en la ciudad. 1992 página 159
Marko MORI Makono (Inoh). 1996 página 160
Shirin NESHAT Faceless. 1994 página 161

CUERPOS AUSENTES página 162

Marcel DUCHAMP With My Tongue in My Cheek. 1959 página 162
Pierre HANZONIF autodidasta. 1960 página 163
Pierre HANZONIF Merda d'artista. 1961 página 163
Bruce NAUMAN From Hand to Mouth. 1967 página 164
Terry FOX Invitation. 1970 página 165
Richard LONG A Line Made by Walking. 1967 página 166
Howard F. ROEDER My Dirty Blue Clothes. 1970 página 166
CÉSAR Manzoni. 1968 página 166
Giuseppe PENONE Piedra. 1972 página 167
Alan SONNIST Last Will and Testament. 1971 página 168
AMMENDOTA Sin título de la serie «Situela». 1974 página 169
Francesca WOODMAN House No. 4. Providence Rhode Island. 1975-1976 página 170
Francesca WOODMAN Sin título (de La serie «Angel»). Roma. 1977-1978 página 171
Anthony GORMLEY Bed. 1981 página 172
Helen CHADWICK Vase Landscape. No. 3. 1986-1989 página 173
Marc QUINCY Self. 1991 página 174
Charles RAY Oh Charley Charley Charley 1992 página 174
Miroslaw BALK. 2 m. 625 x 1.67 x 157. 1990 página 176
Jenne ANTON Eureka. 1973 página 177
Mona HATOUN Recollection. 1995 página 177

CUERPOS PROLONGADOS Y PROTESICOS página 178

Alvaro LUNANA Llesim Dress 1956 página 179

Nam June PAIK y Charlotte MOODMAN Human Cells delegación de la élite +26+1.1499

gata currida de John Cagey 1985 página 179

Nam June PAIK y Charlotte MOODMAN TV Bica for a Living Sculpture 1989 página 179

Lygia CLAIR D'Alago de Manos 1988 página 180

Lygia CLAIR The I and the You Clothing Body/Clothing 1967 página 180

Helio OTTECA Wearing Parangolá PFF Caja 35 Gileasa to Gilberto G4 1988 página 181

James Lee CHAIRS In the Dress 1969 página 182

Louise DUC'ROLOIS Costume for A Banquet 1978 página 182

Rebecca HOEN Arms Extension 1979 página 183

Rebecca HOEN Ingerhandschuhe 1972 página 183

STELARC Ivent for Stretched Skin 1976 página 184

STELARC The Third Hand 1976-1980 página 184

DRALAN Omnipresence 1993 página 185

Mathew BARNUM BLIND PERINEUM 1993 página 186

Heli REKULA Ryperventilation 1993 página 187

Leigh BOWERY Leigh Bowery in Performance at the Anthony & Dolly Gallery 19-15 October 1988 1988
página 187

Lucy ORLA The Unit 1996 página 187

Stahn STENSLEY Kirk WOLFORD CyberSAM 1996 página 188

Bruce OIL CHRISTIE on Jonathan BRADLEY Divided by Resistance 1996 página 189

Egil RAKAUSKAY In Honey 1996 página 189



PRÓ-

TRACEY WARR

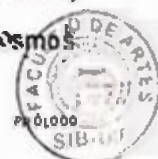
LOGO



A lo largo de la historia, los artistas han dibujado, esculpido y pintado la forma humana. Sin embargo, la historia más reciente del arte revela un cambio importante en la percepción que posee el artista del cuerpo, que no sólo ha ejercido de «contenido» de la obra, sino también de lienzo, pincel, marco y pedestal. Durante los últimos cien años, artistas y otros colectivos se han cuestionado la forma en que el cuerpo se ha descrito y concebido. La idea del «yo» físico y mental como forma estable y finita se ha ido erosionando a medida que el siglo registraba nuevos avances en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo, y han explorado la idea de que la identidad, más que ser una cualidad inherente, se «representa» dentro y fuera de las fronteras culturales. Han estudiado la noción de la conciencia y han logrado expresar el «yo» invisible, enfermo y liminar. Han afrontado situaciones de riesgo, miedo, peligro y sexualidad, exponiendo incluso sus cuerpos a la amenaza de estos elementos.

La historia de las obras de artistas que han utilizado el cuerpo como material para sus trabajos demuestra la fecundación de ideas e ideologías de distintas disciplinas y culturas. A principios del siglo xx, las teorías de Sigmund Freud acerca del inconsciente empezaron a influir en la forma de entender la mente y el cuerpo. Si bien muchas de sus teorías se han cuestionado y reformulado desde entonces, la idea de Freud de que el inconsciente afecta al comportamiento en formas de las que el individuo no es necesariamente consciente ha cambiado la forma de percibir la relación entre la mente, el cuerpo y el comportamiento. En las décadas de 1910 y 1920, dadaístas como Tristan Tzara y Kurt Schwitters usaron técnicas irreverentes, interpretativas y multidisciplinarias con la intención de incorporar realidades corporales físicas para desafiar la «pretenciosidad» de la representación artística tradicional. Lejos del arte museístico convencional de pared y piana, los dadaístas crearon arte en lugares que consideraban más «reales» e interesantes, como cafeterías, cabarés, periódicos o calles. El surrealismo, que evolucionó a partir del dadaísmo, aportó un ingrediente psicológico y permitió que se popularizara la fascinación freudiana por el sexo, el mundo onírico y el inconsciente, cuya máxima representación es *Pietà or Revolution by Night* (1923) de Max Ernst. El collage, el fotomontaje, la instalación, la *performance*, los ambientes y los montajes dadaístas y surrealistas rompieron con el marco y el plano uniforme de la pintura, y empezaron a formar parte de la vida cotidiana.

El interés de los surrealistas por el mundo de los sueños y el inconsciente se plasmaba en sus pinturas, esculturas, acciones y manifiestos,¹ además de verse impulsado por la investigación antropológica de sus coetáneos² y los avances en el ámbito del psicoanálisis. El arte moderno ha demostrado una especial fascinación por los pueblos lejanos, como revela la admiración de Picasso por el «arte primitivo» claramente evidente en pinturas como *Las señoritas de Aviñón* (1907). Las exposiciones de los pueblos y los artefactos de países coloniales «exóticos» suscitaron una avidez popular por esas culturas. El reto planteado por esta representación de culturas ajenas a la occidental ejerció un profundo impacto en muchos artistas atraídos por estas tradiciones del «yo» distintos. En ellas, los estados de ánimo alterados como la ensueñación, la locura, la alucinación y las experiencias cercanas a la muerte se consideraban formas de conocimiento somático a través del cuerpo. La antropología supuso una fuente prolífica para una semántica alternativa del cuerpo, que se había diluido con las distintas capas de racionalismo occidental. Las culturas ajenas a la occidental no concebían al individuo como un elemento central y acumulativo, sino que veían en el «yo» parte de una continuación en el tiempo, de una comunidad, de un entorno, de cosmos.



Los ritos extáticos, las costumbres sociales ajenas como el sacrificio humano, los rituales iniciáticos, la circuncisión, la pintura corporal, la escarificación, el tatuaje y el *piercing* se consideraban medios que se servían del cuerpo para acceder a otro plano de la realidad.

En Europa, la I Guerra Mundial causó devastadores estragos físicos y psicológicos. En 1918, el artista vienes Oskar Schlemmer escribió lo siguiente desde el campo de batalla: «el nuevo medio artístico es mucho más directo: el cuerpo humano». La escalada de muerte y destrucción puso en el punto de mira la realidad de la existencia corporal, desmitificando creencias y valores antiguos, y alterando el *statu quo* en términos de raza, clase y género. Para cuando estalló la II Guerra Mundial, sin dar ni siquiera tiempo al mundo para recuperarse de las heridas físicas y emocionales de la Primera, la actitud en relación con el cuerpo había cambiado irrevocablemente.

Tras la II Guerra Mundial, durante un período de relativa prosperidad tanto en Europa como en Estados Unidos, artistas como John Cage, Marcel Duchamp, Allan Kaprow, Yves Klein y en Japón, Kazuo Shiraga y el grupo Gutai, utilizaron espacios alejados del patrón de galería de arte e ideologías alternativas para expresar sus ideas mediante obras multidisciplinarias basadas en procedimientos, a menudo mediante *performances* («acciones»). Por ejemplo, en Estados Unidos, con la adopción radical por parte de Jackson Pollock de la colocación horizontal del lienzo en el estudio, cambió la relación del cuerpo con la pintura: el movimiento de su cuerpo alrededor del lienzo también formaba parte de la obra. Otros artistas, como Allan Kaprow y Jim Dine, organizaron *happenings* que recreaban el lienzo como un espacio tridimensional. En Europa, Yves Klein utilizó a sus modelos como «pinceles», dirigiendo sus movimientos a medida que «pintaban» con sus cuerpos. En Japón, Kazuo Shiraga «pintó» sus lienzos con los pies, plasmando literalmente su cuerpo en la obra.

El tratamiento brutal al que fue sometido el cuerpo en batallas, campos de concentración y atroces experimentos médicos durante las dos guerras inspiró el lenguaje simbólico de tortura, operación y sacrificio de los accionistas vieneses. Las obras de artistas que utilizan sus propios cuerpos, como Günter Brus, Hermann Nitsch y Otto Mühl, han sido difíciles de asimilar para muchos, y a menudo se han neutralizado mediante la marginalización, la mitologización o simplemente la omisión por parte de la historia del arte. El público y la crítica han tendido a considerar el arte corporal o *body art* como algo perturbador, y su reacción ha sido tildarlo de psicótico y exhibicionista, de aberración dentro de la historia del arte. La recepción sensacionalista de la obra de los accionistas, por ejemplo, aún sigue pasando por alto el hecho de que la mayor parte de los actos de mutilación, tortura y coprofagia fueron teatralizados, fingidos o escenificados para la cámara. El accionismo puede considerarse una respuesta directa a la situación de posguerra que atravesaban países como Alemania y Austria, si bien su uso de la automutilación ritual y extrema ha influido en la obra de otros artistas que no eran austriacos. Menos extremos, aunque igualmente significativos, son los ejemplos de obras análogas que rompen tabúes y fronteras, de artistas establecidos en Estados Unidos como Nam June Paik, Carolee Schneemann y Paul McCarthy.

En la década de 1960, escritores como Susan Sontag se cuestionaban la postura de los críticos greenbergianos formalistas, que separaban el estilo del contenido. Los nuevos escritores estaban en contra de las interpretaciones que postulaban que una obra de arte era una sinopsis fija de las intenciones del artista, de significado incontrovertible y fundamental.

La afirmación del filósofo Roland Barthes de que en literatura la voz auténtica no es la escritura sino la lectura podría aplicarse igualmente al arte y al público: es decir, la recepción es igual de crucial que la creación artística.¹

Este recelo de la autoría individual fue puesto de relieve por los artistas del movimiento Fluxus de la década de 1960, entre los que figuran Hi Red Center, George Maciunas y Yoko Ono. Su militancia y presencia internacionales compartían la anteposición duchampiana de la idea, el gesto y el comportamiento a la producción visual. Otros artistas como Yves Klein o Piero Manzoni, que se hacían eco de los primeros gestos dadaístas de Duchamp (por ejemplo, cortándose el pelo en forma de estrella), llevaban a cabo *performances* en las que solicitaban al público que «firmase» objetos y cuerpos, convirtiéndolos en autenticaciones irónicas y discutiblemente, en proyecciones del «yo». De forma similar, artistas establecidos en Estados Unidos como Claes Oldenburg y Carolee Schneemann empezaron a organizar eventos o *happenings* que involucraban abiertamente al público en la obra de arte, y dirigían su papel cooperativo y creativo durante el proceso. El centro neurálgico de todas estas manifestaciones era el cuerpo activo y partícipe del artista. El trabajo del artista con el cuerpo rebatía el mito del «artista como genio individual». Mediante el carácter absolutamente efímero del producto. Por ejemplo, la artista brasileña Lygia Clark solía trabajar con un vestuario ritual terapéutico inseparable de quien lo llevaba y sus acciones: es decir, del evento.

Los artistas de *performances* han luchado por demostrar que el cuerpo representado posee un lenguaje propio y que este lenguaje corporal, como otros sistemas semánticos, es inestable. En comparación con el lenguaje verbal o el simbolismo visual, las «partes del discurso» del lenguaje corporal son relativamente imprecisas. El cuerpo como lenguaje es, al mismo tiempo, inflexible y flexible en exceso. A través del comportamiento corporal puede expresarse mucho, deliberadamente o no. A menudo el uso del cuerpo se ritualiza con el objetivo de contextualizar y establecer con una mayor precisión su significado. Las reacciones extremadamente contradictorias que despiertan los trabajos de Chris Burden, Orlan, Gina Pane o Hannah Wilke manifiestan la dificultad de controlar y emplear el cuerpo como lenguaje. Esto queda especialmente patente en las reacciones a las obras de artistas femeninas en las que exponen sus cuerpos desnudos. Incluso los críticos más tolerantes suelen llegar a la conclusión de que el uso que la artista hace de su cuerpo como objeto de arte a menudo equivale a la masturbación o al exhibicionismo. Algunas críticas feministas como Catherine Franchlin han llegado a acusar a las artistas de que al utilizar sus cuerpos desnudos alentaban la idea de mujer objeto. Ni las numerosas críticas contextualizadas ni la insistencia del artista en la intención pueden estabilizar el lenguaje corporal.

Desde la década de 1960, los artistas que han utilizado su cuerpo han construido identidades visuales y lingüísticas de género, sexualidad y raza, ofreciendo estas representaciones como jerarquías de poder. Por ejemplo, desde Hannah Wilke a Mary Kelly, las artistas han luchado por demostrar la identidad de la feminidad. Algunas artistas llevan este aspecto al extremo, como Cindy Sherman, que utiliza la ropa como disfraz para escenificar imágenes de los estereotipos femeninos. Nuestra forma de vestir y nuestro peinado pueden reflejar convenciones y expectativas sociales. Los artistas han utilizado sus cuerpos para desarmar los parámetros de dichas convenciones y abandonar las señas de identidad aceptadas por la mayoría. A partir de reformulaciones de identidad inventivas, estimuladas por las visiones fantásticas y las demandas políticas, han surgido revisiones provocativas en torno al género y la sexualidad. Paul McCarthy describe sus ambivalentes

«personajes» como «presuntamente femeninos aunque obviamente masculinos».⁵ El travestismo de Jürgen Klauke, Carlos Leppe o Urs Lüthi no sólo cuestiona la categoría estereotipada del género masculino y la representación de la feminidad, sino también la noción de identidad estable y el sentimiento de «yo». En el siglo xx el cuerpo está experimentando continuos retos y transformaciones liberadoras. Los límites del individuo cambian de continuo, al igual que los límites entre lo público y lo privado, y la noción del individuo. La idea de un «yo» hermenéutico y esencialista, lo que Amelia Jones califica de «sujeto cartesiano», ha dejado de aceptarse sin más.

La tecnología ha ampliado en gran medida nuestra esperanza de vida, nuestro entorno físico, nuestras percepciones y nuestros recuerdos. Las nuevas formas híbridas que se crean constantemente rompen las categorías estáticas y sugieren nuevas tecnologías para el cuerpo. El resultado son visiones contemporáneas de *ciborgs*: personas-máquina ambiciosas e inteligentes. Estas representaciones del cuerpo, que se sirven de una teatralidad muy elaborada, también muestran cierta ambivalencia contemporánea acerca del cuerpo y su relación con la tecnología: un equilibrio entre la tecnofilia y la tecnofobia. La obra de Stetarc proclama que el cuerpo ha quedado obsoleto, que ya es incapaz de enfrentarse al entorno físico, sobrecargado de información sin asimilar e intimidado por su propia tecnología.⁶ Algunas teorías revisionistas recientes aplicadas a la semántica, el género, la sexualidad, la clase y la raza han examinado y expuesto el estado ficticio de muchas ideas que años atrás se tenían por verdades absolutas, como los distintos papeles del hombre y la mujer, o el lugar reservado para los actos privados o sexuales. Por su parte, las críticas posmodernistas presentadas por teóricas como Judith Butler o Donna Haraway han definido los medios de autoproclamación de poder basados en nuevos códigos sociales. Las exploraciones y las extensiones de la realidad física y empírica del cuerpo, por ejemplo en la obra de Bruce Gilchrist o Stahl Stenslie, fomentan nuestra comprensión de los límites y las posibilidades del cuerpo.

La impresión del espectador difiere mucho en función de si presencia una *performance* en directo y siente todas las sensaciones que esta provoca, o bien experimenta dichas sensaciones a través de la documentación de la obra. Peggy Phelan y Rob La Frenais son dos de los críticos que han expresado con mayor contundencia la importancia, tanto para el intérprete como para el público, de presenciar y disfrutar en propia piel la experiencia física catártica de la *performance*. La Frenais sugiere que la «auténtica *performance*» se define como una «zona de entropía», una ausencia de clausura, un rechazo de la cristalización.⁷ Phelan señala que la *performance* tiene que ver más con la desaparición que con la conservación, con la eliminación del rastro y la valoración de lo que se ha perdido. «La *performance* permite volver a valorar [...] el vacío». Se sumerge momentáneamente en la visibilidad «en un presente cargado maníacamente [...] y desaparece en la memoria».⁸ En este entorno especial, a menudo abierto a acusaciones de exclusividad y esencialidad, no sólo pueden representarse los temores y las fantasías personales, sino también los de un ámbito cultural más amplio. Michel Feher resume las tres obsesiones actuales por el cuerpo como una búsqueda de valores que nos protejan frente a la epidemia alimentada por nuestros deseos carnales, la confusión entre el hombre y la máquina, y la disociación de la procreación y la sexualidad.⁹ El sida, así como la tecnología científica y médica, han impulsado una revalorización nueva y metafórica de la muerte, el pecado carnal y la aberración, tal como lo atestiguan las obras de artistas como Ron Athey y Orlan.

A finales del siglo xx impera la creencia de que el cuerpo puede producir un conocimiento puramente racional o empírico. La evidencia del conocimiento somático o sensual se demuestra, hasta cierto punto, en la creciente popularidad de la idea de que un cuerpo sano conlleva una mente sana. Sin embargo, en Occidente los métodos de aplicación de la evidencia, la técnica y la expresión subjetivas siguen siendo rudimentarios. Muchas culturas ajenas a la occidental utilizan el cuerpo para adquirir conocimientos constantes de otras épocas mediante el chamanismo, el hipnotismo y la alucinación. En Occidente, las alternativas a la epistemología racionalista dominante han sido evidentes a lo largo de todo el siglo xx y visibles en los momentos en que las ortodoxias ancestrales se han demostrado insostenibles. En estos momentos, a las voces de las mujeres, de los pueblos indígenas y ajenos a la cultura occidental, así como a la de los que han sido juzgados como «aberrantes» por razones de sexualidad, discapacidad o enfermedad, se les ha unido la voz de las personas preocupadas por las necesidades de nuestro entorno y de las que no pertenecen a la cultura dominante.

En los distintos capítulos de este libro se analizan las diversas temáticas que los artistas han elegido representar con sus propios cuerpos, convirtiéndolos con ello en el sujeto y el objeto de la obra de arte. El primer capítulo, «Cuerpos que dejan huella», revisa las obras que muestran el rastro, las manchas o la impronta del cuerpo del artista en respuesta a la «anticuada tradición de la pintura sobre lienzo». El segundo, «Cuerpos gestuales», examina a los artistas que convierten el cuerpo —sus actos, sus movimientos— en arte: gestos, comportamientos y situaciones que reemplazan las piezas artísticas. El tercero, «Cuerpos ritualistas y transgresores», analiza las obras que utilizan el cuerpo para plantear retos a las posibilidades sociales de este, a menudo mediante rituales que ejercen una función catártica; aquí, la mutilación y el sacrificio se emplean para romper la homogeneidad personal y colectiva. El cuarto, «Cuerpos al límite», estudia la frontera entre el cuerpo individual y el entorno social, así como entre el interior y el exterior del propio cuerpo. El quinto, «Representación de la identidad», explora los temas de la representación y la identidad. El sexto, «Cuerpos ausentes», analiza la ausencia y la moraliad del cuerpo mediante fotografías, molduras, huellas o residuos del cuerpo. En el último, «Cuerpos prolongados y protésicos», los artistas transforman su cuerpo mediante prótesis o tecnología, para explorar el ciberespacio y los estados de conciencia alternativos.

Muchas de las obras que aparecen en este libro son fruto de *performances*, por tanto, poseen una naturaleza temporal y efímera, por lo que queremos dar las gracias a los fotógrafos que captaron estos eventos. También queremos agradecer a los numerosos críticos y escritores que han abordado esta disciplina artística compleja y sin precedentes para explicar su significado político, social y estético en el contexto de la historia del arte. Por último, deseamos expresar nuestra especial gratitud a los artistas, que han vivido el arte literal y valientemente en su propia piel.

1 El poeta francés André Breton definió el significado del término «surrealismo» en el primer «Manifiesto del surrealismo» (1924). El término había sido acuñado con anterioridad por el poeta francés Guillaume Apollinaire para referirse a su obra *Les mamelles de Tirésias*.

2 Por ejemplo los estudios y los escritos de Emile Durkheim y Marcel Mauss.

3 Schlemmer, Paul (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1972, pág. 50.

4 Barthes, Roland «La mujer del auto». En: *El surro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1997.

5 McCarthy, Paul, citado en Duncan, Michael «Daddy's Little Helper», *fringe*, 10 (mayo de 1991), pág. 22.

6 Stelarc «Von Psycho- zu Cyberstrategien», *Praxis, Robotik und Tele-Existenz*, *Kunstforum International*, 132 (noviembre de 1995/enero de 1996), pág. 2261.

7 LaFrance, Rob, Hattiger, Gotthard (ed.), «The Pit and the Pendulum», En: *Reife und Sedimente*, Linz: Offenes Kulturhaus, 1992, pág. 11-13.

8 Phelan, Peggy *Unmarked: The Politics of Performance*, Nueva York/Londres: Routledge, 1993, pág. 148.

9 Feher, Michel, Nadia Ramona y Tazi, Nadia (eds.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Vol. I, Madrid: Taurus Ediciones, 1990.

EST- UDIO

AMELIA JONES



Regresa al

Cuerpo,

el lugar donde se manifiestan todas las

escisiones

de la cultura occidental.



«No existe ninguna separación entre lo social y lo biológico.»

– Marcel Mauss

«Nuestra corporalidad es un requisito necesario para nuestra identidad social.»

– Bryan Turner

«Conocemos, concebimos, incluso imaginamos sólo el cuerpo significativo[...] El cuerpo sólo puede pertenecer a la comunidad cuando tiene sentido por sí mismo.»

– Jean-Luc Nancy²

En su importante libro de 1974 sobre el arte corporal,³ la conservadora y escritora italiana Lea Vergine sentó las bases para comprender la obsesiva superficie interpretativa del cuerpo del artista en las artes visuales, que había irrumpido en la escena euroestadounidense en la década de 1960 y principios de los setenta.

El texto magníficamente hiperbólico de Vergine proclama que el artista corporal está «obsesionado con la obligación de exhibirse para poder ser[...] La elección del cuerpo como un medio de expresión es un intento por hacer frente a algún tipo de *represión* que, con el tiempo, vuelve a la superficie de la experiencia con todo el narcisismo que lo envuelve». Esta drástica visión del cuerpo del artista, que, como afirma Vergine, había permanecido reprimido durante largo tiempo bajo el régimen de la edad moderna, supone una transformación violenta en la auténtica concepción de lo que es el arte visual. Seguidamente, también señala cómo han variado las acciones de la realización y la visualización en relación con la matriz social en la que las obras de arte visual se producen y se experimentan. El cuerpo del artista se representa de una forma tan visceral que la dimensión social de la producción artística humana, que se hallaba sometida a la represión desde la desaparición de las vanguardias históricas de las décadas de 1910, 1920 y 1930, aflora de nuevo.⁴ El cuerpo, como apunta la obra del teórico urbano marxista Henri Lefebvre, es el medio por el que nos materializamos como seres sociales, por el que producimos «espacio social».⁵

Existe una poderosa analogía entre la dislocación del arte corporal del sujeto cartesiano coherente propio de la época del arte moderno (centrado y convertido en trascendente, como en la célebre máxima de Descartes «pienso, luego existo») y la crítica postestructuralista

contemporánea de dicho sujeto.⁶ Esto conduce a dos preguntas relacionadas, vinculadas al contexto principalmente euroestadounidense del mundo artístico occidental: ¿por qué en la época del movimiento moderno el cuerpo del artista se ocultó o reprimió hasta el punto de que no pudo «verse» por completo hasta la década de 1960? y ¿qué sucede con nuestra concepción del sujeto artístico (el sujeto que crea) y del sujeto en general cuando empezamos a «ver» ese cuerpo después de la década de 1960?

La historia del arte y la crítica del movimiento moderno, derivadas del discurso estético kantiano, se basan en la supresión del sujeto individual, encarnado, deseado; el artista y el crítico deben ser trascendentes y no inmanentes (encarnados).⁷ Dejando de lado las bufonadas radicales de la vanguardia histórica (el dadaísmo en concreto), el cuerpo se ha utilizado durante más de dos siglos como el «objeto fílbico» del movimiento moderno artístico, amenazando con minar o incluso feminizar el sujeto cartesiano trascendente.⁸ Simultáneamente, podría decirse que dicho movimiento ha desarrollado una estética basada en una «filosofía de alejamiento sistemático de la comprensión de los significados sociales e históricos de las manifestaciones representativas»;⁹ es decir, elimina el contexto social al centrarse en exceso en la genialidad o la experimentación individuales. La represión del cuerpo instaurada por este movimiento artístico supone un rechazo al reconocimiento de que todas las manifestaciones y los objetos culturales están arraigados en la sociedad, ya que es el cuerpo lo que vincula inexorablemente el sujeto a su entorno social. La razón por la que el cuerpo del artista permanece tanto tiempo oculto o reprimido en esta época se debe, como mínimo en parte, a las apuestas de la estética. Su estructura filosófica favoreció un cierto sujeto «imparcial» y, por tanto, decididamente incorpóreo, normalmente el hombre blanco occidental: el sujeto presuntamente universal o trascendente, *cogito* incorpóreo de la filosofía del ser de Descartes. Este sujeto se identifica a expensas de otros sujetos «primitivos» o «femeninos» que, por el contrario, parecen estar atados inexorablemente a la poderosa carne de sus cuerpos completamente «interesados» y arraigados socialmente.¹⁰ La ocultación del cuerpo en la época del movimiento moderno está ideológica y prácticamente vinculada a las estructuras del patriarcado, con todas las pretensiones colonialistas, clasistas y heterosexistas que estas producen y alimentan.

¿Por qué, en el contexto euroestadounidense, no «vemos» todo el cuerpo del artista hasta los años sesenta? Los cuerpos de los artistas entre 1960 y nuestros días representan los profundos cambios socioculturales que hoy definimos como indicativos de una episteme «post» moderna. El cuerpo, que en el pasado se había ocultado como confirmación del régimen de significado y valor del movimiento moderno, se ha mostrado durante este período de una forma cada vez más agresiva como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido.

Un modelo fenomenológico de significado y experiencia admite la intersubjetividad y la completa implicación del sujeto encarnado en la sociedad, permitiendo un análisis de los efectos sociales de distintas manifestaciones de arte corporal durante este período. Como afirma el filósofo Maurice Merleau-Ponty, «debemos regresar a la sociedad con la que estamos en contacto por el mero hecho de existir, y que llevamos con nosotros ante cualquier cosificación». La historia de un período no es un «objeto» que hay que identificar; la historia de las manifestaciones corporales desde 1960 «es lo que ocurre al margen de todas las perspectivas y en lo que todas ellas se erigen». De esta forma se demuestran las manifestaciones corporales en todo su contexto histórico y social; en su capacidad para vincular sujetos (y, por tanto, cuerpos) a través de la densidad temporal.¹⁵

La revelación del cuerpo del artista en la radical década de 1960 está relacionada con los problemas de subjetividad y socialización endémicos del capitalismo tardío o «pancapitalismo», caracterizado por una única «economía política globalmente dominante» que reclama que el individuo someta su cuerpo para que este funcione



de una forma más efectiva bajo sus «imperativos obsesivamente racionales[...] (producción, consumo y orden)». En el pancapitalismo, el individuo se convierte en un objeto más del consumismo con sus inacabables procesos de intercambio. La exhibición, la actuación y la referencia a menudo fragmentada del cuerpo del artista, por consiguiente, salvan el sistema social pancapitalista con su influencia consumista en todos los aspectos de la vida cotidiana y su tentativa de conversión de todas las experiencias vividas en lo que Martin Heidegger denominaba una «imagen mundial», donde cada individuo se convierte en un objeto susceptible de ser observado en un escenario enmarcado del placer visual.¹⁶ La revelación del cuerpo del artista aborda esta influencia consumista voraz y, en especial, el marketing del artista, que, a través de su cuerpo, se presenta como un fetiche de consumo.¹⁷

El cuerpo del artista se convierte en expresivo, gestual, en ocasiones agresivamente reivindicativo (acorde con los movimientos de protesta de la década de 1960 y principios de 1970), o quizá en un cuerpo paródico, convertido en un bien de consumo. Inspirado en

la retórica existencialista e individualista de la década de 1950 (de Sartre a la generación *beatnik*), con sus héroes de la *acción painting* y las preocupaciones de la guerra fría acerca de la conformidad, al principio el arte corporal constituía una forma de proyectar el sufrimiento personal en «autenticidad», como en la figura trágicamente autodestructiva de Jackson Pollock, fotografiado y filmado mientras pintaba.¹⁸ A finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, el arte corporal aspiraba en gran medida a exhibir el «yo» en toda su encarnación como una forma de reivindicación del propio «ser». (En este sentido, como apunta Vergine en la cita anterior, el individuo está obsesionado por «la obligación de exhibirse para poder ser...».) Simultáneamente, este «yo» artístico existencialista «auténtico» empieza a colapsarse como resultado de su propia excesividad histriónica. La exagerada concepción del artista como «genio» de Yves Klein y Piero Manzoni (quien llega al punto de vender como «arte» latas con sus propios excrementos) y la elevación a fenómenos artísticos que los artistas de Fluxus y *happenings* hacen de comportamientos «cotidianos» in expresivos a principios de la década de 1960 expresan un nuevo

sujeto artístico que mantiene una relación paródica, o como mínimo ambivalente, con la imagen «auténtica» de la pintura de Pollock.

En la década de 1970, el arte corporal se vuelve cada vez más enloquecido, violento y excesivo a medida que los «mecanismos de alienación» toman las riendas del delirio sexual festivo de obras como el *happening Meat Joy* de Carolee Schneemann de 1964, y la reiteración de otros Fluxus y *happenings*.¹⁹ El trágico artista-héroe existencialista se convierte en un macho exagerado, e incluso chistoso (como en los trabajos de Paul McCarthy, Vito Acconci, Bruce Nauman y Chris Burden), o bien en una feminista hipersexualizada (como en los trabajos de Ana Mendieta, Mierle Laderman Ukeles y Hannah Wilke). La autorrepresentación agresiva de artistas como Schneemann, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Lynda Benglis, Martha Rosler y Valie Export supera la represión del cuerpo impuesta por el movimiento moderno al presentar cuerpos femeninos completamente arraigados y relevantes socialmente que además son «yoes» específicos. En concreto, en las *performances* femeninas estadounidenses, el cuerpo histriónicamente viril de la *action painting* deviene un sujeto femenino abiertamente herido aunque políticamente activo. Esto puede comprobarse en las violentas representaciones

Nota
5203385

Paul McCarthy Unleashing a Wolf and a Window with Paints, 1974
Valie Export Genital Art, 1969
Judy Chicago, Suzanne Lacy y Arlene Rausman's Actions, 1972

Facultad de Artes
BIBLIOTECA



de estupro de *Ablutions* (un trabajo coral de Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel y Aviva Rahmani realizado en 1972) o en la parodia de la diferencia de género de *Cock and Cunt Play*, de 1970, escrita por Judy Chicago e interpretada por Faith Wilding y Jan Lester.²

Entre las décadas de 1970 y 1980, el arte corporal se disipa dividiéndose en «arte de performance» y autorretratismo fotográfico. El primero designa manifestaciones mucho más teatrales y narrativas basadas en las tradicionales relaciones escenográficas con un público relativamente pasivo. En el segundo, el «yo» se convierte insistentemente en objeto y fetiche, y con ello se exagera el proceso de transformación en bien de consumo, en lugar de ignorarse o criticarse. Durante la época Reagan-Thatcher, caracterizada por la adopción a gran escala de la cultura consumista, al menos en Estados Unidos y Gran Bretaña, el cuerpo/yo se experimenta de un modo cada vez más alienado y consumista, y reclama una forma de representación cada vez más espectacular. Como resultado, en la década de 1980 la alienación de la vida cotidiana que conlleva el panca pitismo se salva mediante la exageración, y no a través de la crítica.



La historiadora de arte Kathy O'Dell se refiere a la década de 1970 como una época de búsqueda de «un sujeto cada vez más indeciso». Caracterizada por el «deseo por parte del artista de cosificar [su cuerpo] de una forma tan concreta que sus acciones ilustren la [alienación del cuerpo/yo experimentado] [...] en el entorno de la guerra [de Vietnam] [...] y de la sociedad en general...».³ Pese a que el sujeto resulta cada vez más alienado por la tendencia general a entender la «identidad» como una comunicación que tiene lugar a través de accesorios superficiales (vestuario, cuidado del cuerpo y atributos en clave de raza y sexo), la década de 1970 no queda en modo alguno tipificada por un anhelo creciente de confirmar la «cosificación» del cuerpo. Al contrario, se trata de una época marcada por un desarrollo dual: la interpretación del cuerpo en el trabajo de los activistas, donde se utiliza como un significante del compromiso político individual convertido a colectivo, y un paso hacia el simulacro del «yo», un paso consolidado en la década de 1980. Así, las representaciones anticapitalistas y sobrias de la experiencia cotidiana del movimiento Fluxus a principios de la década

de 1960 dieron paso a los proyectos reivindicativos de, porejemplo, Hi Red Center, el Guerrilla Art Action Group, Suzanne Lacy y Mierle Laderman Ukeles, así como a las simulaciones de automascaradas de Yayoi Kusama, Urs Lüthi, Eleanor Antin, Hannah Wilke, Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe, Laurie Anderson, Jeff Koons y Lyle Ashton Harris.

En la década de 1990, lo que Vergine califica de «cuento de amor del yo»⁴ en las primeras manifestaciones de arte corporal deja paso a una recuperación del objeto de arte o la instalación escenificada. Sin embargo, en esta recuperación el cuerpo se presenta de manera obsesiva como algo fragmentado, escindido y/o escenificado a través de elaboradas copias de video y/o instalaciones subversivas. Esta nueva articulación del cuerpo del artista como algo fraccionado, interpretado a través de medios tecnológicos pero determinadamente incompleto, es comparable a la formulación que el estadounidense Michel Feher realiza acerca del significado del cuerpo en la vida contemporánea:

«el cuerpo es al mismo tiempo el que [...] revela las relaciones de poder

yo que se resiste al poder [...] Resiste al poder no en nombre de necesidades transhistóricas sino por los nuevos anhelos y restricciones que cada nuevo régimen impone. La situación, por lo tanto, es una batalla permanente, con el cuerpo como el ámbito cambiante en el que los mecanismos del poder encuentran constantemente nuevas técnicas de resistencia y liberación. Así, el cuerpo no es un lugar de resistencia ante un poder que existe fuera de él: dentro del cuerpo tiene lugar una tensión constante entre los mecanismos del poder y las técnicas de la resistencia».⁵

Los artistas de la década de 1990 solían utilizar sus cuerpos como si explotaran desde dentro y desde fuera, impulsados por las tensiones frenéticas del pancapitalismo, en las que el cuerpo albergaba tanto la resistencia como el poder.

El cuerpo del artista ha funcionado como una especie de «resistencia ante el poder» con relación al propio cuerpo a través de su interpretación socialmente determinada y determinante. La aparición o el descubrimiento del cuerpo del artista en la década de 1960 puede considerarse una forma de representar y afirmar el «yo» dentro de la sociedad. Como el cuerpo es el lugar a través del cual se articulan



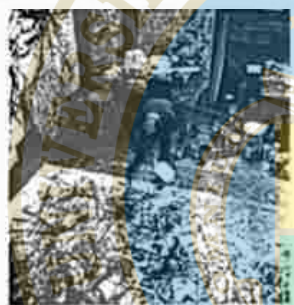
los poderes públicos y privados, se convierte en el lugar de protesta donde pueden articularse los ideales revolucionarios de los movimientos pro derechos que se resisten a la lógica represiva, exclusivista y colonizadora de la modernidad. La utilización del cuerpo del artista, con especial atención a los desarrollos de los últimos cuarenta años, es una forma de desenterrar lo que Feher denomina «tensión constante entre los mecanismos del poder y las técnicas de resistencia», una tensión que persiste en el individuo encarnado.

El cuerpo gestual y existencialista del artista

La gestualidad del cuerpo que Jackson Pollock exhibía en su *action painting* constituyó una de las principales fuentes de inspiración interpretativa para los artistas que pretendían activar el cuerpo con relación a la obra de arte. El discurso crítico ocultó el cuerpo de Pollock durante la época dorada del expresionismo abstracto (desde Clement Greenberg, en sus habituales reivindicaciones kantianas «desinteresadas» del valor inmutable de los lienzos de Pollock, hasta Harold Rosenberg, acuñador y beneficiario de un anónimo *action*

frío, el anticonformista que promete trascender la homogeneización de la subjetividad bajo el totalitarismo del bloque soviético.²³ En el contexto de la década de 1950, Pollock empezó a ser considerado una prueba de la voluntad libre del sujeto, o, en términos del existencialismo de Jean-Paul Sartre, del hecho de que cada persona es lo que es y está condenada a ser libre.²⁴ Esta formulación garantizaba la coherencia del sujeto (masculino) ante el reino social cada vez más aterrador de la época posterior a la II Guerra Mundial, con la amenaza de la guerra nuclear, las presiones del capitalismo consumista y el recuerdo del holocausto todavía muy vivo.

Como destaca el crítico Thomas McEvilley, esta configuración de la *action painting*, su énfasis en Pollock en el momento de pintar, colocó en primer término «la expresión directa de la personalidad única del artista», preparando el terreno «para reivindicar que la persona del artista era en realidad el arte». Para generaciones posteriores de artistas «a través de la supervivencia en el reino del arte de la idea romántica del individuo especialmente inspirado, es posible otorgar a un artista la condición de ser real o sagrado expuesto a



painter claramente inspirado en Pollock). Sin embargo, las fotografías que Hans Namuth hizo circular por todo el mundo, en las que el artista arroja pintura sobre los lienzos tendidos en el suelo, sembraron las semillas de la influencia paternal de Pollock desde Estados Unidos hasta Europa, pasando por el grupo Gutai de Japón. Al igual que las famosas alabanzas de Allan Kaprow al artista, el ensayo «El legado de Jackson Pollock» de 1958 pone de manifiesto que el pintor como héroe de la *action painting* fotográfica y, por ende, encarnado, representa la figura de referencia más importante para generaciones posteriores de artistas.²⁵

La mitificación de Pollock en la década de 1950 (y quizá en especial tras su muerte en 1956) fue apoyada por los discursos extrañamente entrelazados del existencialismo y el individualismo de la guerra fría en la cultura estadounidense de la época. Rosenberg describe a Pollock como el *action painter* existencialista incansable —el «yo» cósmico [que] comprende su personalidad total» a través del acto trascendente y místico de pintar— al tiempo que los medios populares lo promocionan como el héroe por excelencia de la guerra

fría, el anticonformista que promete trascender la homogeneización de la subjetividad bajo el totalitarismo del bloque soviético.²⁶ La dimensión paródica de estos «homenajes» a Pollock resulta más explícita a medida que la década de 1960 toca a su fin. Sin embargo, McEvilley señala claramente la obsesión por el artista —desde Rosenberg en adelante y en ambientes tan dispares como Nueva York y Tokio— materializada en la representación de su cuerpo en el momento de pintar. Pollock llega a ejemplificar no sólo el individuo existencial, sino la nueva hegemonía de la cultura estadounidense frente a la derrotada Francia, el antiguo centro de la producción y la recepción del arte de la modernidad. Podría decirse (como han hecho muchos indirectamente) que Pollock se promueve en el mundo «libre» como un símbolo de la «libertad» de las culturas democráticas.²⁷

Así, el «cuerpo gestual» aparece en primer plano, exagerado y a menudo parodiado a partir de 1960. Después de Pollock, la genealogía habitual documentará las *performances* cada vez más abiertas del acto de creación de una obra artística, como en las representaciones dinámicas del grupo japonés Gutai y las *performances* exageradamente pollockianas de Georges Mathieu en Francia y Japón.²⁸ Este

linaje se entenderá a través de la reinterpretación irónica de la pintura interpretativa de artistas europeos como Yves Klein y Piero Manzoni, y continuará en la década de 1960 con la obra de artistas que usan el cuerpo-pintura de tal modo que politizan el todavía persistente modelo de genio artístico de la modernidad. (Cabe recordar la obra *Fluxus Virgin Painting* [1965] de Shigeko Kubota, en la que la artista se puso un pincel en la entrepierna y se paseó en cuchillas sin complejos sobre el lienzo parodiando la forma de pintar de Pollock.)

El gran poder que seguía ejerciendo la figura de Pollock en la década de 1960 queda patente en la multitud de manifestaciones que se sirven, a menudo a modo de homenaje en clave de parodia, del modelo fotográfico de la pintura del pintor. Entre ellas destaca la *performance*-instalación de 1963 de Carolee Schneemann *Eye Body*, conocida a través de una serie de fotografías y documentación textual que incluye su libro *Abre Than Alra Joy* (1979),¹¹ y la obra *Relational Objects* de la artista brasileña Lygia Clark, producida entre mediados de la década de 1960 y principios de la de 1970. Ambas transforman el impulso pollockiano de recoger la «presencia» del artista en el

Mientras que el sujeto encarnado, «Pollock», constituyó un elemento clave para Greenberg y Rosenberg, que consideraban la *action painting* o el expresionismo abstracto como el epítome del alto movimiento moderno, el cuerpo del artista se ocultaba de forma consistente: es decir, la crítica reclamaba derivar un significado de la obra de arte resultante, y no del cuerpo concreto que había trabajado en su creación. Su extrema evidencia había enfundido la posición «desinteresada» de la crítica a la hora de otorgar el privilegio de la transcendencia a la obra. Schneemann descubre el cuerpo creador del artista pero al mismo tiempo se convierte en un desnudo femenino: «*Eye Body* sugiere una visión encarnada, un ojo corpóreo—ojos que ven, ojos de artista—no sólo en quien ve, sino en el cuerpo de quien es visto».¹² En los términos feministas/existencialistas de Simone de Beauvoir, Schneemann empuja el sujeto femenino «inmanente» al dominio del hombre «trascendente» y activo.¹³ En *Eye Body* el desnudo femenino *desnuda la mirada*.

★ ★ Schneemann extiende el gesto pictórico a una serie de acciones que confirman la vida:



rastros de las marcas gestuales del lienzo, las «pruebas» del energético acto de creación. La transformación de Schneemann convierte el deseo de Pollock de estar «en la pintura» en el deseo femenino de «tener la pintura sobre el cuerpo», legitimando su cuerpo como el sujeto deliberado.¹⁴ *Eye Body* convierte el acto de pintar en un evento ambiental, interpretativo y tecnológico en el que el cuerpo de la mujer es también el cuerpo de la artista. Schneemann describe así su obra: «cubierto de pintura, grasa, creta, cuerdas y plástico, he convertido mi cuerpo en un territorio visual. No soy una mera creadora de imágenes, sino que exploro los valores carnales de la imagen como [el] material que he elegido para trabajar». El cuerpo pintado de la artista está rodeado de un entorno «formado por grandes paneles unidos mediante unidades cromáticas rítmicas, espejos y cristales rotos, luces, sombrillas móviles y partes motorizadas».¹⁵ *Eye Body* representa, por tanto, el interés por mantener una cierta idea pollockiana de la pintura en tanto que actividad, pero también supone un alejamiento significativo de la ocultación del cuerpo que Pollock postulaba influido por el movimiento moderno.

«Dejar que el trazobásico del pulso nervioso pinte, de lojo a lo mono, en un lienzo a modo de ritmo orgánico integral, vinculado: Monet, Velázquez, Rembrandt, Pollock, Joan Mitchell, Everta. Partícula de la acción del universo. Movimiento microcósmico que construye un movimiento mundial mediante el momento, movimiento por movimiento».¹⁶ De este modo, al poner en movimiento el cuerpo del artista —como cuerpo femenino— se radicaliza el desnudo femenino pictórico y se niega su condición de objeto necesariamente exclusivo de la «mirada masculina» (en este punto, la serie *Woman* de Willem de Kooning constituye un contraste más acusado que las pinturas derramadas de Pollock).¹⁷

En Brasil, más o menos en la misma época, la serie de «esculturas indumentarias» y «objetos relacionales» de Lygia Clark amplió la noción de Schneemann de la representación del artista en la escena pública con la atención puesta en la participación activa del espectador: «Mi intención era que el espectador fuera una parte activa... [del] espacio creado por estos objetos».¹⁸ Clark trabaja indirectamente en relación con la historia de los discursos de Europa

y Estados Unidos sobre pintura, creando objetos que aspiran a transformar el estado físico del individuo en un gesto que antes podría considerarse una exageración de la dimensión existencial de Pollock que su antítesis. Con posterioridad, Clark rechazó rotunda y globalmente lo que consideraba los términos teatrales del arte de la *performance* y la idea de un espectador singular, alegando que el objeto es «un mero vehículo para la experiencia corporal», que a su vez sólo puede expresarse por completo a través de un cuerpo colectivo cuya relación con el objeto es psicoterapéutica y evocadora de memorias sociales.¹⁰ En el terreno del psicoanálisis, cada objeto relacional —como en *Ar e prah*, de 1965, una bolsa de plástico con una lona de aire sobre la que descansa una piedra para quedar suspendida, caer y «subir de nuevo como un flotador»¹¹ cuando el público la manipula con las manos— sólo existe en cuanto hay un cuerpo que lo sostiene. El cuerpo individual que experimenta el objeto, por tanto, adquiere una dimensión «relacional», social.

Mientras que Schneemann intenta combinar su objetividad y su subjetividad (un gesto con implicaciones radicales para una artista



de la época), Clark da la vuelta al sujeto al exponer la relación entre el individuo interior y su entorno. Su individuo artístico personificado interioriza «el cosmos» y simultáneamente, es «un propio egocrystalizado como un objeto en el espacio». El sujeto, insiste Clark, «ha dejado de poseer una fisonomía estática antidefinida».¹² Mientras que Schneemann convierte el propio cuerpo en una acción *painting* al fusionar su carne con la «carne» de su entorno, Clark hace que el interior se revele al sacar a la superficie el flujo colectivo de ideas, pensamientos y sentimientos personificados que constituyen el ser social. Para Clark, la obra de arte consiste en el «intercambio entre la gente de su psicología íntima» a través de situaciones ambientales.¹³ Desde una perspectiva estadounidense en la que destaca la figura de Pollock, Clark lleva a Pollock al punto de partida, con *performances* que se representan para ver el «interior» del complejo cuerpo/mente.

La filosofía de Clark es idealista (aunque también profundamente conceptual) y, al igual que en *Eye Body* de Schneemann, induce a creer en el gesto «puro» que otorga a las obras de Pollock (y a las imágenes del artista durante el proceso de creación) el poder cultural

que poseen. Esta valoración de la expresividad está vinculada negativamente (como una respuesta rebelde) a la superposición cada vez mayor con las tecnologías mediáticas como la televisión y el video en la década de 1960, y a la producción cultural y social del cuerpo *flyo*. Es decir, se establece una relación más y más estrecha entre la heroización cultural colectiva de la fama y la creación del sujeto artístico heroico dentro del mundo del arte (como la aparición de Pollock en la revista *Life* en 1949).¹⁴ En cierto sentido, tanto Schneemann como Clark reclaman esta autoría heroica y reconocida popularmente para quienes se han visto excluidos de ella durante siglos: mujeres, personas no occidentales y cualquier individuo considerado ajeno a las tradiciones culturales de Estados Unidos.

Los sujetos marginados recientemente activados de Schneemann y Clark «que cobran significado a través de la presión de su carne sobre el mundo» crean un cuerpo *flyo* «auténtico», capaz de provocar un cambio social y personal. Al mismo tiempo, estas obras/procesos de las artistas exageran la dimensión interpretativa del modelo del movimiento moderno (como la interpretatividad de Pollock) al reforzar la tendencia de la sociedad de consumo a amenazar la noción de la creación artística como una práctica incorpórea de inspiración divina a pesar de alimentarse el valor económico del «genio» del autor. Schneemann y Clark interpretan cuerpos abiertamente marcados por sus circunstancias sociales.

El cuerpo «cotidiano» del artista

En las décadas de 1950 y 1960, los cuerpos que pintan, graban o gesticulan parecen representar una relación antagónica con la hipocresía y la violencia de los sistemas de valores de la guerra fría (quizá especialmente con el nacionalismo militarista de la época, que floreció en Estados Unidos y siguió existiendo, aunque en la clandestinidad, en Alemania y Japón) y con los efectos cada vez más enajenadores de las tecnologías de la comunicación de masas como la televisión. En relación con un entorno cultural politizado de forma similar en Chile, la crítica Nelly Richard señala con precisión la naturaleza social de la corporalidad del sujeto: «La división entre lo público (la esfera de productividad social) y lo privado (todo lo que queda fuera de esta esfera) sólo puede determinarse al nivel de lo que entendemos como vida cotidiana; a saber, los microcircuitos intersubjetivos que existen entre la pareja o la familia, el trabajo, la organización doméstica, los movimientos urbanos, etc. El cuerpo es la fase principal en la que esta división deja su rastro».¹⁵ Como «punto de encuentro» de lo individual y lo colectivo, como lugar donde «puede seguirse el rastro» de las esferas pública y privada de la vida cotidiana, el cuerpo es movilizadopor los artistas

para activar y en algunos casos, eliminar la división entre el yo y los otros, entre el cuerpo y el espacio. Así, la *performance* de Clark *The Land the You Clothing/Body/Clothing* (1967) presenta a una pareja con los ojos vendados enfundada en prendas de plástico que prácticamente ocultan la singularidad de sus cuerpos. Al manipular las prendas y sus orificios, cada miembro de la pareja conoce al otro —y, por tanto, a sí mismo— a través de experiencias sensoriales, «descubriendo» al sujeto creador.⁴¹ De forma similar, en *Studio Performance with R.S.V.P.* (1976) de Senga Nengudi, el objeto artístico y la galería de arte se convierten en extensiones de la propia carne de la artista. Nengudi, completamente vestida de negro de manera que el límite entre su cuerpo y el resto de la pieza no puedan distinguirse, tira de forma ritual de unas medias aseguradas mediante pesos y pegadas a la pared de la galería. Mientras que la «escultura» es una especie de carne, Nengudi se confunde con la naturaleza de objeto de la misma como si representara las observaciones de Merleau-Ponty acerca de la relación recíproca entre el cuerpo y el mundo:



«La franqueza a través de la carne: los dos ejes de mi cuerpo y las hojas del mundo visible [...] Esent re esas hojas intercaladas donde existe la visibilidad [...] todo lo que significa el mundo, la carne no como un hecho o una suma de hechos, sino como el locus de una inscripción de la verdad...».⁴²

A esta «exploración de la carne del mundo» se sumó también a partir de la década de 1960 el énfasis para introducir lo cotidiano en el arte de la *performance*. Así, las obras de artistas asociados a los movimientos Fluxus o *happening* de principios de la década de 1960 se centran en lo «cotidiano», imitando y desnaturalizando la vida a través de acciones repetitivas, en las que como una especie de eco histórico estaba presente la confluencia de arte y vida de los orígenes del dadaísmo y la banalidad estratégica de la danza contemporánea (especialmente la obra de Merce Cunningham, con el Judson Dance Theater y la *contact improvisation* como telón de fondo determinante). Las interconexiones entre la danza, las artes visuales, el teatro (sobre todo el Living Theater de Nueva York),⁴³ y los Fluxus y *happenings* están bien documentadas. Los gestos cotidianos de

Cunningham —«movimientos encontrados»— se ritualizaban en forma de estructuras de danza repetitivas. No es casualidad —dada la vinculación entre Cunningham y su compañero, el músico John Cage, Robert Rauschenberg y, posteriormente, el Judson Dance Group—⁴⁴ que estos gestos fueran paralelos a los impulsos de recoger lo cotidiano en el arte a través de colages o *performances* con artistas como Rauschenberg en la década de 1950 y la danza vanguardista de la ciudad de Nueva York en la década del 1960.

Los bailarines de la época pusieron en marcha una reformulación radical del cuerpo en movimiento. Mientras que el ballet había ocultado los arduos esfuerzos necesarios para realizar complicados movimientos —al igual que la crítica del movimiento moderno había ocultado al individuo personificado responsable de la abstracción «pura»—, la danza experimental de la década de 1960 reveló insistentemente el laborioso trabajo del cuerpo del bailarín. «Como Clark y Nengudi, los bailarines contemporáneos exploraron la intersubjetividad y la experiencia colectiva a través de la memoria almacenada en el cuerpo. De este modo, en las primeras *performances* basadas en



la *contact improvisation* del período comprendido entre 1972 y 1976, los bailarines improvisaban, a menudo en pareja, e implicaban al espectador solicitando y compartiendo su participación. En opinión de la historiadora de danza Karen Schaffmann, la *contact improvisation* «confía en el cuerpo colectivo como coreógrafo»; reconoce que las acciones corporales son fruto de la conjunción del lenguaje del cuerpo y las pautas adquiridas del comportamiento social. La *contact improvisation* se opone a la tradición de un coreógrafo autoritario que, como el artista protagonista y oculto propugnado por la modernidad, determine la forma y el significado de la labor artística.⁴⁵

Como reconocen estos bailarines, el deseo de registrar las actividades cotidianas del cuerpo, a pesar de poder resultar un signo de sublimación de la angustia social en activismo, también puede considerarse un gesto productivo de degradación. En palabras de la historiadora de danza Sally Banes, este tipo de gesto «degrada» la forma humana «enterrando a sus individuos bajo tierra [y] [...] reencarnando [...] lo que la cultura oficial ha desencarnado o transformado en etéreo», y ridiculiza su patetismo por estar atado a la

carne, mostrarse herido o ser grotesco. La hiperpercepción de la vulnerabilidad del cuerpo está claramente relacionada con la angustia provocada por la guerra fría y los conflictos de Corea y, posteriormente, Vietnam. También va ligada a la contracultura de Europa y Estados Unidos entregada al sexo y las drogas de la década de 1960. (Algunas opiniones apuntan a que el exhibicionismo y el riesgo de gran parte del arte corporal de finales de los sesenta y principios de los setenta estaban impulsados por el uso de estupefacientes.)¹⁶

El impulso de democratización del arte en este período puede comprenderse en relación con el impulso políticamente contracultural de la época. Los actos privados «el dibujo del cuerpo humano o la expresión de los sentimientos personales» dejaron de ser considerados el *modus operandi* de la producción artística. Los artistas habían empezado a crear guiones que podían ser representados por cualquier persona como «arte» para infundir rabia, compasión y otras emociones que presumiblemente rompieran la apatía y la pasividad promovidas por la burocracia corporativa. El impulso de democratización del arte corporal abre dos vías a partir de este período:



la producción de acciones mundanas (sobre todo entre los artistas afines a los movimientos Fluxus y happening), y lo que la historiadora de arte Helen

Molesworth definió como la inscripción del cuerpo «en nuestro caso el cuerpo (deseoso, carnal) cotidiano» en la obra de arte.¹⁷

El cuerpo hediondo, respirador, necesitado y cotidiano, que representa el cuerpo/yo del movimiento del amor libre de la década de 1960, impone relaciones particulares y colectivas en una obra carnavalesca y orgiástica como es *Meat Joy* de Schneemann. Esta obra «registra» definitivamente el cuerpo e insiste con resolución en la dimensión colectiva del ser sexual. En palabras de Schneemann, *Meat Joy* consiste en una «performance fluida e impredecible que posee la naturaleza de un rito erótico: es excesiva, tolerante, una celebración de la carne como materia». Intérpretes masculinos y femeninos prácticamente desnudos se mueven por el escenario, frotándose con pintura y carne cruda, en una «propulsión en dirección a lo extático en la que se mueven entre la ternura, la ferocidad, la precisión y el abandono, cualidades que en cualquier momento pueden resultar sensuales, cómicas, alegres o repugnantes». Las canciones populares y las cintas con sonidos de las calles de París aumentan la sensación de abandono carnal. No sólo los cuerpos de

Meat Joy actúan como liberados sexualmente, sino que, al igual que en el movimiento Contact Improvisation, el público está sentado «lo más cerca posible de la zona de representación de la performance para aumentar [...] la sensación de comunidad».¹⁸

Meat Joy propone precisamente la liberación colectiva de los restrictivos ideales de la década de 1950 acerca de la propiedad nacional individual, del trabajo duro y los valores familiares, aspectos que abordó el influyente sociólogo Herbert Marcuse en su destacado tratado de 1969 *Un ensayo sobre la liberación*. Esta revolución acabaría con el movimiento moderno artístico para garantizar una supresión radical de la alienación capitalista del trabajo y la equiparación y sumisión del placer al consumismo desmedido. Marcuse vilipendió el «dominio global del capitalismo colectivo», su «imperio neocolonial» y su «capacidad impermisible de someter a la mayoría de la población a su productividad y fuerza arrolladoras». Exigía un «gran rechazo» que acabara con «la continua represión» de lo que aquí denominamos pancapitalismo. Obras como *Meat Joy* son seguramente representativas de la concepción de Marcuse de una contracultura radical, que celebra los sentimientos eróticos y emocionales, y «expresa la sublimación de los instintos vitales frente a la agresividad y la culpa» para acabar con el puritanismo del «sistema».¹⁹

En los términos de Marcuse, por tanto, los cuerpos anhelantes de *Meat Joy* son anárquicos y antagónicos al orden existente. Al teorizar sobre lo que denomina el «cuerpo en efervescencia» alegre, sexualizado y similarmente anárquico de las performances de la década de 1960, Banes cita al teórico Michel Bakhtin en retación con el cuerpo de la performance carnavalesca:

«... el cuerpo construido mediante las normas de la buena conducta se pone del revés, enfatizando la alimentación, la digestión, la excreción y la procreación; y boca abajo, concediendo una mayor importancia al estrato inferior (el sexo y la excreción) que al superior (la cabeza y todo lo que esto implica). Y [...] el cuerpo efervescente y grotesco cuestiona [...] el cuerpo cerrado, privado, singular y dominado por la psicología [...] de la autosuficiencia individual del mundo moderno posterior al Renacimiento. Ya que habla del cuerpo como una entidad histórica y colectiva».²⁰

El cuerpo excretor y cargado de sexualidad es necesariamente un cuerpo colectivo que rebate al cuerpo («cerrado, privado, singular y dominado por la psicología») del movimiento moderno y la mente cartesiana pura que deja el cuerpo en un segundo plano mediante una trascendencia masculina. La vida cotidiana también se enfrenta al cuerpo con deseos, sexual y carnavalesco (un cuerpo extraordinario en sus excesos, aunque mundano en su insistencia diaria) en el sentido de que la experiencia cotidiana, tanto individual

Como colectivamente, posee la capacidad de frustrar el racionalismo y el espectacular avance de la sociedad pancapitalista. Como apunta el teórico urbano Michel de Certeau, lo cotidiano evita «las totalizaciones imaginarias producidas por el ojo humano» que favorecen el deseo capitalista de poseer el entorno del individuo a modo de mercancía.²⁹

En un *happening* representado en París en 1962, Wolf Vostell pidió al público que se subiera a un autobús, durante el recorrido por la ciudad, y tomara notas de sus experiencias visuales y auditivas. Para enfatizar el carácter de transición de los *happenings* y los Fluxus, todavía ligados a muchos de los supuestos metafísicos de la acción *painting*, en 1968 Vostell vinculó sus acciones con la conversión de objetos cotidianos fabricados en serie en obras de arte propias de los dadaístas. En términos existencialistas, Vostell afirmó que el arte era «el evento total [...] una fusión de elementos, por lo que la vida (el hombre) puede ser arte [...] [Un] happening es arte directo en un sentido catártico: comprensión de experiencias duras y recuperación física a través del uso consciente de la libertad interior del hombre».³⁰



Vostell adujo que, al «sacar de contexto los hechos cotidianos», los espectadores (y quizá también los artistas?) logran tener una actitud más abierta para comprender «los absurdos y las necesidades vitales». En un guiño brechtiano, Vostell espera «impresionar [...] al público e incitarle [...] a reflexionar y a reaccionar». Como en la *contact improvisation*, son los efectos casuales de la vida cotidiana los que intervienen y «trasladan [...] en torno a contextos nuevos», creando nuevos significados para romper con lo antiguo y dejar que el espectador/participante «experimente la indeterminación como una fuerza creadora».³¹ Los *happenings* de Vostell activan a los espectadores como participantes en el flujo de acciones más o menos espontáneas que imitan la falta de determinación de la vida cotidiana.

Un elemento clave de los *happenings* es la provocación de los efectos casuales que moldean nuestras experiencias; en palabras de Allan Kaprow, «un *happening* no se puede reproducir».³² Las acciones someramente preparadas del *happening* suelen ser improvisadas y equívocas a propósito para provocar confusión. Así, en la obra *The Courtyard* de Kaprow, interpretada en el hotel Greenwich de

Nueva York en 1962, en un momento de la *performance* dos obreros entran en un patio con unas escobas y empiezan a barrer; luego, según el guión, «durante esta acción, un HOMBRE EN BICICLETA entra en el patio y circula por entre los espectadores, haciendo sonar el timbre tranquilamente».³³ Las acciones tienen lugar en espacios cotidianos («cafés antiguos, sótanos, almacenes vacíos, espacios al aire libre y calles»),³⁴ que entremezclan al «público» y a los «artistas», confundiendo en un grupo de intérpretes. El *happening* propone eliminar la división entre el espectador y el creador, entre la creación cotidiana y la artística, haciendo que todos los intérpretes sean conscientes del poder de lo mundano para unir los cuerpos a través de espacios colectivos.

Tal como Kaprow insistió acerca de los *happenings*, «la línea entre el arte y la vida debe ser tan fluida, y quizá tan indistinta, como sea posible», y para conseguirlo pueden usarse acciones y materiales de cualquier contexto: «excepto del de las artes».³⁵ Aun así, el evento del *happening* seguirá adquiriendo sentido desde su punto de enunciación: si no el artista como genio trascendente, el artista personifi-

cado que existe en el mundo del arte como punto de autorización cultural. Esta misma tensión es válida para las acciones extremadamente simplificadas

coreografiadas bajo la firma del movimiento Fluxus. Relacionada con la obra *Ritual Meal* (1968) de la artista de Los Ángeles Barbara Smith, en la que dieciséis invitados comparten una comida de seis platos con instrumentos quirúrgicos, la obra *Idential Lunch* (1969) de la artista Fluxus Alison Knowles se basaba en la rutina diaria de comer la «misma comida a la misma hora en el mismo lugar», una rutina que soñaba verse entorpecida por las interrupciones aleatorias de la vida cotidiana.³⁶ El evento Fluxus, que mantenía la seriedad del expresionismo abstracto sin renunciar a algunos toques de humor estrafalario, se vio reducido a la más pura esencia de la banalidad. Aun así, al igual que el *happening* adquiría sentido a partir del contexto artístico, los eventos Fluxus como *Idential Lunch* lo hacían como actos de base filosófica en relación con la compleja estructura Fluxus. Después de todo, el hecho de comer lo mismo cada día sería todo menos banal al representarse como un hábito en lugar de como una obra de arte.

Los eventos Fluxus y hasta cierto punto, también los *happenings* crearon un cuerpo de artista marcadamente social al incorporarlo a

acciones cotidianas repetitivas, al impulsar nuestra observación de la estructura y el significado de la vida diaria y, en cierto sentido, al reautenticar acciones influidas por la sociedad de consumo como comer o ejecutar tareas domésticas, tanto en anuncios como en programas televisivos. Como afirma el líder del Fluxus, George Maciunas, este movimiento artístico tuvo una función explícitamente pedagógica y aspiraba a «redirigir el uso de materiales y la capacidad humana a finalidades socialmente constructivas». Según él, el Fluxus «está en contra del arte en cuanto herramienta del ego del artista [...] y, por tanto, tiende hacia el espíritu colectivo: el anonimato y el ANTIINDIVIDUALISMO».²³ A través de Fluxus y *happenings*, el artista proyecta el cuerpo tímidamente en la esfera colectiva de la indagación, de manera que produce espectadores comprometidos socialmente que dejarán de promocionar el marketing del falso individualismo de la cultura de la posguerra. Al mismo tiempo, el significado social de sus interpretaciones, eventos mundanos creados dentro del contexto del mundo artístico, confía en las estructuras autorales de este contexto, es decir, en la autoridad del

revelarse solo como historias de carácter reservado, permaneciendo en un estado enigmático, simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo».²⁴

Alejados completamente de la dimensionalidad derrumbada de la *action painting*, con sus cuerpos artísticos gestuales pero ocultos, estos artistas de lo cotidiano señalan con sus cuerpos la dimensión histórica y social de la vida.

El «auténtico» cuerpo reivindicativo del artista

Desde mediados de la década de 1960 hasta bien entrada la de 1970 —coincidiendo con la explosión del movimiento en pro de los derechos humanos y con la cultura del amor libre, de la droga y de la reflexión y en ocasiones hedonista hacia la Tierra— el cuerpo del artista pasa a defender el apego inexpresivo, irónico o entusiasta de sus capacidades y se presenta como depositario de un yo «auténtico» capaz de «vencer [...] el determinismo científico y tecnológico».²⁵ Así, Barbara Smith dice de su *performance* *Pure Food* (1973) que literalmente trasciende su entorno industrial: «Pasé el día sentada en uno de



artista. El mundo del arte ha incorporado el movimiento Fluxus a través de nombres de artistas como Maciunas, Vostelly Knowles.

El impulso por reconsiderar lo cotidiano persiste prácticamente en todas las *performances* que usan el cuerpo del artista de la década de 1960 en adelante, desde las *performances* de Tom Marioni de los años setenta o las numerosas obras de «arte de la vida cotidiana» de Linda Montano de la misma época, hasta la obra *Slumber* (1994) de Janine Antoni, en la que la artista duerme por la noche en la galería y teje durante el día.²⁶ La representación de los actos cotidianos en forma de arte desnaturaliza, como mínimo en parte, las acciones «privadas» que las comedias, los dramas y los anuncios televisivos a menudo convierten en artificio. Al convertir las actividades privadas en manifiestos públicos del individuo contemporáneo, los artistas que activan cuerpos cotidianos también activan tanto los cuerpos como los espacios que ocupan y animan, sean galerías o museos, o bien otros espacios públicos (no artísticos). Como dice De Certeau: «Los lugares son historias fragmentadas e introvertidas, pasados que otros no están autorizados a leer, tiempos acumulados que pueden

mis lincones preferidos de Costa Mesa, en un acantilado con vistas al mar (ya los pozos de petróleo cercanos) recibiendo los puros rayos cósmicos del sol y el universo en una experiencia totalmente gratificante».²⁷ En un artículo de 1971 titulado «El cuerpo como medio de expresión», ilustrado sugerentemente con una fotografía de la «Protesta racial durante los Juegos Olímpicos, México, 16 de octubre de 1968»²⁸ Jonathan Benthall expone la preocupación de aquella época acaloradamente reivindicativa, y lo expresa en términos marcusianos:

«Las manifestaciones, el arte callejero y las sentadillas son literal y palpablemente argumentos personificados que desafían la confusión y la mentira [...] los grupos reprimidos tenderán a buscar su expresión más efectiva y confiada a través de los recursos más amplios que ofrece el cuerpo en lugar de [sólo] en el interior del recinto del lenguaje verbal, ya que optan por la presunción en vez de por la integración con las normas de la mayoría».²⁹

Los comentarios de Benthall enfatizan la sensación de que los cuerpos abiertamente interpretativos de las manifestaciones del

arte visual deben considerarse paralelos a los cuerpos reivindicativos de los movimientos en favor de los derechos humanos (quizá de una manera más obvia en el caso del feminismo). Estos cuerpos trabajaron para producir y afianzar la «presencia» enunciativa de individuos no normativos, desde afroamericanos y mujeres hasta los jóvenes que resistieron las tradiciones materializadoras de la cultura dominante.

Como sostiene Marcuse en *Un ensayo sobre la liberación*, en realidad los movimientos de la resistencia desafiaban el «dominio global del capitalismo colectivo».» Así, la video-artista y fotógrafa documental Martha Rosler comenta que «[a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970] era muy importante desestimar la relación con la obra de manera que no se formalizara en objeto estético...». Por su parte, el artista francés Yves Klein proclamó su deseo de «dejar mi huella en el mundo» para subvertir la fuerza tecnológica de «cohetes, Sputniks y misiles» a través de la «propia atmósfera afectiva de la carne».» Aunque la prestigiosa historiadora de arte de la performance Kristine Stiles considera las opiniones y las obras de



Klein en sentido literal —como prueba del sincero impulso reivindicativo del artista durante la década de 1960 en particular—, locientos es que pueden interpretarse con una mayor ambigüedad, como irónicas, inciertas o paródicas. A menudo se reivindicaba el cuerpo «auténtico» en el marco de, o en relación con, obras de esta época centradas en el cuerpo. Sin embargo, existía una tensión habitual entre este anhelo de autenticidad aparentemente franco proclamado sin ambages (en comparación, por ejemplo, con las imitaciones de diosa de Mary Beth Edelson a principios de la década de 1970)¹⁹ y los cuerpos ambivalentes que emergen de esta obra. La «autenticidad» de las demandas de los artistas no es evidente, como tampoco lo era el cuerpo que reivindicaba concebido en los simples términos de su singularidad para defenderse del poder del estado o de las perversas tecnologías.

La performance reivindicativa del cuerpo «auténtico», vinculada a la participación de los artistas en grupos activistas como Art Worker's Coalition, Women Artists in Revolution, Women, Students and Artists for Black Art Liberation, Artist's Protest Committee y

Los Angeles Council of Women Artists, podría interpretarse como una reencarnación dramática del individuo contemporáneo hueco al servicio de los ideales sociales.²⁰ Un recorrido por las manifestaciones femeninas del arte corporal—desde las imitaciones de diosas de Edelson hasta los proyectos de performances a gran escala abiertamente reivindicativas de Suzanne Lacy, pasando por las impresiones del cuerpo de Ana Mendieta en la tierra como representaciones simbólicas de las diosas de la santería— muestra el poder, pero también los límites aparentes, de intentar oponerse al simulacro de ataque a la vida contemporánea mediante la exigencia de autenticidad. En los términos de Marcuse, estas exigencias conservan el lenguaje del capitalismo consumista y, por lo tanto, no logran ejercer un papel revolucionario como haría el «antiarte».²¹

Suzanne Lacy es una de las artistas reivindicativas de performance más conocidas, con eventos a gran escala que no sólo integran su cuerpo, sino que reclaman los cuerpos colectivos de la sociedad adecuados a cada pieza para obtener «sofisticadas formas para la acción social útil a través del arte».²² La obra *Three Weeks in May* (1977) de Lacy incluía unos treinta eventos ambientados por todo Los Angeles, entre ellos oratorias, performances, manifestaciones y entrevistas radiofónicas. Lacy interpretó públicamente performances como *In Mourning and in Rage* (creada en colaboración con Leslie Labowitz), una protesta contra la violación representada en las escalinatas del Ayuntamiento por parte de un grupo de mujeres cubiertas con velos negros y documentó los lugares donde tuvieron lugar las violaciones y las organizaciones de asistencia a las víctimas mediante dos enormes mapas de la ciudad colgados en el centro comercial de Los Angeles City Hall.²³

A principios de la década de 1970, Lacy ejerció de cofundadora del Programa de Arte Feminista del sur de California, un programa pedagógico radical destinado a la formación de mujeres artistas y diseñadoras. Junto a esta posición importante dentro del floreciente movimiento feminista, su trabajo representa la intersección durante este período del arte feminista y el arte de la performance. El idealismo del feminismo californiano de la década de 1970 no sólo labró un «cuerpo auténtico» para la producción artística feminista («alejando» a la mujer de su mera posición como objeto), sino también una simbología femenina universal (o «imágenes femeninas»);²⁴ Ambas vertientes pudieron movilizarse gracias al reciente auge de las Mujeres artistas. Esta confianza idealista en el feminismo es similar a la tendencia habitual a reclamar autenticidad y presencia completa sin mediación en el arte de la performance o el arte corporal. Así, en un ensayo realizado entre 1972 y 1973, la crítica Rosemary

Mayer escribió que el arte corporal «no se expresa mediante un lienzo [...] o materiales de la escultura», sino que se presenta con transparencia ante el público.¹⁴

El anhelo de un cuerpo auténtico y/o un yo a finales de los años sesenta y principios de los setenta en cierta manera queda vinculado negativamente a la amenaza de la cultura consumista, o la «precesión del simulacro» (la idea del mundo como pura simulación sin una «realidad» preexistente consolidada) que hoy consideramos endémica a la condición posmoderna.¹⁵ Este anhelo debe interpretarse como un intento de articular una autoexpresión gestual que devuelva una especie de peso y masa que legitimen al individuo personificado; es decir, al artista constituido en el espacio social y productivo del mismo. Según esta interpretación, el cuerpo está comprometido socialmente, pero también abierto a la transformación o, en palabras de Marcuse, a la resistencia. La articulación del cuerpo del artista como activista va ligada a las promesas colectivas de alejar al individuo de las garras del consumismo que, por contra, busca crear una experiencia desconcertante del cuerpo

performances con su cuerpo en plena naturaleza con el ánimo de demostrar una conexión entre la tierra y la diosa de la santería Yemayá (la protectora de las mujeres) y al final, en los últimos trabajos de la serie, prescinde por completo de la presencia de su cuerpo y representa su ausencia mediante el uso de lodo o fuego. Si Lacy cuenta con la «presencia» reivindicativa del cuerpo en el ámbito social para mostrar su visión política de las cosas, las últimas *Siluetas* de Mendieta ofrecen otra forma de abordar la cultura consumista. Ella elige prescindir del yo (el artista) como «origen» de la obra, como punto de inicio y final de significado artístico. La ausencia de Mendieta obliga a reconsiderar nuestra unión con los cuerpos descubiertos y aparentemente «auténticos» (pero aquí desaparecidos) del posmodernismo.¹⁶ La violencia de esta desaparición (la violencia de la utilización como fétiches de los cuerpos femeninos y de los cuerpos de color bajo el patriarcado de la raza blanca) se representa mediante el uso de fuego e imágenes de heridas.

Las obras del activismo feminista también giran alrededor de la pérdida en el centro de la subjetividad social, específicamente a

través del activismo y/o la representación del cuerpo en el ámbito de las relaciones sociales. Por tanto, aquí entran en juego una serie de rechazos nuevos: de la conversión en fétiche y objeto, de la proyección de nosotros mismos en objetos tecnológicos (de ahí el énfasis en la «auténtici-

dad»), y de los daños infligidos al individuo (especialmente a mujeres, personas de razas distintas a la blanca o cualquier otra persona distinta a la mayoría) por parte de la tecnología, la violación y otras formas de violencia de nuestros días. El cuerpo, como locus en el que tiene lugar el trauma social, se convierte en el objeto de la protesta, el objeto «que transgrede las obligaciones de significado o [...] normalidad».¹⁷

Como señala Catherine Francblin, en el régimen pancapitalista el cuerpo femenino sigue siendo el «objeto» susceptible de convertirse en mercancía por excelencia, una consideración que explica la eficacia de la negociación artística feminista del narcisismo, representada mediante la producción del cuerpo y/o como una imagen bidimensional, como en la aparentemente infinita serie de autorretratos con poses exageradas de Hannah Wilke. Las acciones rituales de las obras de Lacy desafían la violencia contra las mujeres y según Francblin, «descategorizan» el cuerpo de la mujer como objeto sexual, rechazando su reificación como imagen. Este tipo de rechazo pone en juego la «resistencia ante los procesos de sustitución, destitución o sublimación», procesos todos ellos que pusieron en marcha la precesión posmoderna de la simulación.¹⁸

De modo similar, la serie *Siluetas* de Mendieta de la década de 1970 resiste ante la conversión en fétiche y mercancía del cuerpo del artista, de la mujer, del racialmente distinto. Al principio realiza las

Las tensiones vividas entre mediados de la década de 1960 y mediados de la de 1970 entre el poder estatal (que en el contexto estadounidense mostró su dimensión fascista con las muertes de la Kent State University, la convención democrática de 1968 y la guerra de Vietnam), y el dominio ideológico y reivindicativo de lo que Herb Blau denomina el «conocimiento teatralizante» del discurso cultural desublimante (como Woodstock en 1969) demostraron ser productivas y destructivas a partes iguales.¹⁹ Lamentablemente, estas tensiones se resolvieron entre finales de la década de 1970 y principios de la de 1980 mediante la incorporación masiva de comportamientos «transgresores» en la sociedad de consumo. Así, a principios de



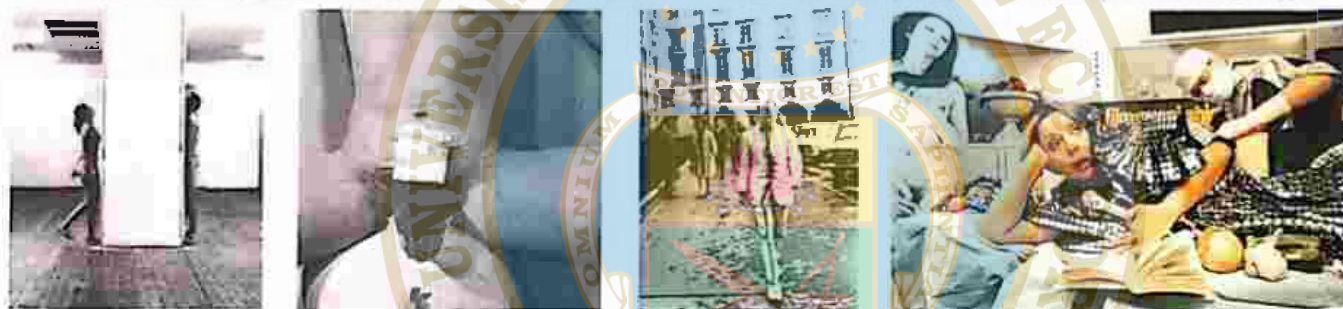
Ana MENDIETA. Siluetas de cenizas, 1975. Manifestaciones en la Kent State University, Ohio, 1968.

la década de 1980, los intentos realizados por los gobiernos de Reagan y Thatcher por homogeneizar la cultura y promover el parricidalismo a escala mundial se fundieron casi imperceptiblemente con el simulacro de representación de la moda *hippy* y *discode* famosos conocidos a escala internacional como Madonna, Michael Jackson y sus seguidores.

Incluso el cuerpo reivindicativo «auténtico» se convierte en un bien de consumo. El arte de la *performance* se escinde en la década de 1980 de su modesta base de danza y artes visuales para crear un ámbito aislado de producciones teatrales a gran escala interpretadas en lugares de gran aforo como la Brooklyn Academy of Music. Lo que demuestran las *performances* de las décadas de 1980 y 1990 de Laurie Anderson, con mayor similitud con los conciertos de *rock* que con las representaciones de arte corporal de la década de 1970, es que el cuerpo «auténtico» no sólo nunca había estado completamente presente, sino que siempre estuvo incorporado en las maquinaciones del parricidalismo. Mientras que la inclusión en la historia del arte de las *autoperformances* sinceras de Edelson como cosa de

La violencia simbólica y más bien comedida de las feroces heridas terrestres de Mendieta resulta exagerada y carente de sinceridad comparada con las obras pseudoviolentas de artistas como Paul McCarthy y el grupo de accionistas vieneses durante este período. En concreto la violencia de Rudolf Schwarzkogler, en su conocida *performance* listrónica sobre la castración documentada mediante la aparentemente incontrovertible evidencia de la fotografía en blanco y negro, es sin embargo falsa, al igual que la mayoría de las obras sangrientas de los accionistas. En *performances* y vídeos realizados desde la década de 1970 hasta nuestros días, Paul McCarthy crea un cuerpo masculino más irónico, quizá incluso artimasculino, en la *performance* protagonizada por él mismo en la que aparece como un cuerpo dolorido «ensangrentado» cubierto de *ketchup*.⁴

No parece casualidad que estas muestras interpretativas de simulaciones de cuerpos que padecen sean obra casi en su totalidad de artistas masculinos melodramáticos, heterosexuales y obsesionados con la castración. Incluso Chris Burden, quien ha resultado herido «de verdad» por el público —en trabajos como *Shoot* de 1971,



la Antigüedad de la década de 1990 penden de un hilo (rescatadas sólo por su documentación quizá felicitista en catálogos autoeditados y artículos periodísticos), las Spice Girls se han convertido en modelos igualmente influyentes para las jóvenes, si bien muy introducidos en la sociedad de consumo.

El cuerpo doliente/ Lo personales político

Las *performances* basadas en el dolor y la decrepitud corporales se han convertido en una estrategia crucial para imprimir en la esfera social el sufrimiento físico del sujeto individual y colectivo. En opinión de Kathy O'Dell, artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane y el equipo Ulay/Abramović se sirvieron de la mutilación corporal masoquista para «revelar de forma simbólica la estructura de los pactos que realizamos cuando intentamos llegar a un acuerdo con una conciencia indeterminada e inquietante de nuestros propios cuerpos». Para O'Dell, el uso del masoquismo en el arte corporal de la década de 1970 constituye un medio de oposición a la ruptura del contrato social evidenciada por la tragedia de la guerra de Vietnam.⁵

donde un amigo le disparaba al brazo—, dirige cuidadosamente y controla hasta cierto punto estas acciones violentas. Por el contrario, durante los últimos diez años Ron Athey, un artista homosexual seropositivo, y el insólito equipo sadomasoquista formado por Bob Flanagan y Sheree Rose (identificado con la heterosexualidad) han interpretado de verdad ante el público mutilaciones corporales lacerantes en directo. Tanto Athey como el dúo Flanagan/Rose emplean violencia interpretativa —que aceptan alegre o incluso extáticamente— para exorcizar la violencia interna que la enfermedad provoca en sus cuerpos (Flanagan padecía fibrosis quística, enfermedad que le provocó la muerte en 1996).⁶

La equiparación del cuerpo que sufre con un cuerpo al borde de la socialidad —incluso un cuerpo equilibrado entre la vida y el terreno desconocido de la muerte— parece ser la base de las obras de arte corporal autolacerantes de Gina Pane de la década de 1970. Siendo una de las pocas artistas femeninas que esculpen e hieren su propio cuerpo (poniendo en práctica literalmente lo que Ana Mendieta y Hannah Wilke hacían metafóricamente a través de las heridas

simbólicas) hasta las recientes sesiones públicas de cirugía plástica de la francesa Orlan, Pane comprueba la integridad del yo corporal atravesando literalmente sus límites. Mientras que las heridas del cuerpo de Chris Burden ejercen de pruebas para garantizar y reafirmar la impermeabilidad fundamental de su subjetividad masculina (su masoquismo está vinculado al sufrimiento exhibicionista asociado al martirio cristiano),⁴⁰ las de Pane parecen hundir la carne del yo dentro de la carne del mundo. Así, en la obra de 1971 *Escalade non-anesthésiée*, Pane sube y baja de una estructura metálica cuyos peldaños están recubiertos de salientes afilados como navajas (sus acciones posiblemente representan la agonía corporal sublimada por el discurso formalista del movimiento moderno). *Escalade...* interpretada a solas en su estudio pero documentada fotográficamente para la posteridad, pone a prueba los límites del yo y crea, según la artista, una «inscripción crítica del cuerpo» en el espacio social y dentro de este. Sus cortes son las marcas que deja el entorno social en su cuerpo, el cual, señala, «nunca nos pertenece por completo». Las gotas de sangre que quedan en los peldaños



horizontales de la estructura simbolizan el impacto del cuerpo en el entorno hecho carne.⁴¹

Las representaciones del dolor corporal que hace Pane —al igual que los exorcismos cultural y personalmente específicos de Athey y Flanagan/Rose— ponen en escena de forma activa ante la sociedad la humillación, el sufrimiento atroz y los desechos (sangre, orina, mucosidades). Estos cuerpos recorporalizan violentamente a los individuos de la sociedad que vomitan, defecan y orinan desde sus cuerpos heridos (como las mujeres, los homosexuales y los enfermos). Politizan los cuerpos heridos y las actitudes grotescas o abiertamente fingidas de obras «abyectas» como el *Paysage faulif* (1946) realizado con semen de Marcel Duchamp, los excrementos de artista enlatados de Piero Manzoni (*Merdada artista*, 1961), las pinturas hechas con orina u «oxidadas» de Andy Warhol de 1978, y el cuerpo masculino histérico y «ensangrentado» de McCarthy.⁴²

Otros artistas alejados de la subjetividad normativa (heterosexual, blanco, masculino) han representado la violencia y el sufrimiento personal de una forma distinta. Las feministas, por ejemplo,

han reinterpretado imágenes de violencia contra las mujeres (como en la *performance* en colaboración *Ablutions* de 1972 mencionada anteriormente) con el objetivo de politizar lo personal. En realidad, la frase «lo personal es político» puede considerarse una rendición verbal al reconocimiento por parte de las artistas feministas de que las experiencias corporales comportan un aspecto ineludiblemente social, y que todo compromiso político implica un componente inevitablemente corporal. En este sentido, podría considerarse que prácticamente todos los artistas corporales representan lo personal como político, sea de forma consciente y progresista o no. Por definición, la *performance* del cuerpo del artista como obra de arte crea ese cuerpo/yo como un medio para la comunicación pública. Algunos artistas, sin embargo, sobre todo mujeres y personas de color, han tendido a ser más «personales», e incluso más confesionales, que el resto. Así lo demuestra la *performance Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, en la que la artista, desnuda y cubierta de pintura, saca un rollo de pergamino de su vagina ante el público, y lee el texto airado y confesional en voz alta. (Como ha deducido elocuente



Schneemann, «mi obra tiene que ver con el hecho de atravesar la mitología idealizada [mayoritariamente masculina] del 'yo abstracto'»).⁴³

Otros dos proyectos, uno de la década de 1970 y otro de la de 1990, suponen una vía alternativa del arte basado en el cuerpo, que representa con insistencia cuerpos particularizados. Dichos cuerpos quedan marcados, en ocasiones exageradamente, en términos étnicos, sexuales, de género y connotaciones de otro tipo. Estas obras ponen de manifiesto los sufrimientos «íntimos» reprimidos de los individuos marginados racial, étnica y económicamente en la sociedad estadounidense. Una de sus manifestaciones son las extravagantes mascaradas de la década de 1970 del grupo de Los Ángeles ASCO. Más recientemente, han sido ejemplificadas mediante las *performances* poscoloniales de cuerpos de artistas como «objetos» antropológicos del deseo del espectador en una serie de cuadros vivos denominados *Dos amerindios no descubiertos visitan...* (donde los puntos suspensivos deben sustituirse por el nombre del lugar donde se realiza la *performance*) interpretados



por los artistas Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña. Ambos proyectos tratan la ausencia reclamando espacio público para los cuerpos que ahora se convierten en desconcertantemente visibles y exageradamente caracterizados.

En 1972, los miembros de ASCO PatssiValdez, William F. Herrón III y Gronk acapalaron la escena pública de la zona este de Los Ángeles desfilando por las calles con disfraces fantasmagóricos a modo de «mural andante» mientras su compañero Harry Gamboa Jr. documentaba la representación.²⁰ Ataviados con papel maché pintado, gasa y maquillaje, Valdez interpretó a la «Virgen de Guadalupe negra», Herrón, un mural polifacético y Gronk (vestido con gasa verde lima y bombillas rojas), un árbol de Navidad. En opinión de la historiadora Ondine Chavoya, el *Walking Mural* presenta a los artistas como «participantes y carrozas» de un desfile público. Parodiando la calidad estática del modo de expresión cultural favorecido por el *Movimiento chicano*, el mural público, esta obra actúa a modo de «intervención contraespectáculo» que reclama espacio social y configura una nueva esfera pública.²¹ (Como



afirma el propio Gamboa, «varios individuos convertidos en transeúntes unieron su paseo silencioso al de la muchedumbre».)²² A través de su exagerada «etnografía del paseo», ASCO redefine no sólo los espacios culturales del Los Ángeles blanco (incluido el mundo del arte, que ha preferido ignorar a ASCO a la hora de construir su identidad como centro cultural), sino también los del chicano del este, cuestionando la idea

de que el arte chicano siempre debe representarse en forma de mural heroico en la tradición de «Los Tres Grandes».²³

El Los Ángeles de ASCO no sólo es un Los Ángeles de inclusión (la aspiración del cuerpo del artista reivindicativo «auténtico»), sino también de discusión, contestación y autorrepresentación sin límites, incluso en relación con la identidad coalicionista elegida por el artista. Como defienden los astutos miembros de ASCO, no bastaba con establecer una «identidad chicana unificada para oponerse a la cultura blanca dominante». Tuvieron que formular posibilidades interpretativas que actuaran con eficacia «dentro de un grupo de relaciones sociales ampliamente definidas por los medios de comunicación y el estado liberal colectivo». Estas posibilidades creaban nuevos espacios sociales de identificación para los jóvenes chicanos (homo o heterosexuales) frustrados no sólo por el desproporcionado número de bajas mexicanoestadounidenses de la guerra de Vietnam, sino también por el racismo con el que la sociedad estadounidense los trata de forma sistemática y por las exclusiones dentro del propio *Movimiento*.²⁴

Fusco y Gómez-Peña también crean nuevos espacios sociales, en este caso basándose en el paradigma etnográfico por el cual la cultura blanca dominante continúa otorgando sentido a la persona de color. En la serie de *performances* de los primeros años de la década de 1990 *Dos amerindios no descubiertos visitan...*, Fusco y Gómez-Peña representan una «etnografía inversa» al imitar —con sus propios cuerpos como agentes/objetos— la práctica habitual de los siglos XIX y XX consistente en mostrar los individuos colonizados por Europa y Estados Unidos como objetos de deseo etnográfico (como, porejemplo, la exposición en Europa entre 1810 y 1815 de la *Venus hotentote*, una mujer sudafricana).²⁵

En el proyecto *Dos amerindios no descubiertos visitan...*, los artistas planificaron «vivir en una jaula dorada durante tres días, presentándose así mismos como amerindios no descubiertos de una isla del golfo de México [«Guatinau»] que, por algún motivo, había pasado inadvertida a los europeos durante cinco siglos». Sus actividades cotidianas consisten en híbridos absurdos de comportamientos «primitivos» y entretenimientos de la cultura de masas contemporánea: cosen muñecas de vudú, levantan pesas, ven la televisión, trabajan con ordenadores portátiles y por un módico precio que debe depositarse en una urna de donativos, bailan al son del *rap*. Gómez-Peña, que habla atropelladamente, cuenta historias amerindias «auténticas» mientras los dos artistas posan junto a los visitantes que desean llevarse a casa un recuerdo de su encuentro con el mundo primitivo.²⁶

Según Fusco, el objetivo de la *performance* no consiste en cuestionar la relación cuerpo/arte *per se*, sino en forzar relaciones interactivas con el público, unas relaciones que revelarían la vi persistencia de los sistemas de creencias colonialistas. Por otra parte, con el objetivo de enaltecer la cultura occidental, las exposiciones etnográficas originales se utilizaron para patologizar a los denominados primitivos como seres animales, de inteligencia limitada, abiertamente sexuales o bien informes. Como consecuencia de este discurso Fusco destaca que «el artista vanguardista «auténtico» es el que se convierte en una versión mejorada del «primitivo», un híbrido o un travestido cultural».²⁷ *Dos amerindios no descubiertos visitan...* invierte estratégicamente la patologización de manera que los miembros del público que crean (sorprendentemente, según Fusco) que la obra es una escenificación etnográfica «real» de seres primitivos auténticos sean patologizados como inocentes e intolerantes a través de la «etnografía inversa» de la obra.

En *Walking Mural* y *Dos amerindios no descubiertos visitan...*, individuos artísticos específicos señalados por la cultura occidental como «distintos» (marginados por la cultura en general), aunque

mercadeados por el consumismo del mundo del arte) simultáneamente *reclaman* y *desnaturalizan* el cuerpo «auténtico» de las feministas predominantemente blancas de la década de 1970. Representan metafóricamente el dolor de la discriminación en los cuerpos señalados como culturalmente distintos. Esta obra activa «lo personal como político», exponiendo la cara fantasmagórica y privada del yo como una forma de utilización de la «presencia» cultural (en estos casos, de cuerpos embarazosa y abiertamente convertidos en fetiches) para afrontar la relación entre el individuo y el entorno social en sus dimensiones específicamente étnicas y raciales (dimensiones que siempre están, por supuesto, delimitadas por razón de género, sexo, clase, etc.).

Los proyectos de ASCO y Fusco/Gómez-Peña se sirven del humor y la humillación para provocar malestar en el público: en el caso de ASCO, a los maestros blancos de la alta cultura de Los Angeles, así como a los espectadores de su propio barrio en la zona este de la ciudad, y en el de Fusco/Gómez-Peña, a la muchedumbre confiada de la calle. Ambos proyectos emplean el poder de la capa-



cidad interpretativa —su aparente «realidad» y el compromiso visceral del espectador— para producir variaciones múltiples y excesivas tanto de la «obra» cultural esta-

dounidense como de la propia norma. (El público adapta posiciones muy distintas en relación a estas obras.)

La estrategia paradójica de estas obras corporales consiste en despatologizar la diferencia representándola como excesiva y al mismo tiempo, despertar el deseo y la identificación de su público. Las normas corporales se asumen a través de una «práctica reiterativa y referencial» performativa, práctica que, según Judith Butler, «materializa la diferencia sexual» (además de, insisto, la diferencia racial) en el propio cuerpo/yo, de tal modo que la alteridad se excluye por considerarse abyecta. En este sentido, ASCO y Fusco/Gómez-Peña interpretan una especie de abyección cultural exagerada. Y mientras lo hacen, siguen buscando la identificación y los anhelos del público. Los miembros de la corriente artística predominante pasan con ello la vergüenza de ser considerados racistas, sexistas, clasistas y heterosexistas hasta el punto de que los cuerpos interpretativos (anti) convencionales de los artistas provocan abyección en el espectador. La explicación por parte de Butler de este proceso dual de formación sujeto/objeto (que podría ampliarse para abarcar las

diferencias raciales y étnicas) describe la eficacia del cuerpo del artista en un contexto como este:

«Como fenómeno proyectado, el cuerpo no sólo es la fuente de la que mana la proyección, sino que siempre es un fenómeno en el mundo, un distanciamiento del "yo" auténtico que lo reclama. En efecto, la asunción de "sexo" [o raza], la asunción de cierta materialidad contorneada, da forma a ese cuerpo, como una morfógenesis que tiene lugar a través de un grupo de proyecciones identificatorias. El hecho de que el cuerpo que uno "es" sea hasta cierto punto un cuerpo que recibe sus rasgos sexuales [y raciales] bajo condiciones especulares y exteriorizantes sugiere que estos procesos de identificación son cruciales para la formación de una materialidad sexual [y racial]»»

La ampliación del modelo fenomenológico de Butler hasta abarcar la materialidad «racial» o «étnica» del cuerpo permite explicar las estructuras a través de las que *Walking Mural* y *Das amerindios* no descubiertos visitan... provocan abyección en el espectador, despatologizando la diferencia precisamente mediante la exageración de sus significantes personificados hasta un punto en apariencia insostenible. De esta forma, de nuevo en términos de Butler, podría decirse que ASCO y Fusco/Gómez-Peña buscan una especie de «singularidad» racializada como una forma de «política de citación», un «nuevo tratamiento de la abyección dentro del orden político» a través de la proyección. Los proyectos de ASCO y Fusco/Gómez-Peña orientados al cuerpo producen el cuerpo del artista —así como el del espectador— como el yo y el otro. Al mismo tiempo, la construcción de estos cuerpos es decididamente social, ya que están atados a una relación de complicidad en la que ambos son responsables de la producción de identidades específicas a medida que estas toman forma dentro de la sociedad.¹⁰

El cuerpo autorreflexivo y simulado

A partir de la observación de Martin Heidegger sobre la tecnologización de la vida cotidiana en la sociedad del siglo xx, donde el mundo se «concibe y se considera como una fotografía», Vivian Sobchack ha observado que nuestros cuerpos «se distancian cada vez más en forma de imágenes, cada vez más se consideran "recursivos" y se viven como "objetos" susceptibles de ser mirados, controlados y dominados».¹¹ Desde la década de 1960, muchos artistas han empleado las tecnologías de la imagen para explorar este distanciamiento y devolver una especie de corporalidad de peso al cuerpo privado de materialidad por la tecnología. Así, por ejemplo, en *Performance/Audience/Mirror* (1977) de Dan Graham, el artista está de pie delante de una pared cubierta de espejos y describe con todo lujo de detalles sus movimientos y el comportamiento del público.

Una cámara de video graba esta escena en la que oscilan la subjetividad y la objetividad, mostrándose autorreflexivamente en los espejos junto a los rostros de los espectadores y el cuerpo de Graham. La cámara se convierte en una especie de «individuo» a medida que convierte a Graham y al público en objetos encuadrados. Los miembros del público se ven reflejados en la *performance* inicial del espejo como «imágenes» y luego en la grabación de video —al igual que Graham— como objetos de nuestra mirada de espectador.¹⁰⁰

Entre finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, la cultura consumista alcanza nuevas cotas en Europa y Estados Unidos. En el mundo anglosajón, la época Reagan-Thatcher vive la adopción del pancapitalismo ilimitado a modo de política federal. Simultáneamente, la expansión global de la pobreza (favorecida por la reducción colectiva de la mano de obra del primer mundo y la explotación de la del tercer mundo, así como los mercados recién abiertos de este último) y las enfermedades del sistema inmunológico como el sida pasan oficialmente desapercibidas. Como se ha dicho anteriormente, este régimen pancapitalista consiste en una



economía globalizada (una red gigantesca de intercambio comercial de objetos y cuerpos) que fuerza al individuo a entregarse a la redistribución dentro del molde pancapitalista del intercambio comercial para funcionar de una forma más eficiente. Bajo estos imperativos se crean los cuerpos recientemente cambiables, cuerpos, según Sobchack, «cada vez más distanciados» y considerados «objetos» susceptibles de ser mirados, controlados y dominados».

En este orden de cosas, las manifestaciones artísticas corporales se convierten en un medio de recuperación de la condición del cuerpo de yo cargado cognitivamente —aunque lejos de la certidumbre cartesiana— o de exageración de su intercambiabilidad. El sudor, la resistencia y el sufrimiento de los cuerpos grotescos de artistas como Alastair MacLennan, Ron Athey y la tardía artista aquejada de cáncer Hannah Wilke, que persisten en un contexto artístico algo marginal, han servido para frustrar la «eficacia» que el pancapitalismo reclama del cuerpo/yo.¹⁰¹ A la inversa, la estrategia de exagerar la simulación del cuerpo/yo es mucho más habitual en la década de 1980. Exageraciones como las de los artistas Cindy

Sherman y Jeff Koons representan un nuevo mundo artístico que se dio a conocer internacionalmente en la década de 1980 (de Nueva York a Europa, como mínimo) para adoptar el culto al artista como bien de consumo.

A una escala cultural más amplia, la década de 1980 se caracterizó por la floreciente discusión acerca del posmodernismo, un término utilizado por primera vez en la década de 1960 pero que se dio a conocer ampliamente con la publicación de los ensayos teóricos de Fredric Jameson y Jean-François Lyotard.¹⁰² En el ámbito de las artes visuales el posmodernismo se considera alegórico, conveniente, deconstructivo, supresor de las barreras que separan el arte superior y el inferior y, lo que es más importante en nuestro caso, las simulaciones de cuerpos artísticos de figuras como Sherman y Koons parecen reiterar, si bien a través de la exageración paródica —y potencialmente crítica— la ocusión del cuerpo como una forma de individualización enferma, dolorida, hedionda, incoherente y quísmica tras la superficie corporal diestra y afilada de la reproducción de masas. También es el caso de Yasumasa Morimura,

un artista japonés que en una serie de fotografías a gran escala se disfraza de los personajes más variados, desde Scarlett O'Hara hasta los protagonistas de «obras maestras» de la historia del arte (incluido el propio Duchamp disfrazado de mujer en las imágenes de Rose Sélavy [1920-1921]). Mientras que Sherman, Koons y Morimura siguen refiriéndose al cuerpo del artista obsesivamente, el cuerpo del artista doliente, masoquista y grotesco —de, por ejemplo, Paul McCarthy o Gina Pane— queda de nuevo en la sombra en la década de 1980 con la desaparición del período heroico del arte corporal. Como se ha indicado anteriormente, el arte de la *performance* se escindió de las artes visuales, acercándose al teatro en los eventos narrativos a gran escala dirigidos por artistas convertidos en estrellas como Laurie Anderson y Karen Finley.¹⁰³

¿Significa esto que el cuerpo del artista está extrañamente «presente» en los trabajos fotográficos de la década de 1980 de artistas destacados como Sherman, Koons y Morimura, pero «presente» de una forma que no hace sino reafirmar su «ausencia»? En la estela del superficial culto a la belleza corporal impuesto por la

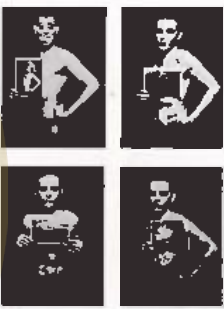
cultura popular, cuando el cuerpo del artista exhibió su aspecto físico, en la década de 1980, se presentó como una simulación, como representativo y abierto a la intervención interpretativa. Como señaló celebradamente Jean Baudrillard en 1983, en el régimen posmoderno de lo que denominamos pancecapitalismo el «simulacro» empieza a sustituir a la «representación».⁹⁷

La autoimagen de Sherman, Keons y Morimura es más «simulada» que «representativa» (este último calificativo implica la existencia de un referente firme o «real»). Las imágenes de la «historia del arte» de Sherman y Morimura ilustran a la perfección este aspecto: al pasar en cuadros vivos fotográficos que imitan «grandes obras» de la tradición artística occidental (como la imitación doble de Morimura a posando como Rose Séavy o el autorretrato de Sherman haciendo de Caravaggio *Haciendo de Baco* en su serie *History Painting* de la década de 1990),⁹⁸ señalan la ausencia de un referente «original» (Rose Séavy no es más «real» que Morimura imitando a Rose Séavy).⁹⁹ Esta autoimagen simulada se presenta como un efecto de la «sociedad del espectáculo». «El mundo tangible» (o,

—y del artista en particular— como algo que siempre ha sido hipercomercial, como si siempre hubiera sido una imagen.

Este yo ficticio, en el que la desilusión irónica sustituye a la creencia autoproclamada en la «autenticidad» o la trascendencia cognitiva, quizá adquiere su forma más potente y distanciada en las artes visuales. En lugar de proyectar el yo en las obras socialmente reivindicativas, asumiendo implícitamente ser «auto»evidente en el hecho de hacer públicos asuntos privados, artistas como Mapplethorpe expresan el yo, como afirma Henry Sayre en su libro *The Object of Performance* de 1989, como «una especie de teatro, una transferencia continua de identidad, una "representación" infinita».¹⁰⁰ Mientras que los cuerpos de los artistas de la década de 1980 parecen ser todo lo contrario de los cuerpos grotescos y confusos de los orígenes del arte corporal, esta vinculación a la «representación» hace que ambas opciones estén unidas poderosamente. Ambas son interpretativas: ambas, consciente o inconscientemente, tienen como fin representar un yo que sólo existe en relación con los demás y, por lo tanto, ambas suscitan significados

Claude Cahun, *Auto-retrato*, n. 1939
Andy Warhol, *Auto-retrato*, 1967
Rosea, *Self-Portrait*, *Auto-retrato*, 1988
Marcel Duchamp, *Monte Carlo Bond*, 1924
Urs Lüthi, *Self-Portrait*, 1978



como mínimo, un mundo que consideramos tangible y «real») se «sustituye por una selección de imágenes que habitan sobre él y que simultáneamente se imponen como lo tangible por excelencia».¹⁰¹ El yo fingido de las obras de estos artistas determina el efecto del consumismo pancecapitalista del cuerpo/yo, la separación del individuo de su producto (en este caso el propio «yo»).

Como demuestran el personaje de Rose Séavy de Duchamp o las performances fotográficas de género ambivalente del francés Claude Cahun de las décadas de 1920 y 1930, los artistas de la década de 1980 no fueron los inventores de la *autoperformance* fotográfica. Los primeros autorretratos de Eleanor Antin, Yayoi Kusama, Urs Lüthi, Robert Mapplethorpe, Lucas Samaras, Andy Warhol y Hannah Wilke, así como de Duchamp y muchos otros, incluyeron el proceso de derogación de la idea cartesiana del individuo trascendido en pensamiento puro mediante una *performance*, a menudo sexualmente ambigua o bien extravagante, del yo capturado fotográficamente.¹⁰² En la década de 1980, no obstante, este concepto de simulación se convierte en la norma y postula la condición del cuerpo en general

e interpretaciones como un intercambio entre individuos interrelacionados y personificados.

Artistas como Duchamp y Cahun, y luego Sherman, se han expresado y se han instituido a través de la *autoperformance* como objetos de deseo de un género determinado en la esfera pública.¹⁰³ Desde la perspectiva de los años ochenta es posible concebir el *alterego* femenino (Rose Séavy) que Duchamp utilizó en 1920 y 1921 como una producción temprana del sujeto creador como *capital*: como un nombre y una imagen intercambiables a través de las fronteras culturales. Quizá el mejor ejemplo sea *Monte Carlo Bond* (1924) de Duchamp, un abanico en el que la imagen del artista y su doble firma (como Marcel y como Rose) confirman el valor mercantil del «bono», por lo demás carente de valor y correlativamente de Marcel/Rose como «individuo» auténtico de la obra.

Las performances de principios de la década de 1970 que sobre sí mismos realizaron Urs Lüthi y Hannah Wilke inauguran una exploración más agresiva de este individuo fingido, interpretativo y oscilante, sentando las bases de una pose obsesiva que alcanza

su apogeo comercial en la década de 1980. Los «individuos» de Lüthi y Wilke se abren al espectador y fingen proyectarse hacia el exterior. La serie de Lüthi *The Numbergirl* (1973) y *Un'isola nell'aria* (1975), así como la de Wilke *S.O.S. – Stantification Object Series* (1974), presentan series repetitivas de imágenes interpretativas propias. Una vez expuestas o reproducidas en forma de cuadrícula, una característica común a las dos series, parecen referirse irónicamente a las cuadrículas «objetivas» de la pintura del movimiento moderno. Contaminan deliberadamente la pureza de estas abstracciones con el hedor no sólo del contenido, sino de la materia más inmanente y corporal: el propio cuerpo.¹²

A finales de la década de 1960 el artista suizo Lüthi se vestía con determinadas prendas para mostrarse de una forma sexualmente ambigua y travestida y poner en funcionamiento el personaje artístico de «Lüthi», y fingía su interpretación en la forma de muchos «otros» individuos que, sin embargo, seguían siendo «ella». Según Lüthi, «todo el mundo crea su pequeño espectáculo particular». En *The Numbergirl*, Lüthi posa de manera sugerente y erótica mien-



tras sostiene entrelas manos fotografías (de sí mismo y de espacios arquitectónicos) en las

que aparece con el cuerpo demacrado y el rostro esculpido al estilo de Greta Garbo que pertenecen a una fase anterior de su *oeuvre*. Con cada postura y expresión facial, en un repertorio de lenguaje corporal que parece sacado de un catálogo o un libro de texto,¹³ Lüthi se representa como fetiche desesperado.

Al duplicar su imagen bajo un único marco (el Lüthi fotografiado que sostiene una fotografía del propio Lüthi), el artista dobla el efecto simulado del grupo de imágenes que, en su multiplicidad cuadriculada, niega la coherencia de Lüthi como un referente «real», cuerpo o yo «real». Esta negación se proclama simultáneamente a través de la seducción («estoy aquí, mírame y ven a conocerme») y el rechazo del deseo (aquí no existe un yo «real»). Esta misma negación se manifiesta con énfasis en los efectos oscilantes de falta y plenitud de *Un'isola nell'aria*, una serie de «retratos» de lo que podría ser el espacio doméstico de Lüthi y el ambiente exterior que lo rodea, pero que en realidad documenta la casa de un coleccionista, en la que hay numerosos autorretratos de Lüthi vestido de mujer. En esta serie el espacio arquitectónico muestra a Lüthi como un objeto de deseo del

coleccionista y al mismo tiempo, evita su presencia «real», por lo que suele aparecer dentro de este espacio únicamente en forma de imagen fotográfica colgada en la pared.¹⁴

Lüthi no llega a definirse en esta serie como «artista/origen»: se ofrece como una pieza de coleccionista y después, de los deseos fetichistas del espectador. En estas imágenes, su condición sexual se multiplica hasta quedar irreconocible. Como afirma Lea Vergine con perspicacia, Lüthi «inyierte características somáticas, por lo que origina una crisis en la cristalización de los roles sexuales» y «logra crear una especie de contaminación emocional en el espectador a quien induce a convertirse en un socio o colaborador voluntario o involuntario capaz de cerrar el circuito y devolver la misma percepción intercambiable».¹⁵

La imagen repetitiva de sí misma que Wilke ofrece en *S.O.S. – Stantification Object Series*, parte de un proyecto de posado y autorrepresentación presente en toda su carrera, adopta un giro un tanto distinto. Al igual que Lüthi, desautoriza el sistema de creencias individualista del patriarcado capitalista occidental posterior a la Ilustración (conducente al pánico al capitalismo) reiterando con insistencia la actuación de su yo más allá de su propia singularidad.

Mostrando el torso, posando semi o completamente desnuda, la carne de Wilke aparece cubierta de las vaginas de chicle que dieron a conocer su obra en aquella época. Estas poses variadas, teatrales e incluso graciosas (pecho erguido, cabeza envuelta en un velo, de espaldas, con divertidas gafas de sol, etc.) participan de la paradoja del marketing de masas de los cuerpos de famosos (normalmente femeninos) para deleite de los consumidores. La producción de la celebridad como objeto/imagen alcanzable es precisamente lo que desriba y vacía de contenido al individuo célebre, eliminando las profundidades oscuras y deseables del yo corporal en favor de las superficies impenetrables de la simulación.

Lejos de ofrecérsenos a través de la aparentemente inacabable serie de «yoes» diversos, la cuadrícula autorreflexiva de Wilke actúa a modo de pantalla fetichista o de lo que Laura Mulvey (experta en cine y principal teórica de la transformación de la mujer en objeto a través de la «mirada masculina») ha calificado como «espacio de fantasía» del consumo fetichista. No es casualidad que el principal ejemplo de Mulvey sobre la intersección de este régimen consumista y la política de la sexualidad y la representación cinematográfica sea la cuadrícula degradada de retratos idénticos de Marilyn Monroe que Andy Warhol serigrafizó a partir de fotografías en *Marilyn Diptych* (1962). Otra cuadrícula, en este caso a base de variaciones emanadas exclusivamente de las vicisitudes de la reproducción mecánica, presenta al famoso yo femenino como una «capa superficial» que

«protege frente a las angustias anónimas asociadas al cuerpo femenino cuando no está envuelto en el glamour, que luego son reprimidas y llevan a una reinversión más intensa si cabe en la fascinación por lo superficial». Los destellos de la subjetividad de los famosos sólo se echan a perder mediante la fragilidad del propio disfraz y «la superficie [de la imagen] empieza a resquebrajarse a medida que el proceso de impresión se desvanece, y sus rasgos se distorsionan y se desmoronan».¹⁰

El yo autocriticado con vaginas externas de Wilke representa la auténtica producción simulada del yo superficial que Mulvey identifica en *Marilyn Diptych* de Warhol y que Lüthi ha deseado obtener con obras como *Numbergirl*: «[En las obras autorreferenciales] intento explicar ese tipo de cosas que están dentro y que quiero transformar en la superficie».¹¹ La dimensión fetichista de ambos conjuntos de imágenes manifiesta la imposibilidad de confirmar una parte esencial del yo a través del mecanismo de la simulación. La externalización del interior del cuerpo sólo señala el hecho de que este se encuentra «sin órganos», instalado en un flujo permanente

abiertamente el conflicto sin solución entre la «mujer como objeto» y la «mujer como artista».

Quizá especialmente en sus series «de moda», encargadas como anuncios y ejecutadas en 1983, Sherman abre el espacio entre estos dos yoes incompatibles que toda mujer creativa experimenta en la sociedad del patriarcado. Las imágenes, compuestas mediante la retórica subvertida de la moda femenina, representan a Sherman como un simulacro de «modelo» para las insólitas conglomeraciones de la alta costura. En ellas aparece con el rostro excesivamente maquillado o caricaturizado con las expresiones faciales de una lunática. Por ejemplo, en *Sin título n.º 138* (1984), el «moderno» atrevido de Sherman —un vestido y una corbata a rayas— queda deslucido por su expresión lasciva y la posición de sus manos, que aparecen ensangrentadas por algún horrible homicidio o un intento de suicidio.

Mediante este violento rechazo de la conversión pasiva en objeto, Sherman rompe con la identificación de la esencia de lo «femenino» con el «cuerpo/objeto». En lugar de aceptar el potencial desautorizante de la reiteración múltiple de lo femenino en la sociedad del espectáculo, Sherman maneja el espectáculo como un cuchillo afilado, destruyendo al mismo tiempo el ideal de la mujer-objeto creado por el mundo de la moda occidental y el mito del artista como un individuo cartesiano, masculino y coherente.

Como se ha visto, las obras de Lüthi, Wilke y Sherman recurren a la forma de producir —una forma de tratar el cuerpo del artista— predominante de la década de 1980: la autoconversión en fetiche y el uso obsesivo de la imagen propia que imita el proceso de conversión en fetiche (consumista, sexual y fotográfico) y que condiciona el significado y la experiencia del individuo en el pancapitalismo.¹² Esta estrategia adopta una forma exagerada en el retablo fotográfico de rasgos extremadamente artificiales que el artista estadounidense Jeff Koons realiza desde la década de 1980 hasta principios de la de 1990, así como en las recientes imágenes fotográficas y de vídeo de la artista japonesa afincada en Nueva York Mariko Mori. Esta última se apropia de fuentes japonesas clásicas y modernas —desde la elegancia estática de la ceremonia del té y el ikebana hasta la cultura ciborg promovida por los desarrollados mercados tecnológicos— y las pasa por el tamiz de la cultura popular japonesa. En cada paisaje elaborado y transformado, Mori aparece, como afirma la crítica Rosette Goldberg, «como un personaje de una tira cómica japonesa futurista: vinilo brillante, sombreros de pico, tutús de plástico, calcetines alados y ojos de gato».¹³ Desde un punto de vista artístico occidental, Mori es la máxima expresión de la artista



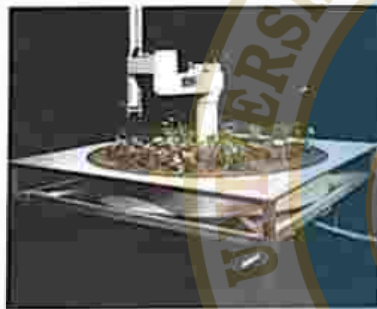
de deseos/productos.¹⁴ (Esto no significa que el cuerpo sea sólo un objeto o un fetiche; obviamente, la forma en que cada cuerpo/yo gestiona este flujo también tiene mucho que ver con cómo percibe y experimenta, tanto interior como exteriormente, su género, sexualidad, raza, nacionalidad y clase social.)

Para ampliar este cuestionamiento debemos fijarnos en los imparables actos de autoproducción de Cindy Sherman —desde las *ingénues* y las *femmes fatales* de los «fotogramas», que inauguran el posmodernismo apropiativo de la década de 1980 (o el «yo simulado» de este período de producción cultural), hasta sus más recientes autoexposiciones como un cuerpo femenino abyecto y monstruoso vuelto del revés—, que cuestionan con insistencia el proceso mediante el cual el sujeto creador obtiene significado en el ámbito social a través de sus obras. Las «mujeres» de Sherman (por no mencionar las «Sherman» de Sherman) están plenamente integradas en las relaciones sociales que les otorgan significado, además de valor económico y estético. Para las artistas estas relaciones son muy contradictorias: los autorretratos representan

que se autopromociona como objeto de deseo (evocando, consciente o inconscientemente, el estilo autopromocional entusiasta de su compatriota Yayoi Kusama de la década de 1960).

En su elaborada obra de grandes dimensiones (6 metros de ancho) *Pure Land*, de 1997-1998, el quimono de ceremonia de Mori planea, como una aparición divina de plástico, sobre un paisaje marino espejado poblado de pequeñas figuras de músicos que parecen una mezcla de ángeles, budas y muñecas de goma. El chamán etéreo y tecno/tradicional de Mori esa la vez un «ciborg» una figura *bodhisattva* propia de la iconografía del mandala budista.¹²⁸ La obra es una versión de la década de 1990 de la psicodelia de los años sesenta, una combinación de conciencia espiritual alucinógena y mentalidad *ciborg*. Aun cuando ostente también un poderoso simbolismo espiritual,¹²⁹ el «yo» que Mori construye es absolutamente falso y ocupa un paisaje químico fantasmagórico en que lo tecnológico es lo orgánico.

Dejando de lado la sinceridad y la utopía autoproclamadas de Mori, su artificio crea una especie de barroquismo cibernético que



Rebecca Horn: *Painting Machine*, 1988.
Joseph Santarromana: *Tele Garden*, 1994.
Helen Chodwick: *Blood Hyacinth*, 1995.
Rebecca Horn: *Painting Machine*, 1988.

conmemora una cultura de excesos paracapitalistas donde los cuerpos (de artistas y otros semejantes) y las ideas (espirituales o no) se compran y se venden en el mercado del arte. El cuadro vivo de Mori sugiere la inestabilidad imposible del cuerpo del artista como anclaje de la verdad o el significado, y extiende radicalmente la trayectoria de la autorrepresentación simulada que he trazado desde Duchamp hasta Sherman. Las *autoperformances* fotográficas de Lüthi, Wilke, Sherman y Mori exponen de forma sugerente cómo la angustia que nos provoca la amenaza fundamental del vacío interno, la exposición a la alteridad y la existencia en tanto que «cuerpos sin órganos» motiva nuestra recepción fetichista de las obras de arte.

Cuerpos tecnológicos y dispersos de artistas

Como sugieren estas imágenes simuladas, la época posterior a la década de 1960 se ha caracterizado por el reconocimiento cada vez mayor del condicionamiento del individuo contemporáneo por los efectos violentos de las nuevas tecnologías de representación, comunicación e intervención médica. Desde la utilización por parte de

Warhol de la reproducción mecánica a través de las técnicas de serigrafía hasta las extensiones corporales mecanizadas de Stelarc y la transformación quirúrgica del rostro de Orlan, los artistas han explotado y explorado el potencial de las nuevas tecnologías para reformar y deformar el yo corporal. En algunos casos —como *Painting Machine* (1988) de Rebecca Horn o *Tele Garden* (1994) de Joseph Santarromana— los «cuerpos» tecnológicos reemplazan al artista en su función de creador de la obra. En la pieza de Horn, una máquina que pinta según se le ordene, el cuerpo es absolutamente mecánico. En la de Santarromana, el cuerpo es mecánico y cibernético; los internautas utilizan un ordenador para activar un brazo robótico situado en un jardín de la universidad de Southern California, en Los Ángeles, para plantar semillas y ocuparse de las plantas del semillero.¹³⁰

El reconocimiento de los condicionamientos de la tecnología adoptó una forma sofisticada en las numerosas piezas de video y/o instalaciones creadas alrededor de la década de 1970, especialmente en Estados Unidos.¹³¹ Estas obras cuestionan lo que podríamos llamar

el materialismo social del individuo creador que mantiene una relación tecnológica (utilizando el video u otros medios) con su público. Este, por ejemplo, es el caso de la instalación de video de Vito Acconci *Command Performance* (1974), que crea un bucle de representación entre el público, el artista y la «obra de arte», y que consiste en una serie de monitores que muestran representaciones constantemente cambiantes del artista y el público. El visitante se sienta en un taburete transversal a un monitor en el que Acconci se presenta al público («Debo admitirlo [...] mi trabajo ha sido demasiado privado...»). Una cámara filma al visitante sin que este se dé cuenta mientras observa a Acconci a través de la pantalla e, inmediatamente después, aparece en el monitor convirtiéndose así en el sujeto/objeto de la obra.¹³² Esta pieza da fe de la genialidad de Acconci al ahondar en los efectos quísmicos de las tecnologías de la representación.

Sin embargo, los cuerpos de la producción artística de las décadas de 1980 y 1990 se representan cada vez con mayor frecuencia como tecnológicos, ironizados, fragmentados y abiertos a la

alteridad. Estos cuerpos deben distinguirse de los «cuerpos destructores, mortales, autorreflexivos, ausentes, mecánicos, agujereados», reivindicativos y auténticos que se rompen en respuesta a la violencia de la vida cotidiana y que se identifican con la década de 1960 y principios de la de 1970. Así, mientras Gina Pane usaba su propia piel en las *performances* de principios de 1970 para mostrar que su cuerpo herido y ensangrentado era una metáfora de la violencia de la sociedad contemporánea, en la década de 1980 Helen Chadwick y Ulrike Rosenbach empezaron a realizar instalaciones videográficas que daban cuenta cabal de que sus fluidos corporales eran un producto social y eran ya portadores de simbolismo. En *Blood Hyphen* (1985) de Chadwick, una luz de láser roja atraviesa el éter místico y lóbrego de una capilla, y su rayo anunciatorio recalca en la fotografía de unas células. En *Or-Phelia* (1982) de Rosenbach también se simulan las funciones corporales: tres pantallas de video incrustadas en el suelo muestran corrientes de agua y fluidos orgánicos.¹² La opinión de Chadwick con relación a su obra enfatiza la naturaleza radicalmente tecnológica de su cuerpo que no sólo se

Marcel Duchamp, Man Ray y Meret Oppenheim hasta las obras contemporáneas parcialmente corporales (muchas de ellas estrechamente vinculadas al feminismo) de, por ejemplo, Senga Nengudi, Kiki Smith, Lauren Lesko, Robert Gober, Louanne Greenwald, Ron a Pondick, Byron Kim y Faith Wilding, pasando por las fabulosas formas de pechos/pechos de las esculturas de Louise Bourgeois.¹³

Estas obras van desde lo orgánico y carnal (como por ejemplo las piezas de piel/medias de Nengudi y las «vaginas» de piel de Lauren Lesko), hasta lo astuto y mecanizado o altamente tecnológico (como los úteros invadidos por la tecnología de Wilding).¹⁴ Todas estas obras, de influencia claramente feminista, suponen un alejamiento de la celebración del cuerpo femenino en su plenitud habitual en la mayor parte de los trabajos estadounidenses a partir de la década de 1970, así como de la multiplicación simulada del yo de los años ochenta. En su lugar se busca la concepción de un cuerpo con género como saturado en la tecnología y mediante ella, experimentado —en sus formas protésicas y fragmentadas— a través de las tecnologías de reproducción, comunicación e intervención médica

moldeadas por la sociedad. Estas obras deben considerarse, por tanto, partícipes de lo que la socióloga británica Celia Lurie denomina «un proceso de experimentación [con la tecnología en] [...] una cultura protésica». Las tecnologías como la fotografía (sobre la que centra sus comentarios) permiten una «reconfiguración de las relaciones convencionales a través de la cual queda garantizada la autocomprensión [cartesiana] del individuo posesivo del pasado».¹⁵

Según Marx, la fusión del cuerpo/yo y la sociedad adquiere una determinada forma de alienación en las culturas altamente tecnológicas. Con las artes visuales, las tecnologías reproductivas incluso modifican la naturaleza de nuestra relación con la imagen. Como afirma Walter Benjamin en su ensayo de 1936 «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica», la reproducción elimina la «presencia» del autor, y las tecnologías fotográficas y cinematográficas revelan «formaciones estructurales del individuo completamente nuevas». Sobre todo en el cine, el cuerpo «pierde su presencia corporal» y «se evapora».¹⁶ Por otra parte, cuanto más simulada sea una sociedad—cuanto más influidos estemos por la tecnología (hasta el punto de «convertirnos» en nuestra imagen mutable e interpretativa, como en la obra de Lüthi y Sherman)—, más nos hundiremos en la representación y más ajenos a ella nos sentiremos. Si volvemos a los términos de Heidegger, empezamos a percibirnos a nosotros mismos formando parte de una «imagen mundial» en la que todo es cada vez más irreal o simulado. Como afirma



«representa» mediante tecnologías como la fotografía, sino que se convierte en ellas. «La fotografía es mi piel», declaró la artista en cierta ocasión. En las imágenes fotográficas del cuerpo, «la condición física queda reducida a superficie a un mero eco de sí mismo: lo corporal implosionado en motas de polvo. Descompuesto en múltiples fragmentos, el individuo se hace añicos y bajo la intimidad cruel de la reprografía, se convierte en trascendencia». En el umbral de la representación, «los límites se han disuelto entre el yo y el otro entre el cuerpo vivo y el cadáver».¹⁷

Este reconocimiento de la «tecnologización» del yo en las décadas de 1980 y 1990, unido a la producción de yoes simulados en los primeros proyectos que jugaban con la propia imagen, también guarda relación con una larga lista de obras de artistas que trabajan los efectos fragmentados de las tecnologías de la era industrial y postindustrial en base a nuestra experiencia con nuestros propios cuerpos. Aunque hay que diferenciar las distintas relaciones con la tecnología, es posible trazar una trayectoria desde los objetos sexuales realizados creativamente o industrialmente de los surrealistas

Viviani Sobchack en su ampliación de la formulación de Heidegger: «Decir que actualmente hemos perdido el contacto con nuestros cuerpos no significa que no podamos verlos. En realidad, es como si hubiera una relación inversa entre el hecho de ver nuestros cuerpos y el de sentirlos: cuanto más conscientes somos de nosotros como los "artefactos culturales", "fragmentos simbólicos" y "cosas creadas" que son las imágenes, menos parecemos percibir la complejidad y la riqueza de la existencia corporal que los alimenta».¹³

No obstante, Benjamin también apunta, en un tono más positivo, que el «gran aumento de participantes ha operado un cambio en el tipo de participación».¹⁴ Así, existe un nuevo potencial para la producción de individuos (cuerpos/yo) no sólo como simulación estática, sino también progresiva, abierta a la alteridad de una forma que fomenta el comportamiento ético, en lugar de anularlo, en relación con los demás y con los espacios sociales.

En esta nueva estructura de individualismo corporal realizado se establecería otro tipo de relación entre nuestros cuerpos/yo y la sociedad. Esta dejaría de considerarse como algo «de fuera»,

como una esfera pública masculina opuesta a una esfera privada, femenina y doméstica, ni siquiera en el sentido de un «contexto» preexistente.¹⁵ Al contrario, el espacio se abre como si también estuviera personificado. Como admite Chadwick, «el espacio crea curvas alrededor de mi

presencia, mientras que yo moldeo la geografía del espacio[...] La arquitectura se hace más corporal y yo más carnal».¹⁶ El cuerpo/yo se considera una especie de espacio social. Las rearticulaciones de los cuerpos de los artistas «en piezas» o unidos a través del ciberespacio (lejos de ser un cuerpo «auténtico» o «mío» o, como dice Lury, lejos de estar «poseído» por unomismo para ser totalmente social) crean nuevas formas de espacio social «carnal» y personificado, y se relacionan con ellas.

No es ninguna coincidencia que estos nuevos individuos nunca sean coherentes o convencionales, ni siquiera cuando aparentan ser hombres blancos heterosexuales económicamente estables. Hasta los individuos exageradamente convencionales en este sentido se sienten cada vez más corrompidos por las auténticas cualidades identificatorias que intentan proyectar al exterior, lejos de sí mismos, como abyectos.¹⁷ La ciberteórica Donna Haraway describe esta situación en su imprescindible «Cyborg Manifesto»:

«No es casualidad que el sistema simbólico de la familia del hombre —y, por tanto, la esencia de la mujer— se rompa en el mismo momento en que

las redes de conexión entre las personas del planeta son múltiples, expectantes y complejas[...] Desde el punto de vista «occidental», el fin del hombre está en el punto de mira. Las dicotomías entre mente y cuerpo, naturaleza y cultura, hombres y mujeres, y mundo primitivo y civilizado se cuestionan ideológicamente».¹⁸

Las referencias al cuerpo y las performances protagonizadas por él en el arte europeo y estadounidense de la década de 1990 tienden cada vez más a celebrar o a explorar —más que a eliminar o a considerar abyecto— el nuevo tipo de subjetividad propuesta por el *cyborg* de Haraway. El nuevo individuo está «completamente entregado a la parcialidad, la ironía, la intimidad y la perversidad[...] una especie de yo desmontado y vuelto a montar, un yo colectivo y personal posmoderno».¹⁹ En la década de 1990, las manifestaciones relacionadas con el cuerpo tendieron a ampliar la «dispersión» del cuerpo/yo en el pancapitalismo, hasta el punto de exponer, y en algunos casos suspender temporalmente, el flujo de capital, fuera este económico o libidinoso.

Un proyecto artístico abiertamente tecnológico que habla del cuerpo aunque no como «recipiente» de identificaciones de sexo, género, raza, etnia y/o clase es *Corps étranger* (1994) de Mona Hatoum. Aquí el cuerpo (el yo) está atrapado, proyectado, incluso vuelto del revés. Hatoum, que concibió este proyecto en la década de 1980 y obtuvo financiación (por parte del Centro Georges Pompidou) para completarlo a mediados de los años noventa, utiliza diferentes tipos de cámaras endoscópicas para explorar el exterior y penetrar en el interior de su cuerpo, ayudada de un aparato electrónico que capta los sonidos de su respiración y los latidos de su corazón.²⁰ El espectador entra en una pequeña sala cilíndrica atraído por un sonido orgánico latente. Proyectados en una pantalla circular dispuesta en el suelo pueden verse tubos y orificios húmedos, succionadores y latentes. Cuando Hatoum se pone de pie y baja la mirada, el espectador se da cuenta de que está viendo las cavidades internas y los contornos externos de un cuerpo femenino.

Corps étranger perturba la ecuación de «aparición» e «identidad» que durante tanto tiempo ha soportado la forma de intercambio característica del capitalismo, el pancapitalismo y sus corolarios (racismo, colonialismo, imperialismo y sexismo). En este sentido, la pieza también perturba a los adversarios de esta forma de intercambio, como la política de identidad de coalición al estilo de la década de 1970, que reitera la ecuación aparición/identidad con el objetivo de transformar sus valores. Estos nuevos cuerpos de artistas son menos codificables que antes, menos «susceptibles de ser poseídos» o «intercambiables» dentro de los mecanismos del mundo artístico y el ámbito cultural en general. Están menos atados



MONA HATOUM *Corps étranger* (detalle), 1994



y se catapultan a los florecientes flujos de deseo/capital característicos de la esfera tecnológica del yo.

Corps étranger da la vuelta a las convenciones de forma literal, convirtiendo en objeto la «mirada masculina» identificada por la teoría feminista. Para una mujer, sobre todo, la visión del vórtice succionador de la vagina, la garganta y otros puntos de entrada al cuerpo supone un golpe bajo; el espectador podría sentir como si su interior fuera succionado por la pantalla plana o, mediante una ilusión óptica, por debajo del suelo o de la superficie de la tierra. Nuestro deseo de presentarnos (de presentar nuestros cuerpos) como recipientes coherentes de la identidad que hemos elegido queda frustrado por nuestra identificación con los túneles orgánicos mucosos que tenemos a nuestros pies. El sonido de las succiones y los latidos nos sumerge en lo más profundo de este abismo de personificación. Para el espectador masculino, el latido carnal del espacio puede tener consecuencias distintas, potencialmente homoeróticas o heteropenetrativas. Por medio de la degradación de la imagen, que está literalmente a los pies del espectador, *Corps étranger* desublima

la condición humana y en concreto, revela la propiedad potencialmente desublimante y anárquica de lo femenino. Aquí, el cuerpo femenino desnudo consiste únicamente en una vagina dentata, en una serie de orificios, donde nada fálico/fetichista mitiga la mirada masculina.

Hatoum hace hincapié en las tendencias invasoras de las tecnologías médicas, mostrando gráficamente su «violación del cuerpo humano definitiva» bajo nuestros pies, creando un ambiente claustrofóbico y sensual al mismo tiempo.⁴¹ El visitante, por tanto, se sumerge en el cuerpo de Hatoum en lugar de acceder a él exteriormente. Cuando la «mirada» —quizá en contra de su voluntad— se ve forzada a penetrar en las entrañas infinitas que conforman el yo corporal de Hatoum, el individuo deja de alimentarse movido por el deseo.⁴² El espectador queda poseído por el vórtice succionador de feminidad corporal que representa el cuerpo de Hatoum. En cuanto a la falta de profundidad de la pantalla de vídeo, paradójicamente *Corps étranger* amenaza con engullir al espectador (masculino) hasta sus viscosas profundidades. La aparente «profundidad»

del cuerpo de Hatoum, sin embargo, desaparece en la resistente superficie acristalada que muestra las imágenes de vídeo: el cuerpo como espectáculo.⁴³

Al igual que los trabajos de muchos otros artistas, incluidos Gary Hill, Tony Oursler, Joseph Santarromana y Diana Thater, en los que las instalaciones vídeo-corporales provocan en el espectador relaciones de deseo y, a menudo, repulsión, Hatoum analiza el mito del individuo como ser completo, centrado y cartesiano de acuerdo con los códigos específicos de raza, sexo o género. Mona Hatoum, una artista palestina de Líbano que emigró a Londres a mediados de la década de 1970 durante la guerra de Líbano, expresa la tecnología a través de su cuerpo, y viceversa, con objeto de proyectar cuerpos nuevos que no pueden considerarse una cosa ni otra. (No es casualidad, en este sentido, que en la filmación de *Corps étranger* logremos identificar el cuerpo como el de una mujer en muy pocas ocasiones.) El sujeto/objeto de la obra de Hatoum no es fácilmente identificable a través de las nociones de identidad preexistentes.

Al mismo tiempo, Hatoum insiste en la exclusividad del espectador, a quien atrapa en su serie de identificaciones. En relación con las instalaciones de vídeo de Hatoum, Thater y otros, se crean cuerpos/yo tecnológicos de individuos tan mutables como las imágenes tecnológicas (planas o profundas) que el vídeo y otras tecnologías de representación ponen a nuestra disposición, pero que nunca son sencillamente «otras». Como apunta el crítico de arte francés Yves Abrioux, el cuerpo más «extraño» de *Corps étranger* puede que sea el del propio espectador: «A medida que las imágenes, las alusiones y las referencias llegan a la conciencia, me doy cuenta de que el cuerpo extraño al que se refiere el título de la obra es el mío propio...».⁴⁴

Los artistas que trabajan con las nuevas tecnologías adoptan la lógica de estas formas de intercambio de información (vídeo/televisión, Internet, CD-ROM) para crearse a sí mismos (sus «cuerpos de artista») en formas que nos hacen reflexionar sobre nuestra posición siempre variable en la red de acoplamientos y desacoplamientos intersubjetivos que conforman la sociedad. Así, los artistas han impulsado a través de sus cuerpos al resto de individuos a ser más conscientes de sí mismos (a pensarse a sí mismos como la carne del mundo, como una parte absoluta del ámbito social que podríamos imaginar como la «esfera pública»). En la década de 1990 los artistas ya empezaron a reconocer que lo más profundo de nuestros cuerpos/yo ya estaba habitado por la «mirada» de la imagen del nuevo mundo de la tecnología. Lo «privado» es lo «público», y el cuerpo del artista nos ha pertenecido siempre nunca.

1. Carolee Schneemann, *en la performance*, de 1993 *Asche's Goddess*, citada por David Le Straus, «Love Rides Aristotle Through the Audience: Body, Image, and Ideals in the Work of Carolee Schneemann», *Carolee Schneemann: Up to and Including Her Limits* (Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 1996), 33.
 2. Marcel Mauss, «Techniques of the Body», 1934, Jonathan Crary y Sanford Kwinter (eds.) *Line of Operations*, Zone 6 (Nueva York: Zone, 1992), 44. Bryant Turner, *The Body and Society: Explorations in Social Theory* (Nueva York/Oxford: Basil Blackwell, 1984), 7. Jan Luc Nancy, «We know, we conceive», y: Alphonsine parafraseando a Nancy («The body can») en el ensayo de Lings «Body as a Touch», 190. *Thesis Eleven*, 36 (1993), 150.
 3. Lea Verbeke, *Il corpo come linguaggio* (*La Body-art: esperienze simili*), (Milán: Giampaolo Pansa Editore, 1974), 3, 9.
 4. El término «o guardadishostias» se utilizó con referencia a los movimientos políticos radicados en la una línea 23, así como el constructivismo y el productivismo soviéticos, como se señaló en el modelo clásico de Burger *Theory of the Avant-Garde*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). El descubrimiento del artista manifiesta principalmente en los movimientos dadaístas y surrealistas, a través de performances como las disparatadas lecturas de poemas, celebradas en el Cabaret Voltaire de Zürich durante la I Guerra Mundial.
 5. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, (Nueva York/Oxford: Basil Blackwell, 1991).
 6. Con anterioridad se había aprofundado la dimensión filosófica de la caracterización del cuerpo del artista en el período posterior a 1960, véase Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).
 7. En palabras de Susan Buck-Morss: «El individuo trascendental de Kant se purifica de los sentimientos que ponen en peligro su autonomía no sólo porque implican inevitablemente en el mundo, sino sobre todo porque le convierten en un ser pasivo [...] y no activo [...] susceptible, como volupososidades orientales», has tal vez con la intención de ligar a Buck-Morss, «Aesthetics and Aesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay is reconsidered», *October*, 62 (otoño de 1992), 3.
 8. Rosalind Krauss, una seguidora de Greenberg en la década de 1960, declaró recientemente que «el "cuerpo" —tal como ha sido emergiendo paulatinamente en las obras teóricas actuales— se está convirtiendo de súbito en un objeto fóbico». Hal Foster, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, y ve Allan Bois, Denis Hollier, Helen Molesworth, «The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informant and the Object», *October*, 62 (viembre del 2001), 2.
 9. D. N. Rodowicz, en referencia a la obra de Raymond Williams, en *Impure Mimesis: or the Ends of the Resilient*, en Peter Brunette y David Willis (eds.) *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Aesthetic Architecture* (Nueva York: Cambridge University Press, 1994), 96.
 10. El segundo ser (1999) de Simone de Beauvoir precisamente un análisis de esta división del trascendental, el individuo existencial (masculino) y el individuo inmanente (femenino) en el pensamiento occidental. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Madrid: Editorial Catedra, 2000).
 11. Como señala Maurice Merleau-Ponty, «si redescubrimos el tiempo bajo el individuo, y relación con la para- de la del tiempo del cuerpo, el mundanidad, la cosa, entendemos que más allá de la tonalidad más que entender», *Fenomenología de la percepción*, (Barcelona: Península, 1999).
 12. Critical Art Ensemble, *Flash Machine: George, Designer, Designer and New Eugenic Consciousness* (Brooklyn: Autonomedia, 1998), 11. Utilizo el término «capitalismo tardío» porque implica la existencia de un invento del capitalismo global. Por lo tanto, para la Critical Art Ensemble el pan-capitalismo se define mediante la relación y la configuración de un cuerpo o una máquina capitalista, mientras que el término «capitalismo tardío» suele aplicarse a formulaciones más abstractas, e incluso más generales.
 13. Martin Heidegger, «The Age of the World Picture» (1938), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, (Nueva York: Harper & Row, 1977), 115-154.
 14. Sobre la producción del individuo cultural «denver», véase Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, (Madrid: Taurus Ediciones, 1993).
 15. Análisis en profundidad de esta trayectoria particular de los artistas corporales total modelo de Pollock en el cap. 2. «The "Pollockian Performance" and the Revival of the Modernist Subject», de *Body Art: Performing the Subject*, op. cit., 53-102.
 16. Kathy O'Dell analiza el cambio artístico entre las décadas de 1960 y 1990 en términos de esta mediación de la creación en sus trabajos. *Contract with the Skin: Kazuo Ōno, Performance Art and the 1970s* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 3.
 17. Véase Judy Chicago, *Through the Flower: My Story of a Woman Artist* (Garden City, Nueva York: Doubleday and Co., 1973), 106, 109.
 18. Esta cita literal pertenece al análisis de la tesis de Kathy O'Dell «Toward a Theory of Performance Art: An Investigation of Its Sites» (City University of New York, 1992), 28.
 19. Aunque el contenido se sometió a una profunda revisión, se abrevió, y fue publicado en *Contrasts with the Skin* (sobre la guerra de Vietnam) la construcción del cuerpo como objeto de interacción, *Wespig*, 39, citando a la serie (literalmente) porque tuvo un impacto crucial en mis visiones del arte corporal.
 20. Véase *Il corpo come linguaggio*, op. cit., 3.
 21. Michèle Ficher, «Of Bodies and Technologies», en Hal Foster (ed.) *Discussions in Contemporary Culture*, 1 (Seattle: Bay Press, 1987), 161. Ficher utiliza explícitamente los términos creados por Michèle Foucault.
 22. En su ensayo «La proyección pública por primer vez en la historia», en *The American Action Painters* de Harold Rosenberg, *ARTnews*, 9, 8 (diciembre de 1952), 22, 33, 40-50. El principio de la acción en el espacio de lectura existencialista de una figura pública de la noción de la acción política.
 23. Rosenberg, «The American Action Painters», op. cit., 49.
 24. Dorcashton, comentando a la importancia de Sartre con relación a la expresión abstracta en su libro *The New York School: A Cultural Redefinition* (Londres: Penguin, 1972), 181.
 25. Thomas McWiley, «Art in the Dark», *Artforum*, 12 (enero del 1983), 63-64. Por tanto, el conocido análisis del marketing del expresionismo abstracto como prueba de la libertad de expresión en las artes modernas de EE.UU. de Serge Guilbaut, Eva Cockcroft y otros puede verse desde el punto de vista que ofrece Pollock, como un individuo del mundo existencialista de la acción painting por excelencia. Véase «Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War» (1974) de Eva Cockcroft «The New Adventures of the Avant-Garde in America» (1980) de Serge Guilbaut, ambas citadas por Francis Frazer, (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate* (Nueva York: Harper & Row, 1985), 125-136, 133-166.
 26. Las performances de las artistas se desarrollaban en un nivel vertical, al contrario que la acción painting de Pollock, que se empleaba en la horizontal sobre una superficie horizontal. En este sentido, podría decirse que, mientras Pollock trabajaba a partir de un impulso desulivo, devolviendo la creación humana a un plano degradado de su del suelo, el *theatre performance* de la mente blanda Rosalind Krauss ha desatado el debate sobre la desublimación de Pollock, véase *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA y Londres: MIT Press, 1993), 243-320. Kristine Stiles analizó la performance de Pollock en la serie «Unconquered Joy» International Art Actions, *Out of Actions: Between Performance and the Object*, 194-9-979 (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Nueva York: Thames and Hudson, 1993), 287-290. Como es habitual en sus trabajos, Stiles respaldó su análisis de la obra de
 27. Mathew con una amplia investigación, y se señala que el artista se le da una forma de la vida de la vida personalidad existencial, por lo que en EE.UU. su obra se recibió con una gran carga de angustia.
 28. Carolee Schneemann, *More Than Men: Joy, Performance Works and Selected Writings* (New Paltz, Nueva York: Documentie, 1999/1997), 525.
 29. El texto para la serie la explicación de Helen Molesworth sobre la relación de Robert Rauschenberg y Pollock —mientras que Pollock es conocido por estar «en la pintura», Rauschenberg desea «tener la pintura sobre su cuerpo», a la vez que, plasmar su naturaleza física en el lienzo —, en su ensayo «Before Bed», *October*, 63 (viembre del 1993), 74. La descripción de Molesworth parece aplicarse más directamente a Schneemann que a Rauschenberg.
 30. Schneemann, *More Than Men: Joy*, op. cit., 52.
 31. Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance* (Nueva York/Londres: Routledge, 1997), 35. Schneider también analiza la obra *Vagina Painting* de Kuby en relación con la idea de Schneemann, véase págs. 38-39.
 32. Deleuze y Guattari, *El devenir y el devenir* (Madrid: Editorial Catedra, 2000), véase nota 10.
 33. Schneemann, «From the Notebooks», 1963/1966, *More Than Men: Joy*, op. cit., 55.
 34. Paradójicamente, sin embargo, como la performance se gana un lugar en la historia a través de la documentación en su fotografía, es la documentación de las fotografías que ha permitido a este tipo de análisis históricos se han basado en la narración de Schneemann, convirtiéndola en el objeto de deseo del público (masculino/heterosexual). Véase el ensayo fundacional de Klaus Kugel, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: University of Indiana Press, 1989), 14-26.
 35. Lygia Clark en *Book-Occur*, 1964-1983, citada por Pa. La Terra Cabo, «Lygia Clark», en *De la Gaze* (ed.) *Dictionary of Women Artists*, (Londres y Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997), 395. Véase también Judy Brett acerca de Clark y otros miembros del grupo neoconcreto en Brasil en *Life Strategies: Overview and Selection*, Buenos Aires/Londres (el nodo anexo) Santiago de Chile, 1960-1980, en *Out of Actions*, op. cit., 204-205. Su san Martín y Alma Ruiz (eds.) *The Experimental Era in the off: yedom*, Lygia Clark, Cego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999), y Lygia Clark (Barcelona: Fundació Antoni Gaudí, 1997).
 36. Véase en Bois resume las opiniones de Clark en este sentido en su introducción de Clark, «Nostalgia of the Body», *October*, 69 (enero de 1994), 86-88.
 37. Descripción de Bois en *ibid.*, 87.
 38. Lygia Clark, «About the Act» (1965), en «Nostalgia of the Body», op. cit., 10-104.
 39. Clark, citada originalmente en Guy Brett, «Lygia Clark: The Borderline between Life and Art», *Third Text*, 3 (otoño del 1987), 87-90. *en el Life Strategies: Overview and Selection* de Brett, en *Out of Actions*, op. cit., 204. Clark describe los objetos relacionales «en la pág. 206.
 40. Jackson Pollack: «The great living painter in the United States» *Life* (8 de abril del 1949), 42-43.
 41. Nelly Richard, «The Rhetoric of the Body», *Art & Text*, 21 (1986), 65.
 42. «La obra se ilustra y analiza en «Lygia Clark» de Cabo, op. cit., 395-396.
 43. Maurice Merleau-Ponty, «El entrelazado entre el visible y lo invisible» (Barcelona: Ser Boreal, 1970).
 44. The Living Theater se fundó en Nueva York en 1947 de la mano de Judith Malina y Julian Beck, en el objetivo de crear obras contemporáneas e interpretadas de una forma que conmoviera al público o, véase Pierre Birn, *The Living Theater* (Nueva York: Horizon Press, 1972), 21.
 45. Maurice Berg en descripciones interconexiones en *Labyrinth: Robert Morris, Minimalism and the 1960s* (Nueva York: Harper & Row, 1989), 83-84. Véase también Sally Beyer, *Greenwich Village 1950: Avant-Garde Performance and the Eros of the Body* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1993).
 46. Una obra más reciente con el cuerpo es *Sex* (1965), de Robert Morris, en la que el pesado trabajo manual de Morris se contraponía al de Schneemann; Schneemann, que empezó como colaboradora, a posa desnuda a modo de prostituta (

- Verlag, 1989).** y Philip Ursprung, "Catholicism's Hunting and Hiding Body in Venice Actionism after 1960s," en Amelia Jones y Andrew Stephenson (eds.), *Performing the Body / Performing the Text* (Nueva York, Londres: Routledge, 1999), 13-152. En mi ensayo "Paul McCarthy's Inside Out Body and the Desublimation of Masculinity," Paul McCarthy (Nueva York: Museum of Contemporary Art, 2000), realizo un análisis más profundo de la obra de Paul McCarthy.
- 15** Robin Carlson hablaba Athey Flanagan, ambos de Los Angeles, en *Performance A Critical Introduction* (Nueva York/Londres: Routledge, 1999), 13-19.
- 16** Hablo del masoquismo en relación los efectos ambivalentes de la presencia de la casaca blanca sexual en el arte corporal en mi ensayo "Displan: The Phallus or Not...?" 546-554.
- 17** La declaración de acción pertenece a Gino Pane (*Trauma d'Action*, Paris: Cahiers du Brachol, 1980), p. Kathy O'Dell interpreta "misión" de él como "yo voy a mostrar no sólo el papel del cuerpo en las relaciones sociales, sino también las formas en que este puede ser más efectivo como herramienta para el cambio social," en *Contrablast: She Said*, op. cit., 49. Considero que la obra de Pane posee un efecto menos instrumental y de una mayor carga fenomenológica.
- 18** Sobre *Pavage fouf* de Duchamp, véase Catherine Condemnoff Marcel Duchamp (Nueva York/Cambridge University Press, 1994) 89-91. Las listas de ideas de acción bella antes se ilustran en *Duchamp on art*, op. cit., 88, y en la página de este libro, las pinturas onadas de Warhol se ilustran en Kingston LeChene (ed.), *Andy Warhol: An retrospective* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1981), 350-351; sobre la obra de Paul McCarthy, véase Catherine Condemnoff Marcel Duchamp (eds.), *Performance Anthology Source Book of California Performance Art* (San Francisco: Last Gas Press, Contemporar Arts Press, 1989), 330-331. Mi ensayo "Paul McCarthy's Inside Out Body," op. cit. Los adultos desnudos uñidos con excrementos que juegan con animales desecados (*Manipulating Mass Produced Idealized Object*) en 1990) también están relacionados en esta muestra en su totalidad, ante de la obra de Rose Lee Goldberg, *Performance Live Art Since 1960* (Nueva York/Harry Abrams, 1998), 205. Sobre la abyección las artes visuales fuente más obvia es el artículo "Abjection: Republicanism Design American Art" (Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1993), que describe cómo se simplifica esa idea de la abyección para aplicarla como una etiqueta para lo que me parece que puede o debe investigar -elecciones discursivas y los elementos de la adopción de se relacionan con el cuerpo poíe sociológico (Jackie Levi, Guanghou, Leslie C. Jones y Simon Taylor, "Introduction," op. cit., 7). Laura Manipulating Mass Produced Idealized Objects de Kelley Jones monjes de excrementos de John Miller (como Similitud, 1988) se ilustra en el catálogo como ejemplos de abyección (op. cit., 38, 77), resultando en mi destacar que los adultos de la obra de Kelley son Sherrie Rose y Bob Flanagan, aunque no se identifican como tales. En mi opinión, este fotógrafo apacigua la fuerza interpretativa de las propuestas de Flanagan/Rose por lo que el hecho de que endistribución estas imágenes sea convertida en una especie de imagen gen consumista de abyección.
- 19** De-Carole Schneemanz, entrevista con Andrea Junot en *Angrý Women's en Francisco Research Press*, 1991, 69. Schneemann interpretó la obra de Scott Varas como retratos de ella en Long Island.
- 20** Visión ilustración de Camboja del Welling Mullen en Chon Noriega (ed.), *UrbanEnle, Op Cit* Writing History Cambodia, Jr. (Mesa: Arizona State University, Oklahoma City Press, 1999), 7. Ondine Chavoya ofrece una historia de la historia de los artistas, todos procedentes de la Ciudad High School, en su ensayo "Pseudographic Cinema: ASO's No Movies," *Performance Research*, 31 (1997), 3.
- 21** Ondine Chavoya, "Internal Exiles: The Interventions of Public and Performance Art of Ascon," en Linda Suderburg (ed.), *Space, Site and Intervention: Issues Installation and Site Specific Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), manuscrito 8.
- 22** Cambia en Serpents in the City of Angels After Twenty Years of Political Activism, Has La Chicano Art Been Defanged? (1998), UrbanEnle, op. cit., 79. Véase también la descripción de Chon Noriega de este evento en su libro "Introduction," en UrbanEnle, op. cit., 10. En Serpents in the City of Angels = Cambia también describe un evento relacionado, Stations of the Cross, producido en el este de Los Angeles en diciembre de 1999 por Herrón (vestido como Cristo la muerte), Gronk (como Poncio Pilato) y Gamboa (como zombis-moniguitos), todos vestidos con vendas blancas, y así que Herrón llevaba una cruz de 4 metros por Whittier Boulevard, op. cit., 115.
- 23** El Los Angeles County Museum of Art pagó el precio de la exclusión del mundo del arte en 1972, cuando los otros miembros de ASCOPintaron sus nombres en las paredes exteriores del museo, véase página 1 del manuscrito de Chavoya "Internal Exile." A la inversa, la dificultad de mantener el ordenamiento radical de una práctica artística interactiva y combatiendo la marginalización que está patente en los efectos de la incorporación de LACMA del antiguo miembro de ASCOPintaron una exposición conmemorativa en 1994. Los tres grandes se refieren a los tres estudiantes muralistas de la década en memoria David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera. Mi agradecimiento al ANO Interiores y sus tesis "Consuming Identities: Chicana Mujeres and the Representation of Chicana Subjectivity" (Universidad de California, Riverside, 1994).
- 24** Sobre el estereotipo colectivo, véase Chavoya "Pseudographic Cinema," op. cit., 3. El propio monumento se negó a reconocer o abordar las diferencias entre género y sexualidad dentro de la comunidad Comochal de Houston donde Chon Noriega, el Welling Mullen suponía una amenaza para el discurso nacional de la comunidad chicana por su obra vinculación con entonces floreciente tradición de grupos de guerrilla en América Latina. Introducción, op. cit., 10.
- 25** Fusco sobre la "etnohistoria" y la Venus fué en otro en "The Other History of Intercultural Performance," ensayo libro de ensayos completos English Broken Heart Notes on Cultural Fusion in the Americas (Nueva York: The New Press, 1999), 38. Fusco también señala que EE.UU. los latinos y los negros colonizados internamente suelen mostrarse con los trajes malos - Migrated también ala obra de él en relación sobre el impulso etnográfico de la Exposición de París de 1931, Hybrid Modernities Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris (Cambridge MA y Londres: MIT Press, 2000).
- 26** Las descripciones de la obra corresponden al libro del ensayo "The Other History," op. cit., 39. Una parte de arte corporal anterior de James Luna, un indio americano encarcelado en la cárcel de California, también cuestiona de manera brillante el concepto de género. En The Anguish Piece (1986) Luna introdujo su cuerpo desnudo, atravesado en un tapiz rojo de piel que le cubría la espalda en una pintura del (incriminablemente llamado Museo del Hombre de San Diego Luna incluyó en la misma exposición a la descripción sucesiva en relación los estereotipos sobre los indígenas americanos (por ejemplo, atribuyendo la violencia a una pelea entre borachos). En estos términos uno encontraba sus efectos personales desde años de los Rolling Stones hasta hoy día que empezaban a mutar los rostros de la reservada La Jolla, subaltergo de origen Víctor Lucy Ruppard, *Mixed Blessings Now, Means Nationalist America* (Nueva York: Pantheon, 1990), 198.
- 27** Fusco, "The Other History," op. cit., 46.
- 28** Judith Butler, Bodies That Matter On the Discourse of Sexuality (New York y Londres: Routledge, 1991), 7. Sobrevivir a la posesión convencional y la practica de la creación alternativa, véase ibid., 2, 3.
- 29** Estadística en Fitzgerald sobre subjetividad quística que el arte corporal recibe de una formalización y afirme que lo convierte en un proceso objetivo de gestión cultural al Según el Verigne "Para completar el evento es necesario la presencia del público, que debe implicarse en una experiencia colectiva que lo lleve a reconsiderar sus silencios ordinarios y las normas de su comportamiento habitual..." La relación entre el público y el artista se convierte en una relación complicada al estar a la espera del espectador y el éxito de la operación depende de la forma la intensidad con que el espectador esté dispuesto a aceptarla. La Vergne, "Body Language - Artist Artists" (septiembre de 1974), 22-27.
- 30** Hedegge, "The Eye on the World Picture" op. cit. Las opiniones de Sophia preference en su ensayo inmediato 1997 "My Anybody Home": Embodied Imagination and Visibility in a new context, figura versión breve de este texto aparece en Hamd Naficy (ed.), Homeland, Homeland Film Media, and the Politics of Place (Nueva York/Londres: Routledge, 1998).
- 31** Véase la descripción de Graham de la obra en Dan Graham, *Roddy Region: Writings and Projects*, Brian Wallis (ed.) (Cambridge MA y Londres: MIT Press, 1999), 114-115. Según Graham, el espejo permite que la audiencia se especifique a sí misma instantáneamente en comunicación pública (comunidad unidad), compensando su definición a través del discurso del intérprete, 115.
- 32** MacLennan, un artista escocés que residió en Bagdad durante su infancia en Europa por sus obras basadas en la resistencia al ejército de ocupación, en lugar de resistirse a ellos como soldados, eran después como el ejército de la cárcel, los ojos de los derechos humanos, su consigna "¿Qué se escondió al mundo del arte?" ya manifestaba tanto desde el punto de vista de la India la senadad de su fuerza, así como su conciencia que un cuerpo político real existe más allá de la simulación (un comentario negado explícitamente, en mi opinión, por las obras que imitan la imagen de simbiosis que ofrece en sus obras como Cindy Sherman) "What's Next MacLennan," Beyond Artists, Theatre Island, 21 (1990), 26-29. Bille e de MacLennan por lo visto también quedará atento a la vida de su afirmación de que su obra a veces cree en la "experiencia cotidiana" como la llave para la trascendencia en el sentido de Schopenhauer, véase Goldberg, *Performance LiveArt Since 1960*, op. cit., 52. Quiero dar la gracias a Harry Robinson al propio MacLennan por facilitarme algunas de estas obras.
- muchos de los cuales resultan difíciles de encontrar en EEUU.
- 33** Los textos más conocidos son *The Condition postmoderna* de Jean-François Lyotard (Madrid: Ediciones Cátedra, 1983); "Los ensayos del rediseño musical de la década de 1980," recopilados en *Espionaje musical: la lógica cultural del copiasmo avanzado* (Barcelona/Paidós, 1995).
- 34** Grisel Nabokow entiende provocativamente que el concepto de "arte de la performance" que era al final de desarrollo final de la década de 1970 (el término "arte corporal" era más hábito en el discurso artístico de principios de 1970), procede de la escena de la cultura musical popular de la década de 1970 véase Nabokowski, "The Flirtation with the Text"-On Transgressing the Law in the Performance of the 1970s en AA Bronson y Peggy Gale (eds.), *Performance By Artists* (Toronto: Art Metropole, 1978), 150. Importantes locales como el gym system Santa Mónica (cerca de Los Angeles), siguen acogiendo performances memorables, si bien de naturaleza mucho más narrativa total que las obras artísticas corporales de la década 1970. Así como Andy Anderson no actuó en películas cuando visitó Los Angeles, sino en ese momento mayor empujador como el Royce Hall de UCLA.
- 35** Baudrillard, la presencia de los simulacros," op. cit.
- 36** Sobre el Borde Caravaggio (1511-1597) como autor retrato, véase Walter Friedlander, *Carravaggio Studies* (Nueva York: Schocken Books, 1969), 126. La portada de Sherman Sin título n° 22 se reproduce en Cindy Sherman, *A Retrospective* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1997), 158.
- 37** Alter - de Sherry Levine -, sobre la obra de tres ignotos fotográficos, en la que vuelve a fotografiar obras de artistas como Walker Evans y Edward Weston, realiza un ejercicio similar de simulación recreativa en un registro diferente del objeto de arte en lugar del autor/receptor artístico más involucrado al individuo(s). Amy Adler, en su obra *After Sherry Levine* (1994), encuentra un nuevo significado al reeditar la reelaboración de Levine en una imagen dibujada mano y posteriormente re fotografada de la conocida obra de Weston del mismo tipo en la década de 1930, la reelaboración de Mike Bidlo de las mismas fotografías de Warhol también constituye una especie de doble simulación.
- 38** Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia Pre-Textos, 2000). La puntualización sobre la "creencia en lo real" pertenece al AVOD para entender implícito, como hace Debord, que exista un movimiento histórico cuando

- condiciones plenamente conocidas, acciones frente al mundo men- enagenados de capitalismo y p... (pencilismo)
- 109 Sobre Cahun, vócal François Leprieux, Claude Cahun (Paris: Jean-Michel Place, 1992). Walter (A) Applethorpe, masobisvial a hora de representar los cuerpos de otros en sus obras de arte (¿un que crearon algunos autores- tratos) se interpretaron asimismo de un forma bien diferente publico- exha- gante de la hisu inclusion en esta categoría.
- 110 Saje, "The Object of Performance", op. cit., 57.
- 111 Véase la amplia disertación de la autora sobre este tema en *Postmodernidad and the Gendering of the Body* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 146-150, así como "The Subject with Cindy Sherman", en *Cindy Sherman: A Retrospective*, op. cit., 33-54. Véase también el eva- lador análisis de David Joselit acerca del fenómeno en "Mancie Duchamp's Monte Carlo Bond Machine", *October*, 59 (invierno de 1992), 9-36.
- 112 La serie de Luthi se produce en un medio de la imagen por medio de imágenes en *Sei no Shizuka*. Akhom Cahn, *Un Luthi, Daniel Spoor* (Alto Walker: Colonia: Kunstverein, 1993), 9. La autorasume que se exhibe de formas similares la exposición aunque una instalación lineal sugiera inter- pretaciones igualmente intera antes en relación con las imágenes del espacio y la interacción del cuerpo humano. Las imágenes de la serie de Luthi se han expuesto y reproducido en forma de su artículo, véase la obra de la autora *Body Art/Performing the Subject*, op. cit., 83.
- 113 Luthi en François Pluchart y Un Luthi "L'Artiste et son double, Entretien avec Urs Luthi", *Artforum*, 14 (1974), 69. Un considerable número de estas imágenes se incluyó en la destacada exposición de 1973 "Trans for mer Aspekter der Travestie", que situó los autorretratos de Luthi junto a las imágenes de otras figuras andróginas de la cultura pop como David Bowie y Lou Reed. Véase Goldberg, *Performance: The Art Since 1960*, op. cit., 96.
- 114 Walter Gerslo mpasillo afirma en el catálogo de exposición *See me Schwan*, op. cit., 50.
- 115 Sólo hay un interior donde se incluyen las figuras "reales", aunque los dos hombres sentados no se distinguen fácilmente. Véase Rainer Michael Maion, *Un Luthi: L'oeuvre multipliée 1970-1991* (Ginebra: Cabines des Estampes, 1991), 30, 66, la serie, 22-23.
- 116 Vergine, "Body Language", op. cit., 6. Las declaraciones públicas de Luthi acerca de este tipo de imágenes tienden a partir en la dirección de un desdiseño de identidad, según la sugie- renza de Vergine, que la autora apenas comparte, pero con el tipo de recono- cimiento de dinamismo inter- subjetivo que Luthi expresa en una entrevista
- con François Pluchart. Véase la cita para esta serie de voir jusqu'à je pouvais aller dans la relation entre l'homme et la femme [...] Il s'agit de faire sentir au public et d'extérioriser tous mes transsexués [...] Je me vante, je change [...] Je n'ai pas l'impression de provoquer [...] Il s'agit beaucoup de déclencher quelque chose chez un partenaire éventuel, les spectateurs", en Pluchart y Luthi, "L'Artiste et son double", op. cit., 68. El proyecto Akhom Luthi de Vulo (1998), en el que un hombre (que se parece a él) el propio Luthi) posa en una serie de fotografías en las que luce la so- pechos y vientre de embarazada, con- tó un reciente contrapunto a cre- siones de la imagen sexualmente ambigua de Luthi. Es el proyecto se reproduce en el número "Fertility" de *New Observations*, 113 (verano-otoño de 1998), 24-25; el número es una edición especial de Erik Kierke.
- 117 Laura Mulvey, "Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture", *October*, 65 (verano de 1993), 14. Mulvey teoriza acerca de la "mirada masculina" en su conocido artículo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), reeditado en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, op. cit., 14-26. También de manera notable, en su ensayo "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica", Walter Benjamin describe la siguiente: "La atracción de la obra de arte se pone con una construcción ritual de la 'personalidad' fuera de los estadios de elección a las estrellas del celuloide [...] conservando la magia de la perso- nalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia avenida de su carácter democrático", Benjamin, "La obra de arte en la era de la repro- ducción mecánica" (1936), en Hannah Arendt (ed.), *Iluminaciones* (Madrid: Taurus ediciones, 1993).
- 118 Pluchart y Luthi "L'Artiste et son double", op. cit., 67.
- 119 El término "cuerpos indógenos" pertenece a Giles Deleuze y Félix Guattari, en *El anti-Edipo capitalista y psicofísica* (Barcelona: Paidós, 1998).
- 120 Abigail Solomon-Godeau y Linda Williams son autoras de textos exce- lentes sobre estos dos tipos de fe- tichismo mecánico. Véase Solomon-Godeau, "The Legs of the Courtesan", *October*, 39 (invierno de 1986), 67-68; Williams, *Hard Core Power: Pleasure and the Male Gaze* (Berkeley: University of California Press, 1990), 99-109.
- 121 Goldberg, *Performance: The Art Since 1960*, op. cit., 98, y para las imágenes, op. cit., 126-127.
- 122 Dominic Moran, "Countdown to Ecstasy", *Manila Man* (Chicago: Museum of Contemporary Art, Londres: Sculpture Gallery, 1998), 6.
- 123 Pure Land es una escuela de budismo muy importante de Japón. Sobre la utopía la ciencia en la transcendencia
- de Mordecai, véase ibid., 15, y Lisa Corbin, "Mordecai's Quaternary Nostalgia", en *Artforum*, 31 (ed., 1993).
- 124 Sobre una pieza relacionada de Horn, véase Caroline Jones, *Painting Machines: Industrial Image and Process in Contemporary Art* (Boston: University of Art Gallery, 1993), 38-39. Puede verse también *Tele Garden*, una creación de Santaromana con la asistencia técnica de Ken Goldberg y un equipo de colaboradores en "http://www.usc.edu/dpt/ga/2dem/".
- 125 Una excepción notable es la obra de Walter Leport en Alemania, entre otros, puros y medidos de la década de 1970. Véase el catálogo de los trabajos de cine y vídeo autorreflexivos. Véase cap. 2, "Performances: Actions, Video-Installations", en Roswitha Müller, *Video: The Art of the Image* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 77-82.
- 126 Para una discusión del efecto de la Acción de la pieza la instalación, véase la obra de la artista de Katerina Vito Acconci (Nueva York: Rizzoli, 1994), 62-63. La autora ha abordado al fondo la obra de Acconci en el cap. "The Body in Action: Vito Acconci and the 'Coherent' Male Artistic Subject", en *Body Art: Performing the Subject*, op. cit., 103-150. Bruce Nauman, Robert Morris y Linda Benglis también utilizó la respuesta inmediata del público en instalaciones de vídeo. Véase *Video: The Aesthetics of Narcissism* (1978) de Rosalind Krauss se analizó los efectos físicos de la respuesta inmediata. Reed con John Richardson (ed.), *Video Culture: A Critical Investigation* (Nueva York: Visual Studies Workshop, 1986), 179-19.
- 127 Para una descripción de la pieza de Chadwick, véase Oliver Bonnet, "Brisht Performance with the 'Edge'", *New Art Examiner* (febrero de 1989), 16. Bonnet al mismo tiempo se trata de células de cáncer cervical, lo que reforzará la visión feminista de la obra como una fusión de vulnerabilidad y del cuerpo de la mujer frente a la enfermedad. Para una descripción contraria de la pieza de Chadwick según la cual la feminización es un punto señalado con la propia sangre de Chadwick, véase Gray Watson, "Performance Art: Untapped Potential", *Art International*, 7 (verano de 1989), 41. Sea como fuere, la obra de Chadwick monitorea cuidadosamente un simulacro de fluidos corporales, forma que evoca la anunciación, las instalaciones de vídeo de Maura Connor, como las de Rosenbadi, pas a los fluidos de los sonidos corpo- rales por el transcurso de la tecnología para un análisis de la autora sobre la obra de Connor, véase *Body Art/Performing the Subject*, op. cit., 203-214.
- 128 La fotografía en sí misma pertenece a "Soloquy to Flesh", en *Enfeshings* (Nueva York: Aperture, 1989), el resto de la cita pertenece a Helen Chadwick,
- "Igne Geometria summa, enfeshings, op. cit.
- 129 Resulta interesante que, mientras que principios de la década de 1990 el arte feminista del TUL (especí- almente el video) se ha acentuado por la concentración en los cuerpos femeninos sufridos y univen ali- zados en el tema de la feminidad como algo fragmentado y construido socialmente, una gran parte de la obra de muchas de estas p... corrumpe a partes del cuerpo en una moda interpretativa con relación a todo el cuerpo, que luego se video- grafía y graba en vídeo (como el famoso anuncio *Anthem* de Linda Benglis [noviembre de 1992]) o la obra *Cock and Cunt* (1993) del Feminist Art Program, escrita por Judy Chicago e interpretada por Leah Wilding y la n. Maie Lester), sobre Judy Chicago, véase nota 7. La recepción principalista tendencia, los infames platos volantes de *Dinner Party* de Chicago, más que antes del cuerpo son síntesis de un gran simbolismo de la feminidad en general.
- 130 Sobre *Neig Judy Wilding*, véase el número "Fertility" de *October*, *October*, op. cit., 31-9.
- 131 Celis, *Prothetic Culture: Photography, Memory and Identity* (Nueva York: Londres: Routledge, 1998), 1. Para Luthi la principal tecnolo- gía de la tensión protética de lo y lo ha a la exterior (o a la del individuo independiente) -pienso, luego existo- de Descartes) es la fotografía.
- 132 Benjamin, "La obra de arte...", op. cit. Como señala Don Ihde, "la fotografía, más que simplemente representar, 'Pensa' una forma de ver, y ofrece un tipo de 'realidad' mediante la inmovilización de la realidad (de la 'Image Technologies and Traditional Culture', en Andrew Fernberg, *Allyson Hannay* (eds.), *Technology and the Politics of Knowledge* (Bloomington: Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 35).
- 133 Vivian Sobchack, "Is Any Body Home?", op. cit., 1.
- 134 Benjamin, "La obra de arte...", op. cit., 239.
- 135 Véase la crítica de Mieke Baly Norman Bryson acerca de la idea del cuerpo como una condición a la pre- viente que condiciona el producto cultural en su ensayo "Semiotics and Art History", en Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: Nueva York: Oxford University Press, 1998), 267-276.
- 136 Chadwick, "Soloquy to Flesh", op. cit., 109.
- 137 Así, como a la autora en "The 'Tollockian' Performative" (1995), 3-10, en esta hipermasculinidad (como a un de un heterosexual, un sujeto blanco y un género artístico en uno) el Pollock crea una zona de normalidad tan esgravidada que se convierte en una parodia de sí misma.
- Labermaxculinidad de Pollock, por tanto, se concluye (sólo) en la esfera interpretativa de la normalidad.
- 138 Donald Hanau, "AC/ting a Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century" (1989), *Simulacra, Texts, and Women: The Remission of Nature* (Nueva York/Londres: Routledge, 1991), 160, 163.
- 139 *Ibid.*, 151.
- 140 Véase Guy Deleuze, "Survey", *Monism* (Londres: Phaidon, 1997), 71.
- 141 Citata en la pronunciación por Mona Hatoum a modo de descripción de la pieza en la conferencia con título del Museo Paul Getty en febrero del 10 de septiembre de 1996. Han también de Orlan los efectos mesocósmos litera- mentes transformadores de cuerpo por partes de la tecnología de la cirugía plástica en un serie de autotransformación de operaciones quirúrgicas públicas, estas estéticamente relacionado con la obra de Hatoum en extenso. Véase los textos en *Orlan: This is My Body... This is My Software...* (Londres: Black Dog, 1996).
- 142 Obviamente, estas palabras evocan la formulación de Jacques Lacan acerca de la relación intersubjetiva que constituye al individuo conrelacional (su desdiseño) otro, véase especial- mente "Signification of the Phallus" (1958), en *Écrits: A Selection* (Nueva York: W.W. Norton, 1977), 281-283; y "Of the Subject Who is Supposed to Know, of the *Finis* of the Good" (1954), en *The Four Fundamental Concepts of Psycho- Analysis* (Nueva York: W.W. Norton, 1978), 210-245.
- 143 Véase el brillante análisis de Christine Ross acerca del video como un "usage use de profundum" en su libro *Imagined Surface: Translating the Unseen* (Montreal: Éditions Arctique, 1996). Deseno expresar mi agradecimiento a Ross por compartir el trabajo sus excelentes reflexiones acerca de Hatoum, publicadas en "To Touch the Other: A Story of Corporeal Electronic Sufficiency", *Public*, 13 (1996), 55-61. Véase también el interesante análisis de Jessica Mitropoulos sobre *Guys* (Nueva York: Museum of Contemporary Art, 1997), 2-3.
- 144 Claudio Cuybitt, "Survey", op. cit., 7.

OBRAS

MARINA ABRAMOVIC
VITO ACCONCI
BAS JAN ADER
LAURA AGUILAR
ELEANOR ANTIN
JANINE ANTONI
SKIP ARNOLD
RON ATHEY
MIROSLAW BALKA
OLADELE AJIBOYE BAMGBOYE
MATTHEW BARNEY
LYNDA BENGLIS
JOSEPH BEUYS
KEITH BOADWEE
LOUISE BOURGEOIS
LEIGH BOWERY
STUART BRISLEY
GÜNTER BRUS
CHRIS BURDEN
JAMES LEE BYARS
CÉSAR
HELEN CHADWICK
JUDY CHICAGO
LYGIA CLARK
JOHN COPLANS
PAUL COTTON
JIM DINE
CHERYL DONEGAN
MARCEL DUCHAMP
JOHN DUNCAN
MARY BETH EDELSON
DIAMELA ELTIT
TRACEY EMIN
PEPE ESPALIÚ
VALIE EXPORT

KAREN FINLEY
BOB FLANAGAN Y SHEREE
ROSE
SHERMAN FLEMING
TERRY FOX
FRANKO B
HOWARD FRIED
COCO FUSCO Y GUILLERMO
GÓMEZ-PEÑA
GIDEON GECHTMAN
GILBERT Y GEORGE
BRUCE GILCHRIST
ANTHONY GORMLEY
LYLE ASHTON HARRIS Y RENÉE
COX
MONA HATOUM
DICK HIGGINS Y ALISON
KNOWLES
SUSAN HILLER
HI RED CENTER
REBECCA HORN
JOAN JONAS
MICHEL JOURNIAC
ALLAN KAPROW
MIKE KELLEY
JÜRGEN KLAUKE
YVES KLEIN
MILAN KNIŽAK
JEFF KOONS
ELKE KRISTUFEK
SHIGEKO KUBOTA
TETSUMI KUDO
OLEG KULIK
YAYOI KUSAMA
RACHEL LACHOWICZ

CARLOS LEPPE
BARRY LEVA
RICHARD LONG
JAMES LUNA
URS LÜTHI
PAUL M. MCCARTHY
BRUCE McLEAN
PIERO MANZONI
ROBERT MAPPLETHORPE
GEORGES MATHIEU
ANA MENDIETA
PIERRE MOLINIER
LINDA MONTANO Y TENCHING
HSIEH
CHARLOTTE MOORMAN
MARIKO MORI
YASUMASA MORIMURA
ROBERT MORRIS
OTTO MÜHL
TERESA MURAK
SABURO MURAKAMI
BRUCE NAUMAN
SHIRIN NESHAT
HERMANN NITSCH
HÉLIO OITICICA
CLAES OLDENBURG
YOKO ONO
DENNIS OPPENHEIM
ORLAN
LUCY ORTA
RAFAEL MONTAÑEZ ORTIZ
NAM JUNE PAIK
GINA PANE
JAYNE PARKER
MIKE PARR

GIUSEPPE PENONE
ADRIAN PIPER
GIANNI PISANI
JACKSON POLLOCK
MARC QUINN
ARNULF RAINER
EDLÉ RAKAUSKAITE
CHARLES RAY
HELI REKULA
KLAUS RINKE
PIPILOTTI RIST
ULRIKE ROSENBAACH
NIKI DE SAINT-PHALLÉ
LUCAS SAMARAS
JENNY SAVILLE
CAROLEE SCHNEEMANN
RUDOLF SCHWARZKOGLER
ANDRÉS SERRANO
BONNIE SHERK
DINDY SHERMAN
SHOZO SHIMAMOTO
KAZUO SHIRAGA
KATHARINA SIEVERDING
LORNA SIMPSON
BARBARA SMITH
ALAN SONFIST
ANNIE SPRINKLE
STELARC
PETR ŠTEMBERA
STAHL STENSLEIE
ATSUKO TANAKA
MIERLE LADERMAN UKELES
ULAY
BEN VAUTIER
BILL VIOLA

WOLF VOSTELL
ANDY WARHOL
ZBIGNIEW WARPECHOWSKI
WILLIAM WEGMAN
PETER WEIBEL
FAITH WILDING
HANNAH WILKE
FRANCESCA WOODMAN
RAÚL ZURITA

CUERPOS QUE DEJAN HUELLA Para los

expresionistas abstractos del Nueva York de posguerra, el lienzo era el receptáculo de la expresión física del artista. La atención se desvió paulatinamente de la pintura como objeto al propio acto de pintar; de ahí que este movimiento se conociera como «*action painting*». El proceso de creación de la pintura era tan importante como la obra final, y el método que el artista elegía para dejar sus huellas constituía el tema de la obra de arte. La presencia del artista en la obra a través del acto de pintar llevó a considerar el cuerpo del artista como una herramienta de aplicación de la pintura, una especie de pincel que dejaba un rastro directo del cuerpo en la obra. En algunos trabajos, el propio cuerpo se convertía en el «lienzo» donde pintar. Como reacción ante esta manifestación artística, que en origen estuvo dominada por los hombres y cuyo máximo representante fue Jackson Pollock, más adelante los artistas crearon una parodia crítica y feminista del machismo del artista masculino que arrojaba pintura sobre el lienzo.



Marcel DUCHAMP

Paysage fautif

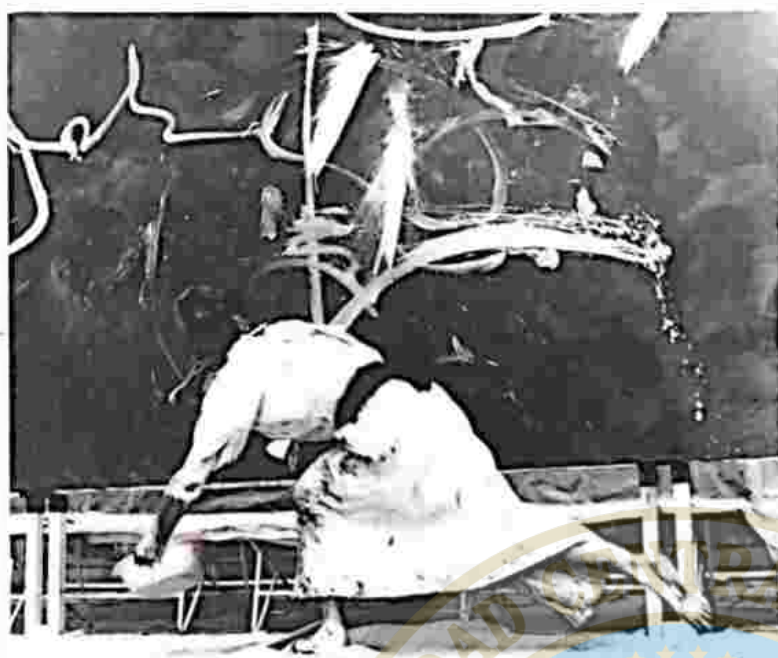
1946

Fluido seminal, astralón y satén negro

21 x 17 cm

Entre 1938 y 1948, Duchamp creó una serie de obras tituladas *Boîte en valise*, cada una de las cuales contenía sesenta y nueve reproducciones en miniatura de una selección de sus obras anteriores, una dedicatoria escrita a mano para el destinatario y una obra de arte original. *Paysage fautif* era el original incluido en la *Boîte* número XIII/XX de la edición de lujo, dedicada a la artista brasileña Maria Martins, su amante en ese momento, cuyo cuerpo utilizó como modelo en *Et antedonné* (1946-1966) y *Préface de toucher* (1947). *Paysage fautif* era una misteriosa pintura abstracta de origen desconocido. En 1989, un análisis químico reveló que estaba hecha con semen, lo que otorgaba a la obra un nuevo significado irónico al añadir una parte del cuerpo tanto como medio de expresión directa como de reliquia de interés museístico.

El otro original de esta serie que contiene material corporal es la *Boîte* número XIII/XX, donde se pegaron mechones de pelo (del cuerpo cabelludo, las axilas y el pubis) en un trozo de plástico. Duchamp dedicó esta *Boîte* al artista Roberto Matta.



(Figura 14)

Georges MATHIEU

Mujer: la General Hideyoshi

1957

Osaka, Japan

Mathieu fue el primer artista occidental que representó la «action painting» a modo de performance ante el público y como motivo para una fotografía. El artista ejecutó su pintura monumental vestido con un atuendo tradicional para reforzar la carga dramática de la acción. Mathieu defendía que la actividad de pintar debía liberarse y transferirse a través de la «velocidad de ejecución» para que resultara espontánea, directa y quedara desvinculada del pasado. Su insistencia por la improvisación fue un intento de invertir el orden en la relación entre el signo y el significado. «La obra de arte se convierte en un punto de interrogación geométrico. En lugar de reducir el cosmos a las dimensiones del hombre, la obra de arte no es más que una salida abierta al cosmos».

—Georges Mathieu, «Towards a New Convergence in Art, Thought and Science», 1960



página siguiente

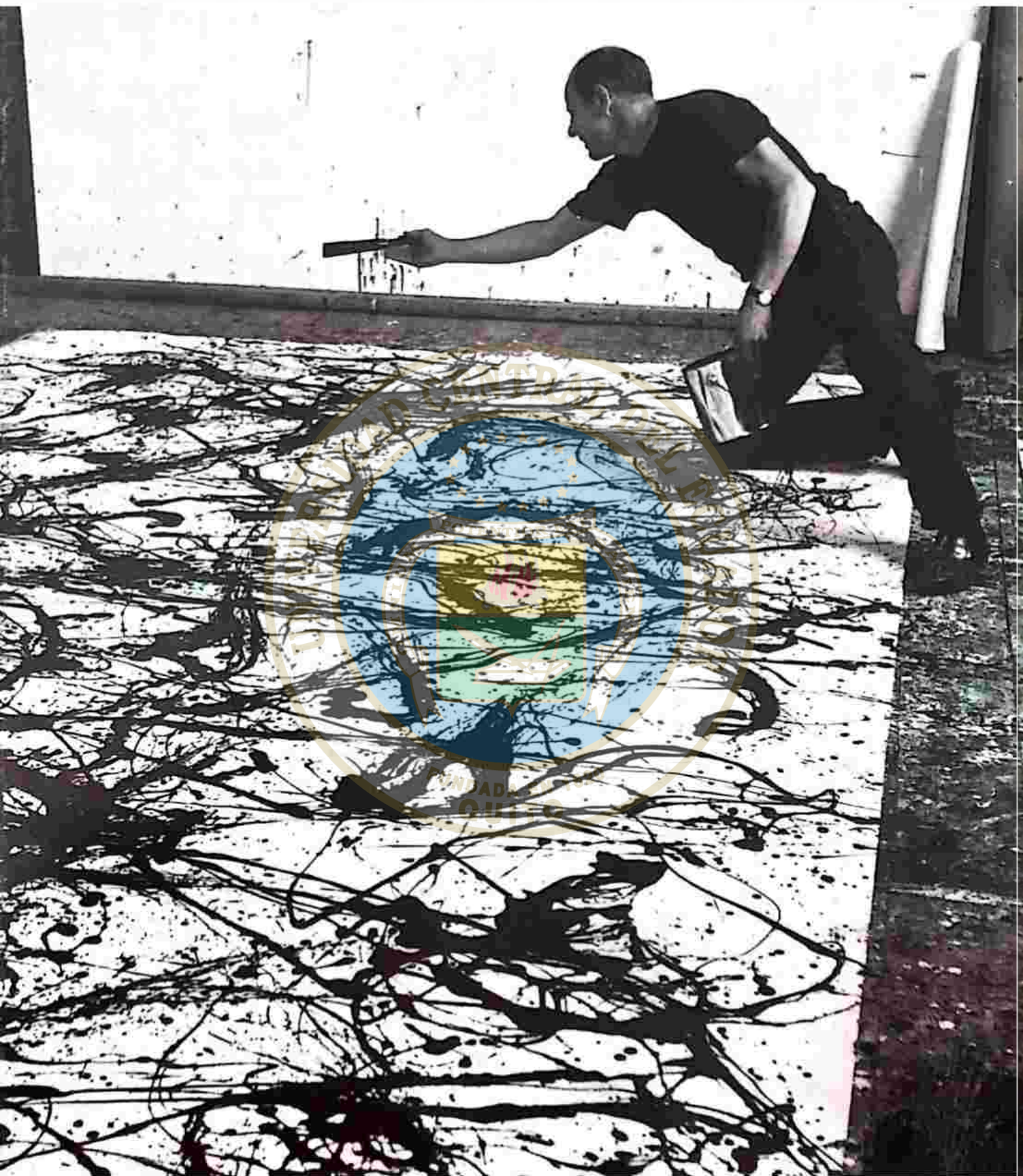
Jackson POLLOCK

Pintando en su estudio

N., 1950

East Hampton

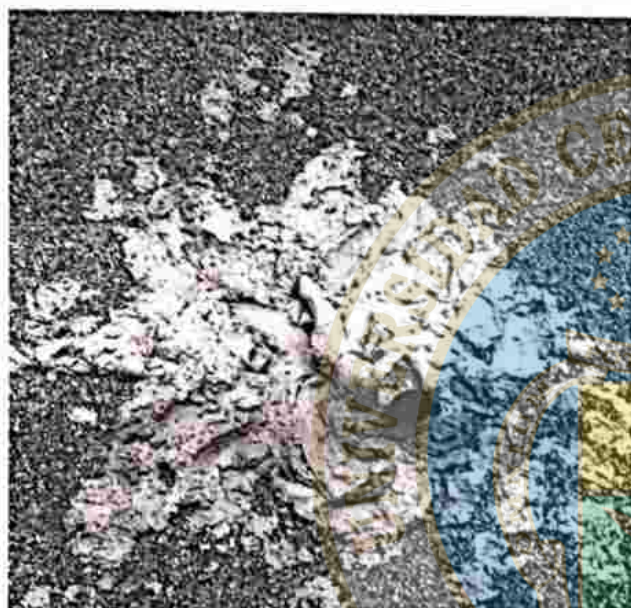
Las fotografías en que Pollock pintaba en su estudio se publicaron en la revista *Life* y dieron a conocer la técnica del artista a escala internacional. Una película en color de la actividad pictórica de Pollock, que se proyectó en el Museum of Modern Art en 1951, mostraba al artista enfascado en una performance heroica en que la pintura era la personificación del material, el producto de «un evento». Esto señalaba la importancia de la propia actividad pictórica. El lienzo, que había dejado de ser el lugar donde plasmar la «pintura» en el sentido tradicional, empezó a percibirse como «un escenario en el que actuar». A raíz de la presentación pública de Pollock, la personalidad del artista que actuaba en ese espacio empezó a adquirir una dimensión casi tan relevante como la obra final.



Murakami presentó la performance *At One Moment Opening Six Holes* en la primera exposición de arte Gutai que se celebró en la sala Ohara Kaikan de Tokio (1955) y de nuevo al año siguiente, cuando se documentó como *Break ing Through Many Paper Screens*. El artista dispuso en fila una serie de pantallas de papel de 180 x 366 cm enmarcadas en madera y después las atravesó. Su cuerpo irrumpía así en la superficie plana tradicional del arte pictórico, rompiendo drásticamente el plano de la pintura. La obra también era una referencia a la tradición japonesa de las artes marciales: «No debemos limitarnos a tratar de ajustar y manipular el lienzo sin trazar unobjeto. Al contrario, debemos concentrar internamente nuestros sentidos en un punto a partir del cual irrumpen en el lienzo y asumen una forma tangible».

—Saburo Murakami, *Gutai* 1955





Kazuo SHIRAGA
Challenging Mud
1955

Sala Ohara Kaikan, Tokio

Para la performance *Challenging Mud* que tuvo lugar en la primera exposición de arte Gutai celebrada en la sala Ohara Kaikan de Tokio, Shiraga se sumergió en una piscina de espeso lodo para ejecutar un acto gestual primario. Debatándose como un luchador creó lo que básicamente era una pintura bidimensional esculpida en el lodo, que moldeaba la huella o la impronta de la fuerza física del artista en relación con la materia. La documentación fotográfica resultó esencial para plasmar la actividad temporal. La transformación de la pintura que llevó a cabo Shiraga en un medio orientado a los procesos y de inspiración teatral, «interpretada» en el espacio temporal y preservada en forma de documentación fotográfica, puede considerarse una personificación completa y polifacética de Gutai, el grupo de arte experimental que en 1954 fundó Jiro Yoshihara en Osaka. La naturaleza física violenta de estos impulsos pictóricos se expresa a través del énfasis en el movimiento de su cuerpo como tema y origen de su creatividad artística.



Shozo SHIMAMOTO
Making Paintings by Throwing Bottles of Paint
1956

Sala Ohara Kaikan, Tokio

La pintura así presentada en la segunda exposición de arte Gutai celebrada en la sala Ohara Kaikan de Tokio, en octubre de 1956, Shimamoto lanzó botellas de pintura sobre unos lienzos desperdigados por el suelo creando superficies vívidas en las que los rojos, naranjas y negros evocaban el fuego y la destrucción. Estas pinturas proyectadas constituyen una representación directa de la acción deliberadamente violenta y teatral del artista. Poco antes, ese mismo año, durante una exposición de arte Gutai de un día celebrada especialmente para los fotógrafos de la revista *Life*, Shimamoto disparó pintura con un cañón sobre una serie de lienzos verticales, creando pinturas mediante el explosivo impacto de la pintura con la superficie pictórica. La incorporación de un proceso mecánico enfatizó la naturaleza aleatoria de la pintura. Fueron muy pocas las obras de este tipo que se conservaron debido a la violencia del proceso, que las destruía literalmente mientras se creaban. El aspecto interpretativo del proceso de creación constituyó un elemento esencial de estas obras.

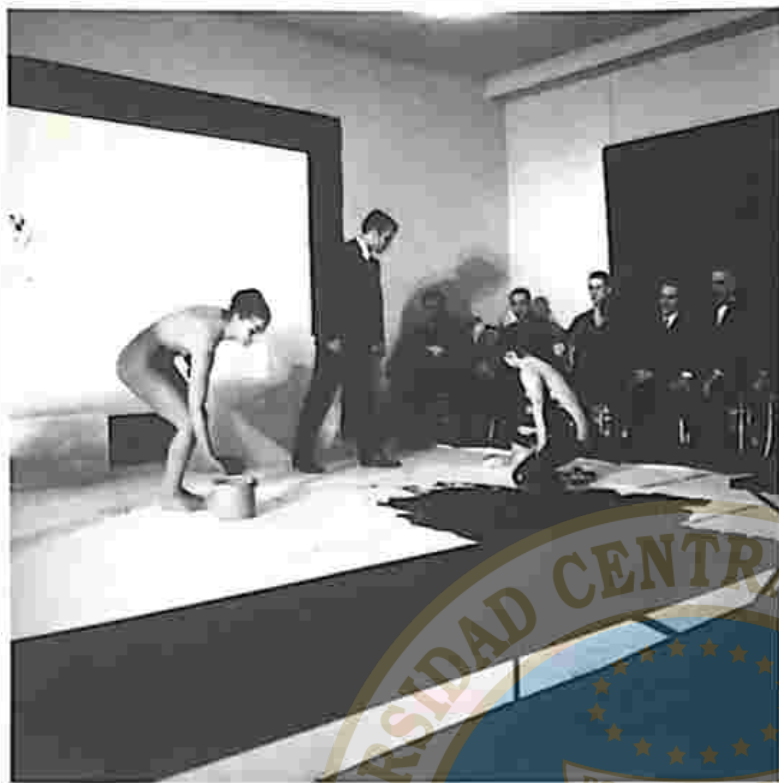


Figura 2.1

Yves KLEIN

Antropométrie de la période bleue

1960

Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris

Klein colaboró con Maurice d'Arquian, el director de la Galerie Internationale d'Art Contemporain de París, en la creación de un espectáculo para cien miembros de la élite artística internacional en el que exhibía el proceso de creación de sus pinturas antropométricas. Enfundado en un esmoquin con corbata negra, Klein dirigió a dos modelos desnudas que empaparon sus cuerpos de pintura azul con la ayuda de una esponja y luego dejar en la impronta de sus cuerpos en los grandes trozos de papel blanco colgados en la pared, subiéndose a pedestales de distintas alturas para crear una composición rítmica de siluetas. Una tercera modelo se empapó de pintura azul y se arrastró por un trozo de papel extendido en el suelo. Durante la performance un grupo de músicos interpretó la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven. Veinte minutos de silencio. En performances posteriores, Klein se sirvió de fotógrafos para plasmar sus actitudes creativas, unos documentos que constituyen una parte importante del legado del artista.

página siguiente

Yves KLEIN

Antropometría sin título

1960

Pigmento seco en resina sintética en papel sobre lienzo

104 x 127 cm

Colección, Museo Ludwig, Colonia

Como es pertinente, Klein consideraba el cuerpo un centro de energía física, sensorial y espiritual. El artista aplicó este principio a su obra con la creación de una nueva técnica pictórica que consistía en la aplicación de pintura directamente desde el cuerpo, que se convertía así en un «pincel humano». La primera vez que Klein puso en práctica esta técnica públicamente fue en una cena celebrada en el piso parisino de su amigo Robert Godet en 1958. Una modelo femenina desnuda se embadurnó con la pintura azul ultramar distintiva de la obra de Klein que él mismo bautizó como IKB, International Klein Blue. La modelo se arrastró sobre un trozo de papel blanco gigantesco tendido en el suelo, extendiendo la pintura sobre el papel con las manos y el cuerpo y dejando su rastro en la textura de la pintura. Klein renunció al pincel en busca de la eliminación de la pintura y el control sobre la misma. «Hice tiempo que abandoné el pincel. Era demasiado psicológico. Pintaba con el rodillo por su naturaleza más anónima, intentando marcar duramente la ejecución una "distancia" cuando menos intelectual y constante entre el lienzo y yo. Ahora, como un milagro, el pincel había vuelto, pero esta vez con vida. Bajo mi dirección, la propia carne aplicaba el color en la superficie con una precisión perfecta. Pude permanecer constantemente a la distancia exacta "X" de mi lienzo y, por tanto, dominar mi creación continuamente durante toda la ejecución».

– Yves Klein, «Le vrai devenir éternel», 1960

Los aspectos obviamente teatrales y sensorialistas del evento de plazaaron el centro de atención de la pintura a la interpretación del artista y a los cuerpos que este dirige. El artista se convertía así en un director de orquesta cuyo rol consistía en coreografiar a las personas que pintaban para él en un espectáculo artístico.





22706 anterior

YVES KLEIN

Antropometría sin título con figuras masculinas y femeninas

1960

Pigmento seco en resina sintética en PVC sobre lienzas

145 x 298 cm

En ocasiones Klein utilizaba su propio cuerpo para crear huellas, como en tres de las imágenes de esta obra. Las antropometrias demuestran el interés del artista por el uso de la carne para transmitir la presencia fenomenológica del cuerpo, una presencia que reafirmaría su creencia en la «resurrección del cuerpo, en la resurrección de la carne». Como las huellas corporales suelen carecer de cabeza y rostro, nos muestran como expresiones (ni siquiera como rasgos) de individualidad, sino que presentan el tronco del cuerpo, que para Klein era la «masa esencial», el lugar donde el «yo sin 'yo' adquiere vida propia».

— Yves Klein, «L'œuvre véritable», 1960



NIKI DE SAINT-PHALLÉ

Premier tir à volonté, 1960

Rusia

2003

Paris

De Saint Phalle realizó una serie de pinturas bajo el título *Tir à volonté*. La artista enganchó bolsas de pigmento líquido en superficies blancas en relieve que estaban cuando ella, junto con otros artistas, estaba en las que se encontraban Robert Rauschenberg y Jasper Johns, disparaban con un rifle del calibre 22 las «pinturas de disparadas» se expusieron por primera vez en 1961 en la Galerie J de París con estas palabras: «Algunas ideas causan emociones. Mis disparos fueron una emoción que provocó una idea. Así mi ira se convirtió en un ritual, mortífero sin víctimas».

Más adelante la artista escribió: «Utilicé un arma porque me divertía y me hacía sentir muy bien. Disparé porque me fascinaba ver cómo la pintura se desangraba y moría, disparé para disfrutar de ese momento mágico... ¡Ruido, movimiento, uso de pintura viva! La pintura está muerta. He matado a la pintura. La pintura se muere».

— Niki de Saint Phalle, comentario de la obra, 1960



ágina anterior

Claes OLDENBURG

Snapshots, Frame City

1960

Nueva York

Oldenburg firmó que su interés por los *happenings* se debía a su voluntad por encontrar nuevas formas de ampliar el espacio pictórico adicional, que consideraba demasiado limitado. Según él, los *happenings* poseían el potencial para abrirse paso en una exploración del espacio «total». En la Judson Gallery de Nueva York instaló un entorno llamado *The Street*, un reportaje de la vida en los barrios del Lower East Side en el que protagonizaba junto a Pal Muschinski una performance basada en un caos de materia orgánica. Sus cuerpos se presentaban como ruinas orgánicas humanas, envueltas en vendas y cubiertas de suciedad en un entorno de cartón, periódicos y papel pegado y rasgado clavado en marcos de alambre y madera. «Apuesto por un arte que sea político, erótico, místico, que haga algo más que sentarse sobre su trasero en un museo [...] Apuesto por un arte que se entremezcle con la mierda cotidiana y saiga ganando. Apuesto por un arte que imite lo humano, que es cómico, inconveniente, o violento».

—Claes Oldenburg, *Store Days*, 1961



Allan KAPROW

10 happenings in 6 Parts

1959

Reuben Gallery, Nueva York

En su primer *happening* revolucionario presentado en la Reuben Gallery de Nueva York, Kaprow creó una performance interactiva que integraba la *action painting*, el montaje, los entornos. La galería se dividió en tres salas mediante láminas de plástico semitransparentes, pintadas y decoradas en forma de collage, y en las que se pintaron palabras e hilas de frutas de plástico. En las paredes se proyectaban diapositivas y películas y la acción se completaba con distintos sonidos musicales y no musicales, como lecturas de poemas y una orquesta de instrumentos de juguete. Carente de lógica narrativa aparente, el *happening* presentaba una serie de actividades simultáneas interpretadas por artistas y compartidas con el público, que recibió instrucciones sobre cuándo debía aplaudir, cambiar de asiento o trasladarse a otra sala. En este sentido, los espectadores se convirtieron en una parte activa de la obra.



Jim DINE

The Smiling Workman

1960

Judson Memorial Church, Nueva York

The Smiling Workman se presentó en la Judson Memorial Church en el marco de una serie de *happenings* y performances que organizó Claes Oldenburg bajo el título «Ray Gun Show» con el objetivo de presentar «pinturas en forma de teatro». Dine se vistió con una túnica roja que le llegaba a los pies y se pintó la cara con una sonrisa de payaso de color negro. Frente a él había una mesa con cubos llenos de pintura. Tras él, un gran trozo de papel a modo de lienzo en el que pegó abateo con rapidez la frase «Amo lo que hago» en color naranja y azul. Luego se bebió un cubo de pintura roja (en realidad, zumo de tomate), vertió parte del contenido sobre su cabeza y arrojó el cubo sobre la pintura. En esta obra, Dine amplió la relación física del artista con su pintura y el lienzo a nuevos niveles de conexión corporal.



Nam June PAIK

Interpretación de la Composición 1960 No. 10 de La Monte Young dedicada a Bob Morris (Zen for Head)

1962

«Fluxus International Festival of New Music», Städtisches Museum, Wiesbaden

Presentada en el Städtisches Museum de Wiesbaden durante el «Fluxus International Festival of New Music» (1962), esta performance constituía la interpretación de Paik de la Composición 1960 No. 10 de La Monte Young dedicada al artista Robert Morris, que dice así: «Traza una línea recta y siguela». Paik sumergió la cabeza, las manos y la corbata en un cuenco que contenía tinta y zumo de tomate y trazó una línea arrastrando la cabeza a lo largo de un estrecho trozo de papel tendido en el suelo. El movimiento Fluxus mostraba interés por llevar a cabo acciones aparentemente sencillas para concentrarse en la sutileza de un gesto, provocando la fusión del arte y la vida. En *Zen for Head*, Paik parodia la idea de la creación artística meditativa a través de la interpretación física de un gesto pictórico utilizando el cuerpo como herramienta en lugar de depósito de los procesos mentales y espirituales. La cabeza, fuente del pensamiento creativo, se convierte en la creadora de señales actuando activamente en los complicados procesos de material y acción.



Carolee SCHNEEMANN

Meat Joy

1964

Meat Joy fue un happening orgiástico en el que hombres y mujeres forcejeaban por hacerse con materiales carnosos desagradables a escasa distancia del público. La primera representación se realizó en París, en el marco de un evento denominado «Expression» que organizaba el artista y crítico Jean-Jacques Lebel. Luego viajó a Londres y a Nueva York. El happening estaba compuesto por una serie de relaciones y movimientos improvisados que apenas se habían planeado y ensayado. También los técnicos de luces y sonido debían improvisar gran parte de su trabajo, guiándose por los cambios de energía de los actores y del público. Schneemann compuso una banda sonora en la que el ruido ambiental de las calles de París (el ruido del tráfico y los gritos de los vendedores de comida) aparecía superpuesto a melodías de la Motown. «*Meat Joy* tiene el carácter de un rito erótico, excesivo, indulgente, una celebración de la carne como material: pescado crudo, pollos, salchichas, pintura húmeda, plásticos transparentes, cuerdas, pinzas, papel mojado. Se inclina hacia lo exótico, alienante entre la ternura, el sadomasoquismo, la precisión y el abandono, cualidades que en cualquier momento podrían ser sensuales, cómicas, placenteras y repulsivas. Las equivalencias físicas se representan como una carne pesada e imaginaria en la que los elementos superpuestos se mezclan y cobran intensidad gracias a la energía cómica marcial del público».

—Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, 1979



Carolee SCHNEEMANN

En Body. In Transformation

Art 1001

1963

New York

Schneemann creó un entorno con grandes paneles, espejos rotos, cristales, luces y objetos motorizados, como por ejemplo paraguas. El entorno guardaba una estrecha relación en escala con su propio cuerpo. «Quería que mi cuerpo fuera un material esencial de la obra, una dimensión más allá de la construcción». Schneemann decidió grabar en su obra una serie de transformaciones físicas de su cuerpo con el artista norteamericano Erro. «Cubierta de pintura gruesa, liza, cuerda y plástico convertí mi cuerpo en un territorio visual. No sólo soy una creadora de imágenes, sino que exploro los valores de la carne como material del abaje». El hecho de que una artista utilizara su cuerpo desnudo como una extensión de las manifestaciones pictóricas y escultóricas constructivas tradicionales constituía en 1963 un acto extremadamente radical, ya que desafiaba y amenazaba las líneas territoriales y psíquicas de poder por las que las mujeres eran admitidas en el Club Artístico de los Sembrados. —Todas las citas pertenecen a Carolee Schneemann. *More Than Meat Joy*, 1979





Paul McCarthy

Face Painting - Floor, White Line
1977

Los Angeles

En *FacePainting-Floor, White Line*, McCarthy se tendía en el suelo de su estudio y empujaba un cubo de pintura blanca con la cabeza y el torso creando una anchalinea que se extendía por toda la habitación. A principios de la década de 1970, cuando estudiaba en la universidad de California, había empezado a «pintar» con sustancias como aceite para motor y ketchup utilizando distintas partes de su cuerpo en una especie de *performance* que combinaban la parodia y el rasfondo masoquista y autodegradante. Satirizando la imagen machista de expresionistas abstractos como Jackson Pollock, McCarthy realizó *performances* públicos y videos privados en los que pintaba con el pene: modo de pincel (por ejemplo, en *PenisPainting*, 1974). En *FacePainting-Wall, Black Line* dibujó contra la pared una línea negra en la pared, vertiendo pintura de un cubo en el lugar en que su rostro entraba en contacto con la pared. En otras *performances*, «fusigaba» violentamente una pared o una ventana valiéndose de una gran manta humedecida con una mezcla de pintura y aceite para motor. Estas *performances* conllevaban un factor de resistencia física que mostraba el cuerpo del artista esforzándose por alcanzar un «estado heroico».



Ana Mendieta

Body Tracks
1974

Universidad de Iowa, Iowa City

Mendieta se embadurnó las manos y los brazos de sangre y luego, alzándolos por encima de su cabeza, los arrastró hacia abajo por la pared hasta quedar de rodillas, dejando el rastro del movimiento de su cuerpo. Las huellas de sus manos en la parte superior sugieren ambiguamente la celebración de la vida, y la caída de un cuerpo sangriento y torturado. En una serie de *action paintings* -hechas con sangre- Mendieta pintaba directamente sobre la pared, apoyando en ella su cuerpo semidesnudo manchado de sangre y arrastrándolo para dejar el rastro de sus pechos y su síueta. La obra evoca las antropometrias azules de Yves Klein. En otra serie titulada *Body Prints* realizada en la misma época, Mendieta cubría su cuerpo desnudo y ensangrentado con un sudario negro que luego se quitaba para dejar al descubierto el rastro rojo de su cuerpo. Algunas de estas *performances* con sangre y pintura roja se filmaban en privado. Para Mendieta el uso de la sangre para dejar rastros corporales constituía una afirmación purificante que reforzaba su condición de mujer artista. «Creo que es algo mágico muy poderoso. No lo considero una fuerza negativa».

— Ana Mendieta, «Ana Mendieta Plants Her Garden», 1980

obra anterior

Shigeo KUBOTA

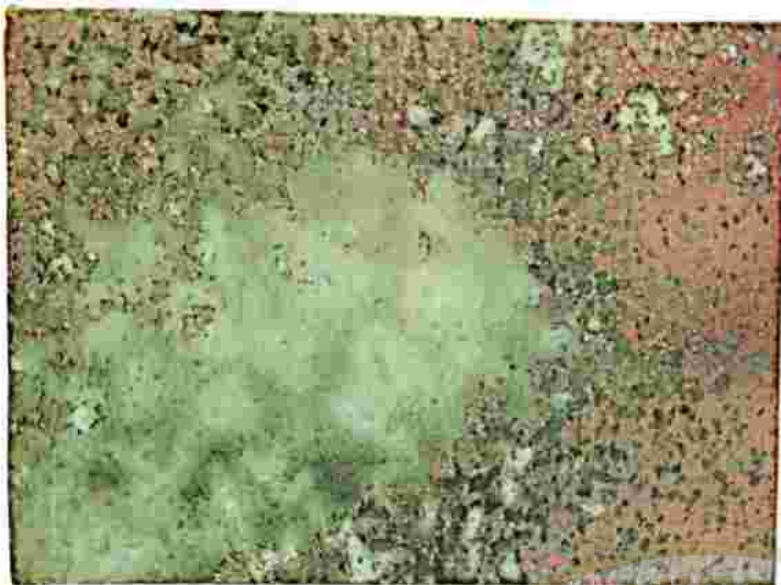
Vaasus Painting

1965

Marque Hall, Nueva York

En el «Perpetual Fluxfest» celebrado en Nueva York en 1965, Kubota interpretó otro tipo de representación pictórica que transformó la mítica pintura eyaculatoria potológica en una «pintada» específicamente feminista. Tras extender una gran hoja de papel en el suelo, la artista empezó a aplicar pinceladas de pintura roja con un pincel sujeto a la entrepierna de su ropa interior. Subvertiendo la *action painting* con este proceso de creatividad gestual y menstrual deliberadamente «femenino», la *performance* de Kubota también activaba la vagina como una fuente de inscripción y lenguaje, invirtiendo la designación cultural occidental de los genitales femeninos como un lugar de «carencia» (carencia del falo) y sitio donde el lenguaje se detiene. Mediante el uso de su propio cuerpo como herramienta para la producción artística, concretamente de su sexo, Kubota parodia el uso de Yves Klein del cuerpo femenino como utensilio para pintar.





Andy WARHOL

Oxidation Painting

1978

Pigmento metálico de cobre y otros materiales sobre lienzo
117 x 203 cm

A principios de la década de 1960, Andy Warhol experimentó su propia forma de *action painting* al orinar directamente sobre un pequeño lienzo en blanco en *Piss Painting* destruido. Casi dos décadas después, este proceso se materializó en una serie de pinturas de grandes dimensiones en las que la interacción de los procesos químicos de la orina y el pigmento de cobre crearon una superficie de color y textura mágicos. El hecho de hacer pinturas orinando sobre un lienzo tendido en el suelo se consideraba un acto subversivo que literalmente se metía en la noción del «gran arte» y ridiculizaba la tradición de la mítica *action painting* masculina. Además, la importancia del artista como autor personal de su obra también quedó arruinada porque Warhol invitó a sus amigos a hacer sus propias aportaciones. Por otra parte, el título de esta serie de obras despersonaliza un gesto que otorga una importancia primitiva al territorio del lienzo al prestar una mayor atención a la contemplación de los procesos y los efectos que tienen lugar en el propio lienzo.



Andrzej SERRANO

XIII. El Secular in Trajectory

1984

Cibachrome, sílica y pigmentos

102 x 152 cm

Serrano captó con la cámara su eyacuación en movimiento para obtener una imagen aparte de un gesto, la acción más machista que podía llevar a cabo. El rasgo del cuerpo del artista se inscribe en la película en un momento fragmentado y esta se convierte en el lienzo en el que «pinta». Serrano considera sus fotografías «pinturas» en las que la superficie sensual y la materialidad de la imagen desafían los límites entre nuestra percepción de la realidad y la representación. Los primeros planos de sangre, semen y orina potencian la belleza viva de su sustancia para subvertir tabúes tradicionales relacionados con el cuerpo humano. Sus títulos deliberadamente transgresores (*The Unknown Christ* [1984], *Piss Christ* [1987] y *Semen and Blood* [1990]) muestran y desafían la distorsión de valores que ha desterrado las sustancias de nuestros cuerpos a la esfera de lo abyecto.

[página anterior](#)

Stuart BRISLEY

Moments of Decision and Indecision

1975

Galeria Teatra Studio, Varsovia

Presentada por primera vez en la Galería Teatra Studio de Varsovia, la performance de Brisley tuvo lugar en una sala de grandes dimensiones y duró seis días. Cada día el artista se empapaba de pintura blanca y negra hasta que apenas podía ver o moverse, creando un estado de privación sensorial más intensa de lo que cabe por sus infructuosas tentativas de trepar por las paredes de la sala. Esto generaba una sensación de frustración e indefensión en el espectador. En el contexto de su presentación tras el Telón de Acero, *Moments of Decision and Indecision* podía considerarse una representación de la clausura y la frustración que provoca un sistema político hermético. La performance pone de manifiesto la necesidad individual de adoptar una posición entre la autoridad y la libertad. La obra se representó por segunda vez en la Tate Gallery de Londres en 1998.



Janine ANTONI

Loving Care

1992

Anthony D'Offay Gallery, Londres

En esta obra, Antoni sumergió el cabello en un tubo de plástico que contenía tinta «negro natural» y lo utilizó como pincel para pintar la totalidad del suelo de la Anthony D'Offay Gallery de Londres. Los espectadores que estaban de pie en la sala de paredes blancas iban abandonando paulatinamente el espacio a medida que la performance avanzaba. De esta forma, la artista satisfacía el placer de la mirada del público al mismo tiempo que lo interrumpía. Como mujer apoyada en las manos y las rodillas, barriendo el suelo con el cabello, Antoni representaba el papel de una limpiadora doméstica. El título *Loving Care*, tomado del nombre de la marca comercial del tinte que utilizaba, refuerza la idea de la actividad de mujer tradicional del trabajo físico. Como artista que deja huella en su obra, Antoni parodia el legado del expresionismo abstracto dominado por los hombres. «Me siento atada a mi herencia artística y quiero destruirla. Al mismo tiempo me defino como artista y me excluyo como mujer».

— Janine Antoni, entrevista con Laura Cottingham, 1993



RACHEL LACHOWICZ

Red, not Blue

1992

Shoshana Wayne Gallery, Santa Mónica, California

Lachowicz presentó su crítica feminista a las antropometrías de Yves Klein en una performance celebrada en la Shoshana Wayne Gallery de Santa Mónica. La artista sustituyó a las mujeres desnudas de Klein por hombres musculosos, y la pintura azul por pintalabos rojo. Pintó los cuerpos desnudos de sus modelos con carmin y luego hizo que se arrastraran por grandes trozos de papel extendidos en el suelo. Al igual que Klein, Lachowicz se vistió de galay dirigió la actuación de los modelos. Además, aló una barra de la bios al pene de uno de ellos y la sostuvo frente al modelo a medida que descendían por una escalera delijer a tirar azando una línea vertical sobre un rollo de papel que colgaba de la pared. Las huellas de color rojo luminoso resultantes de utilizar el cuerpo masculino como herramienta pictórica aparecían seductoramente brillantes e inquietantemente puras, y evocaban la paradoja femenina de la belleza potencia da por el arte. Como ha escrito la conservadora de arte Bonnie Clearwater: «en muchas de sus obras recientes, Lachowicz reinterpreta el arte "masculino" [...] con un elemento tan propio del género femenino como es un lápiz de labios. La sociedad condiciona a la mujer a creer que la cosmética mejora a su aspecto y la hará más deseable. Aun así, como ha observado Lachowicz a la mujer se la toma más en serio cuando no lleva adornos en el rostro».

—Bonnie Clearwater, *The Art of Seduction*, 1994



Cheryl DONEGAN

Rock My Royal Irish Ass (K.M.R.E.A.)

1993

Fotograma

7 minutos, color, sonoro

Donegan representó un pasiche de las antropometrías de Klein en la Andrea Rosen Gallery de Nueva York. Aliviada con un sujetador y un tanga verdes y unas botas de caña alta negras se sentó en un charco de pintura verde. A continuación, se colocó sobre unas hojas de papel con las nalgas cubiertas de pintura para estampar dibujos en forma de trébol de cuatro hojas, símbolo nacional de Irlanda y de la buena suerte. Al final de la performance se sentó en una silla y se bebió una Guinness, otro símbolo irlandés. Vestida al mismo tiempo de obrera machista y mujer lamenina como símbolo erótico, Donegan presentó su cuerpo como el sujeto y el objeto de su proceso de creación artística en forma de parodia del posicionamiento y la «división de géneros» del acto creativo. La conservadora y crítica de arte Nancy Spector ha dicho de la obra de Donegan: «Sus videos, como dice la artista, "trazan [...] un camino tortuoso" a través de temas como el sexo, el género y la creatividad, "dispersando, desenredando y entrelazando" estos aspectos hasta que se funden en uno o dos momentos perfecta mente absurdos, cuando un pedacito de verdad se revela, sólo por un instante».

—Nancy Spector, «Rock My Video», 1995



Keith BOAKWEE

Sin título (Purple Squirr)

1995

Fotografía sobre dynalene

152 x 122 cm

Boakwee creó dos vídeos reproducidos en bucle que documentaban los procesos de creación de su pintura en los que, tendido en el suelo o agachado sobre un lienzo, expulsaba chorros de pintura por el ano para crear huellas pictóricas pollockianas. Como apunta la historiadora de arte Amelia Jones, «reiterando el tropo pollockiano de la *action painting* masculinizada, aunque a través de un cuerpo representado explícitamente como abyecto, anal y homosexual, Boakwee expone lo homoerótico como amenaza oculta. El ano –no el peneñalo– se convierte en el lugar a través del que brota la creatividad masculina y lejos de ser fílico y tan “trascendente”, el lugar no es más que una orificio además de estar vinculado en la cultura dominante a los aspectos más degradantes del cuerpo humano así como al erotismo homosexual».

– Amelia Jones, *BodyArt: Performing the Subject* 1998



Jenny SAVILLE y Glen LUCHFORD

Closed Contact No. 10

1995-1997

Copia C-type

240 x 180 cm

Saville empezó a pintar desnudos femeninos a gran escala a partir de fotografías de partes de su propio cuerpo para explorar el rol ambivalente de ser modelo y artista al mismo tiempo. En una colaboración que fusionó la historia del desnudo femenino en la tradición pictórica con el cuerpo femenino que se presenta en los medios de moda contemporáneos, Saville se tendió sobre una gran lámina de plexiglás y el fotógrafo de moda Glen Luchford la fotografió desde abajo. Las imágenes resultantes se presentaron como un desnudo femenino distorsionado debido a la fuerte presión contra el plexiglás pero embellecido mediante el uso de la luz y la opulencia de la fotografía. Seductoras e inquietantes, las imágenes de Saville presentan el desnudo femenino como si «empujara» para salir del lienzo en dirección al espectador. El gran tamaño de las fotografías, junto con el desbordamiento del cuerpo, que llena prácticamente todo el marco, contribuyen a la sensación abrumadora de la carne.

Tracey EMIN

Exorcism of the Last Painting I Ever Made

1996

Galería Andreas Brändström, Estocolmo

Emin pasó dos semanas encerrada en una habitación construida dentro de la Galería Andreas Brändström de Estocolmo para intentar superar el bloqueo mental que le había impedido pintar durante seis años. El público podía contemplar a través de dieciséis ojos de buey abiertos en la pared cómo trabajaba la artista desnuda. Su primera pintura, en respuesta al consejo de un amigo de pintar algo que le hubiera gustado poseer, fue una versión de *El grito* de Edvard Munch. Luego realizó otras pinturas como homenaje a otros artistas, por ejemplo un desnudo femenino yacente en recuerdo de Egon Schiele, que además era un autorretrato. Al presentarse al mismo tiempo como artista y como modelo de sus pinturas, Emin confundió los papeles del artista y la modelo transformando el objeto subjetivo (el modelo) en un sujeto activo (el artista).



CUERPOS GESTUALES La pintura como acción llevada

explorar los gestos del artista como parte de la propia obra de arte. Los artistas de la década de 1960 empezaron a utilizar sus cuerpos como arte en *performances*, eventos y «acciones». También se elevaron a la condición de arte las actividades habituales de la vida cotidiana. Dado que el cuerpo se presentaba como el material a partir del cual se creaba la obra, el arte en sí tenía una duración limitada por el gesto, y el fotógrafo tenía la función de documentar esta obra transitoria. El doble papel del artista como sujeto y objeto creció como una nueva forma de arte, sobre todo en Europa y EE UU. Mediante eventos y *happenings* los artistas empezaron a estrechar la distancia que les separaba de los espectadores —la creación y la recepción del arte— a medida que estos últimos se convertían en una parte indispensable de la representación. En la década de 1960, los gestos en público de los artistas solían transformarse en una forma especial de activismo que añadía una dimensión política a la obra.



Yves KLEIN
Saut dans le vide
1960
Fotografía en blanco y negro
Dimensiones variables

Esta imagen se publicó en el periódico de un único número *Dimanche* (1960) de Klein, que el mismo artista repartió el día que presentó su *Théâtre du vide*. El pie de la fotografía rezaba: «Un hombre en el espacio! ¡El pintor del espacio se lanza al vacío!». Otras ediciones de la misma fotografía se titulaban con la inscripción: «Obsesión por la levitación». En aquella época, la preocupación de Klein por la levitación coincidió con el interés mundial que despertaban los viajes espaciales, ya que por aquel entonces los primeros satélites habían logrado viajar con éxito al espacio. La práctica del judo llevó a Klein a creer a pies juntilas en la levitación, aunque tras resultar herido al lanzarse desde el segundo piso de la casa de un amigo en enero y, más adelante, en un segundo intento ese mismo año, se alejó de la *performance* pública y se centró en la producción de un documento que «demostrara» su ascensión al espacio. En esta ocasión se instaló un protector en la parte interior para amortiguar la caída. Harry Shunk, el fotógrafo encargado de documentar numerosas *performances* de Klein, realizó un fotomontaje muy convincente con la imagen del salto y otra de la calle *Apparentement*. *Saut dans le vide* (Salto al vacío) presenta el cuerpo del artista debatiéndose entre la vida y la muerte.

Robert Morris

1-Box

1967

Caja de madera contrachapada
pintada, metal forjado y fotografía
48 x 22 x 4 cm

La obra de Morris materializó el «yo» del creador, además de presentar el «yo» subjetivo de la creación artística como un objeto-cuerpo susceptible de ser mirado. Tras la puerta en forma de «I» («yo» en inglés), de esta caja aparece una fotografía del cuerpo desnudo de Morris. Mediante la representación de su yo artístico a través de un proceso mecánico (la fotografía) y la revelación de su cuerpo masculino desnudo en lugar de la del producto de su mente creativa, Morris invierte la tradición de la pintura expresionista abstracta, según la cual el lienzo es el lugar donde se inscribe el «yo» artístico revelado mediante las marcas del artista. 1-Box también constituye un juego de palabras entre «I» [yo] y «eye» [ojo], lo que permite que el espectador pueda cerrar el círculo al ir desde el sujeto al objeto y volver de nuevo al sujeto. Morris sonríe al público con el pene semierecto, demostrando así que él también obtiene placer al mirar. A través de este voyeurismo compartido, Morris desdibuja los discursos de la subjetividad y la potencia sexual, y sugiere un nuevo posicionamiento y significado del cuerpo masculino del artista.



Clck HIGGINS y Alison KNOWLES

Danger Music No. 2

1962

«fluxus International festival of New Music», Städtisches Museum, Wiesbaden

Danger Music No. 2 presentó en el «fluxus International Festival of New Music» de 1962. Knowles cortó el cabello a Higgins ante el público. Higgins calificó la pieza como «Sombrero. Tripos. Papel. Tirón. Aleriado», enfatizando la idea de que las obras de arte Fluxus nunca se muestran como un trabajo acabado, sino más bien como una serie de ideas en constante evolución. Las actividades o los gestos cotidianos se representaban en el entorno en que se podían escudriñar en toda su sencillez y posible complejidad. Durante el proceso, Higgins también interpretó una serie de piezas de *Danger Music*, acciones combinadas con sonido que aunaba elementos audibles y visibles para crear «action music».



Tetsumi KUDO

Philosophy of Impotence

1962

«Toward Off the Spirit of Catastrophe», Galerie Raymond Cordier, Paris

Para la inauguración del evento de Jean-Jacques Lebel «Toward Off the Spirit of Catastrophe» en la Galerie Raymond Cordier de París (1962), Kudo recreó una instalación titulada *Philosophy of Impotence* que había creado un año antes en Japón. En un entorno lleno de una especie de penes colgantes, Kudo representó el papel de un sacerdote del sexo en el que pronunciaba un sermón silencioso con un inmensa falda de cartón piedra y después gritaba en japonés, acariciaba al público con el talo y experimentaba un «orgasmo místico» antes de desmayarse. Las representaciones escultóricas de partes fragmentadas del cuerpo humano se combinaban con plantas e insectos en un intento de encontrar una solución creativa a la cada vez mayor alienación de la humanidad respecto del entorno natural debido a los avances tecnológicos, representados por la destrucción de Hiroshima. «El retrato del hombre es compuesto por la naturaleza contaminada y la invasión de la tecnología. La descomposición del hombre no significa su muerte. En realidad nos descomponemos, nos metamorfosamos y volvemos a la vida.»

«Tetsumi Kudo cita de por Koji Nakamura, *Contestation/Creation*, 1994

izquierda y página siguiente

Ben VAUTIER

Geste: Rentrer dans l'eau

1964/1972

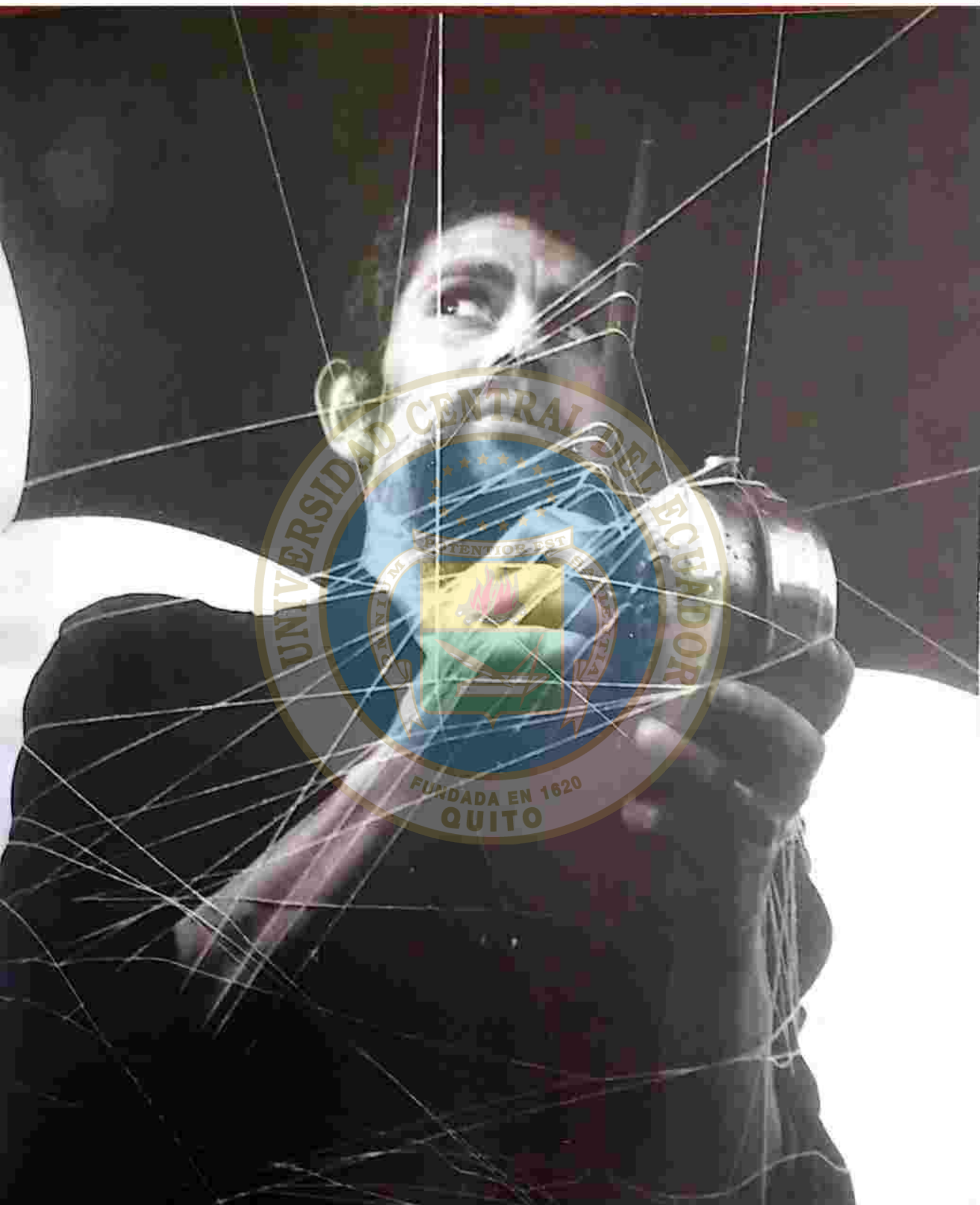
Niza

Ante un nutrido público Vautier se introducía con lentitud en el mar, completamente vestido y a lomo con una cuerda, sosteniendo un paraguas y un despertador. Luego montó los documentos fotográficos en un tablón con descripciones escritas a mano, incluyendo la fecha, el lugar y la acreditación del evento. «Este tablón es la única representación del gesto realizado en Niza en 1964.» De este modo, Vautier trasladó su obra de arte desde el gesto original a la representación. «El gesto es una obra de arte más limitada por el tiempo que una obra de arte natural. La fotografía que la capta es sólo su reflejo.»

«Ben Vautier, *Ben, La vérité de A à Z*, 1987

Vautier representó en público los gestos de «expresión libre» para acreditar como evento artístico incluso las actividades más mundanas y misteriosas (como des hacer un nudo alzar la mano, levantar a alguien o tenderse en la calle) cuando las desempeña un artista.







Yoko Ono

Cut Piece

1964

Auditorio Yawarichi, Quito

Ono permanecía arrodillada en el escenario e invitaba a los miembros del público a subir y a rasgarla/rope con unas tijeras cubriéndose los pechos con las manos a medida que las prendas iban cayéndose. Deconstruyendo la relación supuesta mente neutral sujeto/objeto entre el espectador y el objeto de arte. Ono presentaba una situación en la que el espectador se implicaba en el acto potencialmente agresivo de desnudar un cuerpo humano. A esto había que sumar también los aspectos de género, ya que se trataba de un cuerpo femenino. Realizando el modo recíproco en que los espectadores y los temas se convierten en objetos del otro. Cut Piece también pone de manifiesto cómo la mirada inconsciente tiene el potencial de dañar, incluso destruir el objeto sobre el que se posa. «Los espectadores fueron recortando las partes de mí que no les gustaban. Al final sólo quedaba yo firme como una piedra, pero ni siquiera eso los satisfacía; querían saber qué había en esa piedra».

- Yoko Ono, comentario de la artista, 1971

Cut Piece también se representó en el simposio «Destruction in Art» celebrado en Londres en 1966.



Milan KNIŽÁK

Demonstration for all the Senses
1964

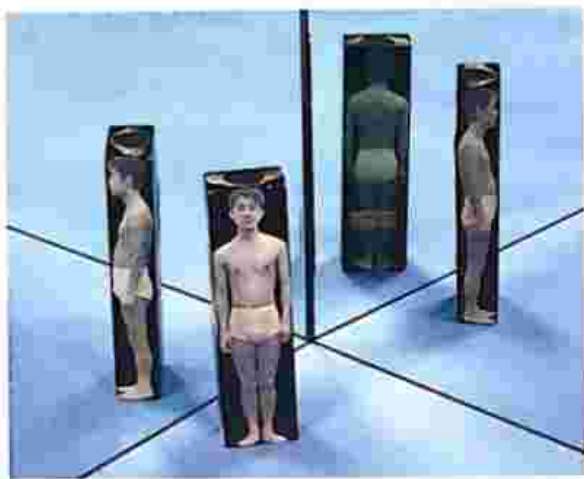
Praga

Knižák creó sus «ceremonias» y «manifestaciones» en las calles de Praga en colaboración con los miembros de la comunidad de artistas AKTUAL. En esta «manifestación», cada uno de los participantes recibía un objeto (por ejemplo, una pieza de vajilla, de cubretería o de ropa) que debía llevar consigo durante un paseo surrealista y desorientador por la ciudad. «... Son conducidos a una pequeña habitación donde se les encierra y se les priva de toda actividad. [...] En el suelo de la habitación se ha vertido una gran cantidad de perfume. Ahora se les deja salir [...] Un músico tumbado en el suelo toca el contrabajo. Llegan a un pequeño lugar y se ponen en medio de un círculo. A su alrededor, los organizadores de la manifestación corren, gritan, hacen ruido, se entrecruzan, dan vueltas en motocicletas y coches. Una silla cae desde lo alto [...] Un hombre está apoyado en una pared, mirando hacia una ventana. Cuando acaba de mirarla, la rompe [...] Los participantes [...] reciben un libro, del que cada uno arranca una página. Luego devuelven sus objetos y se marchan...»

—Milan Knižák, comentario del artista 1978

Para Knižák esta era sólo la primera parte de la «manifestación» en la que intentaba fusionar el arte y la vida. Para la segunda parte (en la siguiente quincena) quería que los participantes vivieran su día a día de forma diferente como consecuencia de la desorientación de los sentidos sufrida por haber experimentado su arte.





HL RED CENTER

Proquette of the HL Red Center Shelter (Hotel Light)

1964

Fotografías, video

20,5 x 5,5 x 2,5 m

En Hotel E-vent, HL Red Center alquiló una habitación del hotel Imperial de Tokio en la que realizaban cianotipos a tamaño natural de los visitantes, con los que construían refugios aéreos hechos a medida. Los visitantes debían someterse a un minucioso examen para poder obtener las medidas correctas, como el volumen de la cabeza, la capacidad bucal, la diferencia entre la longitud del zapato y la del pie, la fuerza de los dedos, la producción de saliva, la longitud de la lengua extendida, la anchura de las mechas infladas, la distancia entre pulgares con los brazos extendidos, la longitud del pene (recto), la profundidad de la vagina, el contorno del cuerpo en los puntos clave (cabeza, cuello, hombros, pecho, cintura, cadera, rodillas, tobillos, codos y muñecas); la cantidad de aire introducido en un globo tras realizar una sola inspiración y exhalación, la cantidad de líquido que podían ingerir de un trago, etc.

— HL Red Center, *A Fluxus Performance Workbook*, 1990

HL Red Center interpretó a principios de la década de 1960 numerosos happenings que incorporaban acciones representadas en entornos urbanos de la vida cotidiana. El objetivo consistía en demostrar las barreras que separaban la vida y el arte. En su última actividad como grupo, seis de sus integrantes limpiaron obsesivamente la misma esquina de una calle durante los Juegos Olímpicos de Tokio celebrados en 1964.



Joseph BEUYS

I Like America and America Likes Me

1974

René Block Gallery, Nueva York

Para la inauguración de la nueva René Block Gallery de Nueva York (1974), Beuys vivió durante cinco días en el recinto con un coyote salvaje (llamado Little Joe). A su llegada al aeropuerto JFK iba envuelto en una manta de fieltro y a continuación una ambulancia lo trasladó a la galería, donde entró cubierto de heno con un cayado. Los largos periodos de silencio, sueño y observación mutua se interrumpían cuando Beuys ofrecía objetos al coyote o llevaba a cabo alguna secuencia de movimientos y sonidos. Beuys representó el papel de mediador entre el salvaje oeste americano, simbolizado por el coyote, y su capitalismo contenido y continente simbolizado por el Wall Street Journal y el espacio de la galería de Nueva York. Transcurridos los cinco días, el artista regresó al aeropuerto de la misma forma en que había llegado.

página siguiente

Joseph BEUYS

How to Explain Pictures to a Dead Horse

1965

Galería Schmela, Düsseldorf

Para su primera exposición en público, celebrada en la Galería Schmela de Düsseldorf (1965), Beuys se encerró en dicha galería. El público sólo podía ver la performance desde la puerta de entrada y la ventana que daba a la calle. El artista se cubrió el rostro con miel y pañete dorado, y acunó entre sus brazos una liebre muerta, susurrándole *Ich und die liebre* hasta las pinturas colgadas en las paredes de la galería y le habló de ellas poriendo las patas del animal sobre los cuadros mientras explicaba sus orígenes y conceptos. Se le explicó a la liebre porque no le gusta explicarlo a la gente [...] Una liebre comprendió que muchos seres humanos consumen racionalismo inquebrantable [...] Le dijo que basta con examinarla pintura para comprender lo realmente importante de ella.

— Joseph Beuys citado por Ursula Meyer, «How to Explain Pictures to a Dead Horse», 1970

En la época de la exposición, Beuys experimentó en muchas conferencias con el papel del artista como actor/maestro y chamán/profesor. Ejerció una gran influencia en los artistas de la siguiente generación con un sentido de la responsabilidad de definir la cultura en que vivimos.





1291784

Bruce NAUMAN

Art Make-Up Films No. 1, Green

1967-1968

Fotograma

4 partes, 16 mm, aprox. 10 minutos cada una, color, muda

Colección, Stedelijk Museum, Amsterdam

En sus películas *Art Make-Up*, Nauman se borró metafóricamente en el marco de su investigación del «abandonar como forma artística». El artista se maquilló el rostro y el torso con la intención de enmascarar e incluso borrar su identidad. Primero se pintó de blanco, luego se aplicó maquillaje rojo, con lo que obtuvo el color rosa, y después verde para obtener el color gris, que finalmente cubrió de maquillaje negro. Al incorporar una actividad fáctil personal a la obra de arte, Nauman utilizó su cuerpo como superficie de aplicación del pigmento, transformándose a sí mismo con cada mutación en un nuevo personaje, como si interpretara otro papel. Mediante la fusión de la sensación teatral (gracias a la iluminación y los colores) con la sensación de escultura clásica (gracias a la simplicidad de la imagen, así como la atención puesta en el torso desnudo del artista), Nauman se presenta como un actor capaz de interpretar distintos papeles. El brillo del maquillaje en su piel, junto con los intensos colores y la intimidad del marco de la imagen, refuerzan el efecto visceral de su actividad.





Paul COLTON
The People's Prick
1969

«The Benefit of the Doubt or The Upper Birth of Man Paul Son»
Berkeley, California

«En mayo de 1969, The People's Prick encabezó el desfile de People's Park de la universidad de California en Berkeley a modo de personificación de la visión creativa del alumnado de la década de 1960 que había sido "atajada" por el gobernador Ronald Reagan y la Guardia Nacional. Dos semanas después, The People's Prick también se apoderó del micro en nombre del espíritu de la revolución" en una lectura de poemas en favor de People's Park»

—Paul Colton, comentario del artista, 1999

La imagen muestra a Paul Colton y su personificación de «The People's Prick» en una performance llamada «The Benefit of the Doubt or the Upper Birth of Man Paul Son». La instalación interactiva y las piezas de la performance de Colton desafiaron los límites entre el individuo, el arte y la vida, así como el humor y la magnanimidad.

página anterior

Bruce NAUMAN

Self-Portrait as a Fountain

1966-1967

Fotografía en color

50 x 60 cm

Esta imagen forma parte de una serie de fotografías en color que Nauman realizó aislado en su estudio durante una época de autorreflexión. En este periodo experimentó desde la utilización de objetos y construcciones hasta la investigación de las relaciones espaciales, siempre con su cuerpo como elemento principal. «Si se puede trabajar la arcilla y obtener arte, también se puede trabajar el propio cuerpo. Tiene que ver con la utilización del cuerpo como una herramienta, como un objeto que puede manipularse»

—Bruce Nauman, entrevista con Willoughby Sharp, 1971

Posando como una fuente autogenerativa, un objeto artístico que edia agua mediante un chorro controlado con los labios fruncidos, el artista parodió la tradición de los escultores públicos que representan el desnudo masculino heroico en poses que reafirman su masculinidad. Como artista y como objeto, Nauman también se presenta como una fuente metafórica de sabiduría y fertilidad. Dos de sus textos escritos en la misma época dicen lo siguiente: «El artista auténtico es una fuente luminosa sorprendente» y «El artista auténtico ayuda al mundo revelando verdades místicas».

Bruce M. M. M.

Walking in an Exaggerated Manner
Around the Perimeter of a Square
1967-1968

Fotograma

9 minutos, blanco y negro, audio
Nauman creó una serie de videos en
su estudio utilizando su cuerpo como
sujeto y objeto de la obra. Construyó
estas piezas minuciosamente para crear
situaciones físicas específicas: caminar
o bailar son los leitmotivos de estos
primeros trabajos centrados en el
encuentro del cuerpo con el espacio,
así como en los efectos psicológicos
y emocionales del tiempo.





página siguiente

GILBERT & GEORGE

The Singing Sculpture

1970

Nigel Greenwood Gallery, Londres

A finales de la década de 1960 Gilbert y George empezaron a actuar como estas humanas en distintas escuelas de arte londinenses y en dos conciertos al aire libre. Con traje, el cabello corto y los rostros pintados de color plateado y dorado metalizado, los artistas ejecutaron poses robóticas. Con su imitación de una popular canción de cabaré eduardiana, «Underneath the Arches», ofrecieron una antitesis cómica del público hippy de largas melenas. En 1970, Gilbert y George presentaron «dos escultores, un basín, un guante y una canción» en la Nigel Greenwood Gallery de Londres. Encaramados a una pequeña mesa con sus trajes y suma quillaje, posaron y cantaron con la ayuda de un reproductor de cintas de cassette, intercambiando el basín y el guante cada vez que terminaba la canción. Realizaron la misma interpretación siete horas diarias durante cinco días consecutivos, demostrando la seriedad de sus intenciones artísticas. En 1991, la *performance* se repitió en la Sonnabend Gallery de Nueva York. «Contigo, esta escultura ofrece el máximo contacto por la experiencia. Las esculturas humanas hacen posible cualquier sensación que quieras imaginar. Resulta significativo que estas esculturas puedan cantar su mensaje con palabras y música. Los escultores, con su escultura, se entregan a la sensación de vivir el mundo del arte.»

«Gilbert y George, «Six Points Towards a Better Understanding», 1970



1969

Yayoi KUSAMA

Grand Orgy to Awaken the Dead at MOA (Otherwise Known as The Museum of Modern Art) - Featuring Their Usual Display of Nudes

1969

Nueva York

En 1968, Kusama realizó *happenings* por todo Manhattan, incluidos la Bolsa de Nueva York, la estatua de la Libertad, el edificio de la ONU, la sede de la Junta Electoral, el puente de Brooklyn y la estatua de Alicia en el País de las Maravillas de Central Park. Estos *happenings* solían consistir en un reducido grupo de hombres y mujeres desnudos tatuados con los diseños de lunares tan característicos de la artista y bailando en la calle hasta que la policía los detenía. Kusama ejercía de pintora de lunares, coreógrafa y portavoz. En el Museum of Modern Art de Nueva York, al que Kusama denominaba el «Mausoleo de Arte Moderno», ocho participantes desnudos realizaron poses artísticas en la fuente del jardín de esculturas del museo. Aunque la prensa del mundo del arte ya conocía los *happenings* basados en el amor libre, antibélicos, anticapitalistas y antisistema de Kusama, el *Daily News* dedicó una primera plana al espectáculo y afirmó que los vigilantes del museo habían negociado veinte minutos con los artistas para que salieran del estanque. Kusama declaró: «¿Qué es lo moderno allí? (...) Van Gogh, Cézanne y el resto de los fanáticos, todos muertos o moribundos. Mientras los muertos muestran artistas muertos, los artistas vivos mueren».

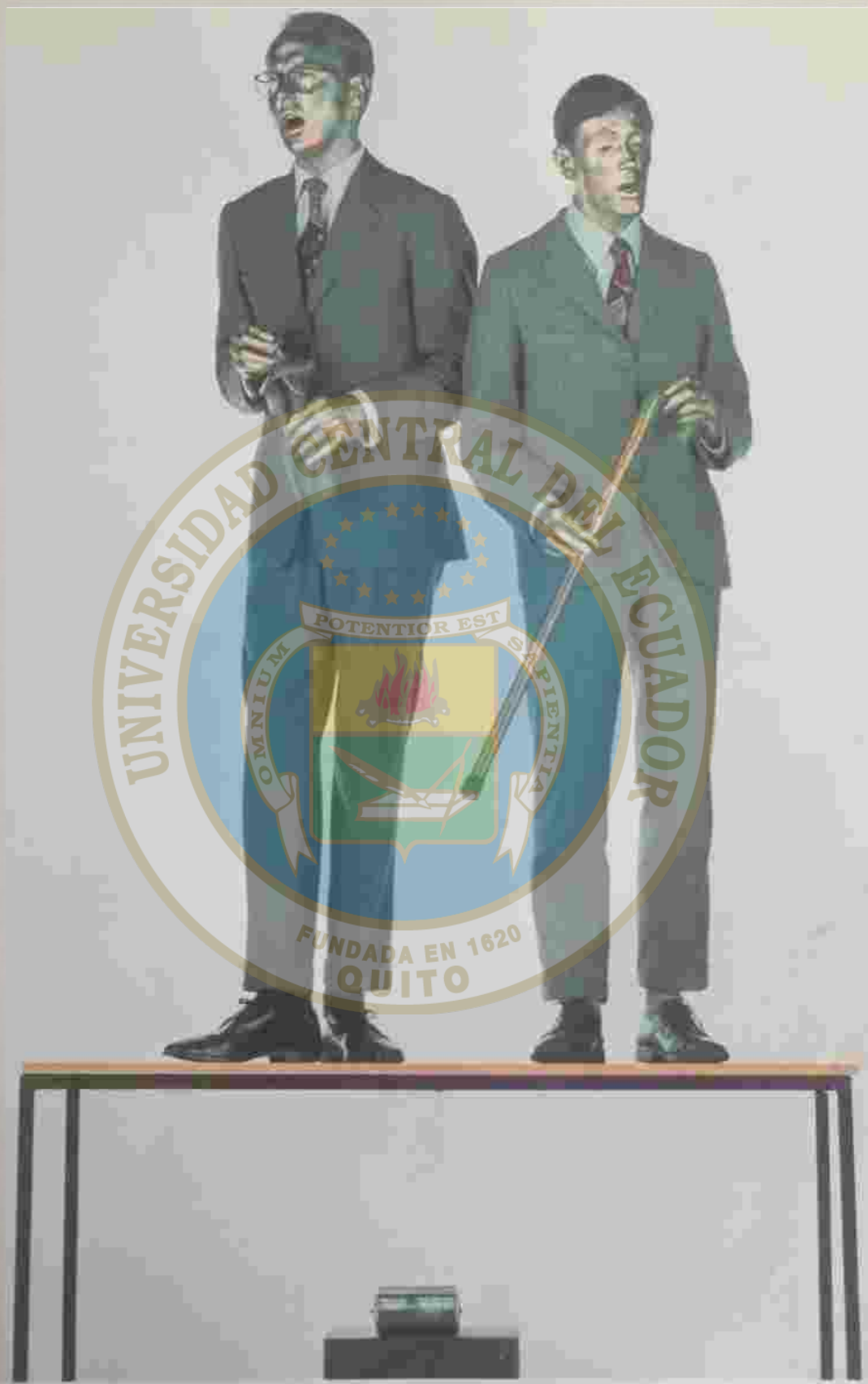
—Yayoi Kusama, «But Is It Art?», 1969



But Is It Art?

Twenty officer Roy Williams pleads with nude young men and women to leave Museum of Modern Art fountain, where Marina's sculpture, Girl Washing Her Hair, resides. Inexpensive push-in was question of Japanese artist Yayoi Kusama (right). Crowd takes it as insult. (Some took offense to get closer).

—Story on page 8





Parallel Stress - A 10 minute performance piece - May 1970

Photo taken at greatest stress position prior to collapse

Location: Masonry-block wall and collapsed concrete pier between Brooklyn and Manhattan bridges

Bottom photo: Stress position reassumed.

Location: Abandoned pump. Long Island

Notes: Robert K. McElroy

Séamus Ó'Séalla

Parallel Stress

1970

Embarcadero situado entre los puentes de Brooklyn y Manhattan, y pazo abandonado de Long Island, Nueva York

En esta performance de diez minutos de duración Oppenheim quedó suspendido entre una pared de ladrillo y un embarcadero de hormigón destruido en una zona industrial situada entre los puentes de Brooklyn y Manhattan. Se mantuvo en esta posición hasta que su cuerpo también se desplomó. Repitió la posición una y otra vez incrementando el espacio entre las dos paredes. La fotografía se tomó en el momento en que el cuerpo estaba en máxima tensión. Con la investigación de la relación del cuerpo humano con el espacio y los materiales de su entorno industrial, Oppenheim utilizó su cuerpo para plasmar la tensión que suponía hacer de puente entre dos estructuras expresada mediante la posición de su cuerpo o mediante se arqueaba hacia abajo. En una obra posterior, esta posición volvió a repetirse durante una hora en un pazo abandonado de Long Island.



Joan JONAS

Mirror Check

1970

Ace Gallery, Los Angeles

Jonas se desnudó en la Ace Gallery de Los Angeles y empezó a mover un pequeño espejo de mano redondo alrededor de su cuerpo, presionando atención a pequeñas zonas del mismo desde puntos de vista específicos a través de su propia mirada. *Mirror Check*, una de las primeras investigaciones de Jonas sobre las posibilidades reflejas y reflexivas del espejo, se anticipaba a su interés por la búsqueda de unyo visual/metatónico a través de la fragmentación, la transformación y la desincronización. Con el espejo se presentaba una deconstrucción feminista de la relación entre el sujeto creador y el espectador. Sólo ella podía ver estas visiones fragmentadas, que describía de viva voz al público, destacando la diferencia en sus posiciones relativas de accesibilidad al conocimiento adquirido a través de la mirada. Por lo tanto, el espectador dependía por completo de la artista para poder ver su yo fragmentado, lo que suponía una representación literal del poder de la artista a la hora de dirigir la mirada del espectador, en este caso en concreto con relación a su cuerpo femenino.



Bas Jan ADER

I'm Too Sad to Tell You

1970

Fotografía en blanco y negro

9 x 14 cm

Ader envió esta fotografía en formato postal a sus amigos y conocidos. En el reverso sólo aparecía la fecha y el mensaje: «Estoy demasiado triste para explicártelo». Algunas otras frases que escribió en esa misma época fueron: «El espacio que nos separa a flota (tolera) blemente mi corazón» y «Los pensamientos de nuestras muertes inevitable y se separan a flota (tolera) blemente mi corazón». *I'm Too Sad*... no fue en torno al origen de las lágrimas del artista, sino a la reinterpretación de su tristeza privada a través de la cámara. La imagen depende de la estrategia y el melodrama del acto del artista al poner se ante la cámara mientras llora. De este modo cuestiona nuestras nociones de autenticidad de la expresión, ¿cómo logra Ader convencernos de su sinceridad? A través de la negación de información («Estoy demasiado triste para explicártelo»). Ader crea una sensación de falta de límites en el extremo, el origen de la aflicción, un espacio imaginativo que nos vemos obligados a llenar con nuestra propia experiencia de la tristeza. Como afirma el crítico James Roberts: «La razón de este llanto irreal es "un secreto" que sólo conocen los amigos más íntimos, pero al parecer es importante que sepamos que existe un motivo». - James Roberts, «Bas Jan Ader: the artist who fell from grace with the sea», 1996.

Giuseppe PENONE

Roveretani (proyecto)

1970

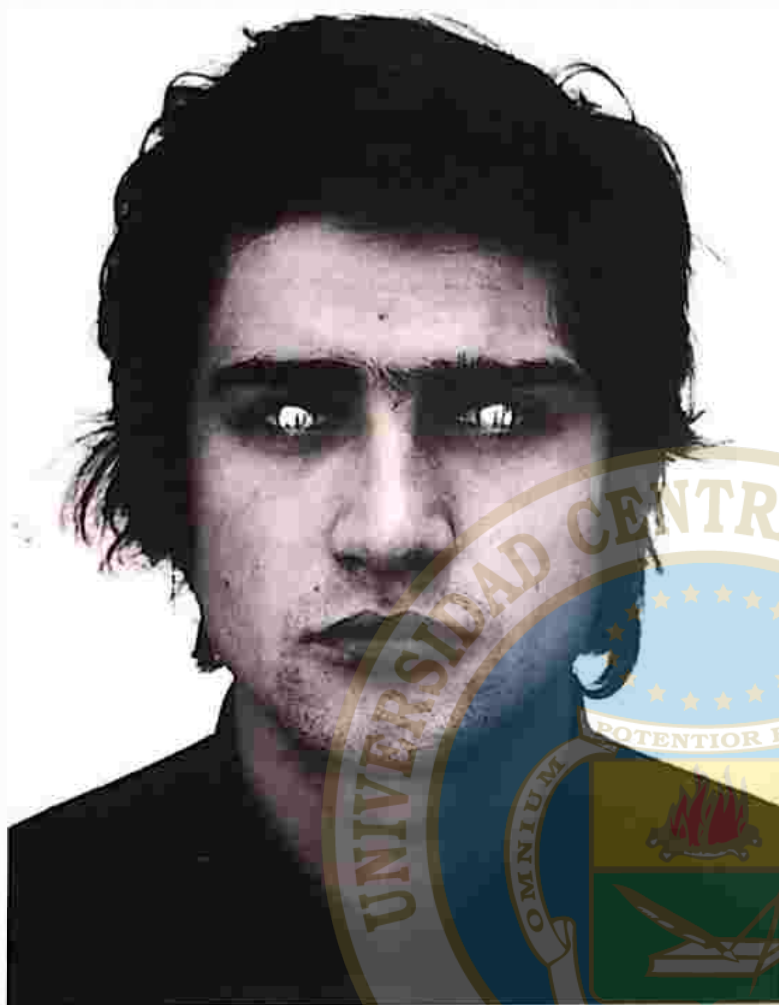
Fotografía de blanco y negro

18 x 13 cm

«Al ponerlas sobre mis ojos, las lentes de espejo indican el punto que me separa de aquello que me rodea. Son como una piel, un elemento fronterizo, la interrupción de un canal de información [...] Cuando obstruyo mi visión elimino los datos necesarios para mi comportamiento posterior.»

—Giuseppe Penone, comentario del artista, 1977

Las lentes de espejo se utilizaron por primera vez para una acción documentada mediante una serie de fotografías de Paolo Mussat Sartor. La visión del artista se presenta como un reflejo literal de su entorno. El paisaje urbano que se refleja en las lentes cambia a medida que el artista modifica su posición en relación con él. Sin embargo, como en realidad las lentes le ciegan, Penone sugiere que la relación del artista con su realidad debe volver su mirada hacia sí mismo.



Bruce McLEAN

Pose Work for Plinths

1970

Londres

Pose Work for Plinths se presentó por primera vez en 1970 en una performance interpretada para «Situation», una organización londinense dedicada al arte conceptual británico. McLean posó ante la cámara en distintas posiciones sobre tres cubos blancos. Luego, las fotografías se dispusieron y montaron en forma de obras independientes y se mostraron un año después como una «versión» de la performance original. Al emplear su cuerpo con vida en lugar del habitual objeto artístico que suele exponerse sobre una piana, y al parodiar en concreto las dignas y maternales figuras yacientes de Henry Moore, McLean introduce la retórica monumental de la escultura tradicional. La presentación fotográfica también ridiculiza la seriedad autorreflexiva del arte conceptual como documentación tan en boga en la época, al tiempo que alude a la posibilidad de utilizar la fotografía por sí misma como medio escultórico en lugar de como un mero medio para plasmar y documentar obras efímeras.





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FUNDADA EN 1620
QUITO

Eleanor Antin
Cuerpo: A Traditional Sculpture
1972
Fotografías en blanco y negro, y texto
144 fotografías de 18x12,5 cm en la una
colección, Art Institute of Chicago

«Esta obra se realizó entre el 15 de julio y el 21 de agosto de 1972. El material (el cuerpo de la artista) se fotografió cada mañana, en cuatro posiciones, frontal, posterior, de perfil derecho y de perfil izquierdo, con objeto de describir «el proceso de la talla» que se experimenta durante un régimen dietético. Parodiando el método de la escultura tradicional griega, en el que el escultor trabajaba todos los contornos de una figura, extrayendo capa tras capa por todos los lados para «poder con templanza en su conjunto», Antin presentó su cuerpo como el objeto de su actividad escultórica, sometiéndolo a un proceso que, al contrario de la talla, iba de adentro afuera. Del mismo modo que los escultores griegos, podía decidir cuándo detenerse. «En el momento en que la imagen alcanzó el punto de satisfacción estética que buscaba, dispónese sola dada la obra». La condición en que el resultado final quedaría determinado por «la imagen ideal» que esperaba la artista y «las limitaciones del material». Antin concluye parafraseando a Miguel Ángel: «Ni siquiera el mejor escultor puede extraer nada que no esté ya en el mármol», y, contraria, señala la primacía del material interno de su cuerpo «esculpido», que es precisamente lo que le permite controlar ese cuerpo.

—Citas extraídas de escritos de Eleanor Antin, 1972.



Ortografía: RAY

Planificación: RAY

1998

Integración en el espacio negro

2 partes de 102 x 76 cm cada una

Esta obra consiste en la investigación del plano que divide y soporta simultáneamente el cuerpo. Pensando en la escultura más como una actividad que como un objeto. Ray escenificó con su cuerpo en una sencilla ecuación de soporte, alineando la articulación que separa la cabeza del torso y las que separan las pantorrillas de los muslos justo en el punto donde un tablón de madera y la pared formaban un ángulo.

Mierle Laderman UKELES

Hartford Wash. Washing, Tracks, Maintenance: Outside (1973)

Hartford, Connecticut

En una serie de performances representadas entre 1973 y 1976, Ukeles desempeñó actividades de «mantenimiento» en espacios públicos, limpiando calles y suelos de museos y realizando las labores propias de un vigilante de museo. En su manifiesto «Maintenance Art» (1976) describió la monotonía de las actividades de mantenimiento a la vez que reconocía su necesidad. Sus acciones de mantenimiento pretendían hacer hincapié en la importancia de tales actividades y de quienes suelen llevarlas a cabo, dos aspectos que han sido ignorados en el discurso cultural. Tras rebautizar las tareas domésticas como «arte» (había sido madre hacia poco), Ukeles definió el papel social de la mujer como «de unificación. [...] por peluquería y mantenimiento de las especies, los sistemas de supervivencia, el equilibrio», y lanzó la siguiente pregunta: «Tras la revolución, ¿quién sacará la basura el lunes por la mañana?». —Mierle Laderman Ukeles, «The Garbage Girls», 1991



Arrida

Bonnie SHERK

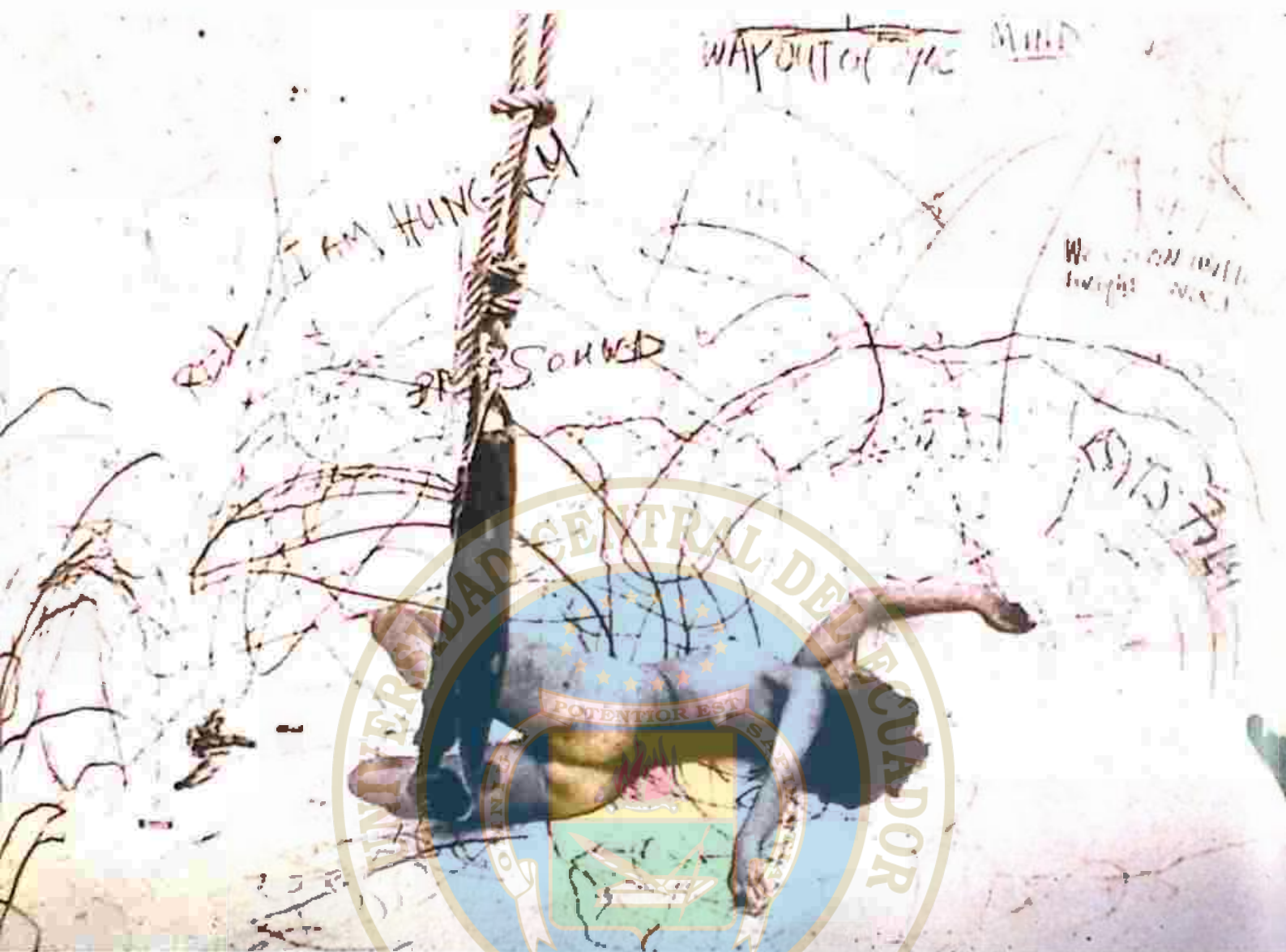
Public Lunch

1971

Jaula de los Leones, zoológico de San Francisco

Sherk se dispuso a tomar su comida, preparada por un conocido restaurante de San Francisco, en la jaula en la que se alimenta a los leones en el zoológico de la ciudad californiana. Con anterioridad había pasado un tiempo intentando que los animales de la jaula contigua se familiarizaran con su presencia. Según la artista, esta performance-evento surgió cuando se dio cuenta del despilfarro que comportaba la pompa de gran parte de la vida pública en Estados Unidos, que ella enfatizó al contrastar la representación de su comida de restaurante caro con la suciedad y el peligro (simbólico) de la jaula de los leones. Más adelante Sherk amplió su exploración de las relaciones entre las estructuras sociales y la ecología, los humanos, las plantas y los animales, con la creación de un centro multicultural de arte y vida, *The Farm*, de acuerdo con los sistemas gubernamentales y la burocracia ciudadana. El centro pretendía ser un lugar de unidad para todo el mundo a través de una experiencia directa y plena con la naturaleza. *The Farm* estaba situado en una gran extensión de terreno en medio de un área de servicio que se había destinado a zona de parques y jardines. Como *Public Lunch*, *The Farm* intentó integrar al individuo de una forma más completa en la naturaleza y la planificación urbanística.





Carolee SCHNEEMANN

Up To And Including Her Limits

1976

88x11x

Interpretada por primera vez en un furgón vacío de la Grand Central Station de Nueva York durante el Avant-Garde Festival (1973), en 1976 Up To And Including Her Limits se había convertido en una instalación/performance compleja que incorporaba proyecciones de películas en super 8 utilizadas previamente por la artista en otras obras y recopilaciones de videos en que interpretaba la acción central. Colgada desnuda de un amés, la artista garabateaba en unas enormes hojas de papel colgadas en la pared, creando dibujos a partir del movimiento de su cuerpo, que por tanto «ejercía del lápiz». Schneemann describió la performance como una especie de introversión para revelar su inconsciente: «una meditación privada en movimiento, la vida privada de la artista hecha pública», ello requería «concentración, la conexión interior con las sutiles reacciones y movimientos de la cuerda que culminó en una meditación y un proceso que Cage denomina "alteración" no interpretada ante un público, pero que es te sí podía ver».

—Carolee Schneemann, *More Than Me at Joy*, 1977



SALP ARNOLD

On Display

1991

Caja acrílica, soporte metálico y en madera

332 x 48 x 22 cm

Installation, «Performance Rite & Sediment», Offenes Kulturhaus, Linz, Austria

En la «Performance Rite & Sediment» celebrada en la Offenes Kulturhaus de la ciudad austriaca de Linz, Arnold se exponía sentado dentro de una caja acrílica varias horas al día como una especie de obra de arte viva. En otra performance grabada en vídeo el artista aparecía encerrado desnudo a modo de gólo en la repisa de un edificio, como parodia de la escultura arquitectónica. En un programa de arte de performance de dos días celebrado en Ginebra, Arnold posó desnudo en el alféizar de una ventana situada en un segundo piso sobre la Art and Public Gallery una manifestación que concluyó con la defecación del director de la galería y del artista por escándalo público. Utilizando su cuerpo desnudo para hermanar el acto de la creación artística y el acto literal de vivir, Arnold se enfrenta a los límites que separan el cuerpo del artista como agente y su función como lugar. Haciendo hincapié en la resistencia meditativa en la tradición de artistas corporales de la década de 1970 como Chris Burden y Marina Abramovic, Arnold la fusiona con la documentación de estilo conceptual, que conserva el estado de reliquia de arte, finalmente subordinado a la vida y al cuerpo del artista. En 1996 invirtió el dinero de la beca Guggenheim en un viaje al Triángulo de las Bermudas, donde navegó a la deriva esperando desaparecer. «Mi obra no es ninguna respuesta. Mi única preocupación es el impacto. La experiencia, el momento en el tiempo. Quiero que la gente mire debajo de la superficie de la política y busque la imagen. El espectador debería mirar la obra en su integridad intrínseca. La concentración superficial en el sexismo es una excusa para rechazar el arte. Los gays, las lesbianas y las mujeres pueden mostrar su cuerpo, no así los hombres heterosexuales. Los heterosexuales reciben acusaciones de egocentrismo, exhibicionismo y explotación. Yo no hago ninguna exhibición. No muestro un espectáculo, sino un cuerpo como material».

—Salp Arnold, intervención con J.S. 11, Wallate 1992

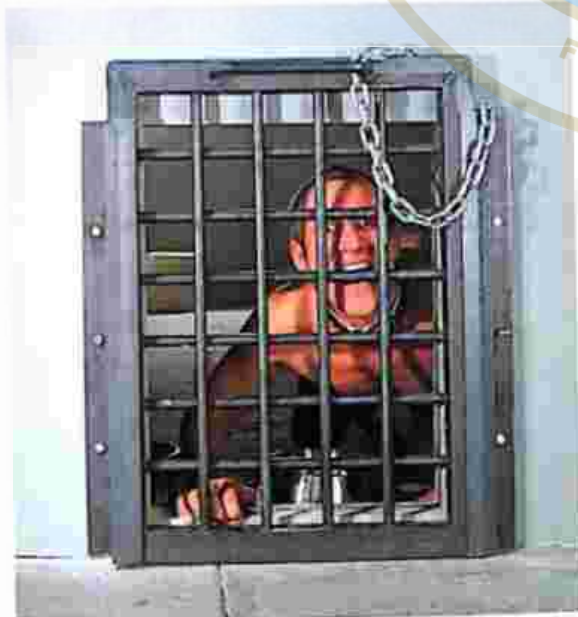
Diego KULIK

«Like America and America Bites Me»

1999

Deitch Projects, Nueva York

Presentada en Deitch Projects, en Nueva York, la performance de Kulik supuso una respuesta a la obra de Joseph Beuys «Like America and America Bites Me» (1976). Al su llegada al aeropuerto JFK desde Rusia, Kulik fue escoltado hasta una furgoneta para animales, donde se vistió y asumió el papel de «Perrito». Luego fue conducido a la galería en la que su «cuidadora» y esposa y colaborador, Mila Bredikhina, llevó a su caseta, una celda construida ex profeso dentro de la galería. Durante dos semanas estuvo expuesto al público como un animal enjaulado, arrastrándose, comiendo en comederos de perro, ladrando, gruñendo y orinando ante la mirada de ser devuelto al aeropuerto tal como había llegado. Podría decirse que el artista de nacionalidad rusa, que aparentemente no sabe inglés y que se presenta como hombre y animal, encerrado y desnudo para proporcionar diversión pública voyeurística, realiza una crítica y exacerbada de la visión norteamericana hacia la cultura rusa, más vulnerable a la explotación capitalista desde la caída del Telón de Acero. Al transformar la meditación de Beuys en naturaleza y cultura en una relación entre Estados Unidos y sus antiguos enemigos del Este se sugiere que el imperialismo cultural norteamericano sigue reduciendo a los extranjeros a la condición de animales.



CUERPOS RITUALISTAS Y TRANSGRESORES

En la década de 1960.

a medida que el arte iba abandonando los confines de la galería, empezó a considerarse un medio de transformación de la sociedad en general. Artistas como los accionistas vieneses empezaron a realizar *performances* que rompían tabúes sociales. La interpretación a menudo sorprendente de estos tabúes permitía al artista experimentar una transformación personal a través del evento, y el público también resultaba afectado, ya que se esperaba que experimentara una sensación de alivio colectiva. Los límites aceptados relacionados con el sexo, la comida, el espacio personal y los fluidos corporales se violaron en *performances* ritualistas con el objetivo de que el artista y el público alcanzaran un estado de expiación y catarsis. El cuerpo enfermizo, sobre todo desde la aparición del sida, es otro punto central de los artistas de este capítulo, para quienes el arte se utiliza como un proceso de curación y purificación. Estas acciones ritualistas suelen imitar las religiones y los cultos tradicionales y en ocasiones presentan una visión muy teatral del papel del artista como «chamán», capaz de redimir a la sociedad.



HERMANN NITSCH
1st Action
1961
Vienna

Nitsch llevó a cabo su primera acción en el espacio blanco «Atelier» de Otto Mühl vestido con una túnica blanca e rodeado de él y colgado de unas argollas de la pared como si estuviera crucificado. A continuación Mühl vertió sangre sobre su cabeza dejando que corriera, «en cascadas por su rostro y su desnudez». Nitsch buscaba una redención pública a través de la poderosa experiencia emocional del contacto físico con la sangre y a través de la interpretación del papel de Cristo. Sustituyó el lienzo por su cuerpo y presentó al artista como el locus de su obra, cuya inscripción con «pintura» enseña: «verdad: padecer es una curación espiritual a través de la interpretación de un rito pagano-cristiano». La Action se documentó fotográficamente. En sus acciones posteriores ante el público Nitsch utilizó un cordero degollado en sustitución de la figura de Cristo. Tras el sacrificio y después de partir, vertió la sangre y las vísceras del animal sobre sí mismo y sobre el público para provocar una experiencia visceral directa de los sentidos que permitiera expresar y liberar emociones.



Hermann NITSCH

Both Actor: Orgies-Mysteries Theatre

1964

Schlus Prinzendorf, Austria

Nitsch llevó a cabo sus acciones públicas en una serie de festivales de performances llamada *Orgies-Mysteries Theatre*, en la que el sacrificio ritual y la destrucción hacían de vehículo de purificación y catarsis. «La comedia se convertía en un medio para acceder a los símbolos más profundos y sagrados al ras de la blasfemia y la profanación. La provocación blasfema es devoción [...] cabe reconocer: el sacrificio (*Abreaktion*) como una cuestión de éxtasis, de inspiración vital. El sacrificio es el aformainversa de la escríta, que se convierte en un estado modificado del inconsciente. Las fuerzas de lo sexual se alteran y se transfiguran en la crueldad del proceso del sacrificio. Acepto el júbilo absoluto de la existencia, cuya condición es la existencia de la cruz».

— Hermann Nitsch, *The Blood Organ*, 1962

Prinzendorf fue el lugar elegido por Nitsch para representar una acción de grandes dimensiones. Rodeado de lugales y viñedos, este cañalajo a un gran número de actores y espectadores en una orgía diónica de sangre, de tres días de duración. Los participantes podían ir y venir a su alijo, y algunas de las actividades consistían en sacrificar toros y ovejas reintroducir vísceras en las cavidades de los animales sacrificados, pisar grandes tinajas de uvas machadas con vísceras, sangre y vino, derramar sangre sobre los actores que representaban a Cristo y a Egipto, y asistir a procesiones nocturnas alrededor del castillo con cerdos, cabras, ovejas, caballos, perros y vacas, en las que los actores portaban antorchas encendidas. Finalmente, unos helicópteros lanzaron cubos de sangre, lodo y vísceras sobre unos tanques de ejército que más tarde abandonaron el lugar.



Otto MÜHL

Material Action No. 1: Degradation of a Venus

1963

Viena

«Yatenemos preparada una artesa (2 x 1,5 m) como la que utilizan los albañiles para mezclar el mortero. Esta artesita lo es todo: cama, tumba, foso, imagen, telina, útero. La víctima es descuartizada, sumergida y enterrada en ella. No consigo imaginarme nada con significado donde nada sea sacrificado, destruido, descuartizado, quemado, agujereado, atormentado, hostigado, torturado, masacrado, devorado, roto, cortado, colgado, acuchillado, destruido o aniquilado. Debemos esforzarnos por destruir la humanidad, por destruir el arte...» Sobre un fondo de collages y material de desperdicio, Mühl lanza pinturas y basura sobre el cuerpo de una mujer, substituyendo el acto pictórico por una performance construida psicodramáticamente con el objeto de superar el tabú de la sexualidad y los violentos impulsos que esta provoca. «Como vivo en un mundo técnicamente civilizado, a veces siento la necesidad de revolcarme en el fango como un cerdo. Las superficies lisas me irritan a ensuciarlas intensamente. Me arrastro por encima de ellas y les lanzo la suciedad en todas direcciones. Trabaja hasta que la superficie queda consumida [...] Cuando estoy acalorado abro todas las válvulas y lanzo el hedor de mi alma a los rostros de las personas. Así provocho la redención de mis contemporáneos y de todas las generaciones futuras.»

—Citas extraídas de *Festes psycho-physischen Naturalismus*, Otto Mühl, 1963



Otto MÜHL

Genesis II: Class in Food

1965

Bodega Perinet, Viena

Esta acción se representó ante el público en la bodega Perinet de Viena junto con películas de acciones anteriores. «No es ninguna novedad que en la acción material el hombre no sea tratado como un hombre sino como un cuerpo, aun cuando sea un cuerpo que llama la atención por sí solo [...] El hombre no aparece como hombre, como persona, como ente sexual, sino como un cuerpo con determinadas características. En la acción material se descascarilla como un huevo y se muestra la yema. La acción material es un método de ampliación de la realidad, de producción de la realidad y de ampliación de la dimensión de la experiencia.» Mühl desarrolló esta serie de acciones caóticas improvisadas como experiencias directas y positivas de la existencia que podían liberar tanto al artista como al público. En estas acciones se concretó cada vez más un lenguaje material específico a medida que se convertían en naturalezas muertas dramáticas «surrealistas», filmadas como una serie de fotografías o como una película abstracta. «Por artista entiendo a una persona que baja a la tierra, excava túneles en ella y la socava en todas direcciones hasta que de repente en algún lugar se produce un corrimiento de tierras.»

—Citas extraídas de *Ötö Mühl, Ausgewählte Arbeiten 1963-1986*, Otto Mühl, 1986

Otto MUHL

Pissaction

1969

Festival de Cine de Hamburgo

Pissaction se llevó a cabo por primera vez en Múnich en septiembre de 1968 en el marco de la presentación pública de la película de Muhl. Desnudo sobre el escenario, el artista orinaba en la boca de su amigo y colega accionista Günter Brus. Esta forma de accionismo venía a barcar el «arte directo», aspirando a la acción improvisada y caótica del cuerpo desnudo como autoliberación positiva del individuo a través de la ruptura de tabúes. Muhl reclamaba una reducción del hombre desde lo personal y lo sexual a través del «conocimiento corporal» para alcanzar lo existencial de una forma más directa, y afirmaba que la «acción material es un método de prolongación de la realidad, de producción de la realidad y de ampliación de la dimensión de la experiencia».

—Otto Muhl. *Ausgewählte Arbeiten 1963-1986*. Otto Muhl, 1986

Cuando Muhl representó una acción similar en un club de estudiantes de Kirchheim-Teck, en Alemania, provocó un gran escándalo que culminó en la clausura del club por parte de la administración municipal. Por aquel entonces también estaba buscando por la policía alemana. En Austria no se le permitió volver a actuar después de crispación pública al azotarlo a un masoquista envuelto en papel de periódico.

Günter BRUS

Artland Revolution

1968

Universidad de Viena

Brus y otros accionistas recibieron una invitación de la asociación de estudiantes de Viena para participar en una conferencia política sobre la posición y la función del arte en las sociedades del capitalismo tardío. Brus se subió a una silla en la sala de conferencias, se quitó la prenda encima que unos calcetines. Tras asegurarse el pecho y el muslo con una cuchilla de afeitar, orinó en un vaso y se bebió su contenido, y luego defecó; se esparció las heces por todo el cuerpo. A continuación se tendió en el suelo y se masturbó mientras cantaba el himno nacional austriaco. Lo detuvieron por violar los símbolos del país; se vio obligado a salir de Berlín para eludir la condena de seis meses de cárcel que pesaba sobre él. Brus declaró que su actuación pretendía hacer una demostración de cómo orinar y defecar sin excesos para que una fotografía pudiera captar estas secreciones, igual que Hitchcock captaba el sudor de la frente de Cary Grant, pero estas declaraciones pasaban por alto la naturaleza profundamente subversiva de sus acciones. En la Austria nazi las actividades se consideraban gravemente amenazantes para el statu quo, y Brus no recibió el indulto hasta 1976.

—Günter Brus. *Beiblatt zur Photo Edition*, 1970

«Self-painting... es un paso que va más allá de la pintura. La superficie pictórica ha perdido su función como mero soporte expresivo. Ha sido reconducida a sus orígenes, la pared, el objeto, el ser humano, el cuerpo humano. La incorporación de mi cuerpo como soporte expresivo provoca incidentes cuyo curso queda recogido por la cámara y puede ser experimentado por el público...»

—Günter Brus, citado en *Le Monde*, Sonderheft Günter Brus, 1965

El collage que documenta *Self-painting, Self-mutilation* se presentó en la Galería Junge Generation de Viena un día después de la primera acción pública de Brus. El artista había recorrido el centro de la capital austriaca totalmente pintado de blanco con una línea negra que lo atravesaba el rostro y el cuerpo. La pintura oscura se utilizó como símbolo de la mutilación. Durante esta acción Brus fue detenido casi de inmediato por escándalo público.





Wolf VOSTELL
Yoo-Happening
1961

King's Point, Nueva York

«El público [...] se enfrenta a las escenas de horror más absurdas y repugnantes para despertar su conciencia [...] Tendida en un trampolín, Lette Eisenhower está envuelta en un vestido transparente color carne en el que figuran pintadas las partes de la anatomía femenina. Dos grandes pulmones de vaca rebotan junto a ella [...] Instrucciones para el público: vaya hasta la piscina arrastrándose caminando. Una vez allí, recoja una pistola cargada con pintura. Arrástrase dentro de la piscina. Tiéndase en el fondo y construya una fosa común. Mientras esté dentro de la piscina, deda si va a disparar pinturas sobre el resto de las personas [...] Póngase una máscara antigua cuando ar del televisor e intentese lo más amable posible con los demás».

—Wolf Vostell cita de por Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, 1966



Rudolf SCHWARZKOGLER
Action 1: Wedding
1965

Viena

Schwarzkogler, Heinz Cibulka y Annie Brus posaron para una serie de escenas en las que había pescado y pollos, una gran variedad de instrumentos médicos, utensilios cosméticos y pintura azul brillante inspirada en el azul ultramarino de Yves Klein. Schwarzkogler suele orquestar sus «acciones» específicamente para la cámara, aunque *Wedding* se ejecutó ante la presencia de invitados y se concibió como una «painting-action». Las fotografías resultantes recogían cuadros vivos deliberadamente ficticios de naves y símbolos enigmáticos junto a gestos naturalistas familiares. El lenguaje complejo y ambiguo de los objetos y las acciones que aparecen en el entorno clínico de las imágenes de gran esteticismo que produce Schwarzkogler transmiten un inquieto dilema entre el frío formalismo y la aflicción física y emocional. La acción fue una representación de la actividad artística creativa como medio para la redención personal y colectiva, lo que se expresó mediante una enigmática ceremonia de efecto catártico.



Michel JOURNIAC

Messe pour un corps

1969

París

Durante esta acción, Journiac extrajo sangre de su propio cuerpo, la cual utilizó luego para preparar *Boudin* (1969). La documentación fotográfica del evento y la receta de la salchicha se expusieron en la Galerie St. dier de París. Journiac exploró las posibilidades de la salvación y la liberación de las restricciones sociales/ sexuales del cuerpo a través de acciones extremas y en ocasiones físicamente dolorosas, arraigadas en las tradiciones ritualistas de los ambientes católicos de Francia. Presentándose como el receptor del sacramento y como el propio sacramento, y utilizando su sangre auténtica en lugar de la sangre metafórica de Cristo, Journiac representó el cuerpo del artista como un objeto de consumo social (en especial por parte del mundo del arte), pero también como una fuente de sanación espiritual.



Rafael MONTAÑEZ ORTIZ

The Birth and Death of White Henry

1967

Nueva York

En la serie «Destruction Ritual Realizations», Ortiz destruía componentes del mobiliario (colchones, sillas, pianos, etc.) en el marco de su teoría de la destrucción como proceso creativo físico y psicológico. Representó distintas versiones del ritual del nacimiento y la destrucción en el que simulaba el nacimiento de un gallo vivo del vientre de una actriz. Tras mostrar al público la gallina, la ataba por las patas con una cuerda que pendía del techo y la hacía girar antes de degollarla con unas tijeras. Luego golpeaba la gallina muerta sobre las cuerdas de una guitarra española. Finalmente, introducía la cabeza de la gallina en una bolsa de plástico oculta en la portafuente de su pantalón. En sus performances, Ortiz incluía el sacrificio ritual de gallinas y más adelante a las en un búfalo de «una forma más visceral de relacionarse con el arte», comunicando una imperiosa urgencia sobre la necesidad de desenmascarar y disolver las represiones del inconsciente, la violencia callada presente en la vida familiar y las estructuras sociales. «La destrucción no tiene un lugar en la sociedad. Pertenece a nuestros sueños, pertenece al arte».

—Rafael Montañez Ortiz, comentario del artista 1988



Arnulf RAINER

Face Forces

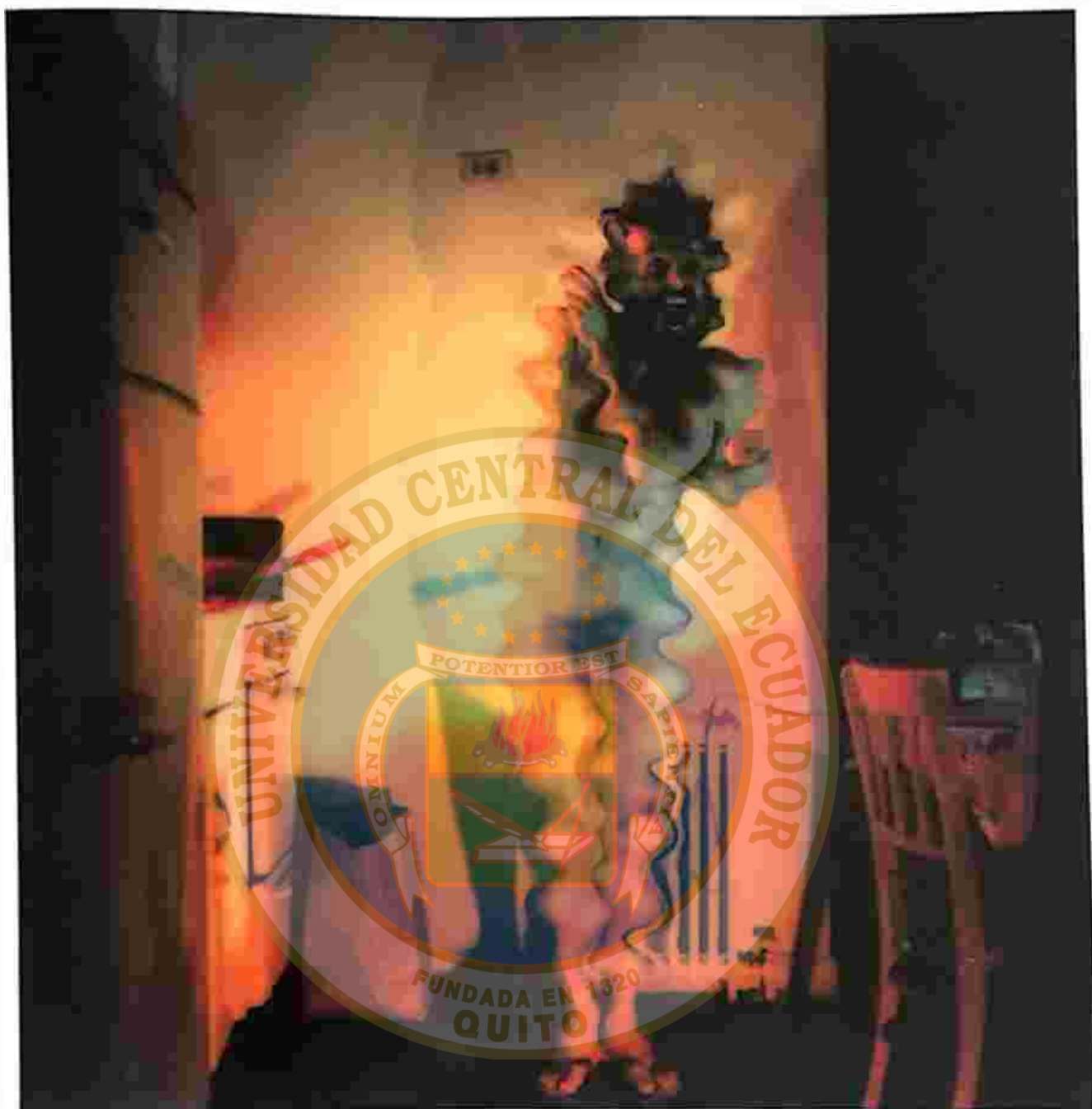
1969

Fotografías en blanco y negro

24 x 18 cm

Entre 1968 y 1969 Rainer realizó frecuentes visitas nocturnas al fotomatón de la estación del tren de su ciudad para captar una serie de expresiones distorsionadas. «Tras un rápido trago de vino bajo las suspicaces miradas de los policías de la barra, me fui a trabajar. Necesitaba sentirme estimulado, adoptar una expresión exagerada con los músculos y los nervios faciales. Mees fue convenciendo de ello durante todo el día...» Rainer explicó que quería encontrar y expresar partes ocultas de sí mismo. «La tensión facial y la deformación de la expresión de la cara no sólo conllevan un cambio formalista de carácter, comunicación y tensión nerviosa, sino también un cúmulo de reservas de energía latentes o psicopáticas (...). Estas poses trágico-cómicas antroponómicas asadas amaneradas y gestos cansados sin gracia, elegancia ni atractivo no exigen que la expresión física sea armónica, sino que buscan las infinitas posibilidades y la personalidad inverosímil que encierra cada uno de nosotros».

—Arnulf Rainer: *Face Forces*, 1971



Lucas SAMARAS

Photo-Transformation

1974

Fotografía Polaroid 51-70

7,5 x 7,5 cm

V aliéndose de una Polaroid Samaras realizó numerosas series de autorretratos en las que su cuerpo parecía distorsionado o fracturado, representando distintos estados de ánimo y los efectos de su fuerza interior. A las 6 con la cámara en su cocina, Samaras rompió las barreras de la autocensura. La inmediatez de la Polaroid le permitió fusionar cómo el abaso inconsciente al plano consciente y al mismo tiempo integrar directamente (de forma simbólica) la dicotomía mente-cuerpo. En esta serie de «foto-transformaciones» Samaras manipuló las copias con una combinación de pigmentos para emulsionar fotografías y una especie de pintura de barro expresionista.



Ana MENDIOLA

Rape Scene

1993

Moffitt Street, Iowa City, Iowa
 Mendiola intertextó varias acciones sobre el tema de la violación a partir de un incidente que tuvo lugar en el campus de la universidad de Iowa en el que una coetánea fue violada y asesinada. Mendiola envió a sus amigos y compañeros un video a su apartamento de Moffitt Street en Iowa City. Al ver la puerta entreabierta los invitados entraron en una habitación oscura en la que una única luz iluminaba a la artista desnuda de cintura para abajo, manchada de sangre. Al día siguiente, en una mesa. En el suelo junto a ella había platos rotos y sangre. Más adelante Mendiola declaró en una entrevista que el incidente le había conmovido y asustado.

Su identificación directa con una víctima concreta significaba que no podía considerarse un objeto anónimo en una escena teatral. Superformance presentaba una situación específica como es la violación, y con ella esperaba romper el código de silencio que conmovió ese acto en algo anónimo y general que niega la víctima concreta y personal.



Artista: GINA PARE

Obra: El cuerpo

2012

Universidad de Javal, Costa Rica, Costa Rica

Menú de la perma: vece de pre, desnuda, sujetando con firmeza por las pates un pollo fecundado. Lo mantiene alejado de su cuerpo, de manera que el cuerpo se bambolea entre a su pupa. El cuerpo del animal se agita entre sus manos y al cerrar los ojos, la agonía de la muerte reverbera a través de ella y la sangre se densifica por todo su cuerpo. Se trata de una de las primeras performances grabadas en super 8 en la que se reinterpreta el ritual de la purificación de la mujer la cubana a través de la autolisis. Para ello se sacrifica un pollo y con la sangre se simboliza la inserción dentro de la comunidad. La identificación del cuerpo le muerde de la cuenta con el del pollo sacrificado presenta a la artista como una víctima del sacrificio social, cruzando el umbral de la civilización colectiva con un tabú según el cual la violencia y la crueldad sufrida por ella como mujer y como cubana se simboliza en una escena explícita de violación y muerte.



Obra: El cuerpo

2012

Costa Rica

Universidad de Javal, Costa Rica

En la primera de las imágenes se muestra a la artista en un momento de la performance. En la segunda se muestra a la artista en un momento de la performance. En la tercera se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarta se muestra a la artista en un momento de la performance. En la quinta se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sexta se muestra a la artista en un momento de la performance. En la séptima se muestra a la artista en un momento de la performance. En la octava se muestra a la artista en un momento de la performance. En la novena se muestra a la artista en un momento de la performance. En la décima se muestra a la artista en un momento de la performance. En la undécima se muestra a la artista en un momento de la performance. En la duodécima se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treceava se muestra a la artista en un momento de la performance. En la catorceava se muestra a la artista en un momento de la performance. En la quinceava se muestra a la artista en un momento de la performance. En la dieciséis se muestra a la artista en un momento de la performance. En la diecisiete se muestra a la artista en un momento de la performance. En la dieciocho se muestra a la artista en un momento de la performance. En la diecinueve se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veinte se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veintiuna se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veintidós se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veintitres se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veinticuatro se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veinticinco se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veintiseis se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veintisiete se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veintiocho se muestra a la artista en un momento de la performance. En la veintinueve se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta y una se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta y dos se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta y tres se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta y cuatro se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta y cinco se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta y seis se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta y siete se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta y ocho se muestra a la artista en un momento de la performance. En la treinta y nueve se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta y una se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta y dos se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta y tres se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta y cuatro se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta y cinco se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta y seis se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta y siete se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta y ocho se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cuarenta y nueve se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta y una se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta y dos se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta y tres se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta y cuatro se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta y cinco se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta y seis se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta y siete se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta y ocho se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cincuenta y nueve se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta y una se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta y dos se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta y tres se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta y cuatro se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta y cinco se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta y seis se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta y siete se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta y ocho se muestra a la artista en un momento de la performance. En la sesenta y nueve se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta y una se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta y dos se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta y tres se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta y cuatro se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta y cinco se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta y seis se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta y siete se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta y ocho se muestra a la artista en un momento de la performance. En la setenta y nueve se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta y una se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta y dos se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta y tres se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta y cuatro se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta y cinco se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta y seis se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta y siete se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta y ocho se muestra a la artista en un momento de la performance. En la ochenta y nueve se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa y una se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa y dos se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa y tres se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa y cuatro se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa y cinco se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa y seis se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa y siete se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa y ocho se muestra a la artista en un momento de la performance. En la noventa y nueve se muestra a la artista en un momento de la performance. En la cien se muestra a la artista en un momento de la performance.

— Gina Pare, comentarista de la artista
19.11.



Chris BURDEN

Icarus

1973

San Francisco, California

Interpretado por solo tres espectadores en el estudio del artista, Icarus presentaba una inversión actual del antiguo mito del deseo fallido de volar. Desnudo, Burden entró en el espacio y se puso en el centro mientras sus ayudantes colocaban por encima de sus hombros unas láminas de vidrio cilíndrico de dos metros de longitud apoyándolas sobre su cuerpo tendido en el suelo con el ángulo adecuado. Luego vertieron gasolina sobre las láminas, retrocedieron, prendieron unas cerillas y las echaron sobre las «alas» para que ardiera la gasolina. «Tras unos segundos salió y estrelló el vidrio en llamas contra el suelo».

-Chris Burden, *Beyond the Limits*, 1996

Gideon OFRAT

Sonia

1974

Fotografía en blanco y negro, contrachapado

177 x 125 cm

En «Exposure», celebrada en la Galería Tudlari de Tel Aviv, Gechtman exhibía la documentación de una operación que se habían practicado un año antes para cambiarle una válvula del corazón. A través de una especie de confesión personal, violó la táctica regia de silencio que envuelve a las enfermedades. Como ha escrito el conservador Gideon Ofrat: «Gechtman nos invita a mirar furtivamente hacia un mundo que une la vida y la muerte emulando la muerte. La muerte se considera parte de la vida, la desintegración, parte de la construcción. Gechtman nos la muestra, no la elude ni la glorifica. Sus exhibiciones son intentos por reconciliarse -ya que no existe otra alternativa- con su condición existencial».

-Gideon Ofrat, «The Heart of the Matter», 1986



Chris BURDEN

Icarus

1973

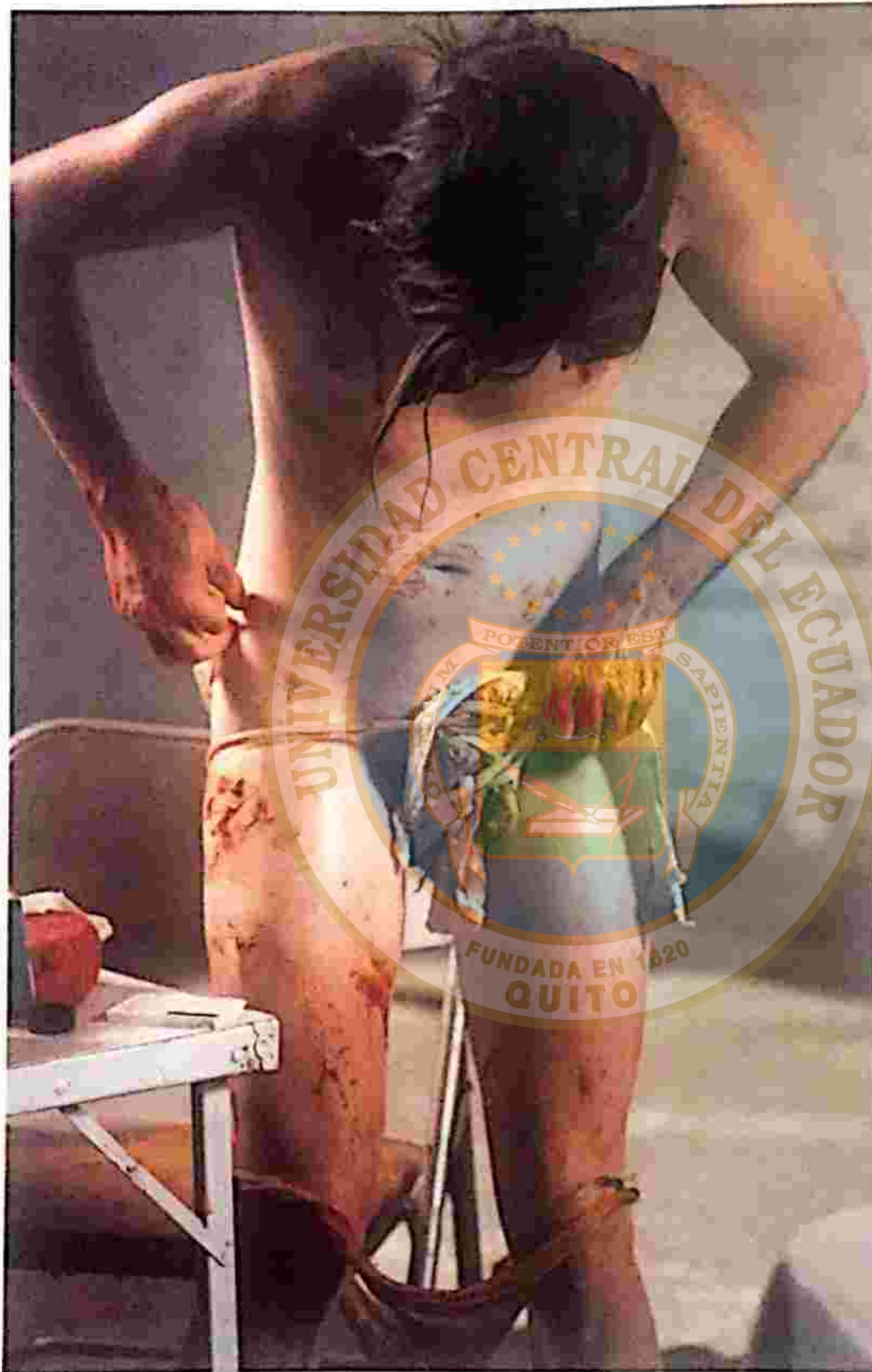
1974

San Francisco, California

Burden apareció echado en la parte exterior de un escarabajo azul de Volkswagen, con el cuerpo apoyado en el parachoques posterior, los brazos extendidos sobre el techo y las palmas de las manos atravesadas con clavos. El coche salió del pequeño garaje a la calle, con el motor encendido durante dos minutos «gritando» para el artista, y finalmente regresó al garaje. Burden hizo un juego de palabras sobre la experiencia religiosa y espiritual, en respuesta a las profundas resonancias emocionales de la palabra «clavado» mediante una representación física en directo de un suplicio real: en forma de crucifixión. En un contexto sagrado, Burden se presentaba como un mártir moderno del consumismo con la por años representada por los coches de la creciente cultura de autopistas de California. «A menudo pienso en mí mismo como una especie de ensayo para algún tipo de no sé programa especial religioso. Quiero decir, que me siento en cierto modo como si ya hubiera hecho algunas de las cosas que hago».

-Chris Burden, entrevista con Robin White, 1978





Paul McCarthy

Hot Dog

1974

Deerflow's Temple, Pasadena,

California

Hot Dog fue una de las primeras performances de McCarthy en las que interpretaba rituales culmarios masoquistas. McCarthy se desnudaba y se rasuraba el cuerpo ante un reducido grupo de amigos en su estudio, situado en un sótano. La artista Barbara Smith, que presenció el evento, declaró: «[Luego] introduce el pene en un panecillo de perro caliente y lo envuelve y a continuación se unta el culo con mostaza [...] Se acerca a las mesas y se sienta cerca bebiendo A&C y llenándose la boca de perros calientes [...] Se vendata cabeza con lasaga sa y mete más perritos calientes y al fin al se envuelve la prominente boca de manera que parezca un hocico! [...] Es la sola luchando contra sí mismo, intenta evitar vomitar. Parece como si estuviera a punto de hacerlo [...] Si devolviera se atragantaría, puesto que el vómito no tendría por donde salir. Y si alguien de nosotros vomitara a provocarla que el también suciera lo mismo.»

—Barbara Smith, «Paul McCarthy», 1979

McCarthy presentó el cuerpo del artista atado y torturado como una alegoría de los condicionamientos sociales y la opresión sexual. Al cerrar su cuerpo herméticamente llenándolo de comida no puede digerir ni expulsar lo que está a punto de asfixiarlo.



Mike Parr

«Cuerpo en el tiempo», 1985, video, 10 min.

1985

Artista: Mike Parr, París

Creíendo padecer una especie de «autismo social» provocado por la relación con su padre y su discapacidad física (tiene el brazo izquierdo amputado por debajo del codo), Parr llevó a cabo una performance en la X Bienal de París (1977) sobre la forma en que mi discapacidad [...] ha estructurado la relación con mi padre y cómo esta estructura ha emergido en la relación con mi mujer y mi hijo. Puse de nuevo una cinta que se grabó por casualidad durante una conversación que mantuve con mi padre sobre mi infancia una mañana en la montaña. La conversación tomó un cariz muy tenso, estuvo cargada de reproches, y al final los dos acabamos llorando. Escuchando de nuevo esta cinta me corté el brazo. Llevaba una prótesis que destruí con una cuchilla de camarero. Fue sencillo, catártico, pero también escenificaba un problema tan antiguo como la «generación».

—Mike Parr comentario del artista, 1977



John Duncan

«Blind Date», 1981

1981

Artista: John Duncan, México

Duncan compró en México el cadáver de una mujer, y se grabó mientras copulaba con él. Tras esta experiencia de «una intensa e indescribible repugnancia hacia sí mismo» volvió a California para someterse a una vasectomía con el fin de «asegurarme de que la última semilla válida que tuve se quedó en un cadáver». Tras la intervención, que fue fotografiada, organizó la exposición *Blind Date* con el objetivo de explicar al público que puede sucederle a los hombres que han sido o duca dos para ignorar sus emociones. «*Blind Date* es un trágico retrato de la impotencia masculina, y combina reticencia, temerosamente poder que hombre blanco por ser castigado por el artista con su estado psicológico de impotencia y muerte representadas por el cuerpo de la mujer que murió. «Arriesgue la capacidad de aceptar mis mismo de mantener relaciones sexuales [...] y de amar».

—John Duncan «Sex with the Dead», 1981



Mike Kelley

«Performance: Kelley's Theme», 1980, video, 10 min.

1980

Artista: Kelley, Nueva York

La performance de Kelley en el Artists Space de Nueva York constituyó un ataque a la veneración colectiva de la historia, el arte y el patriotismo. El artista se puso en la piel de un cantante de rock arengando al público con unos textos que había escrito. Suclafaba en la que gritaba los nombres de los estados norteamericanos en los que había crecido: Arkansas, Florida, Luisiana, etc. y quedaba interrumpido por sonidos de golpes y explosiones, así como por un ruido de sonido de guitarra reproducido por la banda Sonic Youth, oculta en el escenario tras una cortina. Durante su arenga acerca de la liberación sexual que relaciona con la libertad—Abraham Lincoln liberó a los esclavos—Kelley también utilizó juegos de palabras. Proclamó que él era libre, libre para ser el mismo, libre para quitarse los pantalones, para jugar con nueces. La acción estuvo acompañada en todo momento por el sonido rock de las guitarras.



Cindy SHERMAN

Objeto: fotografía, 11 x 17,5

1983

Fotografía en color

180 x 127,5 cm

Sherman aparece reflejada en unas gafas de sol como una figura maltratada, quizá un cadáver. El charco de vomito procedente de las gafas, tiradas en un paisaje destruido, sugiere que es su cuerpo el culpable de la destrucción. Invitada por una revista para realizar una serie de fotografías basadas en cuentos de hadas, Sherman creó imágenes horripilantes de criaturas híbridas fantásticas, mitad mujeres, mitad humanas, grotescamente deformadas, fragmentadas, riéndose diabólicamente, haciendo muecas o con la mirada fría de la muerte. Sus escenas de excesos y abusos critican la imagen de la mujer en los medios de comunicación como producto de consumo. Se rechaza el consumo de productos relacionados con el cuerpo. La comida no parece haber sido consumida, sino más bien pisoteada y aplastada, obteniendo menudaz y desechada. De forma similar, el cuerpo femenino que sugiere el rostro de las gafas ya ha sido envilecido durante una narración oficial alocada antes del momento que recoge la fotografía.

Artista: estudiante

Andrés SERRANO

Objeto: fotografía, 11 x 17,5

1983

Cinta, papel, vitrolera y vitrolero

110 x 100 cm

En esta fotografía se muestra un cráneo sumergido en un depósito de cristal lleno de orina de Serrano. El título es ya de por sí una provocación: puesta que combina lo sagrado y lo profano. Serrano utilizó la fotografía para jugar con la realidad y la representación. «La cámara miente, aunque diga la verdad», en eso consiste precisamente esta hermosa contradicción.

—Andrés Serrano, conversación con Simon Watney, 1993





Karen FINLEY

We Keep Our Victims Ready

1989

Nueva York

We Keep Our Victims Ready estaba inspirada en parte en el caso de una chica de dieciséis años que fue hacinada dentro una bolsa de basura cubierta por sus propias heces. «Me afectó mucho que todo el mundo [le] echara la culpa y dijera que ella misma se había cubierto con sus excrementos. Pensé que para representar la situación en que se encontraba la chica podía cubrirme de chocolate. Luego me puse arañitos en forma de corazón rojo para simbolizar cómo después de que te traten como una mierda te queren más. A continuación me puse brotes de alfalfa porque después de que te traten como una mierda te ey acusan encima. Durante miles de años las mujeres han sido tratadas de esa forma aunque siguen sabiendo que ponerse para la cena».

—Karen Finley, *Uncommon Sense*, 1997

Finley ha realizado performances en las que utilizaba su propio cuerpo como campo visual en el que se proyectan el miedo, el deseo y la violencia para desafiar las actitudes dominantes en relación con la mujer, el sexo y el arte. Más recientemente, su obra ha cuestionado la censura y los derechos del artista a opinar sobre aspectos como el abuso sexual, el incesto y la mercantilización del deseo en las sociedades capitalistas occidentales.



ANNA SPRINKLE

Post-Form Modernist Show

1991

1991, 1994

Artista denominada «artista del porno minimal». Sprinkle realizó performances inspiradas en su experiencia en la industria del sexo, ya que trabajó como prostituta, stripper, escritora de porno, dominatrix y actriz de porno duro. En Post-Form Modernist Show, interpretada por primera vez en una sala de arte del sur de Manhattan Sprinkle se presenta como el objeto sexual definitivo, reforzada por su sexualidad. En el escenario habla sobre sus distintos trabajos en el mundo del porno y hace un repaso a su carrera, ilustrando sus explicaciones con gráficos estadísticos. La performance también incluyó la masturbación de Sprinkle con un vibrador hasta llegar al orgasmo. También se introdujo un espejo en la vagina invitando al público a contemplar el cuello de su útero, invirtiendo así las relaciones de poder entre el sujeto y el objeto.



ALLEN

4 French Ave. March 1990

1990

1990, 1991, 1992

Influído por un entorno fundamentalista cristiano y a punto de convertirse en un ministro de la Iglesia de Pentecostés, Allen describe su obra como una exploración del fetichismo al servicio de la curación. «Scenes in a March Life», una serie de performances autobiográficas vincula el fanatismo religioso, el dolor y el sufrimiento ritualizado a través de la perforación y la escarificación del cuerpo. En *Scenes in a March Life*, el artista se perfora el brazo con una aguja de 15 cm en el codo, y luego se clava una aguja de 15 cm en el cuero cabelludo, mientras ponemonizaba al público su historia de depresión, adicción a la heroína y alentes de suicidio. En otro momento de la performance el artista realizó un dibujo en una cuchilla en la espalda de un colaborador y mostró las huellas de la sangre como una obra de arte. Un año antes, la representación de esta performance en el taller Arts Center de Minneapolis levantó un gran escándalo en la fundación NEA por el riesgo de contagio de sida. La posición que Altheim toma de su potencia mediante la representación de traumas católicos saca a la palestra temas como la libertad, el placer, el dolor, el sufrimiento, la enfermedad y la supervivencia.



FRANKO B.

Post-Form Modernist Show

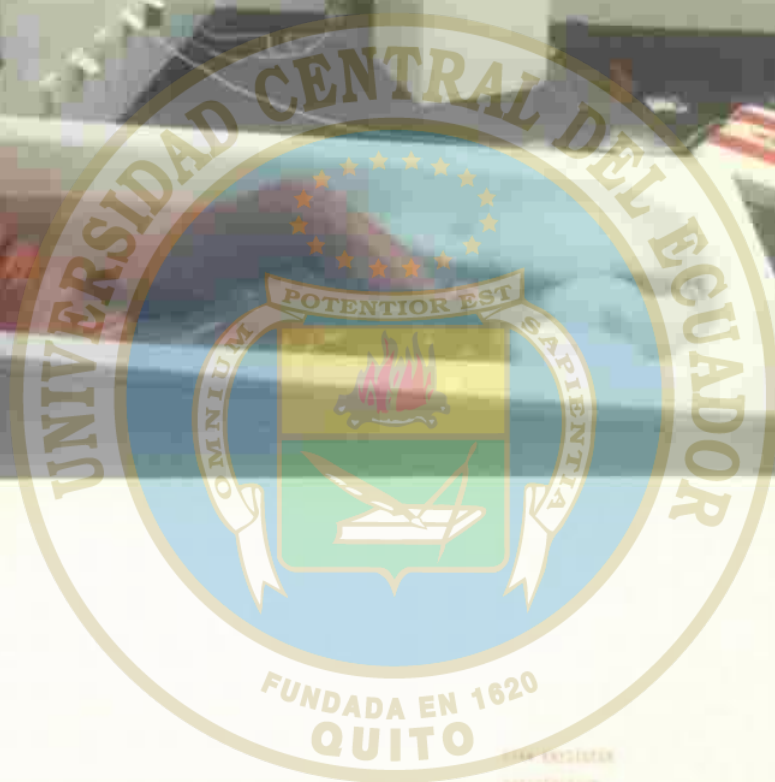
1991

1991, 1992, 1993, 1994, 1995

La primera vez que Franko B se rasgó su propia piel fue a modo de protesta ante un tribunal que negaba a los homosexuales adultos el derecho a grabar videos propios mientras practicaban relaciones masoquistas. Inscribió la palabra DEMOCRACIA en su propio cuerpo y LIBERTAD en la piel de su amante. Más adelante, empezó a utilizar sangre y venido en sus performances, que se grababan y se exponían en instalaciones de video y fotografía. En estos videos y fotografías aparece en distintos poses, creando retratos dramáticos en los que representa símbolos de una vida enloquecida -que el cuerpo de «Franko B» reivindica como identidad propia- conectado a botas de cuero, en una silla de ruedas en una jaula, con su cuerpo tirado en el suelo, abotellado y pegado a una pared, sobre una carretilla o manchado con su propia sangre. Abyecto de estudio maltratado y sucio de sangre y fluidos corporales, el artista se presenta como la literalización física de la «violencia, sadismo, perversion, soledad, desesperación, aislamiento, alienación...» de la vida contemporánea.

-Franko B. entrevista con la doctora Rachel Armstrong, 1996

A través de su cuerpo maltratado y su actividad violenta y degradante, existe esperanza para la curación, pues el cuerpo se convierte en una metáfora de la violencia ejercida sobre el cuerpo colectivo de aquellos que hacen frente a los tabues.



UNA EXISTENCIA

que no se puede

que

que no se puede

En un espectáculo colectivo celebrado en la Kunsthal de Viena, Krystufek realizó una performance en la que primero se bañó y luego se tumbó sobre una alfombra y se masturbó con un vibrador. Mediante la representación de sus rituales privados en un espacio público se le revelaba aspectos íntimos, verdades y sensaciones que forzaban al espectador a enfrentarse a su propia condición de voyeur. El sujeto masculino, visto en su espacio propio, cuenta con una larga historia de idealización romántica y ha sido el único elemento al tanto de la propia sexualidad. En el fotógrafo masculino Krystufek presentó esta ambientación por medio de una imagen que se encontraba en un espacio que debía mucho de resultar erótica, desafiando tanto lo que es aceptable por una manifestación artística como quien debe observar el contenido. La forma de observar la intimidad del cuerpo masculino, tanto la representación de la cual se dice que el placer como mismo, expone una dimensión de la masculinidad que no se puede ver: la intimidad personal con el cuerpo que se exhibe.

Abramovic presentó esta performance en la XLVI Bienal de Venecia (1997) en señal de luto y cicatrización de las heridas provocadas por las guerras civiles de los Balcanes. Reconciliando su conexión personal con la historia de su comunidad, Abramovic representó un rito metalingüístico de tránsito para despojarse del dolor tanto de sus conflictos internos de carácter luto que provocan autodestrucción como de un mas general (aunque no menos intensamente personal) como es el de la tragedia de la guerra. La artista y sus padres aparecieron tres grandes pantallas de video de la instalación. En una fusión de lo teatral y lo real, confrontando extremos de racionalismo científico y danza emocional visceral, se representaban la agresión masculina y la vulnerabilidad femenina. Tres estructuras de cobre en forma de bañera y llenas de agua proporcionaban una sensación de contención y curación rituales. En el centro del espacio, Abramovic estaba sentada sobre un montón formado por 1.500 huesos de elefante, que limpió y restregó seis horas diarias durante cinco días mientras cantaba fragmentos de canciones populares que recordaba de su niñez. Abramovic describió la performance como una experiencia profundamente traumática.





CUERPOS AL LÍMITE

Este capítulo agrupa a los artistas cuya

obra analiza los límites entre el cuerpo y el entorno, tanto entre el cuerpo individual y el cuerpo social o colectivo, como entre el interior y el exterior del cuerpo. El cuerpo se utiliza como un lugar que puede ser penetrado y puede penetrar en espacios colectivos, y transformarlos. Lo que se considera aceptable en este lugar da una idea de los límites físicos del cuerpo, así como de las limitaciones sociales que constriñen su comportamiento. Lo que se inflige al cuerpo del artista se convierte en una metáfora de lo que se inflige al cuerpo social o colectivo; el cuerpo del artista se convierte en un símbolo. A menudo lo físico (la carne) constituye una metáfora de lo metafísico (la emoción). Las obras aquí recogidas sacan a la palestra aspectos relacionados con el poder, el control y la intimidad con relación a las libertades que podemos y no podemos tomarnos con nuestros cuerpos. También cuestiona la posición moral del espectador, quien a menudo tiene la oportunidad de penetrar en los límites del cuerpo del artista y explorar los límites de su comportamiento. Finalmente, el auténtico límite entre el arte y su público (entre el arte y la vida) se reduce y se cuestiona abiertamente.



Peter WIEBEL y Valja EXPORT
Aus der Mappe der Hundigkeit
1968
Viena

En este trabajo Weibel gateaba por toda la ciudad atado a una correa que sujetaba Export. En *Tapp und Tastmo* (Cine Tactil), otra performance en común celebrada ese mismo año, Export portaba un escenario en miniatura alrededor de sus pechos ocultos tras unas cortinas que el público podía abrir para tocarlos. Con la presentación del cuerpo como vehículo de socialización de códigos, Weibel y Export forzaban al límite dichos códigos a través de la acción directa en la escena pública. En las colaboraciones de Weibel y Export el cuerpo se convierte en el espacio intermedio entre el arte y la vida, y se emplea para cuestionar suposiciones acerca de la interacción social, pues ejerce el papel de superficie en la que se proyectan nuestras obligaciones de comunicar, así como de lugar donde representamos nuestros deseos materiales.



Yayoi KUSAMA

Kusama's Deep Show or Endless

Love Show

1966

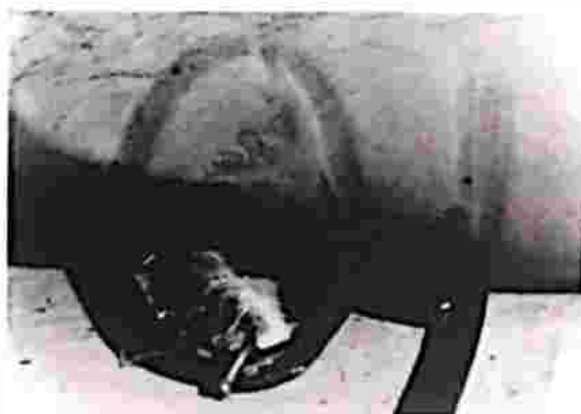
Especios y lucas de colores

210 x 240 x 205 cm

Instalación, Castellane Gallery,

Nueva York

Me siento como si estuviera conduciendo por una carretera o como si me dejara llevar por una cinta transportadora sin detenerme hasta morir. Es como seguir bebiendo miles de tazas de café comiendo miles de platos de macarrones [...] Me siento como si estuviera perdida en un entorno uniforme y extrañamente mecanizado y estandarizado. En Infinity Mirror Room se utilizaron espejos para reflejar hasta el infinito su obsesión compulsiva por los lunares y los ojos. Con la réplica «infinita» de un entorno obsesivo la obra refleja al mismo tiempo al espectador devolviéndole su mirada voyeurística y multiplicándola en miles de copias iguales. Con la manifestación física de los miedos de la artista acerca de «las obsesiones que se deslizan por mi cuerpo, vengán de dentro de mí al exterior», la instalación de Kusama recrea su división psicológica para que los espectadores accedan a un entorno en el que puedan ver cómo se hunden. — Citas e ideas de la entrevista de Yayoi Kusama con Gordon Brown, 1965



Dennis OPPENHEIM y Bob FIORE

Arte y Performance

1969

Videoarte

16 mm, 8 minutos, sonido negro y blanco

En *Arm and Wire*, Oppenheim desliza repelidamente el dorso de su brazo derecho sobre varios alambres, lo que le deja unas señales en la piel. No existe ninguna distinción entre el material y la herramienta: su cuerpo es tanto el material que recibe la acción (la impresión del alambre) como el material que actúa, deslizándose hacia delante y hacia atrás. El primer plano en que aparecen sólo algunas partes del brazo y del alambre acentúa la falta de distinción entre el cuerpo del artista y el objeto que actúa sobre él. La obra analiza la relación entre el cuerpo de Oppenheim y su entorno físico, así como las transacciones que se suceden entre ellos.



Valie EXPORT

En acción

1971

Video

«Primero rodé desnuda sobre la lámina de cristal, luego sobre los cristales rotos y finalmente sobre la lámina de papel. Los cortes en mi piel provocados por las leves abrasiones de los cristales rotos son aberturas a la intimidad, a la piel interior de las venas al interior del cuerpo. [...] visto desde fuera el cuerpo es una superficie de proyección [...] las incisiones son aberturas al interior revelan la imagen, son el corte en la superficie de proyección de la representación, es decir, el "cuerpo", cortes en la imagen del "cuerpo" entregado a la mirada. La función simbólica del cuerpo queda abierta de par en par, los signos se expanden, a la vez que se fragmentan para crear una cadena de signos expandida. En el propio corte se hacen visibles la transformación y la diferencia».

—Valie Export, *White Cube/Black Box*, Video Installation Film, 1996

Boreana SMITH

Fotografía

1973

San Francisco Museum of Contemporary Art, San Francisco

Feed Me se representó durante un evento nocturno organizado en el San Francisco Museum of Contemporary Art en el que varios artistas masculinos interpretaban ruidosas actividades para reforzar su masculinidad, como beber cerveza y orinar en un tubo metálico, además de disparar un rifle contra un banco de carpintero. En contraste, Smith construía un espacio similar a un tocador en el que se movía desnuda, invitando a los visitantes-participantes a entrar, de uno en uno, para que interactuaran con ella. Provisto de un colchón, incienso, flores, aceites para el cuerpo, perfume, chales, vino té, manhuana, libros, música y una estufa para calentarse la habitación, el íntimo espacio privado creó una especie de celda curativa en la que se invitaba a los participantes a «alimentar» a la artista y así mismos mediante un intercambio de «conversación y afecto». Reforzando el estereotipo de la mujer como odalisca, accesible en un ambiente hogareño de desnudez y comodidad y disfrutando de complicidad, sexo y refrigerios, Smith explicó que es las imágenes de la mujer forman parte tanto de la vida real como de la fantasía. *Feed Me* plantea la presentación de sí misma interpretando su estereotipo cultural en el papel ambivalente de madre y prostituta, ampliado para incluir también el papel de artista y subalterna, acaba con las lecturas simplistas del papel femenino abriendo un espacio para la coexistencia de múltiples posibilidades.





VITO ACCONCI

Sonabend

1972

Sonabend Gallery, Nueva York

Acconci construyó una rampa baja de

madera a que convergía suvemente

con el suelo en la Sonabend Gallery y

de Nueva York Oculto bajo la rampa

durante toda la exposición el artista

se mantenía en respuesta a los

pases del público sobre la rampa.

Acconci explicaba a través de un

micrófono sus fantasías sobre los

cuerpos desconocidos que se movían

por encima de su cabeza implicando

así al espectador en la obra. « Estas

a mi izquierda (...) te alejas pero te

acomodo con mi cuerpo en la esquina

[...] inclinas la cabeza sobre mí [...]

hundo mis ojos en tu cabello [...] estoy

haciendo eso contigo ahora mismo [...]

estés delante de mí [...] me muevo de

punta a punta cubriendo el suelo [...]

tengo que seguir todo el día, cubrir el

suelo de esperma, sembrar el suelo

[...] Puedes aumentar mi excitación,

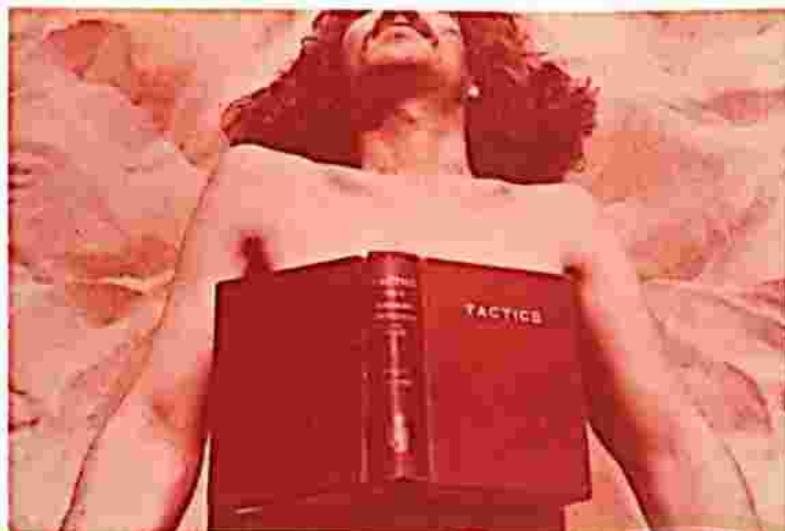
servir me de medio día semilapantada

en el suelo es el resultado conjunto de

mi presencia y la tuya »

« Vito Acconci. « PowerField-Exchange

Points-Transformations » 1972.



Dennis **OPPENHEIM**

Reading Position for a Second Degree Burn
1970

Fotografías en color y en blanco y negro
216 x 152,5 cm

Oppenheim se tumbó cinco horas al sol en Jones Beach, Nueva York, desnuda de cintura para arriba y con un ejemplar de *Tactics: Cavalry Artillery* abierto sobre el pecho. «La obra incorpora una inversión: con gasto de energía inverso El cuerpo se coloca en posición de receptor [...] un plano expuesto, una superficie cautiva. La obra tiene su origen en una idea de cambio cromático. Los pintores siempre han manipulado artificialmente la actividad cromática. Ahora soy yo quien se deja pintar: mi piel se convierte en pigmento. Puedo regular esta intensidad a través del control del tiempo de exposición. No sólo cambian los tonos de la piel, sino los registros a un nivel sensitivo. Soy consciente de que me voy poniendo cada vez más rojo».

— Dennis Oppenheim, «Another Point of Entry: An Interview with Alanna Heiss», 1990

Al presentar su cuerpo como un lienzo para el sol, Oppenheim invierte la posición tradicional del artista que actúa en su entorno. La que madura del sol afecta a su cuerpo, tanto por la marca que le ha quedado como por la sensación de dolor.

Vito ACCONCI

Trademarks

1970

Nueva York

«Mordíndome mordíndome todas las partes del cuerpo a las que llego. Aplicando tinta de imprenta a los mordiscos, estampando huellas de mordiscos en distintas superficies [...] Abriendo una zona cerrada, construyendo una biografía, un expediente público (huella de mordisco como depósito, punto de apoyo de la identidad, una coartada estaba tan absorbido en mimismo que no podía estar en ninguna otra parte). Razones para moverme, moverme dentro de mí, moverme alrededor de mí, moverme para cerrar un sistema. Razones para moverme, mostrarme a mí mismo, mostrarme a través de mimismo, mostrarme al exterior. Crear mi propia salida: enviar mi interior al exterior (entonces me pundo deslizar al exterior porque algo moviéndome en el interior)»

—Vito Acconci, *Avancho*, 1972

Acconci describió *Trademarks* como un intento de redamar su cuerpo como propio. El sistema cerrado de gestos autorreflexivos que presentaban esta performance expresa un mensaje sencillo y directo: el artista se define por su obra, su acción sobre otros cuerpos del mundo. Aquí, el cuerpo del artista y su actividad artística son una misma cosa. Al marcar con los dientes su piel con signos de identidad, Acconci, que había sido poeta, potencializa la posibilidad de la boca, tanto como fuente del lenguaje hablado (cultura, interacción) como agente de consumo.

Vito ACCONCI y Kathy DILLON

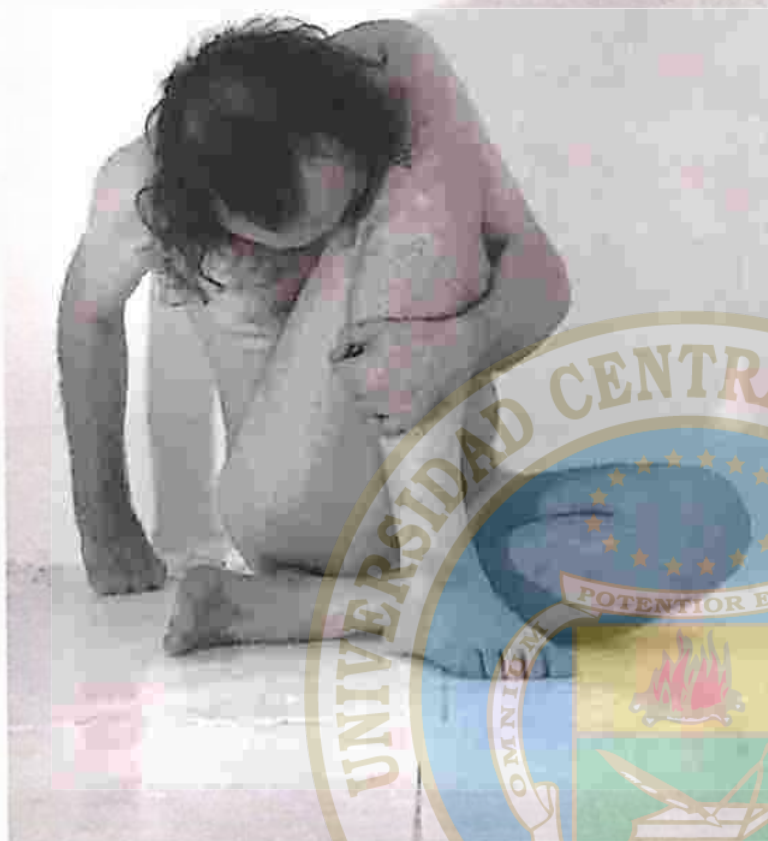
Pryings

1971

Fotograma

12 minutos, blanco y negro, sonido

En *Pryings* Acconci intenta abrir a la fuerza los ojos de Dillon de una manera obsesiva. Ella, por su parte, se esfuerza por mantenerlos cerrados. El intento implacable de llegar al interior de Dillon —su cuerpo como una metáfora de su mente/ alma— y la obsesión de ella por negarle la entrada, expresan nociones de dominación, control, vulnerabilidad y unión.





página anterior

Gina PANE

1919-1920

1972

Paris

En un amplio piso parisino, Panecréo una instalación basada en el tema «el blanco no existe». Vestida completamente de ese color y alejada del público, la artista empezó hacerse cortes en la espalda con una navaja dejando que la sangre cayera sobre los botones de su camisa. A continuación, interrumpió la acción para jugar con una pelota de tenis, comparando el juego con la violencia del corte. De repente me volví hacia el público y me acurriqué en la cuculla al rodar. La tensión se tornó insostenible y explotó cuando me corté las dos mejillas. La gente gritó: «No, en la cara no!» Había abordado un problema esencial: el esteticismo según lo entiende cada uno de nosotros. El rostro es el abú, es el centro de la estética humana, el único lugar que conserva un poder narcisista. Tras cortarse la cara, Panec giró la cámara de video hacia el público para permitir que fueran testigos de su propia respuesta emocional y que «se comunicaran con ellos mismos».

— Citas extraídas de «Performance» Concern Gina Pane, discusses her work with Effie Stephano, Gina Pane, 1973



Barry LEVA

Velocidad, Poder y No. 2

1970

Museo de las Bellas Artes, Angkor

Leva recorrió varias veces un espacio de 15 metros que separa dos paredes, impactando violentamente con traillias antes de ser impulsado hacia atrás, hasta que fue incapaz de seguir. Tras la performance, la evidencia de la obra quedó patente en las paredes manchadas de sangre y la grabación de sonido estereo. Como explicó Leva a la conservadora de arte, Liza Bear, «el desgaste de energía era uno de los objetivos principales de la obra, y por descontento aumentaba por momentos hasta que quedé exhausto y no podía ni moverme [...] todas y cada una de las partes de mi cuerpo se acabaron usando».

— Barry Leva, «...a continuous flow of fairly aimless movement», 1971

La investigación de la relación entre su energía y resistencia físicas y el espacio externo de un entorno arquitectónico llevó a Leva a demostrar la grabación de sonido para ampliar la conciencia perceptiva de dicha relación por parte del público.





Chris BURDEN

Shoot

1971

Santa Ana, California

En su performance más conocida, Burden hería a un amigo en un brazo al disparar con un rifle del calibre 22 desde una distancia de 45 metros. Según el artista, todos los presentes en la galería estaban implicados en este acto de violencia autoinfligida porque no llegaron a intervenir. Más adelante explicó que sus experimentos con actividades extremas y peligrosas permitían adquirir un «conocimiento que los demás no tienen, una especie de sabiduría» a través de la experiencia directa. Durante una conversación con el conservador de arte Paul Schimmel, Burden preguntó: «¿Cómo puedes saber qué es lo que se siente cuando te disparan si nunca te han disparado?»

— Chris Burden, «Justice Facts», 1988

La representación de Burden de un disparo real en una galería cercana a Hollywood supuso un contraste sorprendente con el artificio y la simulación de la industria cinematográfica local, sustituyendo el trazo y la interpretación por la sangre y el dolor.



William WEGMAN

Family Combinations

1975

Representación en latas de plata
6 fotografías de 11 x 11 cm cada una

Wegman se fotografió a sí mismo y a sus padres y, a continuación, combinó la imagen propia primero con la de su padre y luego con la de su madre. Finalmente combinó las fotografías de sus padres. Como demuestra la diferencia entre la primera imagen y la sexta, la combinación de la imagen de los progenitores no resulta en la imagen del artista, pese a que ellos sean su fuente genética. Así, *Family Combinations* demuestra similitudes evidentes que se heredan de padres a hijos, si bien señala la sutil pero poderosa diferencia entre ellos, los innumerables rasgos adicionales que no se pueden representar, pero cuya presencia garantiza que el individuo sea siempre más que la suma de sus partes.



Glenn FELDMAN

Exhibiting Before Being Qu

1973

Fotografías en blanco y negro

10 fotografías de 22,5 x 11,5 cm cada una

«Por la mañana, después de una ducha, devano el cordón umbilical del mi abdomen. [...] Se trata de los intestinos de un vaca, esa especie de vitela tubular que los carniceros utilizan para hacer cachichas; los ato por un extremo y luego los hincho con una bomba de bicicleta. Me pongo esta madeja bajo la camisa cuando me la abrocho, disimulo por completo la inconveniencia que me supone. La oculto de los demás con mi ropa burguesa que no me hace parecer distinto a los demás. La comprimo bajo mi aspecto cotidiano y me mezclo con la gente.

«La idea del cordón umbilical está relacionada con mi anterior trabajo, desde la representación de mi suicidio hasta las armas, desde mis antiguas pinturas o dibujos más recientes, hasta la mecedora o la destrucción de mi auto [...] Quizá la historia del cordón umbilical es una vuelta a la vida, es como una necesidad de agarrarse a algo en la búsqueda de un vínculo padre-madre-hijo [...] los demás se alejan de él, pero estos son los vínculos fundamentales».

— Glenn Feldman, comentario del artista, 1997



Klaus RINKÉ

Deplatzierung

1972

Collage fotográfico sobre

Cartulina

Aprox. 180 x 88,5 cm

Deplatzierung representa el desplazamiento del cuerpo en el espacio y el tiempo a través de una serie de fotografías del artista en un paisaje en el que él se hace cada vez más pequeño a medida que el paisaje se expande. La cámara permaneció en la misma posición mientras que el artista se alejaba 50 metros cada vez que tomaba una fotografía. Con este mecanismo, que combina movimiento temporal y movimiento espacial, Rinké construye ejes gráficos con su cuerpo y el paisaje. Al crear un collage con la sucesión de fotografías, el artista representa una situación imposible de experimentar de una vez en la realidad. Según Rinké, esta obra creaba «una matemática visual de la vida que provoca una reorganización del lenguaje, así como una expresión de la vida». Sus acciones escultóricas pretendían invocar cuestiones existenciales acerca de la posición del hombre en el mundo, una forma de coordinar percepciones, una comprensión de nuestra relación con el tiempo. «Presenta una especie de alfabeto de la mirada, de la vida y de la acción por lo tanto, un alfabeto de la existencia humana».

— Citas de Klaus Rinké extraídas de *Klaus Rinké. Travaux 1969/1976*.

Evetyn Weiss 1976



Marina ABRAMÓVIĆ

Rhythm 2

1974

Galería de Arte Contemporáneo, Zagreb

En la Galería de Arte Contemporáneo de Zagreb, Abramović tomó su propia psicofarmacología ante el público, a la vez que experimentaba y explicaba sus efectos abiertamente y con confianza. Primero tomó medicamentos para la esquizofrenia y experimentó los efectos a los 50 minutos: «Mis músculos se contrajeron violentamente y perdí el control». Luego tomó medicamentos para la cala-tonia aguda y permaneció sentada durante seis horas. «Tengo frío y luego pierdo el conocimiento, olvidando quién soy y dónde estoy». Al someterse a una experiencia en la que actuaba de agente pasivo mientras el público la observaba, Abramović se presentó en un estado de extrema vulnerabilidad. Así, con el cuerpo y la mente alterados por la acción de los fármacos, se convirtió en un objeto de curiosidad médica. Esta experiencia publicada con medicamentos de potentes efectos físicos y psicológicos formaba parte de su investigación del conocimiento adquirido a través de la pérdida de control.

«Crónica de Marina Abramović: comentario de la artista, 1974»



ABRAMÓVIĆ / ULAY

Imponderabilia

1977

Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bolonia

Abramović y Ulay fueron colaboradores durante varios años. En una inauguración que tuvo lugar en la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia, ocuparon la entrada principal desnudos frente a frente. De esta forma, el público que accedía a la galería se veía obligado a elegir con qué cuerpo entrar (el de él o el de ella) al pasar por el reducido espacio que separaba a ambos artistas. Cuando los espectadores se abrían paso con dificultad entre los dos cuerpos desnudos, una cámara oculta los filmaba y los proyectaba en una serie de monitores situados cerca de la entrada. En la pared que había junto a los monitores podía leerse: «Imponderables / factores humanos tan imponderables / como la propia sensibilidad estética / la importancia primordial / de los imponderables al determinar / el contacto humano». La performance obligaba al público a enfrentarse a sus actitudes y sentimientos acerca del género y la sexualidad, el cuerpo del otro «demás», a través de una intervención física directa en la arquitectura tanto de un edificio como de un acontecimiento social. Los dos artistas habían planeado ser la «puerta viviente» del museo durante tres horas, aunque tras unos 90 minutos su performance se vio interrumpida por la policía.

Marina ABRAMOVIC

Reynaldo

1974

Stadler Maria, Apulen

En una performance nocturna en la que exploraba la dinámica de la agresión pasiva. Abramovic paró en una mesa y se ofreció a los espectadores, que podían hacerlo que quisieran con una serie de objetos y su cuerpo. En la pared había un texto que rezaba: «En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto». Entre dichos objetos se contaba una pistola, una bala, una sierra, un hacha, un leñador, un peine, un látigo, un pantalabio, una botella de perfume, pintura, cuchillos, cerillas, una pluma, una rosa, una vela, agua, cadenas, clavos, agujas, tijeras, miel, uvas, tintas azul y aceite de oliva. Al final de su performance los espectadores le habían rasgado las ropas con cuchillas, le habían cortado, pintado, limpiado, decorado, coronado con espinos y cañonazo con el arma cargada. Transcurridas seis horas, algunos espectadores consternados pusieron fin a la performance. Abramovic describió esta obra como la conclusión de la investigación sobre su propio cuerpo.

25





Susan HILLER

Dream Mapping

1974

Hampshire, Inglaterra

Hiller invitó a los siete participantes de esta obra colectiva «en directo» a dormir tres noches en un campo de Hampshire. Unas semanas antes habían aprendido a recordarse a percibir sus sueños. Cada mañana anotaban y hacían un esquema de sus sueños, y a partir de los esquemas individuales se creaban otros elaborados a base de superposiciones. Estapiteza puso sobre la mesa cuestiones relacionadas con la influencia que ejercía la ubicación en la imaginaria particular altamente específica de cada soñador y sus métodos personales de esquematizar, así como con el punto de intersección en que convergen lo individual y lo colectivo. Con la presentación de una aplicación paródica de medición objetiva sobre el material onírico insustancial y subjetivo, Hiller también enfatizó el papel de la obra a la hora de sensibilizar a la gente sobre la naturaleza incierta de los límites entre lo individual y lo colectivo, entre lo privado y lo público. «Las experiencias, las reacciones y los actos expresivos individuales ejercen de aspectos de una estructura diseñada para intensificar un sentido de subjetividad compartida».

—Susan Hiller, «Dream Mapping», 1981



PETR ŠTEMBERA

Body Art

1975

Praga

Štembera intentó injertarse una planta en el brazo mediante las técnicas de jardinería habituales. Para ello realizó una incisión en la carne, utilizó productos químicos tóxicos para que la planta creciera en su nuevo entorno, y se vendió el tallo al cuerpo. Explicó que quería «estar en contacto con la planta, ponerla en mi cuerpo, estar junto a ella el mayor tiempo posible». Su creación artística implicaba cada vez más acciones ritualistas que utilizaban su cuerpo como una fuente de energía y potencia que le protegía frente a «la agresión psicológica física», para la que se había preparado mediante la práctica del yoga y la meditación. Aunque Štembera aseguró que su búsqueda era más personal que política, el sistema de represión que surgió tras la ocupación soviética de su República Checa natal (la antigua Checoslovaquia) influyó en el lenguaje utilizado para expresar su exploración de la presencia física y el autocrecimiento. Sus actos personales de comunión, unión y autoconservación podrían interpretarse en este contexto como metáforas de la necesidad de una curación social más amplia, de las dificultades para asimilar lo individual en lo colectivo y de la adopción de una cultura ajena a la propia.

—Citas de Petr Štembera, comentario del artista, 1975

Bill Viola

The Space Between the Teeth

1976

Fotografía

9 minutos y 30 segundos, color,
sonido mono

La cámara se acerca a través de un largo pasillo a la cara de Viola, que está gritando. La imagen se congela en el momento en que está a punto de introducirse en su cuerpo a través del espacio que separa sus dientes. acto seguido, des carga el grito sobre un lago en el que se arrojan los por las olas, que lo arrastran sin remedio. «La larga lucha de la que somos testigos hoy en día no se da entre las creencias morales en conflicto, entre el sistema legal y la libertad individual, entre la naturaleza y la tecnología humana, sino entre nuestras vidas interiores y exteriores, y nuestros cuerpos son la zona en la que se produce esta creencia. Es el antiguo problema filosófico «mente-cuerpo» creciendo a marchas forzadas como un drama ecológico, donde el resultado no sólo radica en nuestra comprensión de que el entorno físico natural es único e irrepetible como nuestros cuerpos sino que la propia naturaleza es una forma de pensamiento»

- Bill Viola, *Readings for Knocking at an Empty House* 1995





Raul ZURITA

No, no puedo más

1979

Galería Calde, Santiago de Chile

En un foro sobre la pintura de Juan Darra celebrado en la Galería Calde Santiago de Chile, Zurita reaccionó aculando violentamente en los cuadros y esparciendo el semen sobre su propio rostro cortado, ensangrentado y quemado. Más adelante dijo que las pinturas le habían parecido subversivas... en el sentido más amplio [...] rompiendo todos los códigos. Y pensé que todo discurso verbal sobre ellas sería una especie de domesticación y que había otras formas de reaccionar: acción en lugar de palabras. Con el objetivo de criticar la imposición del lenguaje y el significado, durante su acción artística Zurita trascendió los códigos del comportamiento socialmente aceptable, tanto en relación con su propio cuerpo, hiriéndolo, como en relación con los cuerpos de los espectadores al eyacular públicamente. Con la intención de compartir una experiencia que según él no podía expresarse o traducirse en los términos del pensamiento existente, utilizó su cuerpo como vehículo para una nueva serie de signos preverbales y hasta ahora sin desahogar por discurso alguno. «Mi intención era diferenciar lo que puede escribirse de lo que ya ha empezado a escribirse: aquello de lo que puede hablarse de aquello de lo que no puede hablarse. Enfrentando una experiencia personal que es estruendosamente dolorosa, hasta el punto de quemarse el rostro, el deseo de expresarla ya es un signo.»

- Citas extraídas de la entrevista de Raúl Zurita con Samuel Silva, 1982



Diamela ELTIT

Milqu

1981

Santiago de Chile

Eltit se infligió cortes y quemaduras en brazos y piernas antes de acudir a un bordel en el que leyó en voz alta un fragmento de una novela que había escrito. Luego regresó al pavimento de la entrada al bordel trabajando con lo que ella denominaba «zonas de dolor». «Lugares marginales de exclusión social como bordes, hospitales psiquiátricos, pensiones de baja estofa y cárceles. Eltrubuló su cuerpo para crear una conexión entre la experiencia individual y la colectiva. Su cuerpo se convertía en el símbolo físico de los marginados. «Presento mis cicatrices como un síntoma de la exclusión, como un modelo roto [...] superponiendo en mi cuerpo lacerado los símbolos favorecidos por el sistema, como la ropa, el maquillaje etc. Estos símbolos, a través del control, no resuelven sino que ponen de manifiesto la dicotomía que [...] existe entre el cuerpo mutilado y su sumisión al espectro físico imperante.»

- Diamela Eltit, *La tercerada de la hora*, 1982

Zbigniew WARPECHOWSKI

Hand Driven through the Hand

1980

Documenta 8, Kassel, Alemania

En Documenta 8, el artista polaco Warpechowski llevó a cabo una dura performance de dedos, durante la que realizó acciones rituales y chamánicas que al mismo tiempo utilizaban y negaban la iconografía católica. Las seis últimas horas de la performance culminaron con el momento en que el artista se clavaba un clavo del Sarmiento romano, lo que ejerció un poderoso efecto emocional en el público. El artista afirma haber realizado el mismo acto varias veces y declaró que nada le duele. «Lo he hecho en distintas ocasiones y ya estoy acostumbrado. Es la mano es como una patata vieja».

- Zbigniew Warpechowski citado por Rob LaFrenais, «The Pit and the Pendulum», 1993



Linda MONTANO y Tehching HSIEH

A Year Split Time together at the limit

1983-1984

Soledad, York

En una *performance* conjunta de un año de duración, Montano y Hsieh se ataron por la cintura con una cuerda de 2 m de longitud para «estar juntos y no estar solos nunca». Las *performances* rituales marcaron un principio y un final inducido el rasuramiento de la cabeza de ambos artistas para eliminar diferencias y simbolizar el paso del tiempo mediante el crecimiento del cabello. Las fotografías diarias y las cintas en las que grabaron todas sus conversaciones constituyen un rico fondo documental. A pesar de su intención de vencer las diferencias individuales, su frustración mutua ante necesidades y deseos distintos hizo inevitables las hostilidades. En ocasiones los amigos tuvieron que ejercer de mediadores entre ambos. Para Hsieh, esa unión con la cuerda simbolizaba las necesidades de supervivencia y dependencia, mientras que Montano daba importancia a lo que podría aprender sobre sí misma y su vida interior.



Jayne PARKER

■

1966

Fotograma

16 mm, 13 minutos, blanco y negro, MUSA.

«En *Kecho* las tripas por la boca y las dejo caer a mis pies. Busco el extremo y empiezo a tejer utilizando mis brazos en lugar de agujas hasta que las he tejido todas. Sujeto las tripas tejidas frente a mi cuerpo de modo que me cubran. Saco al exterior toda las cosas que he interiorizado y que no me pertenecen para que haya espacio para cosas nuevas. Creo un orden externo a partir de mi maraña interna».

— Jayne Parker citada en *Body as Membrane*, 1996

En la segunda mitad de la película, la artista está de pie al borde de una piscina y se zambulle en el agua una y otra vez. Duda en el borde y entonces hay un corte en la película hasta que sale del agua. Finalmente, la última escena muestra todo el proceso. Parker utiliza su cuerpo para interpretar gestos que son metáforas de la experiencia emocional e intelectual. El proceso de la personificación del pensamiento en acción, el cuerpo de la artista ejerciendo de puente entre la idea y la experiencia emocional (del espectador) ante ella.



Teresa MURAK

Seed

1989

Kunstlerhaus Bethanien, Berlín

En la Künstlerhaus Bethanien de Berlín, Murak se sumergió en una bañera allena de semillas húmedas durante varios días para que el calor de su cuerpo estimulara la germinación. Esta performance se repitió en 1991 en la galería P.S. 1 de Nueva York. Murak se crió en el campo, en Polonia, y a principios de la década de 1970 se trasladó a Varsovia para asistir a la escuela de arte. Empezó cosiendo semillas en prendas de vestir que se ponía para que germinaran gracias al contacto cálido de su piel. Como medio de germinación y crecimiento, Murak externaliza y expande las funciones internas de su cuerpo, que a través de un sencillo ritual se convierte en una metáfora del crecimiento espiritual. Como el crítico Andrzej Koslowski escribió acerca de su obra: «la actitud de la artista en relación con las semillas se torna más profunda. Las semillas se consideran el potencial imaginario del drama vital. Así, la germinación se entendió como una liberación de energía, para la artista, el crecimiento se convirtió claramente en un movimiento cósmico».

—Andrzej Koslowski, «Intimacy Revealed», 1998.



Pepe ESPALIÚ

Carrying

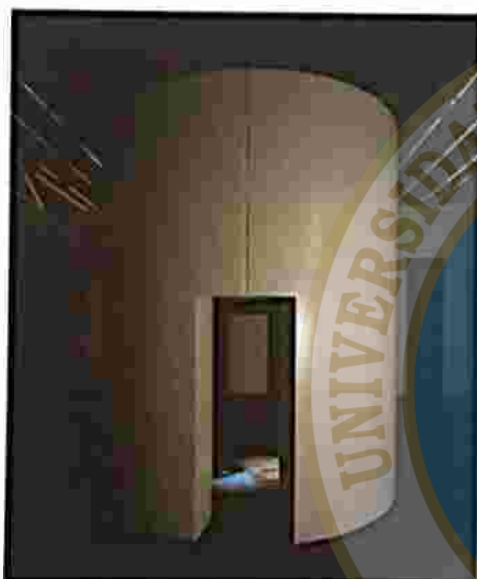
1992

San Sebastián, España

Carrying es el título de una serie de trabajos realizados por Espaliú en los dos últimos años de su vida, antes de morir de sida. El título representa la idea de «llevar» en el sentido de la transmisión de un virus entre los cuerpos, así como en el sentido de las ideas de los sentimientos, del cuidado. Una fila de gente se agrupó por parejas y estas formaron una especie de silla cruzándose los brazos y agarrándose a las muñecas del otro. Espaliú, descalzo, se sentaba entre las dos personas y con los brazos alrededor de sus hombros, iba pasando por toda la cadena humana sin llegar a tocar el suelo. «Hoy en día los médicos nos dicen que no hay otra vía que aprender a vivir con la enfermedad. Pienso que antes, y es más difícil, es necesario cambiar nuestra actitud hacia lo social, que persigue convertir a los individuos en las relaciones entre sí por órdenes jerárquicos preocupados por la competitividad, el protagonismo y el egoísmo. Aprender a vivir con el sida exige, en todo caso, rechazar esta atomización, poner en juego ideas como ayuda, solidaridad, amor, devoción...».

—Pepe Espaliú, conferencia de prensa de Carrying, 1992.

FUNDADA EN 1620
QUITO



Roni HATOUN

Corps étranger

1991

Instalación de video

350 x 300 x 300 cm

Colección, Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, París

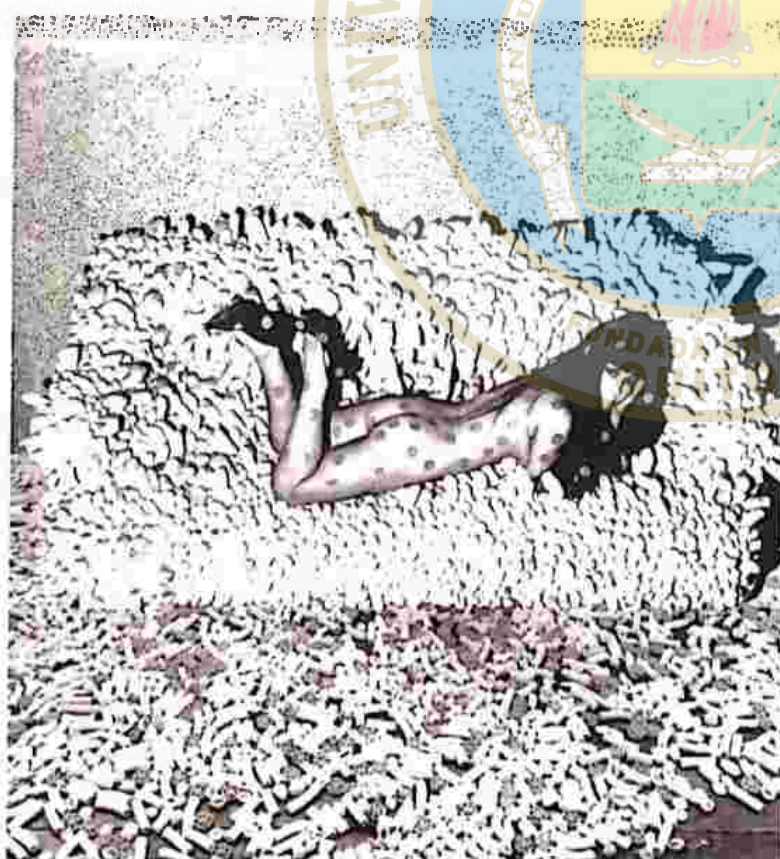
Corps étranger consiste en un recinto cilíndrico de color blanco con dos aberturas a través de las cuales el público puede acceder al interior, donde una proyección de video circular de grandes proporciones muestra un escáner médico del interior del cuerpo de la artista. Penetrando en varios túncles, el escáner conduce al espectador por un viaje vertiginoso a través de los canales digestivos, reproductores y excretores mediante válvulas que se abren y se cierran en las que los líquidos borbotean y se arremolinan. Mientras, la respiración del cuerpo se transmite a través de una especie de silbido que varía según el lugar en el que se toma el pulso. En raras ocasiones la cámara recorre el exterior del cuerpo, donde capta poros y cabellos desmesurados, para volver a sumergir en el interior y retomar su cíclico viaje a través del paisaje interno. Penetrando y distanciándose simultáneamente, la mirada médica de la cámara ofrece una visión íntima del interior del cuerpo de Hatoun. Al mismo tiempo la escala de la proyección, encerrada en un espacio a modo de útero (el recinto construido), amenaza con engullir al espectador.



REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD

En este capítulo el cuerpo es

el lugar donde la identidad definida por cuestiones de género, raza y sexualidad se sitúa, se interpreta y se desafía. El cuerpo del artista se utiliza a modo de superficie de inscripción de un lenguaje visual de identificación, tanto del real como el proyectado a partir de los estereotipos. Las ideas del yo y la identidad se interpretan en público o se revelan a través del atrezo, las máscaras, los vestidos y los disfraces que utiliza el artista para convertirse en una farsa de la identidad, especialmente en relación con la ambigüedad de los roles sexuales tradicionales. Así, se investigan los códigos de género y raza a través de la representación y la adopción de una identidad mediante el uso de signos y significados aceptados, como la ropa, el maquillaje y los atributos físicos simulados.



Yayoi KUSAMA

San título

h. 1966

Colage fotográfico

Fotografía de una obra de la artista tumbada en *Accumulation No. 2*, *Infinity Net* último plano y alfombra de macarrones.

Dimensiones: des conocidos

En *Accumulation No. 2* Kusama se fotografizó tumbada ante una de sus pinturas *Infinity Net*. Luego creó un colage con esta fotografía disponiéndola sobre una «alfombra» de macarrones pegados que continuaban los motivos decorativos texturizados y obsesivos de la fotografía. Presentada así misma a un tiempo como la artista-sujeto y como el cuerpo-objeto de deseo explícito, Kusama ponía en tela de juicio las actitudes de la época en relación con la condición femenina. Buscando publicidad abiertamente, fue acusada de exhibicionista por los críticos, sobre todo por J. F. Rodenbeck, quien escribió: «Sacerdotisa de la Desnudez. Artista Psicótica, la Chica de los Lunares. Artista Obsesiva, sedienta de publicidad: en la década de 1960 Yayoi Kusama era el blanco de numerosos epítetos, algunos de los cuales se aplicó ella misma, todo ello en el marco de una notoriedad exhibicionista».

—J.F. Rodenbeck, «Yayoi Kusama», 1996.



Pierre MOLINIER

L'Agullon de l'amour

1966, 1968

Inyección en gelatina de plata
16 x 9,5 cm

En las fotografías de Molinier aparece el mismo y otros modelos luciendo maquillajes sofisticados, máscaras, lemeninas, corsets, medias y tacones de aguja acompañados de elementos de atrezo como maniqués o consoladores hechos a mano. En *L'Agullon de l'amour* se recrea a sí mismo como la imagen de su propio deseo. Se transforma en hermafrodita, un estado de «perfección sagrada» paralizado para el goce de sus propios ojos de voyeur. Transforma su cuerpo masculino en femenino al añadirle pechos, ocultar su pene y ponerse ropa interior de mujer. El falo se encuentra en uno de los tacones, lo que le permite utilizarlo en sí mismo. La representación del falo castrado, reconstruido y pegado a un objeto «femenino» fetiche hasta «los zapatos de tacones de aguja» constituye una ruptura con el sistema de oposición binaria al que se asocia tradicionalmente la noción de género. «Preferiría ser sodomizado por un consolador. ¿Por una mujer? O por un hermoso travestido? Pero creo que sería mejor una mujer, dado que socialmente se la considera más sana [peligrosa, nociva, perniciosa].» —Pierre Molinier citado por Bernard Marcade en «Glossaire Orienté» 1995



Vito ACCONCI

CONVERSIONS

1971

Fotograma

Pellicula super 8, 24 minutos.

Blanco negro, mds.

En su serie *Conversions*, Acconci intentó llevar a cabo una dolorosa alteración de su cuerpo. Para ello se quemó el vello del pecho con una vela, se estiró los pezones para convertirlos en pechos y se ocultó el pene entre las piernas para asumir la identidad sexual de una mujer. Con esta forma de alterar los límites sexuales del cuerpo, Acconci aborda la noción de la metamorfosis personal. Los elementos de comedia y patetismo provocados por la conversión del cuerpo masculino del artista en uno más femenino se ven merma dos por la violencia sacrilega del artista creyó en el seno de una familia italiana muy católica que supone quemarse el vello del cuerpo como si purgar a su cuerpo para el sacrificio. Acconci, que con frecuencia parodia el machismo heroico en sus manifestaciones artísticas, sugiere en esta ocasión que aun siendo deseable, acceder a lo femenino puede resultar ridículo y doloroso.





Judy CHICAGO

Buxing Ring

1970

Anuncio

27 x 27 cm

Cada vez más frustrada a causa de las dificultades para ser reconocida como artista por su condición de mujer, Chicago se cambió el nombre públicamente. Así, de Gerowitz, como se apellidaba suprimiendo el apellido masculino, pasó a llamarse Chicago como símbolo de su reciente liberación de la dominación masculina. Con una suudadera en la que aparecía su nombre, posó para una pintura en el cuadrilero donde se había entrenado Mohamed Ali. La parodia que hace Chicago de los anuncios y carteles machistas utilizados por numerosos artistas masculinos de la época presagiaba un momento importante en la historia del feminismo, «el momento en que las mujeres de todo el país salieron a luchar para provocar de alguna forma un cambio en la profunda discriminación del mundo del arte».

—Judy Chicago, *Beyond the Flower*, 1976



Faith WILDING

Waiting

1971

California Institute of the Arts, Los Angeles

En una performance sentada en Womanhouse, un proyecto surgido del Programa de Arte Feminista del California Institute of the Arts, Wilding apareció sentada pasivamente con las manos sobre el regazo y balanceándose adelante y atrás mientras las recitables espora interminable de la vida de una mujer. «Esperando... esperando... esperando/Esperando a que alguien venga/Esperando a que alguien me tome en brazos/Esperando a que alguien me alimente/Esperando a que alguien me cambie los pañales... Esperando... Esperando a ser una niña grande/... Esperando a llevar su lazo dorado/Esperando a que me venga la menstruación/Esperando a leer libros prohibidos/.../Esperando a tener novio/Esperando a ir a una fiesta, a que me saquen a bailar... una balada/Esperando a ser bonita/Esperando el gran secreto/Esperando a que empiece la vida... Esperando... Esperando a ser alguien/... Esperando a que medea aparezcan los granos/Esperando a llevar pinlabios, la cone y me medias/Esperando a ponerme guapa, a depilarme las piernas/Esperando a ser guapa... Esperando.../Esperando a que se decida que existe, a que me llame/Esperando a que me pida una cita.../Esperando a que se enamore de mí... «Esperando a casar me/... Esperando a la noche de bodas/... Esperando a que llegue a casa para llenar mi tiempo.../Esperando a quedarme embarazada/Esperando a engordar la barriga/Esperando a que se me llenen los pechos de leche/Esperando a notar cómo se mueve mi bebé/Esperando a que se me dejen de hinchar las piernas/Esperando a las primeras contracciones/Esperando a que las contracciones terminen/Esperando a que saque la cabeza/Esperando su primer grito, las nacer/... Esperando a amamantar a mi bebé/Esperando a que mi bebé deje de llorar.../Esperando a que él me diga algo inteligente, a que me pregunte cómo estoy/Esperando a que deje de reñirme, a que me busque la mano y me dé un beso de buenos días/Esperando la realización... «Esperando a que mi cuerpo se vuelva feo/Esperando a que se me caigan las carnes/Esperando a que me visiten mis hijos/Esperando a que muera mis amigos.../Esperando a que desaparezca el dolor/Esperando a que acabe la lucha.../Esperando...»

—Faith Wilding, *Waiting* 1971



urs LÜTHI

Self-Portrait with Ecky

1974

fotografía sobre lienzo

60 x 70 cm

Lüthi se fotografió a sí mismo a su novia, uno al lado del otro, mejilla contra mejilla, vestidos y maquillados de forma idéntica de modo que parecían gemelos. «Prefería identificarme al máximo con mi novia y de alguna forma, meterme en su piel».

Anteriormente Lüthi había posado como travestido ante la cámara para comprobar «hasta dónde podía llegar en la relación entre hombre y mujer». Motivado por una exploración de su composición psicológica y de cómo reaccionaría esta si se estableciera un vínculo íntimo con el sexo opuesto, Lüthi esperaba que comunicando «todo lo íntimo y personal en mí» incitara al espectador a reflexionar y cuestionarse los aspectos personales y contradictorios de sí mismo. La única forma de representar visualmente sus «rasgos femeninos» fue a través de su caracterización como travestido. Con la destrucción de los estereotipos relativos al género, Lüthi señala que la conexión que siente con lo «femenino» se encuentra en un lugar muy profundo de la psique, alejado de la apariencia y el comportamiento sociales.

— Citas de Urs Lüthi extraídas de «The Artist and His Double: Interview with François Pluchart», 1974.



artista

Adrian PIPER

The Mythic Being: Cruising White

Women

1975

Cambridge, Massachusetts

abajo

Adrian PIPER

Catalysis IV

1976 - 1977

Nueva York

Las performances de Piper que tenían lugar en la calle, el metro, museos, librerías y otros espacios públicos, demuestran el deseo de cuestionar y transformar la actitud colectiva general en relación con la diferencia, y su interpretación a través de la apariencia y los gestos de una persona. En la serie *Mythic Being* la artista adoptó un disfraz andrógino de joven de raza indeterminada vestido con una camiseta negra, vaqueros anchos, grandes gafas de sol, una peluca afro y un bigote a la Zapata. En la serie *Catalysis* su presencia, y sus «actitudes personales y estéticas», era totalmente subversiva. Por ejemplo, viajaba en metro en hora punta vestida con ropa que olía mal, o bien con globos en la cabeza, lanzar, el pelo y los dientes. iba de compras a unos grandes almacenes elegantes vestida con ropa en la que se leía «RECÉN PINTADO» en pintura blanca de aspecto pegajoso, o bien se presentaba en una biblioteca con una cinta oculta en la que se podía escuchar ruidosamente. De esta forma forzaba un enfrentamiento directo con el público que según ella le provocaba «ciertos cambios de personalidad realmente acusados».



Jürgen KLAUKE

Transformer (detail)

1973

Fotografías en color

4 fotografías de 120 x 100 cm cada una

Klauke se fotografía en poses y con varias vestimentas representativas de toda una gama de etiquetas culturales utilizadas para retratar una identidad en constante evolución. En *Transformer* interpreta la transformación de una forma en otra parte de ese personaje siempre incompleto que es el ser, posando de un modo divertido como un objeto sexual con una ropa que exagera y parodia el hermafroditismo. Klauke se retrata como una caricatura de la personificación visual de su vehemente deseo de adoptar múltiples formas y un género andrógino. El artista pensaba que la interpretación del género de los demás permitía conectar con aquellos aspectos de los demás que había en sí mismo y por lo tanto, ensanchar sus límites internos y el conocimiento de sí mismo. «...todavía puede uno encontrar su identidad a través de la de los demás: expandir su conciencia, llegar más allá de los límites, y con un poco de suerte quizá aún más lejos [...] no asumo otros papeles, no quiero ser una mujer ni ninguna otra persona, y desde luego no busco unidad ni perfección divina [...] si hay que llamarle de alguna forma, llamémosle "híbrido feliz"...».

—Jürgen Klauke, entrevista con Peter Weibel, 1994





Katherina SIEVERDING

Transformer. 1 A/B

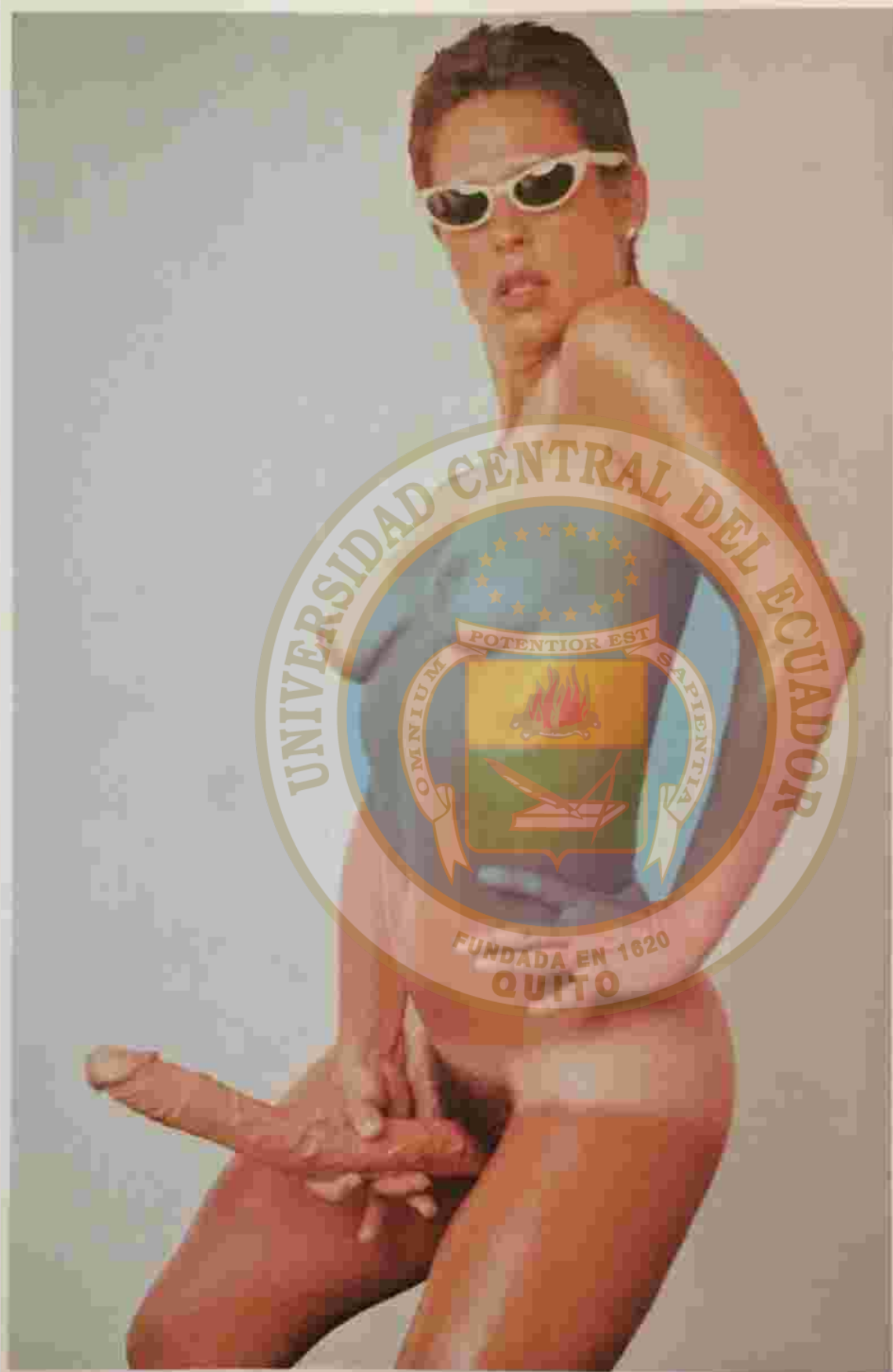
1973

Análogo-digital, acrílico y perssex

2 partes de 190 x 125 cm cada una

En una exposición celebrada en 1974 bajo el título «Transformer. Aspekte der Travestie», se mostraron imágenes de Jürgen Klauke, Urs Lüthi y Sieverding junto a las de músicos y transformistas igual de andróginos como David Bowie, Brian Eno y Lou Reed. Sieverding también creó montajes fotográficos con su compañero Klaus Mettig en los que sus rostros, con maquillaje y peinados similares, devenían prácticamente indiscernibles. En las enormes imágenes solanzadas similares a una máscara, la mujer imita al hombre y el hombre a la mujer, por lo que los «retratos» resultantes presentan unos límites desdibujados y distinciones arbitrarias que enfatizan la falta de diferencia entre uno mismo y el otro. Sieverding explicó que, como mujer, necesitaba ponerse en el papel del hombre para comprender el punto de vista contrario, afirmando que «la conquista de otro género tiene lugar en uno mismo». Mientras que a la mayoría de las mujeres artistas contemporáneas que trabajan con imágenes de identidad les preocupaba balzar su diferenciación del género masculino, Sieverding, al igual que Lüthi, se empeñaba en encontrar similitudes entre ambos sexos. El travestismo se convierte en una forma de comunicar los «roles, represiones [...] y la autoextensión» comunes a la psicología de ambos géneros.

— Citas extraídas de Lucy R. Lippard, «The Pains and Pleasures of Rebirth», 1976



Lynda BENGILIS

Sin título (detalle)

1974

Fotografía en color

26,5 x 26,5 cm

Para las invitaciones a sus exposiciones Benglis utilizaba fotografías de sí misma en las que interpretaba distintos roles de género posando por ejemplo como un hombre sentado en su coche como una mujer sumisa al estilo de una *pin-up*. Este infame anuncio enviado a la revista *Artforum* se concibió inicialmente como póster central, pero el director no permitió que se publicara. Benglis declinó la oferta de la revista de acompañar su imagen con un artículo sobre su obra y lo que hizo fue pagar por un espacio publicitario contratado a nombre de la galería, alegando que «... colocar el nombre de la galería en la obra reforzaba su posición y molándose del aspecto comercial del anuncio, del *star system* del arte y del modo en el que los artistas se utilizan a sí mismos, sus imágenes y personajes para vender sus obras. Era una burla de la seriedad, del masoquismo y del feminismo. El contexto de la publicación del anuncio en una revista de arte era importante» — Lynda Benglis: *Un día por Susan Kauffman* en «Duel Nature» | 99 |

Más adelante Benglis explicó que su intención había sido ridiculizar la idea de la necesidad de definirse sexualmente —ser un hombre o una mujer— así como las campañas orquestadas por los medios de comunicación.

LABYRINTHS-VOICE-BLIND TIME
OPENING APRIL 6TH-27TH, 1974



Robert MORRIS

San título

[1974]

Litografía en offset

98 x 61 cm

Morris creó este autorretrato en tamaño poster para su exposición en la Castell-Sonnabend Gallery de Nueva York. Evocando el sometimiento del masoquismo al avés de los pesados grilletes que le aprisionan el cuello y las muñecas, así como la dominación del fascismo simbolizada por las galas oscuras y el casco alemán, la imagen de Morris parodia y reafirma los códigos dominantes de la masculinidad heterosexual, a la vez que evoca asociaciones con la homosexualidad. Su fornido y musculoso cuerpo, y su actitud agresiva parecen confirmar un retrato de «hiper» masculinidad reforzada por la vestimenta militar. En aquella época, Morris trabajaba con Lynda Benglis las poses estereotipadas del hombre y la mujer, así como el juego de la dominación y la sumisión. Esta imagen presenta un «disfraz» masculino que al mismo tiempo reafirma y cuestiona su potencia sexual.



Mary Beth EDELSON

Goddess Head

1975

Técnica: collage

Aprox. 20 x 25 cm

En sus collages de la década de 1970, Edelson exploró los símbolos y los mitos de la historia «perdida» de la mujer con objeto de recuperar el legado femenino y de vincular a la mujer contemporánea con una comunidad femenina colectiva. Este enfoque esencialista buscaba crear una imagen nueva y poderosa de la mujer basada en su sintonía con la naturaleza y el culto a las diosas. Se trataba de una tendencia habitual en el movimiento feminista de la época que intentaba enmendar las equivocaciones de la cultura con los «derechos de la naturaleza». En referencia a la vinculación tradicional de la mujer con el mar (como madre de todas las criaturas), la cabeza humana de Edelson se sustituye por una caracola que, con su espiral fosilizada, resiste la penetración y ala personalidad, y hace que la figura «de la diosa» resalte en la piedra y enigmática como la esfinge. Con la transformación de la figura femenina a partir de la representación tradicional, Edelson presenta el cuerpo como receptivo y resistente, antiguo y moderno, monolítico y omnipresente.

obra siguiente

Carolee SCHNEEMANN

Interior Scroll

1975

East Hampton, Long Island

Completamente desnuda y cubierta con una sábana, Schneemann explicó al público que iba a leer un extracto de su libro *Cézanne: She Was a Great Painter*. Acto seguido, se despojó de la sábana y se pintó el contorno del cuerpo y del rostro con grandes trazos de barro. Se subió a una larga mesa y leyó el texto mientras adoptaba una serie de poses típicas de modelos de dibujo al natural, sosteniendo el libro con una mano. Le dejó caer y lentamente se sacó un rollo de papel de la vagina y leyó su contenido, extracto de escritos feministas publicados en un libro anterior. Schneemann interpretó esta pieza por primera vez ante un público mayoritariamente femenino en una exposición de pinturas y performances titulada «Women Here and Now». *Interior Scroll* constituía la culminación de las indagaciones de Schneemann en torno al «espacio vulvar» y a su conexión con las formas serpenteantes como los atributos de las diosas de las culturas ancestrales. «Consideré la vagina de formas íntimas físicas y conceptualmente como una forma escultórica, un referente arquitectónico, el origen del conocimiento sagrado, como éxtasis, nacimiento, transformación [...] una cámara translúcida de la que la serpiente es el modelo exterior, animada por su tránsito de lo visible a lo invisible, rodeada por la forma del deseo y los misterios generalivos, atributos del poder sexual femenino y masculino. Este origen del «conocimiento interno» se simbolizaría como el indicador principal que une el espíritu y la carne en la veneración de la Diosa».

«Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, 1979»





Paul McCarthy

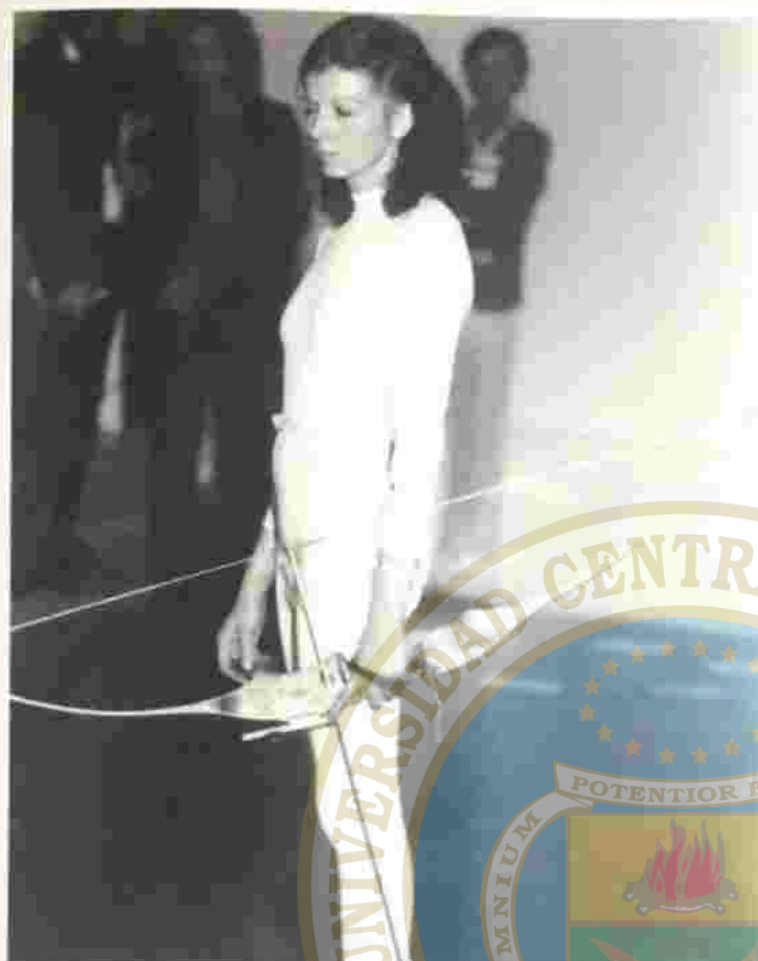
Sailor's Head

1975

Los Angeles

McCarthy se presenta como un objeto sexual femenino con una peluca rubia, maquillaje y la parte inferior de un bikini negro, y al mismo tiempo como un «marinero» envilecido que copula con una bola de carne picada y un tarro de mayonesa. Se trata de una alteración del lenguaje simbólico de la cultura popular que evoca, más concretamente, las imágenes de los fotogramas de películas eróticas. «Llevo maquillaje en los ojos y una peluca, pero no hay duda de que soy un hombre. Es la imagen de una figura andrógina. La ilusión lleva a ver a un hombre o una mujer o ambos a la vez, y creo que el poder de esta obra es que al final consigue que te pierdas. Se trata de esta idea de la seducción a través de una figura andrógina, e explorando esas partes de mí mismo».

— Paul McCarthy, «There's a Big Difference Between Ketchup and Blood», 1993



Vikke ROSENBACH

Don't believe I do an action
1975

Kunst Museum, Düsseldorf

Rosenbach disparó quince flechas a una diana cubierta con una gran reproducción en blanco y negro de la pintura renacentista de Stephan Lochner, *La Virgen de la Rosaleda* (h. 1435-1440). Desde un orificio cuadrado practicado en el centro de la diana, una cámara de video grababa a Rosenbach lanzando las flechas. La performance se presentó después en forma de video en el que la grabación se superpuso a la imagen de la Virgen, invirtiendo así la dirección de las flechas de tal modo que la cara de la artista quedara a superpuesta a la de la Virgen en el momento de disparar. Así, la artista aparecía un tiempo como víctima y torturador a haciendo referencia a la naturaleza motiva de las roles de la mujer en la sociedad.



Carlos LÓPEZ

Perchero

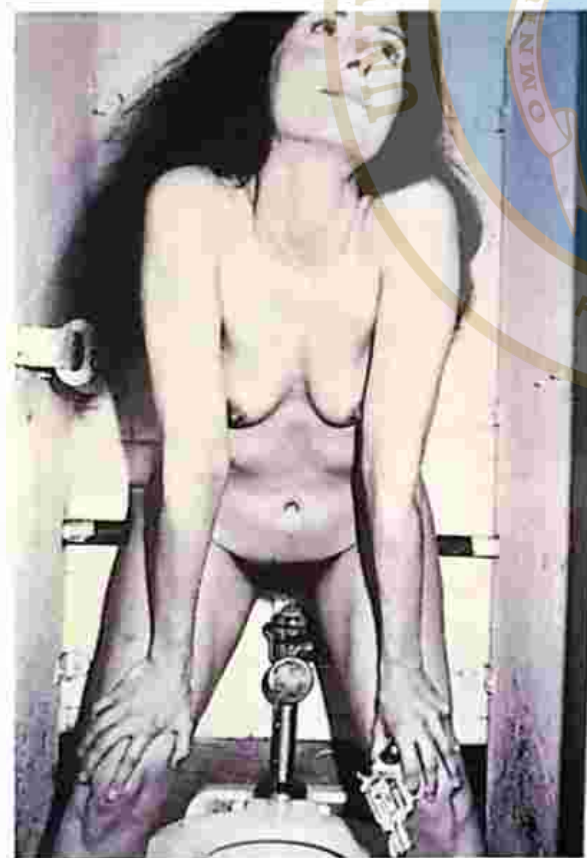
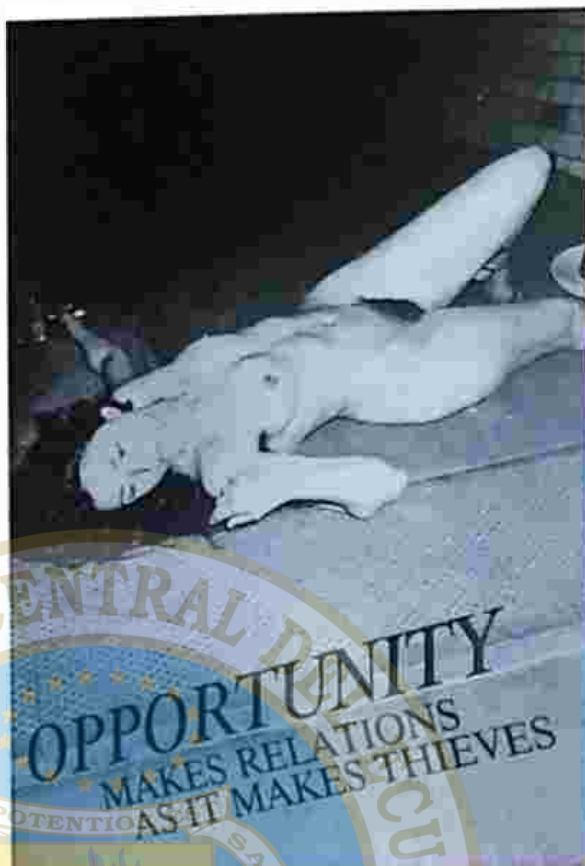
1979

Arteses, madera, fotografía

bronce

150 x 250 cm

En las series de performances llevadas a cabo entre mediados y finales de la década de 1970 talparecer las primeras performances en directo que tuvieron lugar en Chile. López cuestionó el régimen político de su país. Perchero representó en la Galería Módulos y Formas de Santiago de Chile, y consistió en una serie de fotografías en las que el cuerpo del artista se transformaba en el de una mujer. Estas instantáneas eran colgadas en perchas que a su vez colgaban de un perchero. En contraste con las normas heterosexuales (machistas) del régimen militar, López exhibió el cuerpo irroto en términos de vulnerabilidad y lucha. Esto supuso un desafío directo al cuerpo altamente entrenado y masculinizado del estado que



de izquierda a derecha y de arriba a abajo

Hannah WILKE

Exchange Values (Work)

1978-1984

Fotografía en blanco y negro

152 x 102 cm

Hannah WILKE

Opportunity Makes Relationships as It Makes Thieves (Goethe)

1978-1984

Fotografía en blanco y negro

152 x 102 cm

Hannah WILKE

His Falced Epistol (Joyce)

1978-1984

Fotografía en blanco y negro

152 x 102 cm

Wilke realizó en la galería P.S. 1 de Nueva York una serie de «autorretratos interpretativos» titulada *So Help Me Hannah*, posando con un revólver, desnuda y con tacones altos en diversos espacios decadentes. En las fotografías se superponían citas de filósofos y artistas masculinos que hablaban de la relación entre los individuos, el arte y la sociedad. Más adelante la pieza se convirtió en una serie de *performances* grabadas en video en las que Wilke se movía lentamente por el espacio y se detenía de vez en cuando para posar. La acción se acompañaba de una banda sonora en la que la artista leía fragmentos más amplos de las citas. La obra fusiona explícitamente el cuerpo-objeto femenino (suciedad de objeto se ve acentuada por la pose, que presenta el cuerpo como un objeto expuesto) y lamenta el «yo» de la producción cultural, como reflejan los textos y la reapropiación y la justificación que la artista realiza con ellos y su propia imagen. La forma en que Wilke se apropia de la posición subjetiva tradicionalmente ostentada por el hombre resulta aún más paródica de bido al revólver, un símbolo de potencia y destrucción masculinas que contrasta con la exposición de su vulnerable cuerpo desnudo para forzar al espectador a cuestionarse sus prejuicios acerca de la forma de ver el cuerpo femenino.

Wendy Wilke (con Ronald, 2022-2023)

Infra-Venus

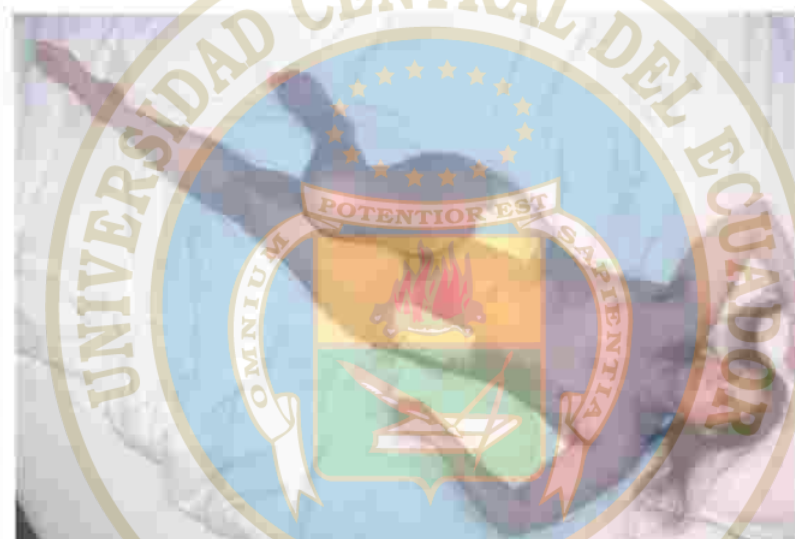
(1994)

Fotografías de las cruzadas de las

superfotografías

171 x 142 cm cada una

Wilke realizó *Infra-Venus* tras serie delectado un informe mortal. La obra consiste en una serie de fotografías en color tamaño real que muestran su cuerpo amorado y herido dando testimonio de los efectos devastadores del tratamiento oncológico. Las fotografías se acompañaban de autorretratos en acuarela, esculturas-objetos médicos y collages realizados con el cabello que perdió a causa de la quimioterapia. Con anterioridad a la realización de *Infra-Venus*, la artista era conocida y descreditada por muchos por las obras en que utilizaba su rostro y su cuerpo. Demacrada por la enfermedad, Wilke siguió utilizando su cuerpo para expresarse artísticamente, a pesar de haber dejado de ser joven y bello. A la edad de 40 años, *Infra-Venus* se expuso a título póstumo en la Ronald Feldman Gallery de Nueva York en 1994.





Robert MAPPLETHORPE

Self Portrait with Bullwhip

1978

Impresión en gelatina de plata

41 x 51 cm

Según Mapplethorpe, este autorretrato expresaba la parte más confiada de sí mismo, aunque también le mostraba tal como era en su vida cotidiana. La presentación formal y la estética clásica de la fotografía contrastan radicalmente con el contenido subversivo de la misma. Mapplethorpe presenta su identidad sexual de manera gráfica y simbólica. La ropa que lleva, la posición que adopta y el látigo salvando de un orificio constituyen una serie de símbolos que permiten interpretar las relaciones sociales de su artista. Su pose es sumisa y al mismo tiempo desafiante. El instrumento de crueldad y castigo que lo penetra lo convierte en un objeto de fantasía masoquista, mientras que su mirada directa hacia el espectador y el evidente dominio que ejerce sobre el látigo muestran su control absoluto y tanto irónico de la situación. Al mostrarse como objeto y sujeto de su propio deseo, Mapplethorpe representa un momento de autorrevelación impúdica, desmascarando el comportamiento sexual «pervertido» y situándolo en un primer plano.



Sherman FLEMING

Something After the Living

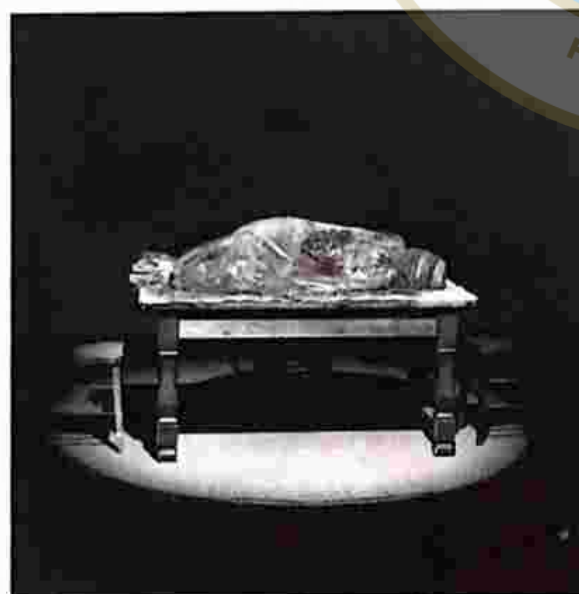
1979

Washington DC

Fleming creó un alterego irónico de sí mismo, RodForce, en el que redujo la representación del hombre negro en los medios de comunicación a una enorme personificación de fuerza física para «avanzar a través de este mar de cuerpos considerados formidos como el Hombre Negro todopoderoso... ¡inflectible e invulnerable!».

— Sherman Fleming citado por Kristine Stiles en «Uncorrupted Joy», 1998

En esta *performance* de RodForce, aparecía completamente desnudo alaviado con un gran filo de lamé plateado bajo un foco de luz situado entre dos columnas dóricas en la galería-estudio de su amigo Wayne Higgs. Anteriormente se habían medido y cortado unos trozos de madera para que cubrieran en distintos ángulos la distancia que separaba el cuerpo del artista y las columnas inmóvil durante los 35 minutos que duró la *performance*. RodForce se esforzó por aguantar esa restrictiva e incómoda estructura hasta que no pudo resistir la tensión y se retiró, dejando que los listones de madera se desplomaran.



Maro HADJON

The Negotiating Table

1982

The Western Front, Vancouver

Hadjoun permaneció tres horas tendida sobre una mesa iluminada por un foco, con el cuerpo cubierto de vísceras, vendajes y sangre, y envuelta en un saco para cadáveres, simbolizando una víctima de los efectos devastadores de la guerra. Una banda sonora en la que se oía a los líderes políticos occidentales hablando de la paz llenaba el espacio vacío que rodeaba la mesa e incrementaba el dramatismo de un cuerpo simbólicamente maltratado y del mundo frío e impersonal en el que vive. El único movimiento que se apreció en la *performance* fue la respiración apenas perceptible de la artista envuelta en el saco de plástico. Los espectadores que veían la escena alejados del foco de luz se veían obligados a enfrentarse a su propia impotencia frente a la destrucción y su inactividad y pasividad contrastaban con la retórica de los políticos. Hadjoun representó al abismo que separa la realidad humana de la guerra y la forma en que nuestra cultura la procesa para consumo de políticos y medios de comunicación. Libanesa de nacimiento, Hadjoun experimentó en carne propia las fuerzas de opresión y resistencia habituales entre los distintos grupos sociales, tanto en Líbano, invadido por Israel en 1982, como en Occidente, donde la artista se vio obligada a identificarse como una extranjera del Tercer Mundo.





Philip Risi

I'm Not the Girl Who Misses Much

1996

Fotogramas

5 minutos y 2 segundos, color, sonido

En los inicios de su obra Risi adoptó el formato de vídeo musical combinado con un toque feminista. Interpretando a una «estrella del pop», la artista deja de encarnar la amada convertida en objeto de deseo tema recurrente en las películas populares para convertirse en la autora de la propia obra. En este vídeo Risi baila con un vestido muy escotado que deja sus pechos al descubierto, al estilo de las antiguas diosas griegas. El vídeo parece reproducirse en el modo de avance rápido, puesto que la imagen se ve borrosa y con cortes bruscos, mientras que la banda sonora repite el tema una y otra vez de forma veloz y estridente, transmitiendo una sensación de desesperación. Sólo al final del budo de 5 minutos se reconoce que se trata de un fragmento de la canción de los Beatles *Happiness is a Warm Gun*. La contraposición del significado de la letra y la sensación de pánico mina la elegancia del vídeo pop al uso. Risi personifica a la musa del músico masculino en términos de inseguridad, repelición, histeria, y marca su mirada con un montaje ininterrumpido para presentar el cuerpo femenino como algo imposible de determinar y retener.

página anterior

Andy WARHOL

Self-Portrait in Drag (detalle)

1981

Fotografía Polaroid en color

11 x 8,5 cm

Warhol jugaba continuamente con su propia identidad y ejerció una gran influencia en la estética *glamrock* de la música y la cultura de la década de 1960 y principios de la de 1970. A través de sus películas, entre las que encarnaba a extravagantes *drag queens*, así como a través de otras actividades artísticas, convirtió el personaje del travestido afeitado en un ídolo gay o bisexual, debilitando de forma sorprendente los rígidos papeles patriarcales que regían la presentación de la identidad pública (masculina). A principios de la década de 1980, en un póster central de la revista *Artforum*, Warhol juntó un ambiguo autorretrato caracterizado de travestido con una serie de símbolos de dólar señalados. El título de la fotografía, *Forced Image*, indicaba que la identidad caracterizada era una falsificación. En esta obra es imposible determinar dónde reside el Warhol «real»: una incertidumbre reforzada por la dualidad de su identidad sexual, que se sirve de sus supuestos amaneramientos alaminados al tiempo que los presenta como «falsos» debido a su naturaleza interpretativa. «Estoy segura de que cuando me mire en el espejo no veré nada. La gente siempre me dice que soy un espejo, así que si un espejo se mira en un espejo, ¿qué es lo que ve?»

~ Andy Warhol. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. 1975



James LUNA

The Artifact Piece

1983

Museo del Hombre, San Diego

Colección, New Museum of Contemporary Art, Nueva York

En el Museo del Hombre de San Diego, en la zona dedicada a la tribu de los Kumeyaay, Luna descansaba sobre un lecho de arena como si fuera un objeto de una exposición etnográfica. Su cuerpo estaba identificado con varias etiquetas en una de ellas aparecía su nombre, mientras que las demás hacían referencia a sus cicatrices heridas provocadas durante una «fuerte borrachera». La documentación personal del artista y los objetos ceremoniales de la reserva Luna en su hogar (lugar de origen) se exhibían en dos vitrinas al lado cuerpo del artista como «prueba» legal cultural de su existencia. Como indio americano, la actividad artística de Luna surgió a raíz de la necesidad de encontrar su lugar en el discurso occidental en el que su identidad está definida culturalmente. *The Artifact Piece* parodia la idea de que existe una identidad india auténtica «auténtica» según la perspectiva colonialista, que obtiene el indio como un ser primitivo y por lo tanto, más cercano a la naturaleza, obtiene lo con dena por los funcionalismos sociales del mundo occidental como el alcoholismo, la sexualidad y el desempleo. La presencia literal de Luna en la exposición del museo altera la capacidad del espectador de observar el «otro» étnico/histórico a través de la presencia de una conciencia y una mirada inquisitiva. Según el crítico Jean Fisher, el cuerpo del artista «funciona» menos como una afirmación o una representación, en el sentido occidental del término, que como una interpretación, es decir, como un cuerpo «parlante» que retrata continuamente los límites del yo en el mundo. En estos términos, el objeto de arte no se encuentra necesariamente en una situación de privilegio frente al gesto que lo delata o el espacio común al que se dirige.

—Jean Fisher, «In Search of the "Inauthentic": Disturbing Signs in Contemporary Native American Art», 1992



Lorna SIMPSON

Guarded Conditions

1989

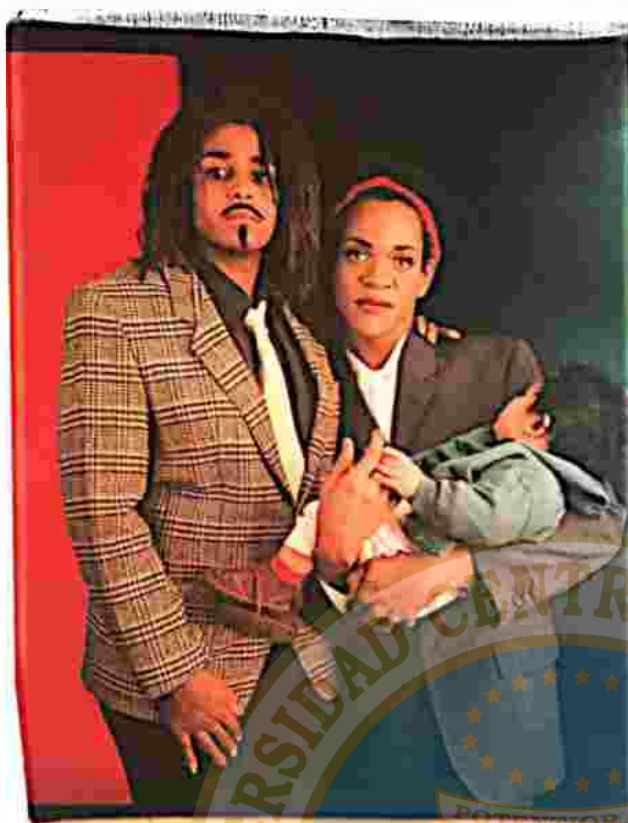
Fotografías Polaroid en color y planchas de plástico

231 x 333 cm

Simpson reunió fragmentos fotográficos de su cuerpo. Con un puño cerrado y de espaldas al público, Simpson asila un gesto para analizar la emoción e sustante. La repetición de las palabras «ataques sexuales/ataques raciales» debajo de las fotografías subraya el origen de la pose de Simpson: su cuerpo se encuentra en un estado «defensivo» ante los ataques que prevé como resultado de su condición sexual y el color de su piel. El tratamiento formal de la imagen refuerza el sentido de ataque y protección (el cuerpo de la artista aparece en actitud severa y se repite varias veces, como fragmentado ritualmente, negando al espectador la oportunidad de contemplarlo en su totalidad). El hecho de dar la espalda inflexiblemente y de segmentar su físico demuestran una negativa a «quedar atrapada» en los discursos culturales occidentales de criminalidad y patología que se asocian a su identidad sexual y racial. Posicionándose como sujeto, la artista obliga al espectador a afrontar la historia reciente de apropiación y consumo del cuerpo de la mujer negra por parte de los occidentales. El crítico Matthew Ritchie ha escrito lo siguiente acerca de la obra de Simpson: «... con su singular habilidad para tocar la fibra sensible de la gente [...] Simpson ha pasado algunos años trabajando con éxito sobre la dolorosa interfaz entre la identidad, la política, utilizando el cuerpo y sus símbolos para catalogar las tramas de la mirada colectiva».

—Matthew Ritchie, «Lorna Simpson», 1996

FUNDADA EN 1620
QUITO



Lyle Ashton HARRIS: Rendé (Queer, Africa & I): The Child, 1994

Fotografía Políptica
61 x 51 cm

En *The Child*, la artista Renée Cox interpreta al «padre» y Lyle Ashton Harris a la «madre», mientras que el niño, que no tiene el cabello afro supuestamente es **adoptado**. Junto con la forma de vestir y los roles interpretados por los artistas, la imagen sugiere que la identidad y el parentesco no se encuentran en los significados visuales. Según explicó Harris al crítico Michael Cohen: «... utilizamos disfraces como forma de transgresión [...] cuestionamos una construcción del nacionalismo africano que deja a los homosexuales y a las feministas fuera de la familia negra, del movimiento Million Man y de otras instituciones propias de la raza negra».

—Michael Cohen, «Lyle Ashton Harris», 1996

Harris realizó algunas de estas colaboraciones en 1994, cuestionando el mito de la familia nuclear burguesa descendiente de europeos. Ante un fondo de tricolor que evocaba la bandera africana, varias parejas posaron como representación simbólica de las posibilidades de parentesco en situaciones en que los papeles del hombre y la mujer se intercambian y se convierten en nuevas estructuras familiares.



Yasumasa MORIMURA
Doublenage (Marcel), 1988
Fotografía en color
157,5 x 122 cm

A mediados de la década de 1980 Morimura empezó a realizar fotografías inspiradas en obras maestras de la historia del arte como *La Olympia* de Manet. Posando como modelo, utilizaba prendas que solo ocultaban parcialmente su identidad. *Doublenage (Marcel)* es alusión al famoso retrato obra de Man Ray del *alter ego* femenino de Duchamp, *Rose Selavy*. Las interpretaciones binarias del original (hombre caracterizado de mujer) reflejan aspectos más globales de la sociedad contemporánea, como la raza, la cultura y el género. En el centro de la imagen, el rostro oriental y masculino de Morimura luce un maquillaje de blanca feminidad cuya ordinaria artificialidad se pone de manifiesto por los auténticos brazos blancos de mujer que se acercan a él. Estos brazos se ven sujetos —retenidos— por unas manos que podrían ser femeninas o masculinas, pero que sin duda no son blancas, lo que da a entender que es el «otro» no occidental quien controla la situación.





Laura AGUILAR

In Sight y Vision (Self-Portrait)

1991

Fotografía en blanco y negro

101,5 x 127 cm

Colección, New Museum of Contemporary Art, Nueva York

Los autorretratos de Aguilar se presentan en fotografías «documentales» en blanco y negro para acreditar la identidad de su cuerpo: que, como «latina lesbiana» con sobrepeso, queda fuera del discurso del deseo y la aceptación por parte de la sociedad norteamericana dominante, así como de su propia cultura. Su obra se centra en el dolor físico y sus dificultades de aprendizaje y las particularidades de su cuerpo que percibe como ajeno y que a veces considera una carga. Aguilar muestra el cuerpo/yo definido y experimentado a través de su relación con los demás, buscando una afirmación y una trascendencia del mismo. Con los autorretratos la artista ha «logrado encontrar algo de consuelo y paz a través de mi propio cuerpo [...] Soy una mujer grande, así que se supone que no debo encontrarme cómoda conmigo misma. Me pregunto qué pensar a la gente».

—Laura Aguilar citada por Amelia Jones en *BodyArt. Performing the Subject*, 1998



página anterior

Jeff KOONS

Sin título

1989

Anuncio en color

27,5 x 23 cm

«Quizá (creando) el anuncio más convertido jamás publicado en una revista de arte desde que Lynda Benglis apareciera con un consolador enorme [...] Jeff Koons ha revisado personalmente los anuncios de los números de noviembre de cuatro revistas, fomentando un gran debate coincidiendo con sus recientes exposiciones [...] En línea de la preparación y la reproducción meticulosas de Koons antes de crear sus obras escultóricas [...] el artista ideó especialmente cuatro anuncios distintos a página completa, cada uno para una revista diferente: *Arts Magazine*, *Artforum*, *Art in America* y *Flash Art*. Cada imagen mostraba a Koons en un decorado adecuado para la ocasión: una escena de playa o piscina con el artista sentado entre dos locas vivas; el artista en el aula de una escuela primaria, atendiendo a las preguntas de unos niños entusiasmados y de espaldas a una pizarra garabateada con eslóganes subversivos del tipo «¡Viva la explotación de masas!», el artista ahorrado sobre un pony Shetland en miniatura flanqueado por dos bellas aseniquini, o con un rellizo y saludable cerdo y un lechón al lado».

«... Según Jeff Koons, «Hoy en día, la mayor prioridad de todo artista es enfrentarse a la crisis moral que amenaza con aplastarnos a todos. En mi opinión, los artistas deben utilizar todas las herramientas de que disponen, todas las que el denominado mundo real —la publicidad y las industrias discográfica y cinematográfica— ha puesto a su alcance. Estos son nuestros competidores. Si el mundo del arte no utiliza los seductores medios que tenemos a nuestro alcance, será engullido por la publicidad y el mundo del espectáculo»».

—Suplemento de *Flash Art*, 1989



John COPLANS

Self-Portrait (Standing, Side View, Three Panels, no. 5)

1993

Impresión en gelatina de plata
343 x 145 cm

« Llegué a conclusión de que la fotografía era el medio para probar [...] Es un medio para construir una identidad alejada de una personalidad híbrida que permita encontrar una identidad artística. » Interesado en la idea delo primordial y su vinculación al psicoanálisis, Coplans centró su búsqueda de la identidad en lo universal « estando en contacto genéricamente con el legado de la condición humana como algo interno, algo que todos llevamos dentro ».

- John Coplans, entrevista con Jean-François Chevrin, 1999

« Sin rostro y sin ropa, el cuerpo desnudo de Coplans pierde todo significado de clase, cultura y época, y dirige la atención a la percepción y a la personificación tradicionalmente un tabú en la cultura occidental. Su cuerpo musculoso desnudo y viejo se transforma en un paisaje de texturas y formas. Convirtiendo la carne en un icono a través de la santuosidad de sus montañas a gran escala, Coplans afirma a una identidad que siempre hemos conocido pero que nunca hemos admitido culturalmente. La del patriarca personificado ».





Diadélé Ajiboyé **BAMGBOYÉ**

Celebrate

1994

Impresión C-type

91 x 110 cm cada panel

«Decidí fotografiar el cuerpo masculino en la situación más habitual pero menos representada: el ámbito doméstico. Elegí el desnudo [...] porque es el estado más natural del cuerpo, en el que se halla despojado de todo valor material y condición social. Me centré en el autorretrato para ejercer un control absoluto sobre el proceso de creación de las imágenes y, sobre todo, como responsable directo de las manifestaciones de mi obra».

—Diadélé Ajiboyé Bamgboyé, comentario del artista, 1994

Para un artista negro que trabaja con un género propio de la cultura occidental, esta condición de sujeto es nula. Para la gente de origen colonial la representación ha relegado su condición social a la de un objeto, definido por tanto al ir más allá de sus cuerpos y a menudo visto a través del prisma de una sexualidad extrema.



Enzo **EUSEO** y Guillermo **GÓMEZ-PEÑA**

Dos amerindios no descubiertos visitan Madrid

1992

Plaza de Colón, Madrid

Los artistas posaron expuestos en una jaula ante el público de distintas ciudades españolas como si fueran «primitivos» recién descubiertos. Hablaban un idioma inventado, iban al retrete atados con una correa y acompañados de un vigilante, y si les tiraban una moneda interpretaban una canción, una danza «nativas». Bromeando la volación histórica de Sudamérica por parte de los conquistadores españoles y portugueses, el color dorado de la jaula de los artistas representaba el valor de los indígenas, que se utilizaron como esclavos mientras los europeos saqueaban su oro. La identidad «indígena» de los artistas es un pastiche, una mezcla multicultural, aunque a una cierta idea occidental de lo «primitivo» (representada por el animal de circo o la curiosidad victoriana) con los símbolos omnipresentes de la cultura occidental (una radio, imágenes de Mickey Mouse, etc.). En esta performance la fusión de elementos históricos y contemporáneos constituye una continuación del tratamiento como objeto cultural que los pueblos indígenas siguen recibiendo de Europa, como demuestran los eventos del 992, en que los artistas indígenas boicotearon el mundo del arte internacional en protesta por las celebraciones entorno a la figura de Colón, en el quinto centenario del «descubrimiento» de las Américas.

FUNDADA EN 1620
QUITO



Meriko MORI

1996

Mikuno Inori

Impresión en cibachrome con marco de aluminio, madera y aluminio cromado ahumado

213 x 336 x 8 cm

Mori crea y fotografía personajes femeninos futuristas. Las fotografías se manipulan digitalmente para presentar múltiples versiones de una identidad fantástica, a la que la artista se ha referido como «alguien que necesita ser creado». Sus personajes están inspirados en una fusión de la iconografía espiritual tradicional del Lejano Oriente, elementos de la cultura popular como la animación japonesa, los videojuegos y los ciborg, y cinematográficos occidentales de películas como *Blade Runner* (1982) y *Robocop* (1987). Escenificada en el aeropuerto internacional de Kansai, en Osaka, y con reminiscencias de viajes y vuelos, *Mikuno Inori* (última salida) muestra a Mori como una visión caleidoscópica futurista sosteniendo una bola de cristal entre las manos. Mori, la chica-chamán, refleja un sentido utópico de interconexión a través de la tecnología de la cultura popular global del siglo xx.

Shirvan NESHAT

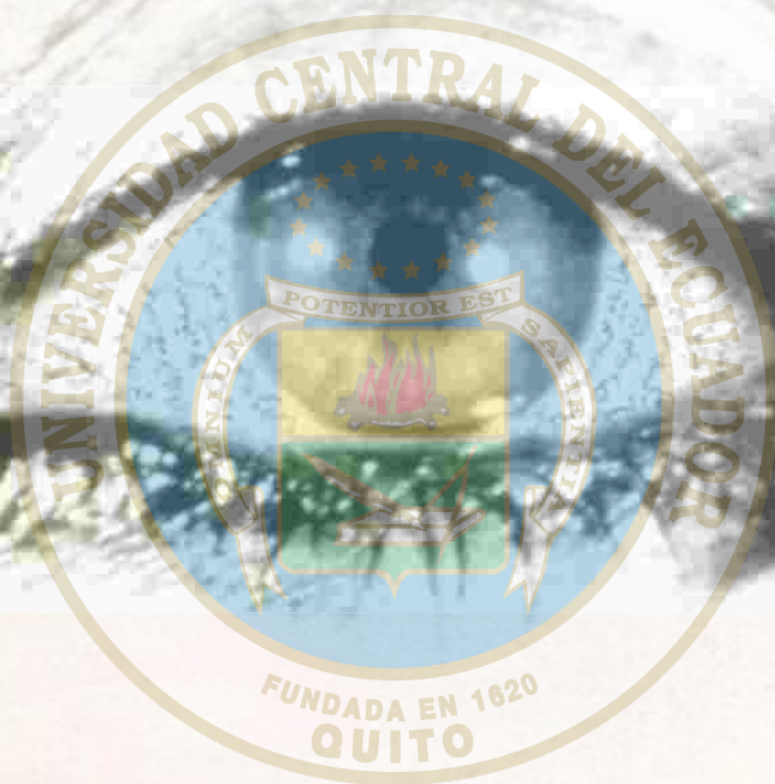
Faceless (detalle)

1994

Fotografía en blanco y negro, y tinta

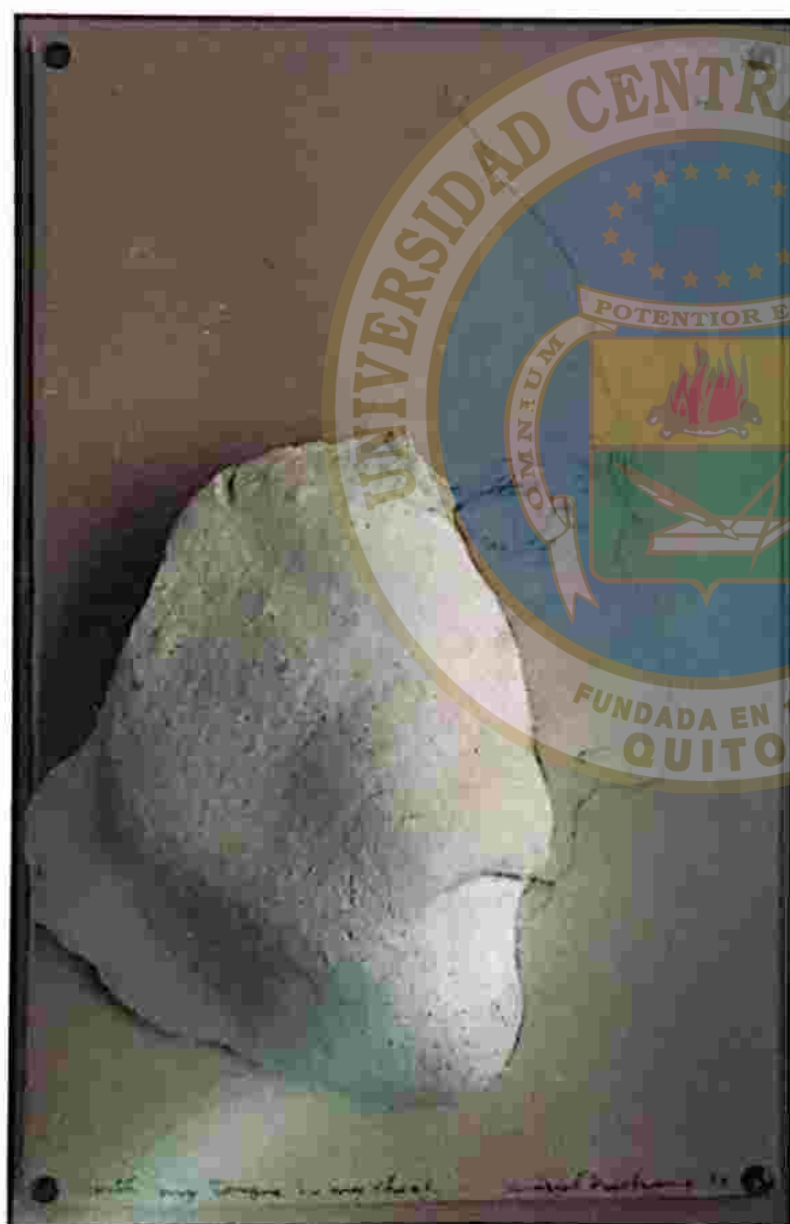
152 x 102 cm

Neshat construye imágenes de la identidad musulmana femenina que desafían las presunciones sobre el significado y el lado de la representación visual estereotipada. Sus imágenes cuestionan los prejuicios del espectador acerca del significado de determinados símbolos visuales, con una gran carga emocional de poder y sumisión. Neshat fusiona las imágenes de sí misma (la cara oculta por el chador, sus manos, los pies de su hijo, etc.) con textos en árabe que actúan como una segunda inscripción lingüística sobre el texto corporal. Para el público occidental, la segunda inscripción es una especie de motivo decorativo u ornamento que conlleva un significado inaccesible. Por lo tanto, su lectura se limita a ser una presencia meramente sensitiva o visual. Este acto de inscripción y ocultación por partida doble se representa mediante el chador negro, que para el público occidental simboliza la represión y el sufrimiento, mientras que para el mundo islámico el chador, al igual que el alma, facilita la entrada de la mujer en la esfera pública a través de la desaparición de los aspectos domésticos y personales que representa el cuerpo femenino invisible.



CUERPOS AUSENTES Aquí los artistas se sirven de

moldes, huellas o fotografías de sus cuerpos en sustitución de su presencia física. La ausencia del cuerpo real evoca mortalidad, la transitoriedad del cuerpo en comparación con las formas artísticas más permanentes. La huella o el rastro tienen reminiscencias de la memoria, la ausencia y la vida interior del artista, creando un contraste entre la manifestación física del cuerpo y lo espiritual o inconsciente.



Marcel DUCHAMP

With My Tongue in My Cheek

1959

Colage, yeso, lápiz y papel sobre madera

25 x 15 x 5 cm

Duchamp recibió un encargo para ilustrar con el espíritu dadaísta el artículo de una revista que iba a escribir el crítico Robert Label, la esposa de Duchamp. Teny, hizo un molde de su mejilla, que estaba hinchada porque tenía una nuez en la boca. Después, Duchamp pagó el molde a un trozo de papel en el que había dibujado el reslo de su perfil, de manera que se vier a siempre «tongue in cheek» (en inglés, «decir algo irónicamente», literalmente «con la lengua en la mejilla»), quizá un comentario irónico del papel del artista. Duchamp también realizó un molde de su planta del pie en la que habían quedado alr apadas unas moscas y que el artista tituló *orture-morte* (un juego de palabras a partir de *nature morte* (naturaleza muerta)).



Piero MANZONI

Globo d'artista

1960

Globo inflado con la respiración de l artista, madera y sello de plomo
30 x 10 cm

En 1959 Manzoni presentó sus «esculturas neumáticas» o «de aire» que consistían en cuarenta y cinco grandes globos blancos guardados en sendas cajas de madera con un tripode metálico y una boquilla para que pudieran inflarse con la respiración; si no se disponía de una bomba de aire. Una vez inflados, los globos se ponían sobre el tripode a modo de «escultura». Si el comprador de uno de estos «Cuerpos de aire» se daba que lo inflara el propio artista, Manzoni lo hacía a cambio de una pequeña compensación económica. *Raio d'artista* (Aliento de artista) surgió directamente a partir de estas obras. Manzoni infló pequeños globos blancos, rojos y azules, y los ató con un alfiler y un sello de plomo con su nombre. Los globos iban pegados a unos soportes de madera a los que había una placa metálica que rezaba: «Piero Manzoni Respiración del artista». Con el paso del tiempo los globos se iban desinflando poco a poco y el plástico se contraía sobre el soporte de madera, lo que lo convertía en una reliquia del cuerpo del artista muerto. Los globos vacíos ilustraban con patetismo el paso de la vida a través de la decadencia del cuerpo. La trágica muerte de Manzoni a la edad de 29 años añade aún más dramatismo a estas obras.



Piero MANZONI

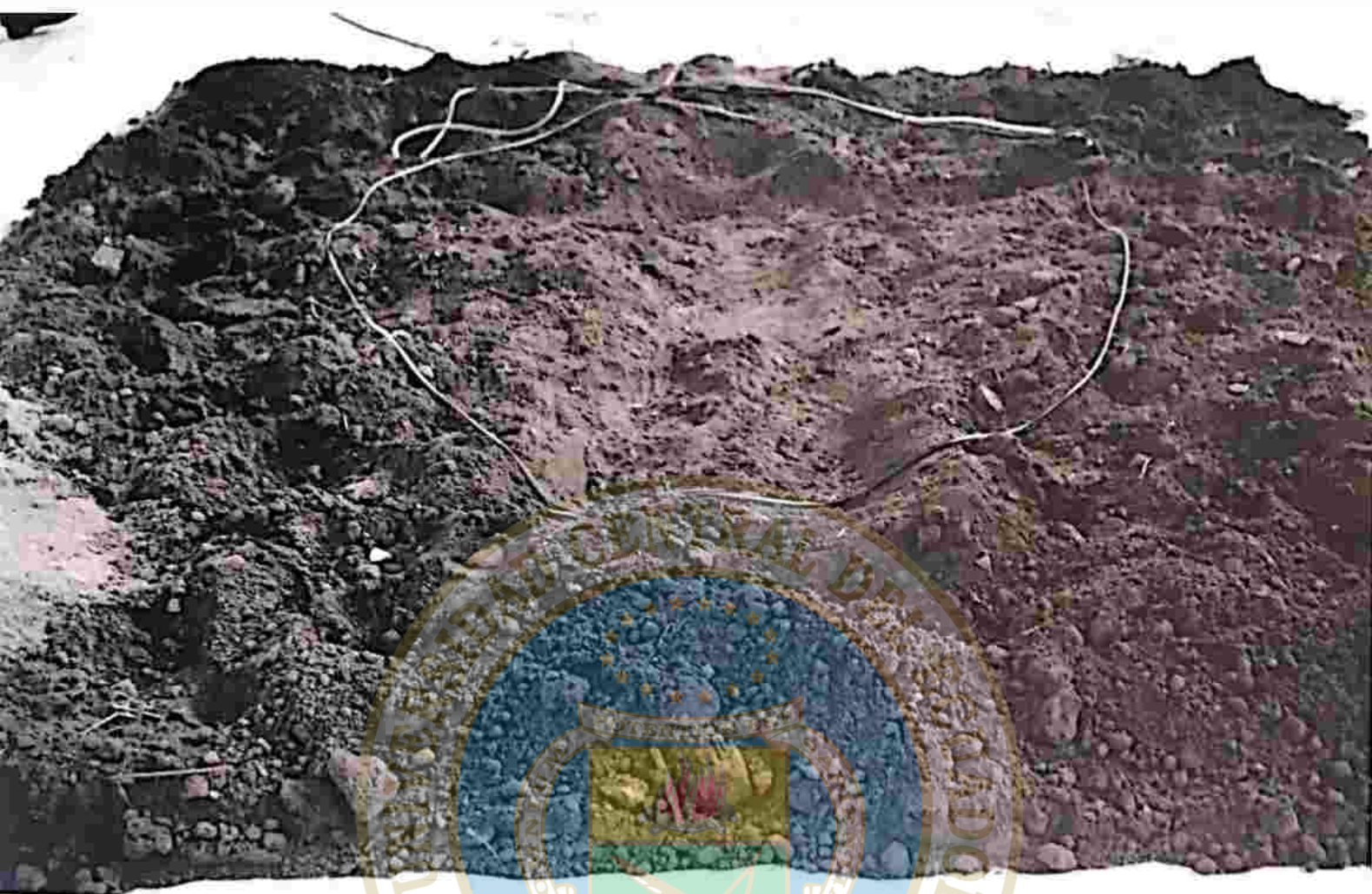
Merda d'artista

1961

Lata, etiqueta de papel y excrementos del artista
5 cm de altura x 6,5 cm de diámetro

Manzoni envasó noventa latas con sus propios excrementos. Estas iban numeradas del 001 al 900 y llevaban una etiqueta que decía (en italiano, francés, inglés y alemán): «Merda d'artista», contenido neto 30 gramos, sin aditivos, producida y envasada en mayo de 1961. Manzoni, que vendía las latas a peso por su equivalente en oro, extendió un certificado de autenticidad para que quedara constancia del intercambio. Llevándolos desechos corporales al ámbito del procesamiento industrial, Manzoni simbolizó una reducción minimalista de sus desechos biológicos a un envase limpio. La presentación de sus excrementos como un objeto de arte que valía, literalmente, su peso en oro, supónía para Manzoni una parodia de su propia condición de artista, cuyos productos creativos eran bienes de consumo deseables (fueran lo que fueran, siempre y cuando estuvieran bien presentados) por los que la gente pagaría grandes sumas de dinero.





página anterior

Bruce NAUMAN

From Hand to Mouth

1967

Cera fundida sobre tela

73 x 25 x 10 cm

Colección, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC

From Hand to Mouth nació durante un período de intensa reflexión sobre la forma de crear arte y el significado de ser un artista. La escultura es una representación física literal del título (de la mano a la boca). Nauman relaciona la palabra con el gesto, el habla con la actividad manual. Desprendiéndose del resto del cuerpo para aislar un fragmento, el artista crea una forma que constituye por sí sola un todo escultórico, ofreciendo un nuevo significado a partir de un viejo cliché. «El punto en que el lenguaje empieza a abandonarse como una herramienta útil para la comunicación coincide con el del inicio de la poesía y el arte».

—Bruce Nauman, entrevista con Willoughby Sharp, 1970

Terry FOX

Levitación

1970

Richmond Art Center, San Francisco

Fox permaneció seis horas tumbado de espaldas sobre un montón de tierra en el Richmond Art Center de San Francisco experimentando una profunda sensación de estar fuera de su cuerpo. «Tracé un círculo en el medio con mi propia sangre. Su diámetro era mi altura. De acuerdo con una creencia medieval, esto crea un espacio mágico. A continuación me tumbé de espaldas en el centro del círculo con cuatro tubos de polietileno con sangre, orina, leche y agua. Los tubos representaban los fluidos elementales que se hacían mi cuerpo. Permanecí tumbado seis horas con los tubos en la mano intentando levitar. Las puertas se cerraron. Nadie podía verme. No movía ni un músculo. No cerré los ojos. Intenté no desviar mi centro de atención».

—Terry Fox citado por Paul Schimmel en «Leap in the Void: Performance and the Object», 1998

Transcurridas cuatro horas, Fox no sentía su cuerpo y llegó a la conclusión de que sus temblores se habían dado dormidos. Más tarde los visitantes pudieron acceder a la sala para ver la huella y del cuerpo sobre la tierra. Fox consideró que se trataba de su escultura más lograda debido a la conmovedora ausencia que evocaba.



Richard LONG

A Line Made by Walking

1967

Fotografía en blanco y negro

37,5 x 32 cm

Somerset, Inglaterra

Long realizó varias veces un recorrido en línea recta en un terreno de Somerset, formando una senda al pisar la hierba y las flores. La duración del dibujo lineal que dividía en dos el terreno dependía del tiempo que tardara en crecer de nuevo la vegetación. *A Line Made by Walking* se realizó cuando Long todavía estudiaba en la St Martin's School of Arts de Londres, a finales de la década de 1960, y adopta una temática presente en la obra de Long en años posteriores: una actividad solitaria (normalmente pasear) interpretada en un entorno natural junto a la documentación fotográfica de la efímera intervención del artista en el paisaje. En otras acciones similares, Long trazó líneas rectas a través del paisaje desplazando pequeñas piedras o ramitas en tramos de tierra seleccionados. Estas obras requieren pasar un tiempo considerable realizando acciones repetitivas. «Mi obra es real, no ilusoria ni conceptual. En ella hay piedras reales, tiempo real, acciones reales».

—Richard Long, comentario del artista, 1980



Howard FRIED

A Line Made by Walking

1970

Oakland Art Museum, San Francisco

Fried formó una cadena a lo largo del perímetro de la sala con una serie de prendas azules sucias. La instalación se dividió en tres categorías en función del momento de su vida en que había utilizado la prenda: «Acumulación» detallaba una cronología de las adquisiciones realizadas desde 1957, momento en que se compró la primera prenda; un polo azul de manga larga, hasta 1969, cuando adquirió dos pares de pantalones. «Creación» explicaba que había utilizado la ropa porque era lo más cercano a su vida, y la elección del azul se debía a que era el color que le hacía sentir mejor. Finalmente, «Notificación» describía que todas las prendas de la exposición eran prestadas excepto una. Esta obra reveló el interés de Fried por investigar los detalles de la vida cotidiana. El artista subrayó el significado de la historia personal y luego lo desmereció al confesar que sólo había llevado una de las prendas, parodiando así la noción del artista como personaje extraordinario y la transformación en fetiche de todo lo que toca.

CÉSAR

Masque III

1968

Roma y Florencia

45,5 x 45,5 x 10,5 cm

César había creado «huellas» de su propio rostro trasladando a una superficie de plástico un retrato fotográfico que había hecho de él. La máscara de Mimmo Rotella. El relieve del rostro de César se moldeó en láminas de plástico y luego se trató con calor para distorsionar y deformar los rasgos. Muchas de las máscaras —autorretratos— moldearon en bronce y se pusieron junto a moldes deformados en plástico y látex en la exposición «Tête-à-tête» de la Galerie Creuzevau de París (1973). En la inauguración de la exposición se repartieron entre el público rebanadas de pan redondas con el rostro de César que había confeccionado la panadería especializada Potlane a partir del molde original. Al presentarse en clave de humor su cabeza en la forma de una rebanada de pan, estableciendo con ello una vinculación literal entre el pan y el cuerpo del artista, además de una analogía obvia con el cuerpo de Cristo, César anticipó ingeniosamente su narcisismo palante en el uso repetitivo de su autorretrato y lo llevó hasta el último extremo. Las *César-têtes* y las máscaras, estampadas con el rostro del artista como la cara de una moneda, reportaron un dinero muy real para el consumo del artista.



Giuseppe PENONE

pie de

1972

Moldes de escayola, vello y pase de diapositivas

20 x 27 x 10 cm

Instalación, Galleria Sperone, Turin, 1975

En 1971 Penone publicó un libro titulado *Svolgere la propria pelle* [Extenderse la piel a uno mismo] en el que reproducía la superficie de seis partes de su cuerpo presionadas contra un cristal. Un año después creó una serie de moldes de escayola de las mismas partes del cuerpo en los que proyectó pases de diapositivas de dichas partes. Cuando Penone sacó el molde del pie derecho se le arrancó algo de vello, que quedó mezclado en la réplica de yeso y que, por tanto, no apareció en la fotografía que tomó del pie poco después. La instalación, que incluía el pase de diapositivas y el molde, recuperó el vello perdido de la fotografía y el color natural de la piel ausente en el molde, lo que creó una ambigüedad inquietante en el público a la hora de interpretar la estructura y la forma en dos y tres dimensiones.



— 122 —

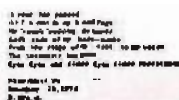
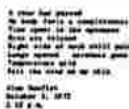
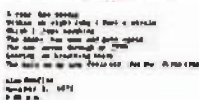
From after my discharge are paid 1 year. A. 1941-1942 to 1943 for all 12 months.

Finally, both the decay and growth of my body will present the justification of my art work. I begueth my body is a vessel of transformation; hence to the Museum of Modern Art, New York City to be kept as a work of art accessible to the public.

11/11/2019

1. **Introduction**

John Wiley & Sons, Inc.



• Finalmente, como la putrefacción y la descomposición de mi cuerpo consistirán en la continuación de mi obra de arte, cedo mi cuerpo en un recipiente transparente sellado al Museo de Arte Moderno de Nueva York para que lo conserve como una obra de arte accesible al público •

CUERPOS AUSENTES





Francesca WOODMAN

House No. 4, Providence, Rhode Island

1975-1976

Fotografía en blanco y negro

20 x 25 cm

Cuando estudiaba en la Rhode Island School of Design, Woodman realizó una serie de fotografías en las que su cuerpo desaparecía en el interior de la estructura de una casa en ruinas, oculta bajo los marcos de las ventanas, los trozos de papel pintado desprendidos o escondida en una chimenea desvencijada. A menudo, su cuerpo se muestra tráborroso por el movimiento, lo que transmite la sensación de fugacidad y ausencia. Woodman se confunde con la estructura fragmentada del edificio sugiriendo que ella es el espíritu del edificio que habita su cuerpo. Prescindiendo de la materialización para presentarse así misma como una no-presencia, Woodman se aleja físicamente del espectador, desalentando el tipo de voyeurismo que suele despertar el cuerpo femenino. Sin embargo, su desaparición en la escena ambiental, que capta prestando una gran atención a la luz y el espacio, expresa una poderosa sensación de intimidad personal y una profunda búsqueda de sí misma.

Página siguiente

Francesca WOODMAN

Sin título (de la serie «Ángeles», Roma)

1977-1978

Fotografía en blanco y negro

20 x 25 cm

Woodman desarrolló el tema de los ángeles durante su estancia de un año en Roma cuando participó en un programa de intercambio de estudiantes de la Rhode Island School of Design. En la serie «Ángeles» utilizó su cuerpo para crear imágenes de aparición fugaz, transparente, que parecía fragmentada e irreal incluso en su forma más concreta. Las fotografías revelan una presencia metafísica, un retrato de lo invisible, una sensación de vida más que de la historia de una persona. Como tal, la serie trasciende los códigos con los que solemos interpretar las imágenes del artista, o de la mujer, o de la mujer artista. Sus imágenes presentan un estado tanto personal como no personal, e irremediablemente específico y completamente general.



En *Bd* el cuerpo físico está ausente, lo único presente es el rastro corporal dejado sobre las capas desmenuzadas de pan y cera. El pan es un simbolismo del cuerpo como el espíritu de Cristo, que se come en las ceremonias religiosas. El pan está aplastado en forma de cama, y contiene literalmente el cuerpo invisible del artista, cuyo espíritu está presente a través de su ausencia. Para Gormley el cuerpo es una fuerza que se mueve en el espacio, si se detiene pueden salir a la superficie los elementos de conciencia que contiene. «La acción puede confundirse con la vida. Una buena parte de la vida humana está oculta. La escultura, con su quietud, puede transmitir aquello que no se ve. Mi trabajo consiste en transformar los cuerpos en recipientes que contengan y ocupen espacio».

— Antony Gormley, comentario del artista, 1985





Helen CHADWICK

Viral Landscape No. 3

1988 - 1989

Impresión sobre fotografía en color

120 x 300 cm

La serie *Viral Landscape* de Chadwick presenta imágenes ampliadas de células de su cuerpo infectadas por virus, impresas sobre fotografías de la costa, en las que la fusión del mar y la tierra simboliza la unión del virus y la célula huésped.

A medida que las células cambian durante el proceso de invasión del virus, el cuerpo ausente de la artista se reconfigura, dando paso a un cuerpo nuevo en constante movimiento que solo puede identificarse en los instantes que captura la cámara.

«Esencialmente íntima, la abolición de fronteras representa mi cuerpo en forma de células tejidos, "vulnerables a múltiples incursiones". Liberada de las ataduras de forma y género, la carne es volátil y libre de vagar por una etiología en completo abandono». Chadwick describe los puntos de unión entre un virus y las células del cuerpo que lo alojan como «territorios de un encuentro prolífico, el intercambio de vida y de sistemas de información a orillas de la cultura».

— Citas extraídas de *Entfeshings*, Helen Chadwick, 1989





página anterior

Marc QUINN

Self

1991

Sandera, acero inoxidable, perspex y equipo de refrigeración

206 x 63 x 63 cm

Durante un periodo de cinco meses Quinn acumuló 45 litros de su propia sangre (el equivalente a la cantidad total de un hombre medio). Luego la utilizó para construir un molde congelado de su cabeza, instalado en una caja transparente de perspex conectado a un equipo de refrigeración que lo mantenía a una temperatura constante de -20 °C. Con este autorretrato definitivo, Quinn construyó una réplica de sí mismo con la sustancia que alimentaba su cuerpo. El molde contiene la información almacenada en el cuerpo que incluye: grupo sanguíneo, información genética, material para la secuenciación del ADN e incluso par a la clonación. El cuerpo del artista se presenta literalmente a través de la sustancia, simbólicamente a través de la forma, pero ausente de la realidad. Al igual que el cuerpo humano del que procede, *Self* es mortal y dependerá de un sistema de refrigeración hasta que alguien lo desconecte, momento en que la licuefacción y la descomposición harán mal en él.



Charles RAY

On Charles, Charles, Charles -

1992

Fibra de vidrio, pintura y cabello sintético

68,5 x 457 x 457 cm

La intención original de Ray era construir su propio doble, una reproducción de sí mismo de joven sentado en su regazo. Sin embargo, la obra se convirtió en una compleja composición barroca que representa la tragedia de una persona dividida en ocho, puesto que ocho representaciones desnudas se utilizan del artista para dar lugar a juegos sexuales sin penetración. Los cuerpos se han convertido en fetiche inanimados que representan la actividad privada por excelencia: la masturbación. Los cuerpos-maniquíes esféricos son incapaces de transmitir una sensación de vida interior, por lo que la escena se convierte en un juego carente de carga sexual. Ray explica que parte de la tensión radica en si es «una mera fantasía literaria o si padecemos algún trastorno auténtico».

— Charles Ray citado por Paul Schimmel en «Beside One's Self», 1998





Mirosław BAIKA

2 x /o2,5x 167x 15/

1990

Madera, metal, hormigón, maceta y aguja de pino

3 partes de 250 x 30 x 16 cm, 238 x 30 x 15 cm, y 15 cm de altura y 17,5 cm de diámetro

Instalación, Museo de Arte Contemporáneo Kiasma, Helsinki

Desde principios de la década de 1990 Baika ha trabajado con formas geométricas austeras basadas en las dimensiones de su cuerpo. En su primera exposición en solitario, titulada «April/My Body Cannot Do Everything I Ask For» y celebrada en la Galería Foksalde Varsovia, el espectador accedía a un espacio vacío que sólo contenía algunas estructuras muy sencillas. Las piezas estaban hechas de madera vieja y metal, y estaban apoyadas en la pared o en las esquinas a modo de mesa o cama. El cuerpo ausente del artista se encuentra en las dimensiones de las piezas individuales, denominadas «Altillos». Así, 2 x /o2,5 x 167 x 15/ es láfor mado por un par de tuberías metálicas llenas de agua salada situadas a la misma altura y distancia entre sí que unos ojos humanos. La estructura evoca la presencia del cuerpo del artista, ausente y lloroso. «El tiempo contemporáneo no existe, no podemos alcanzar lo continuo. Aunque avancemos hacia el futuro siempre nos basamos en el pasado. Este es el estado de mi escultura, esta almohada desprende calor y es imposible alcanzar este flujo continuo. Cuando la noche está más fría que antes, todo lo que tocamos proviene del pasado, es nuestro acceso a la muerte. Para mí lo más importante de mi arte es intentar atrapar esa conciencia de la vida.»

— Mirosław Baika, centenario del artista, 1995

página siguiente, arriba

Janine ANTONI

Eureka

1993

Bañera, manteca de cerdo y jabón

Jabón: 56 x 66 x 6,5 cm

Bañera: 76 x 178 x 63,5 cm

En referencia al famoso descubrimiento de Arquímedes de un método para medir el volumen de una forma irregular, Antoni entró en una bañera llena de manteca de cerdo y se sumergió por completo para desplazar el volumen de su cuerpo. Al salir de la bañera, Antoni mezcló la manteca desplazada con lejía y fabricó un gran cubo de jabón con el que se lavó. *Eureka* comprende la impresión de su cuerpo en la manteca de la bañera y en el bloque de jabón, erosionado por el uso en la parte superior y los bordes. Este trabajo empieza y termina cíclicamente en el cuerpo (femenino) ausente de la artista, presentándolo simultáneamente como objeto y como agente. Tanto la calidad de objeto (el volumen de su cuerpo) como sus gestos (las acciones de crear el jabón y lavarse con él) contribuyen a la obra de arte final. El cuerpo ausente también se insinúa a través de los materiales utilizados: la manteca y el jabón provocan una respuesta táctil y sensitiva en el espectador, que puede potenciar físicamente con las acciones desarrolladas por la artista.

página siguiente, abajo

Hana HATUM

Recollection

1995

Bolas y mechones de pelo, telar de madera, cabello trenzado y mesa

Dimensiones variables

Instalación, Convento de Santa Elisabeth, Kortrijk, Bélgica

Colección, De Vleeshal, Middelburg, Países Bajos

Creada en primera instancia para el convento de Santa Elisabeth de Kortrijk, en Bélgica, esta instalación empleó partes desechadas del cuerpo de la artista para evocar una sensación nostálgica de ausencia y pérdida. En una esquina de una habitación aparentemente vacía, Hatsum colocó una pequeña mesa de madera en la que había un rudimentario telar miniatu ra. Los cabellos colgados de las vigas de madera del techo, dispuestos en hilera s uniformes de 15 cm, rozaban el rostro del espectador a medida que este entraba en el amplio espacio. El tejido del telar también estaba hecho de cabello, y cientos de bolas de pelo rodaban por el suelo y los alféizares de las ventanas. Hatsum, que había recuperado sus cabellos de peines y cepillos durante un largo periodo de tiempo, utilizaba una parte de su cuerpo — una parte muerta apropiada de una forma nada habitual una vez desprendida del cuerpo — para reconfigurar una presencia física, tomando una gran variedad de formas tanto ordenadas como desordenadas, controladas o libres como aliento.



CUERPOS PROLONGADOS Y PROTÉSICOS

Los artistas de este capítulo han alargado

su cuerpo con prótesis, a modo de recambios para el cuerpo. Los materiales de las prótesis van desde los más cotidianos, como el vestido de James Lee Byars, hasta los más sofisticados tecnológicamente, como la tercera mano mecánica de Stelarc. Algunas de estas prótesis ofrecen una extensión del cuerpo que aumenta su capacidad de comunicación; por lo tanto, crean un nuevo cuerpo híbrido más allá de los límites físicos de la escala humana. En otras obras el cuerpo se convierte en una herramienta o un instrumento, como en la transformación de Nam June Paik en un violonchelo que toca Charlotte Moorman. Por su parte, artistas como Orlan y Leigh Bowery «modificaron» sus cuerpos en busca de una nueva identidad.



Atsuko TANAKA

Electric Dress

1956

2ª Exposición de Arte Gula, Ohara
Seiwa-en, Tokio

Tanaka creó un vestido que reflejaba los
sistemas nerviosos y vascular del cuerpo
humano a partir de un armarazón de
cables eléctricos en el que se instalaron
bombillas pintadas con los colores
primarios. Las bombillas señalaban
el recorrido de los sistemas circulatorio
y nervioso del cuerpo de la artista.

En 1956, para una performance en la
2ª Exposición de Arte Gula celebrada
en la Sala Kaikan de Tokio, Tanaka se
puso el vestido como en la tradición

japonesa de la ceremonia matrimonial.

En una especie de fusión del kimono
tradicional japonés y la tecnología
industrial moderna, *Electric Dress* sigue
precursor de posteriores investigaciones
sobre las formas de interpretación y
reinterpretación del género, la
vestimenta y el ritual.



Nam June PAIK y Charlotte MOORMAN

Human Cello

(Interpretación de la obra «26x1,1439» para cello de John Cage)

1965

Reynolds



Nam June PAIK y Charlotte MOORMAN

TV Bra for Living Sculpture

1969

«TV as a Creative Medium», Howard Wise Gallery, Nueva York

Las colaboraciones de Paik con Moorman, una violonchelista profesional, fusionaron la música, el cuerpo, el arte y la tecnología. En la performance *Human Cello* el cuerpo del artista se convertía en un instrumento mientras Moorman sostenía Paik como si fuera un violonchelo, tocando una cuerda que le atravesaba la espalda desnuda. En *TV Bra for Living Sculpture* Paik construyó un «sujetador» para Moorman que consistía en dos pequeñas pantallas de televisión que cubrían sus pechos y que la violonchelista se puso para tocar en la performance de una exposición colectiva titulada «TV as a Creative Medium» que tuvo lugar en la Howard Wise Gallery de Nueva York. Los televisores se encendían de vez en cuando para transmitir algún canal, pero lo más habitual era que estuvieran conectados a un circuito cerrado de televisión situado en el interior de la galería y al violonchelo. De esta forma los espectadores veían reflejada su propia imagen, mientras que las notas del violonchelo se amplificaban y se transformaban en señales ópticas que distorsionaban las imágenes de las pantallas. Moorman prácticamente se convirtió en un canal de televisión, recibiendo y emitiendo un complejo cúmulo de imágenes. Según Paik, su objetivo consistía en «humanizar la tecnología y los medios electrónicos, que evolucionan a toda velocidad» sustituyendo una parte íntima del cuerpo femenino por una formada por tecnología que recibió una entusiasta e inmediata acogida por parte de los estadounidenses.

—Nam June Paik, comentario del artista, 1969



Lygia CLARK

Diálogo de manos

1966

Rio de Janeiro

En *Diálogo de manos*, dos manos están atadas mediante una banda elástica alrededor de las muñecas. La cinta de Moebius, que simbolizaba el vínculo de una relación laboral en la que los movimientos de acercamiento al y alejamiento del otro estaban acotados por la elasticidad de dicha relación, se utilizó para extender los cuerpos de cada uno de los artistas, con respecto al otro. La idea del infinito representada por la cinta de Moebius se incorpora al cuerpo y se transforma en una personificación de la conciencia y la interrelación, una extensión del cuerpo más en la psique que en el espacio.

Clark, miembro del grupo neoconcreto brasileño de la década de 1960, creó obras «absolutamente modernas» en cuanto a lenguaje visual y absolutamente sencillas en cuanto al uso de materiales corrientes y relativamente carentes de valor, recogidos en su entorno cotidiano de Rio de Janeiro.



Lygia CLARK

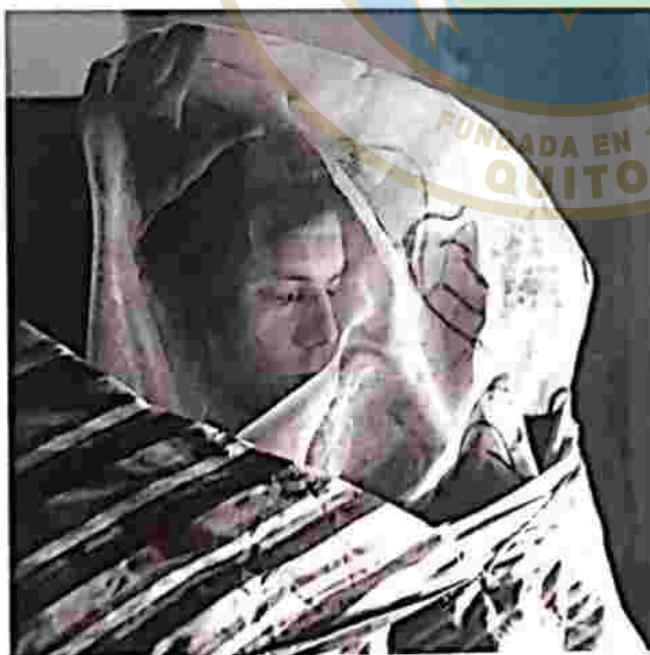
The I and the You: Clothing/Body/Clothing

1967

Rta. de Janeiro

«Una propuesta ideada para una pareja en que el hombre y la mujer llevan un mono de plástico. Cada mono está forrado con distintos materiales (bolsa de plástico con agua, espuma vegetal, caucho, etc.) que aportan una sensación femenina al hombre y una sensación masculina a la mujer. Una capucha del mismo tipo de plástico cubre los ojos de la pareja, y un tubo de caucho, como una especie de cordón umbilical, une los dos trajes. Cuando se locan, ambos descubren unas pequeñas aberturas en los monos (seis o empujables) que dan acceso al forro interior, intercambiando así las sensaciones que siente el otro miembro de la pareja. De este modo el hombre se encuentra a sí mismo en la mujer y ella se descubre a sí misma en el cuerpo de su compañero».

—Lygia Clark, «The I and the You, Clothing/Body/Clothing», 1967



Hélio Oiticica

Wearing Parangolé Plq. Capa 15, Gileasa; To Gilberto Gil

1965

Londres

La serie *Parangolé* de Oiticica es una forma de obras de arte transformables, que se incorporaban en el cuerpo y la personalidad del sujeto que interactuaba con ellas. Cada una de las capas de la serie tenía una estructura y un carácter distinto, y normalmente se las probaban en un individuo particular o habían sido realizadas colectivamente, a veces estaban inscrites con esloganes o imágenes. Algunas parecían evocar placer, otras provocaban emociones más difíciles, en quien las llevaba. Las capas solían estar hechas por los niños y los amigos de las favelas o barrios de chabolas de los alrededores de la ciudad, donde Oiticica se inspiró para las soluciones creativas en una «desesperada búsqueda de la felicidad». «Lacapano» es un objeto, sino un proceso de búsqueda, no es un objeto acabado y su sentido espacial no está definido. Es más bien un núcleo constructivo, abierto a la participación del espectador, que es lo vital. [...] Su estructura queda al descubierto a través de la acción corporal del espectador».

—Hélio Oiticica, «Eden», 1969



James Lee Byars

Five in a Dress

1969

Wide White Space Gallery, Amberes

Five in a Dress hace referencia a un vestido que consiste en un círculo de seda rosa con una serie de agujeros para acomodar a cinco personas. En Los Ángeles se expuso y se lució una versión en blanco, y en Nueva York, una en negro. Otras de las prendas colectivas de Byars eran un pantalón para tres, un sombrero para cien y un vestido para quinientos, y pretendían ser una forma de «socialización» que intensificara el vínculo simbólico entre la gente y entre el artista y su público. Concebidas para congregar participantes en lugar de público, muchas de las prendas de Byars se cortaban tras la performance y cada participante recibía el trozo que había «vestido», de manera que podía llevarse a casa un trozo de la experiencia, un recuerdo del acto de socialización. Byars describió estos eventos como actos-pensados para interpretar... que convertían al ser anónimo en individuo (manifiesto físicamente como un mero cuerpo) literalmente en el contexto y el contenido de su escultura.



Louise BOURGEOIS

Suites for «A Banquet»

1978

Altera, 132 x 96 x 12,7 cm

En referencia a su conocida instalación escultórica *The Destruction of the Father*

(1974) Bourgeois relata la fantasía infantil que la generó: «Durante la cena, mi padre no paraba de hablar bien de sí mismo, y me agredía desde su persona [...] Y cuanto más se engrandecía él, más me empequeñecíamos nosotros. De repente, se respiraba una tensión brutal y mi hermano, mi hermana, mi madre y yo lo agarrábamos y lo colocábamos sobre la mesa, y le arrancábamos los brazos y las piernas [...] Y estábamos tan contentos por haber acabado con él que nos lo comíamos».

—Louise Bourgeois, *Destrucción del padre / reconstrucción del padre*, escritos y entrevistas 1923–1997 Madrid Síntesis, 2002.

Como su instalación, este vestido refleja el deseo de la artista de alcanzar una femineidad maternal fuerte para combatir y superar el abuso patriarcal. En su obra son recurrentes las formas que evocan los pechos y toman aspectos variados, a veces blancos y a veces como grupos de dedos o huevos. Esta imagen de la maternidad castradora del padre evoca la estatua de la Antigua Grecia de la diosa Artemisa, en cuyos rituales se castraban niños y se sacrificaban hombres, y que se representaba mediante grupos similares de protuberancias redondas, que podrían representar tanto los testículos castrados como los mas de senos femeninos. En 1978 Bourgeois se atavió con este vestido para la performance «The Banquet / A Fashion Show of Body Parts» y para su instalación *Confrontation*, una forma posterior de la fiesta canibal de *Destruction of the Father*.



Rebecca HORN

Arm-Extensionen

1970

Tela

Dimensiones variables

Horn empezó a realizar obras de cuerpo-escultura de tela cuando se vio obligada a pasar un año en un sanatorio para recuperarse de una infección pulmonar provocada por el uso de poliestireno y fibra de vidrio en la escuela de arte. Aislada del mundo exterior y confinada a su cama durante largos periodos de tiempo, Horn empezó a pensar en ideas para comunicarse con la gente a través de creaciones centradas en su cuerpo. Con algodón, vendajes y a menudo plumas, disfrazó, envolvió y alargó su cuerpo para expresar las paradojas inherentes al deseo de intimidad con otra persona. En ocasiones el peso de las prendas la obligaba a parecer torpe e inerte como en *Arm-Extensionen* [Extensión de los brazos], actuando más en términos de construcción que de expansión. Otras prendas, como *Fingerhandschuhe* [Guantes], aislaban a la artista del entorno pero le permitían recoger objetos desde una gran distancia. La naturaleza ambigua de estas prendas es una forma de poder y restricción que pone de manifiesto el dilema de un yo asediado y frágil que anhela disfrutar de una agradable intimidad emocional.

Rebecca HORN

Fingerhandschuhe

1972

Yeloy madera de balsa

1,70 cm



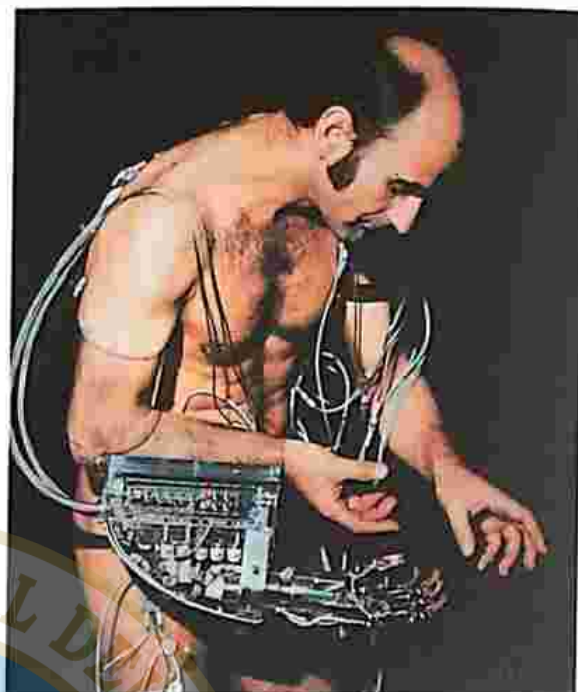
STELARC

Event for Stretched Skin
1976

Galería Maki, Tokio

A principios de la década de 1970 el artista australiano de performances Stelarc se colgó con cuerdas y arneses en distintos espacios. Más adelante descubrió que si se atravesaba la piel con ganchos podía reducir la suspensión de su cuerpo a un mínimo soporte. Stelarc llevó a cabo veintiseis suspensiones, en las que se colgaba con ganchos para carne insertados en la piel de la espalda. Estas performances tenían lugar en distintos emplazamientos, como las calles de Nueva York o la punta de la Galería Maki de Tokio. Los cables eran líneas de tensión que formaban parte del diseño visual del cuerpo suspendido, y la piel frente a una especie de paisaje gravitatorio. Esto permitía que un cuerpo fuera suspendido en un campo gravitatorio de una atmósfera. Stelarc relaciona sus performances con los astronautas que gravitan en un campo de gravedad cero, la expresión del «deseo ancestral de flotar y volar del siglo XX». Para él este deseo se convierte en una realidad física, una experiencia corpórea directa a partir de una idea metafísica. «Creo que metafísicamente, en el pasado, hemos considerado la piel como una superficie, como una interfaz. La piel ha sido un límite del alma, del yo y al mismo tiempo, un comienzo del mundo. Cuando la tecnología consigue estirar y perforar la piel, entonces desaparece la idea de la piel como barrera.»

—Citas extraídas de «Extended-Body: Interview with Stelarc», de Paolo A. Izzi y Kirk Wolford, www.theory.com/a29-extended_body.html



STELARC

The Third Hand

1976-1980

Tokio

Stelarc posee una «tercera mano», del mismo tamaño que la derecha, que habían creado para él unos ingenieros de robótica japonesa. Se activaba directamente a través de las señales eléctricas de los músculos del abdomen y la pierna y podía rotar por la muñeca, así como agarrar y soltar objetos. Stelarc pasó varios meses de aprendizaje con el objetivo de adquirir el control suficiente para escribir una palabra con las tres manos a la vez. «Sencillamente, el cuerpo ha creado una información y un entomotecnológico a que ya no puede hacer frente. Este [...] impulso de acumular cada vez más información ha provocado que la capacidad cortical humana ya no pueda absorber y procesar activamente toda esta información [...]. Era necesario crear una tecnología que pudiera asumir lo que el cuerpo ya no podía hacer. Esta tecnología supera de lejos determinadas habilidades de sí mismo [...]. La única estrategia evolutiva que veo posible es [...] incorporar la tecnología al cuerpo [...]. La tecnología acoplada e implantada simbióticamente al cuerpo crea una nueva síntesis evolutiva, un nuevo híbrido humano: lo orgánico y lo sintético viajan juntos para crear una nueva especie de energía evolutiva».

—Stelarc, «Obsolete Body/Suspensions/Stelarc», comentario del artista, 1980

ORLAN

Quintessence

1993

Sandra Gering Gallery, Nueva York

La séptima «performance-intervención» de Orlan fue retransmitida en directo vía satélite desde la Sandra Gering Gallery de Nueva York a quince lugares de todo el mundo, incluido el Centro Georges Pompidou de París, el McLuhan Center de Toronto y el Multi-Media Center de Berlín. Los espectadores de todo el mundo podían hacer preguntas al artista antes y durante la operación, y ella respondía siempre que el procedimiento lo permitiera. Con una puesta en escena de ropa colorida, trajes de diseñadores famosos y personal adicional que hacía de intérprete del inglés y del lenguaje para sordos, Orlan transformó el quirófano en su estudio, mientras que la operación proporcionó el material para la producción de películas, videos, fotografías y objetos que se exhibirían con posterioridad. La intervención la llevó a cabo la doctora Marjorie Cramer, una cirujana plástica feminista que realizó implantes sobre los ojos, en las mejillas y en la barbilla de Orlan. El artista estaba consciente pero con anestesia local, por lo que quien sufre el malestar de las imágenes de la intervención quirúrgica era el público. Orlan mantenía el control inconsciente del proceso de reconstrucción facial, por lo tanto de la representación artística de su rostro y su cuerpo (femenino). Durante los cuarenta días posteriores a la intervención, Orlan contrató fotografías de su rostro maquillado en proceso de curación con imágenes computarizadas de diosas de la mitología griega. Esto subrayaba la deformidad y el dolor físicos que tenía que soportar para lograr una belleza culturalmente idealizada.





Matthew BARNEY

BLIND PERINEUM

1991

Fotograma de vídeo

09 minutos y 40 segundos, color, audio

Algunos en el umbral entre el orgullo, una especie de omnipotencia real pero reprimida, el cuerpo de Barney aparece en sus primeras acciones de vídeo escalando interminables paredes y techos de un espacio opresivo en una de «ilustración de habilidad y resistencia físicas». En BLIND PERINEUM, con un arnés de cuerpo completo y la última tecnología en equipos de escalada, Barney hace gala de un cuerpo masculino atlético que, a pesar de ser fuerte, también depende del equipo que utiliza para realizar esta proeza. Penetrado gradualmente por un tornillo de teflón, el cuerpo del artista se convierte en el centro donde tiene lugar una relación ambigua con la tecnología que le otorga poder y al mismo tiempo amenaza con dominarlo. Como explicó Barney a Thyra Nichols Goodale, estas acciones «hablando un estado intuitivo con el potencial de trascender y del tipo de intuición que se aprende a través de la comprensión de un proceso físico». Encerrado en una repetición interminable sin un clímax, el cuerpo de Barney parece castigarse y darse placer al mismo tiempo. Inspirado en la tradición de las acciones de resistencia - prueba «heroicas» de los artistas corporales masculinos, Barney presenta una nueva especie de héroe de acción, cuyo cuerpo se prolonga hacia el exterior pero cuyo centro de atención es totalmente interior.

— Thyra Nichols Goodale, «Travels in Hypertrophy», 1995

Meli REKULA

Hyper ventilation

1993

Impresión en cianotipo

125 x 100 cm

Hyperventilation se centra en el miedo a la comunicación y a la pérdida, originado por la confusión y la angustia que crean los límites (físicos o metafóricos). La obra presenta adónde podría conducir una exacerbación de tales miedos. La artista encierra herméticamente su cuerpo en una especie de máscara antigua prolongada que la protege de ser penetrada a través de sus orificios y de vaciarse en el mundo exterior. Su cuerpo se convierte así en un ente autosuficiente que recicla sus propios residuos, reintroduciéndolos en el cuerpo a través de la boca. Esta autosuficiencia se ve acentuada por el anonimato que ofrece la máscara, lo que convierte la comunicación y la pérdida en imposibles. Pero el cuerpo «seguro» se contamina a sí mismo mediante la ingestión de sus propios excrementos. El título, «hiperventilación», que puede provocar la muerte y que es la consecuencia del miedo, apunta al peligro que supone la autosuficiencia.

Leigh BOWERY

Leigh BOWERY in Performance at the Anthony d'Offay Gallery, 11-15

October 1988

1988

Anthony d'Offay Gallery, Londres

Bowery diseñó, confeccionó y lució sus extraordinarias prendas de vestir a modo de afirmación de su sensación de anomalía de ser un homosexual de 102 kg de peso y más de 2 m de altura y como proyección de una personalidad poderosa y segura de sí misma. Las prendas de Bowery, al principio acompañadas de gruesas capas de maquillaje, pelucas, zapatos de plataforma y grandes hombros, fueron adquiriendo un carácter cada vez más escultórico (con brazos esféricos, piernas deformes y pechos incorporados), mientras que su rostro quedaba oculto por unas capuchas que le cubrían la cabeza por completo. Bowery manipuló y transformó su cuerpo, a menudo sufriendo dolor, para crear un «espectro» que le liberara de su timidez y le permitiera actuar como una persona extra vagante en el mundo de los clubes «clandestinos». Su dedicación a la performance artística total del cuerpo, utilizando las salas de fiestas como escenario, era en realidad un compromiso con una forma de autosuficiencia extrema que le permitía explorar sus miedos y anhelos en performances públicas, estigmatizadas que le convirtieron en todo un icono de la cultura underground. Desafiando la estética del estilo y la moda, la ropa y las performances de Bowery exhibían el cuerpo del artista como una herramienta con la que examinar los valores predominantes sobre el límite entre lo perverso y lo normal.

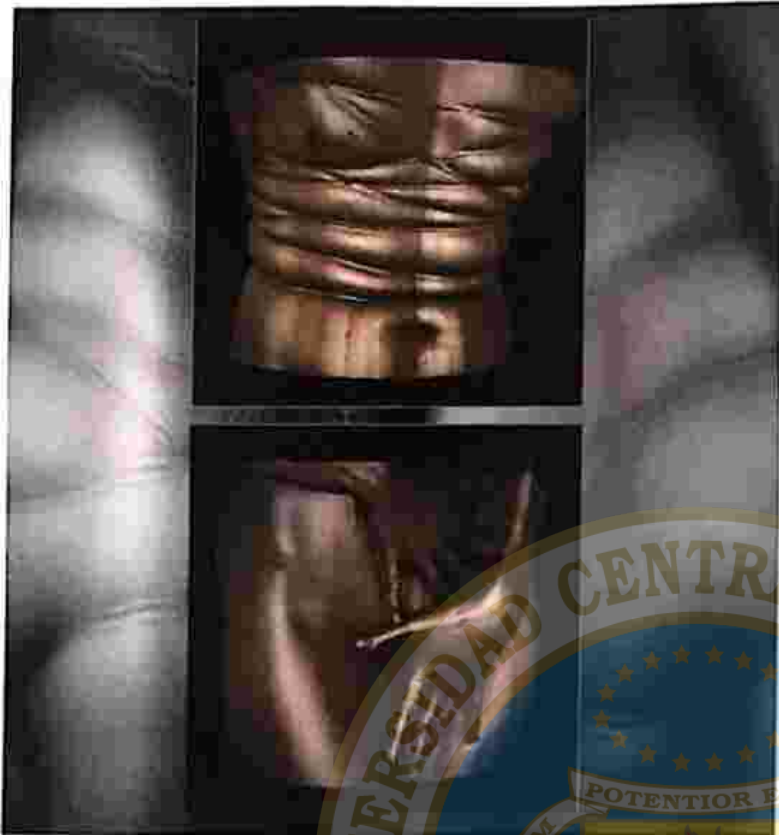
Lucy ORTA

The Unit

1996

Modular Architecture: Basic Intervention, Fundación Cartier, París

Orta crea «intervenciones» para grupos y actividades colectivas a través de trajes protectores que ella misma diseña y confecciona los marginados de la calle. La artista creó su *Refuge Wear* junto a los indigentes que había seguido durante muchos años. La indumentaria multifuncional puede transformarse de acuerdo con las necesidades individuales inmediatas: por ejemplo, un saco de dormir que se convierte en un anorak y en una bolsa de viaje, o un paquete que se transforma en una tienda de campaña. Realizados con los materiales más innovadores, tejidos experimentales y prototipos de alta tecnología, los atuendos son arquitecturas modulares diseñadas para vestir, guarecer y proteger a los nómadas urbanos enfrentados a las condiciones de extrema indigencia en un entorno hostil. Los trajes permitían disimular un pequeño espacio personal de aislamiento que constituye un lugar para la reflexión y la meditación. Con posterioridad Orta diseñó *Survival Kitsy Collective Wear*, que puede albergar hasta dieciséis personas bajo un mismo techo.



Stahl: STENSLIE, Kink: WOLFFORD

CyberSM

1994

Colección

En colaboración con Kink Wolford, el artista noruego Stenslie ha llevado a cabo numerosos experimentos con interfaces de realidad virtual para ampliar las limitaciones de la experiencia personal individual y explorar las formas de utilizar el cuerpo humano como una interfaz de diálogo a través del tacto. El sistema CyberSM funciona como una conversación en Internet entre dos personas situadas en lugares distintos y atadas con trajes especialmente diseñados con «zonas calientes» que detectan el contacto de la mano del otro participante y generan una serie de estímulos físicos. Un monitor de ordenador situado frente al participante ofrece un mapa visual de su cuerpo como superficie táctil, y traduce los distintos estímulos a sus sonidos correspondientes. Los participantes pueden controlar la forma de tocar de sus compañeros tocando sus propios trajes de distintas formas, o bien pueden hablar con el participante remoto y decirle cómo quieren que le toquen. «A finales del milenio, el cuerpo se ha convertido en un cuerpo esquizoide. Por una parte es un objeto físico unitario e individual con una esperanza de vida de unos sesenta años, y por otra ha dado un salto espectacular a un yo múltiple y trascendental de realidades mediatizadas. La cuestión ya no es qué o quién soy, sino lo que puedo llegar a ser».

—Stahl Stenslie citado por Joseph Nechvalat, «Tactiles Technologies: Las synesthésie par le cybersex», sur le web de Stahl Stenslie, artículo no publicado, 1994.

Bruce GILCHRIST (con Jonathan BRADLEY)

Divided by Resistance

1996

Institute of Contemporary Arts, Londres

En una performance en la que colaboró con el artista de software Jonathan Bradley en el Institute of Contemporary Arts, Londres, Gilchrist dormía con el cuerpo conectado a una unidad que escaneaba la resistencia eléctrica de su piel. Las señales se convirtieron luego en un campo de sonido. La actividad de las ondas cerebrales se controlaba mediante un electroencefalograma digital y se transmitía a través de fibra óptica hasta un ordenador, que a su vez lo transformaba en imágenes que se mostraban en proyectores de vídeo. Los miembros del público podían tumbarse en el «asiento de la conciencia», una silla construida a x profeso que transmitía un lenguaje codificado en forma de corrientes eléctricas suaves escaneadas del cuerpo del participante al cuerpo dormido del artista. A medida que el sonido y la imagen cambiaban, el público percibía los efectos palpables de las corrientes eléctricas del participante sobre el cuerpo dormido de Gilchrist. Esta obra demostró que es posible intervenir de forma tangible en los procesos de la mente inconsciente, usando software informático para ensanchar la mente y el cuerpo del artista, de modo que quedaran literalmente expuestos al tacto de su público.





Este RAKAUSKAITÉ

In Honey

1996

Instalación de performance y video

Estructura metálica:

4 00 x 4 00 x 2 6 0 cm

Estructura de algodón:

180 x 180 x 95 cm

Miel: 80 kg

Cama elástica: 350 x 350 cm

Video, 30 minutos, color, sonido

Instalación Museo de Arte de Reikiavik, Islandia, 1997

Rakauskaité se centra en los aspectos desnudos y vulnerables del cuerpo y sus formas de autoprotección. En esta performance e instalación llevada a cabo en el Museo de Arte de Reikiavik, la artista, en posición fetal, se sumergió en miel sólo era visible para el público a través de un monitor de video. El largo tubo a través del que respiraba actuaba visualmente como un cordón umbilical y ofrecía una conexión vital con el aire que necesitaba. Resplandeciente y amarillo como una yema de huevo, su cuerpo se mantenía conectado a un aparato para respirar que ponía de manifiesto su vinculación y su dependencia con el recipiente blanco en el que se encontraba, que acabó transformándose en un seno materno gigantesco del que dependía su vida.

BIOGRAFÍAS DE LOS ARTISTAS

Mirna ABRAMOVIĆ (1948, Belgrado, Serbia) vive a caballo entre París y Amsterdam.

Empezó utilizar su cuerpo en performances en 1972 explorando temas relacionados con el dolor y la resistencia física. Entre 1986 y 1988 colaboró con el artista de Alemania Oriental al que es conocido como Ulay en obras acerca de las relaciones entre el cuerpo y el tiempo. Entre sus trabajos más recientes incluyen esculturas, vídeo, instalaciones y performances. Participó en la Documenta 8, Kassel (1997) y en la 47ª Bienal de Venecia (1997). Entre sus exposiciones individuales más recientes están: *Seeing the Voice*, De Appel Gallery, Amsterdam (1975); *Spirit House*, Sean Kelly Gallery, Nueva York (1998).

Vito ACCONCI (1940, Nueva York, NY, EE UU) reside en Nueva York. Pasando de la página de la poesía a el cuerpo como página, en la década de 1960 empezó a realizar performances en las que exploraba el voyeurismo y la fantasía, a la vez que deconstruía el personaje del mítico artista masculino. Colaboró en ocasiones con la artista Gaby Dillon y desde finales de la década de 1970 se dedica a la creación de entornos y arquitectónicos. Exposiciones colectivas: *Video Art*, universidad de Pensilvania, Filadelfia (1975) y *Documenta 8*, Kassel (1997). Entre sus exposiciones individuales figuran *Headlines and Images*, Stedelijk Museum, Ámsterdam (1976) y *Barbara Gladstone Gallery*, Nueva York (1998).

Bas Jan ADEER (1942-1976, Minskoten, Países Bajos) vivió a caballo entre Amsterdam y California. Artista conceptual que se dedicaba al mismo para documentar eventos escultóricos, a menudo manifestando tristeza, decepción y nostalgia. En una performance en *Art & Project*, Amsterdam (1972), leyó la revista *Reader's Digest* en voz alta. Cuando realizó la segunda parte de una obra de tres partes en un viaje en solitario por el Atlántico (1977), su performance en el mar, *La Openbaar* significaba Amsterdam en una retrospectiva en su obra (1988).

Laura AGUILAR (1959, San Gabriel, California, EE UU) centró su obra en su identidad y condición de lesbiana hispana mediante fotografías en blanco y negro y vídeo. Participó en *Shifting Terrains*, Zone Gallery, Newcastle. Instalación (1997) y en *Women Politics*, Juli Chicago's Dinner

Party in Feminist Art History, UCLA/Arnold Hammer Museum of Art, Los Angeles (1998).

Eleanor ANTON (1935, Nueva York, NY, EE UU) reside en California. Es conocida por sus performances y trabajos fotográficos que presenta como arquetipos históricos, como aleccionas de la exploración del yo y nociones esencialistas del poder en la mujer. Participó en *Video Art USA*, Biennial de São Paulo (1975); *«Methus»*, The Museum of Modern Art, Nueva York (1990). El Los Angeles County Museum of Art organizó una retrospectiva de su obra (1999).

Janine ANTONI (1964, Freeborn, Minnesota) reside en Nueva York. Utiliza su cuerpo en instalaciones escultóricas que son al mismo tiempo intervenciones feministas en el discurso artístico, representando rituales cotidianos como comer, limpiar y bailar con objetos y materiales con referencias específicas a la historia del arte. Su obra se expuso en la 47ª Bienal de Venecia (1997). Entre sus exposiciones individuales se cuenta *Spontaneous Whitney Museum of American Art*, Nueva York (1998).

Skip ARNOLD (1957, Okehampton, Nueva York, NY, EE UU) reside en California. Presenta su vida y su cuerpo como un arte mediático, polarizado entre el espacio público con una escultura, *Primitivist*, obra de la *Okehampton Medal Festival*, Ontario (1991), y expuso en solitario en la *Spencer Woodstock Gallery*, Nueva York (1997).

Ron ATHEY (1961, Groton, Connecticut, EE UU) reside en California. Su obra está influenciada por el ensayo fundamentalista de la Iglesia de los Pentecostes, así como por la depresión y el abuso de drogas. En sus performances están presentes las prácticas de masoquismo, perforación del cuerpo y desgrampado, y tienen lugar en *Debut* en eventos como L.A.I., Los Angeles, y P.S. 122, Nueva York, donde *Interior Fair Scenes in a Jewish Life* (1994).

Miroslaw BAKA (1958, Varsovia, Polonia) reside en Polonia. Sus primeras obras eran esculturas figurativas. Posteriormente se trabajó con sus dimensiones corporales en una obra más oscura en la que utilizaba barras metálicas. Tal día como hoy que más que dolores surgen su presencia. Participó en la Bienal de São

Paulo de 1998. Entre sus exposiciones individuales están la de la galería De Appel, Amsterdam (1991), y *«Revision»*, IWM Centre del Cero, Valencia, España (1997).

David Bayo BAMBROYÉ (1963, Nigeria) reside en Londres. Realiza fotografías, vídeos y películas influido por la experiencia de haber crecido como inmigrante nigeriano en Escocia. Presenta la identidad como algo múltiple y subjetivo. Participó en la Documenta 8, Kassel (1997). La *Kunstlerhaus Bethanien*, Berlín, organizó una exposición individual suya (1998).

Matthew BARNEY (1967, San Francisco, California, EE UU) reside en Nueva York. Presenta imágenes escultóricas realizadas con el cuerpo de sus películas y vídeos. Su serie cinematográfica *Crucifixiones* una alegoría de las fases de diferenciación sexual de un embrión a través de un uso elaborado del vestuario, los elementos fotográficos se interperceptan. Su obra se expuso en una exposición *Infectious: the Body and its Discontents*, *Palais de Contemporary Art*, Venecia (1995). Realizó una exposición individual en el Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam (1996).

Uma BENGLIS (1941, Lake Charles, Luisiana, EE UU) reside en Nueva York. Sus primeras obras analizaban la relación entre la pintura y la escultura. Las obras de la década de 1970 eran sobre las relaciones de poder entre los dos sexos, tanto en solitario como en colaboración con Robert Morris. En la década de 1980 empezó a hacer esculturas orgánicas. Su obra formó parte de *«Contemporary Women: Consciousness and Content»*, *Brooklyn Museum*, Nueva York (1977). Ha realizado exposiciones individuales en la *Cooper Gallery*, Nueva York (1981), y en la *Chen & Ford Gallery*, Nueva York (1984).

Joseph BELYS (1921, Krefeld, Alemania) - 1986, Düsseldorf, Alemania) la convirtió en una de las figuras más relevantes del panorama artístico de la posguerra en Alemania. Sus acciones, instalaciones escultóricas utilizó para y llevar a cabo actividades políticas combinando las técnicas de su modo como personal con la búsqueda de la curación física. Representó a Alemania en la Bienal de Venecia (1976); participó

en la Documenta 7, Kassel (1982). Dos retrospectivas de su obra se presentaron en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York (1979) y en el *Museo National d'Art Moderne*, Centro Georges Pompidou, París (1994).

Kath BROADWEE (1961, Mississipi, EE UU) reside en California. Su obra deconstruye la identidad masculina tradicional de la acción painting a través de vídeos y fotografías de su actividad pictórica. Participó en *«Ben Girls»*, *New Museum of Contemporary Art*, Nueva York (1994); realizó una exposición individual en la *Gallery 207*, Los Angeles (1997).

Louise BOURGEOIS (1911, París, Francia) reside en Nueva York. Una gran parte de su obra gira en torno al cuerpo orgánico y la lucha por la identidad femenina. Participó en *«Women's Disposition»*, *Collectif One*, *Museum of Modern Art*, Nueva York (desde 1963 hasta la actualidad). Representó a Estados Unidos en la 48ª Bienal de Venecia (1993). Realizó una exposición de obra en solitario en la *Borch Schaefer Gallery*, Nueva York (1995) y en la *Tate Gallery of Modern Art*, Londres (2000).

Leigh BOWERY (1961, Melbourne, Australia) - 1984, Londres, Reino Unido) se trasladó a Londres en 1980. Habitó en *Orion* (Londres) y medio underground de Londres, utilizaba un maquillaje y una atuendo espectacular. En 1993 realizó la obra *«Rocky»* interpretó a su conocida obra del nacimiento en numerosos encuentros y eventos como *«The Worst Year Ever»*, *Madison Square*, Londres (1994). Le tenía bombardeo *Gallery* de Nueva York organizó una exposición postuma en la obra del artista (1995).

Stuart BRISLEY (1933, Surrey, Reino Unido) reside en Londres. Sus performances abordan aspectos del poder sociocultural a través de la provocación, la resistencia física y la repetición. Participó en la Bienal de São Paulo (1985). Ha realizado una retrospectiva de su obra en el *Institute of Contemporary Arts* de Londres (1987), y ha expuesto en solitario en la *Serpentine Gallery*, Londres (1988).

Günter BRUS (1930, Auning, Austria) reside en Berlín. A principios de la década de 1980 se unió a los artistas alemanes empezó a realizar acciones en las que utilizaba

su cuerpo como centro de procesamiento más violentos que el denominado *body analysis*. Desde su última acción, titulada *Zenosophobia* (1970), se ha dedicado al dibujo y la litografía. Participó en *Milieu de visibilité*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París (1993). La *White Chapel Art Gallery* de Londres exhibió sus dibujos (1980).

Chris BURDEN (1944, Huston, TX, EE UU) reside en California. Sus primeras performances en las que utilizaba el cuerpo como material sorprendían por su realidad y violencia. Desde la década de 1980 su obra ha derivado hacia esculturas e instalaciones monumentales. Participó en *Art corporel*, Galerie Stedler, París (1975), y en las *Bienales del Whitney Museum* de Nueva York (1977, 1989 y 1993). Exposiciones individuales: «Crisa», Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York (1977) y «Beyond the Limits: Machines and Models, Power, Time and Distance», Museum für Angewandte Kunst de Bonn (1996).

James Lee BYARS (1932, Detroit, Michigan, EE UU - 1997, El Cairo, Egipto) residió y trabajó en Estados Unidos y Japón. Influído por la filosofía occidental y la espiritualidad oriental, la creación artística de Byars investigó la perfección y lo efímero a través de performances, fotografías, libros, objetos e instalaciones. En sus últimos obras utilizó materiales preciosos como oro y mármol. Participó en las ediciones 5, 6, 7 y 8 de Documenta, Kassel (1977, 1982, 1987 y 1992). Entre sus exposiciones individuales figuran «The Perfect Love Letter», *milais des Beaux-Arts*, Bruselas (1974) y «The Epitaph of Conceptual Art: Which Questions Have Disappeared», *Kunstner Gesellschaft*, Hannover (1989).

CÉSAR (nombre artístico de César Baldaccini, 1921, Marsella - 1998, París, Francia) residió en París. Escultor que trabajó principalmente con metal envejecido y plástico. En la década de 1960 creó un nuevo concepto escultórico presentando como arte cosas de cocina comprimidas. Representó a Francia en la 45ª Biennial de Venecia (1995). En Stedelijk Museum de Amsterdam expuso una retrospectiva de su obra (1986) y la *Galerie Nationale du Jeu de Paume* de París albergó una exposición individual del artista (1997).

Helen CRADWICK (1953, Croydon, Reino Unido - 1996, Londres, Reino Unido) trabajó con escultura, instalaciones y obras

fotográficas que indagaban en la identidad femenina la historia del arte y la cultura contemporánea. Participó en «AS 1986», en el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki (1995). Entre sus exposiciones individuales se cuentan «Growth Up», en la National Portrait Gallery de Londres (1993), y *Local*, Museo de Arte Moderno de Tel Aviv (1997).

Judy CHICAGO (1939, Chicago, Illinois, EE UU) reside en Nuevo México. Figura imprescindible del movimiento artístico feminista de California en la década de 1970 y una de las fundadoras de *Womanhouse* (1972). Su obra agrupa pintura, escultura y punto de aguja, y gira alrededor de las imágenes de la sexualidad femenina. Ha publicado libros autobiográficos como *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (1993). Participó en «Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History», UCLA/Arnold Neuberger Museum of Art, Los Angeles (1996). Entre sus exposiciones individuales figura «Ferals and Tributes», Florida State University Museum of Art, Tallahassee, Florida (1991).

Lygia CLARK (1920, Belo Horizonte, Brasil - 1986, Rio de Janeiro, Brasil) escultora y dibujante en París y Rio de Janeiro. Fue cofundadora del movimiento neoconcreto (1959). Sus obras y exposiciones presentaban influencias de su trabajo como psicóloga. Se han expuesto retrospectivas de su obra en la Biennial de Venecia (1968), la Biennial de São Paulo (1994) y la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona (1997).

John COPLANS (1920, Londres, Reino Unido) reside en Nueva York. Abandonó la pintura para convertirse en crítico y conservador de arte. Luego *Artforum* y colaboró en *Artnews*. *Art in America*, *Art International*. En 1984 empezó a realizar fotografías en blanco y negro de su cuerpo desnudo. Sus obras se han expuesto en el Art Institute de Chicago (1981), L.A.P.S., y Andrea Rosen Gallery, Nueva York (1997).

Paul COTTON (1939, Fitzhugh, MA, EE UU) reside en Oakland, California. Utilizó el cuerpo como una escultura viviente. Entre sus exposiciones colectivas se cuentan «Live in Your Head: When Attitudes Become Forms», *Kunsthal*, Berlín (1989), y «Out of Actions: Between Performance and the Object», Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1997). Entre sus acciones individuales figuran «The World Made Flesh», Los Angeles County Museum of Art (1980), y la del Berkeley Zen Center (1988).

Renée COX (1950, Nueva York, NY, EE UU) reside en Nueva York. Su obra fotográfica subvierte su identidad afroamericana. Participó en «Body as a Membrane», *Kunsthal* en Brerets, Noruega, Oslo, Dinamarca (1996), y «Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party: Inflectionist Art History», UCLA/Arnold Neuberger Museum of Art, Los Angeles (1996).

Jim DINE (1935, Cincinnati, Ohio, EE UU) reside en Nueva York. Empezó como pintor y luego creó varios *Appenings* (1969-1968) antes de volver a la pintura, la escultura, el collage y los montajes. Participó en la Documenta 4, Kassel (1987) y en la exposición itinerante «Made in USA: Between Art and Life, 1940-1970», Fundación La Caixa, Barcelona (1997). Entre sus exposiciones fotográficas se cuentan la del *MoMA* y el *Museum of American Art* de Nueva York (1971), y «Waiting Memory, 1959-1980», en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York (1989).

Cherry DONEGAN (1962, Nueva York, NY, EE UU) reside en Nueva York. Donegan trabaja, hue, trastorna los entendidos por raras de pinos y los procesos de creación artística. Participó en la 45ª Biennial de Venecia (1993). Su primera exposición en la misma fue en la Elisabeth Koury Gallery de Nueva York (1993).

Marcel DUCHAMP (1897, Blainville, Francia - 1968, Neuilly-sur-Seine, Francia) residió en Neuilly, París, Nueva York y Argentina. Abandonó la pintura para dedicarse a las obras escultóricas y conceptuales, e inventó el concepto de *ready-made*, que consistió en elegir un significado nuevo y en ocasiones incongruente a los objetos de la vida cotidiana. Fue un pionero en la subversión de conceptos, junto a su hermano André Selav, y utilizó los Juegos de palabras como una forma de influir y alterar la interpretación de las obras de arte. Participó en «Fantasy Art, Dada, Surrealism», The Museum of Modern Art, Nueva York (1961), la *Imag Gallery*, Londres (1966), ofreció una importante retrospectiva de su obra bajo el título «The Almost Complete Works of Marcel Duchamp». Algunas de su retrospectiva posteriores tuvieron lugar en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia y el Museum of Modern Art de Nueva York (1973).

John DUNCAN (1953, Wichita, Kansas, EE UU) reside en San Leonardo, Italia. Su obra incluye performances, música e instalaciones. Participó en la exposición colectiva del Museo de Arte de Tokayama, Japón (1983).

y en «Out of Actions: Between Performance and the Object», Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1997). Entre sus exposiciones individuales figuran «John Duncan: Drawings, Dolly Planet Gallery, Tokio (1982), y «John Duncan: Equities, Fortified, East Africa, Seoul, Korea, Korea (1995).

Mary Beth EDELSON (1931, Reynolds, Chicago) En sus primeras performances y fotografías representaba el papel de los dioses de la Antigüedad como entidad subversiva hacia el patriarcado. En trabajos más recientes empleó símbolos de agresión contemporánea. Participó en «International Feminist Science Kunst, Stilling de Appel, Amsterdam (itinerante, 1979). Entre sus exposiciones individuales se cuentan «The Natural of Balancing», *Imag Gallery*, Nueva York (1979), y «Don-Sunier in feu Paris», Nicole Messier, California y GCP Project Room, Nueva York (1996).

Daniela ELITI reside en Santiago de Chile. Es ante todo poeta, aunque durante la dictadura chilena colaboró con Raúl Zurita en un grupo llamado «Inclivos de Acciones de Arte» que llevaba a cabo acciones de protesta. Desde principios de la década de 1980 ha realizado acciones en las que participan personas marginadas. Los poemas que se leen en su misma simbolizan el cuerpo colectivo del sufrimiento, y vinculan el cuerpo de la mujer a los marginados sociales.

Tracey EMIN (1953, Londres, Reino Unido) reside en Londres. Su creación artística se centra por completo en sus experiencias vitales traumáticas. Las cuales expresa en performance y dibujo. En 1980, con *Installation* y *Installation* de *Installation* con una vena sensacionalista. Participó en *White's a Blanche de Appel Gallery*, Amsterdam (1986). Entre sus exposiciones se cuentan *Major Retrospective*, White Cube, Londres (1993).

Pepa ESPALU (Corroa, 1950-1993) Residió en Madrid, Córdoba. Se dio a conocer como pintor, y como poeta y articulista de la revista de arte *sevilla la figura*, posteriormente se dedicó a las performances y a la escultura, sus actividades influidas por su experiencia con el shock cuestionaba la identidad y la mortalidad. Participó en *Artists on Postage*, Tate Gallery, Londres (1995), y ha expuesto en talleres en la Brooke Alexander de Nueva York (1989).

Yoko EXPOET (1940, Lim, Austria) reside en el este de Suiza y trabaja el cuerpo como

barretera de significado y comunicación. Muchas de sus primeras performances involucran la interacción directa con transeúntes. En la década de 1970 empezó a filmar video-performance, con cintas de video y película de 16 milímetros en colaboración con Peter Weibel. Participó en la Documenta 6, Kassel (1972). Entre sus exposiciones en solitario figura «Psycho Prognosis», Neuer Aachener Kunstverein, Aquisgrán, Alemania (1998).

Karen FINLEY (1956, Chicago, Illinois, EE UU) reside en Nueva York. Sus performances tratan temas tan como la violencia doméstica, la violación, el suicidio, la homofobia, la intolerancia racial y el sida, entre otros. Participó en «Kassel», los Angeles Museum of Contemporary Art (1992). Entre sus performances se cuentan *The Constant State of Desire*, *The Kitchen*, Nueva York (1966), y *Strangling Baby Birds*, P.S. 122, Nueva York (1987).

Bob FLANAGAN (1952-1996) y **Sherrie ROSE** (1952) trabajaban juntos. La obra de Flanagan estaba influida por la filosofía quística que padeció durante toda su vida y que combinaba con prácticas de sedomasquismo extremo. Junto a Rose, su dominatrix y documentalista, en la performance «Instalación» *Visiting Hours*, montada en el Santa Monica Museum of Art (1992), Flanagan estaba cubierto por los pies y rodeado de pantallas de video que mostraban distintas partes de su cuerpo enfermo. *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermachist* (1996), una película dirigida por Kirby Dick, comenzó 10 años de colaboración de la pareja.

Sherman FLEMING (1953, Richmond, Virginia, EE UU) reside en Washington DC. En sus performances utiliza juegos infantiles y danzas rituales de influencia africana y afrocaribeña. Sus acciones corporales se centran en el equilibrio y la fuerza para cuestionar la identidad del hombre negro antes de la esclavitud. Interpretó «PREDICATOR (CASE)» junto a Kristine Stiles en Franklin Furnace, Nueva York (1989), y «Appetizing to be Black» en S.U.N.Y., New Paltz, Nueva York (1992).

Terry FOX (1943, Washington DC, EE UU) reside en Lieja, Bélgica. Utiliza su cuerpo en performances que exploran el papel y la naturaleza de la conciencia. Participó en la Bienal de Sídney (1990). Ha celebrado exposiciones individuales en la galería De Appel, Ámsterdam (1992), y en el Osin College of Art and Design, Los Angeles (1994).

FRANKO B. (1940, Milán, Italia) reside en Londres. Sus performances sedomasquistas utilizan el cuerpo metafóricamente para provocar una respuesta emocional y visceral en el público. Participó en «Video», Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán (1999). Entre sus performances individuales figuran *Mama I Can't Sing*, Institute of Contemporary Arts, Londres (1995), y *Art in 386*, South London Gallery (1999).

Howard FRIED (1946, Cleveland, Ohio, EE UU) reside en San Francisco. Sus performances, videos y películas se basan en la metáfora para probar e ilustrar la psicología de la interacción social. Su obra se expuso en la Documenta 5, Kassel (1972), y en «Site Specific Conceptual Artists in the Bay Area», Amherst University Gallery, universidad de Massachusetts (1990).

Coco FUSCO (1950, Nueva York, NY, EE UU) reside en Los Angeles. Escritora, crítica cultural y conservadora de arte. Su libro *English's Broken Heart: Notes on Culture & Fusion in the Americas* (1994) incluye ensayos, guiones y poemas sobre las relaciones culturales entre Sudamérica y Estados Unidos. Sus instalaciones están en «The Open House», 194 Artists Gallery, Toronto (1997).

Gideon GEHTMAN (1942, Alejandría, Egipto) reside en Israel. Su obra habla de la enfermedad del cuerpo y el alma hacia la muerte. Participó en «Museum Zeitgenössische Kunst aus Israel», Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena (1993). Entre sus exposiciones individuales figura «Molam», Museo de Arte de Herzliya, Israel (1999).

GILBERT & GEORGE (Gilbert Proesch: 1943, Dolomitas, Italia; George Passmore: 1942, Devon, Reino Unido) residen en Londres. Empezaron a colaborar juntos como escultores vivientes en 1968. Participaron en las ediciones 5, 6 y 7 de Documenta, Kassel (1972, 1977 y 1982). Han expuesto en «The American Museum of Art of Baltimore» (1980) (itinerante) en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París (1987-1990).

Bruce GILCHRIST (1959, Glasgow, Reino Unido) reside en Londres. Sus performances exploran la dicotomía de la experiencia entre el artista y el público, lo consciente y lo inconsciente, con tecnologías de última generación. Ha colaborado con el artista de software Jonathan Bradley. Su obra se ha expuesto en «Light», Centro de Arte Contemporáneo de Viena (1998), y «Totally

Unseen», Institute of Contemporary Arts, Londres (1994).

Guillermo GÓMEZ-PEÑA (1959, México DF, México) reside a caballo entre Nueva York y San Diego. En Nueva York, realiza un híbrido de performance e instalación que parodia las prácticas coloniales de la representación y que lleva a la práctica en espacios públicos. Su obra más reciente es la performance *BORDERscape 2000* en el New World Theater de la universidad de Massachusetts, Amherst (1998).

Antony GORMLEY (1950, Londres, Reino Unido) reside en Londres. Desde principios de la década de 1980 ha realizado esculturas humanas de metal a gran escala inspiradas en su cuerpo o a partir de molduras del mismo. Participó en «Aperto», Bienal de Venecia (1992) y en la Documenta 8, Kassel (1997). Entre sus exposiciones individuales se cuentan la de la Serpentine Gallery, Londres (1981), y «Who's Who», Tokio (1993).

Lylo Nathan HARRIS (1965, Nueva York, NY, EE UU) vive en Los Angeles. Sus fotografías abordan cuestiones de raza, género y sexualidad. Participó en «Black Male Impression», «The Masculinity of Contemporary Art», Whitney Museum of American Art, Nueva York (1994), La Jolla Tilton Gallery de Nueva York, la dedicatoria a una exposición individual (1994).

Mona HATOUM (1952, Beirut, Líbano) reside en Londres. Sus performances, videos, instalaciones y esculturas tratan aspectos relacionados con la locustaria y la identidad. Participó en «Foreign Body», Museum für Gegenwartskunst, Basilea (1996). Ha expuesto en solitario en el Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, París (1994), y en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York (1998).

Dick HIGGINS (1938, Cambridge, Reino Unido - 1998, Québec, Canadá) residió en Nueva York. Miembro fundador del movimiento Fluxus, su obra es una síntesis de géneros literarios, visuales y musicales. Le editorial de su propiedad, Something Else Press, publicó libros de artistas. En 1966, fundó la Something Else Gallery junto a Alison Knowles. Participó en «Ubi Fluxus, ibi Motus» en las 4.ª Bienal de Venecia (1990). Entre sus exposiciones individuales se cuentan la de la Galerie Rene Block, Berlín (1971), y una retrospectiva en el Østnys Musei-Niels Onstad Museum, Oslo (1995).

Susan HILLER (1940, Tallahassee, Florida, EE UU) vive en Londres. Su arte está inspirado en la

teoría de la información en antropología, y abarca pintura, escultura, video, fotografía, instalaciones y libros de artistas. Participó en «The Hayward Annual», Hayward Gallery, Londres (1981). Sus obras más recientes individuales figuran la de la Serpentine Gallery, Londres (1986), y «Who's Who», Instituto de Contemporáneo Art de la universidad de Pennsylvania, Filadelfia (1998).

HI RED CENTER era un grupo de artistas establecido en Tokio (1962-1964). Los tres miembros fundadores fueron Genpei Akasegawa, Jiro Tanami y Natsumi Kawanishi. El grupo llevaba a cabo performances, que ellos denominaban «agitaciones», donde la ciudad. En «Ministry Restaurant» (1963) servían comida en platos de juguete a los visitantes de la Yomura Independent, mientras que su última acción, «Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area (Be Clean)» (1964), consistió en la limpieza en la esquina de una calle de Tokio.

Rebecca HORN (1944, Múnich, Alemania) ha vivido en Berlín, Hamburgo y Nueva York. En sus primeras obras utilizó el cuerpo como vehículo para las acciones escultóricas presentadas en performances rituales documentadas en película. Más adelante desarrolló obras comparables a una instalación con medios mecánicos. En 1974 empezó a trabajar en formato 3D. Su primera exposición en solitario fue en la Galerie Rene Block, Berlín (1973). Ofreció una importante retrospectiva en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York (1993).

Shieh Hsieh (1950, Taiwan) reside en Nueva York. Después de performance conceptual especializada en acciones rituales que tienen lugar durante largos períodos de tiempo y de las que elabora abundante documentación, en «Punching the Zone (Clock on the Hour, One Year Performance)» (1980-1981) daba un puñetazo a un reloj que tenía en su estudio cada vez que daba la hora (day/night) durante todo un año.

Joan JONAS (1936, Nueva York, NY, EE UU) reside en Nueva York. Artista de performance que combina el video con las acciones directas para que el público vea simultáneamente distintos aspectos de la obra. Suele utilizar el objetivo de la cámara como espejo o bien como dispositivo para la reflexión de la propia imagen. Participó en la Documenta 5, Kassel (1972). Exposiciones individuales: «Quadrant» Center, Minneapolis (1974), y «Steel» Museum, Ámsterdam (1994).

Artista en el arte conceptual, Galerie Stadler, París (1973), y en el Minimalismo, Museo Nacional d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, París (1994). Ha expuesto en el Centro de la Galería NAKET Stephen, Viena (1973), y en la Kunstverein Bonn (1993).

Paul McCARTHY (1945, Salt Lake City, Utah, EE UU) reside en Los Ángeles. Sus performances, instalaciones y montajes de vídeo enfocan al espectador la violencia y la perversión como una crítica de la cultura estadounidense; su obsesión por la televisión y los medios de comunicación. La *Performance Party* *Painting an Interpretation* en el San Francisco Art Institute (1980). Varias de sus obras recientes se han llevado a cabo en colaboración con Mike Kelley. Entre sus exposiciones figuran *California Performance Now and Then*, Museum of Contemporary Art, Chicago (1981), y *Analogue*, Projects Room, Museum of Modern Art, Nueva York (1995).

Bruce McLEAN (1944, Glasgow, Reino Unido) reside en Londres. Ha centrado sus performances y pinturas en ingeniosas deconstrucciones de la posmodernidad. En 1971 fue cofundador de *New Style*, the World's first Post Band e interpretó *Dead French: the Post Punk took us to the top at the Hannover Grand Hotel*, Londres (1973). Participó en la 39ª Bienal de Venecia (1980). Ha expuesto en solitario en la Galería Fortlaan, Gante, Bélgica (1994).

Piero MANZONI (1933, Seregno, Italia) vivió en Milán. Importante artista vanguardista de la década de 1950 principios de la de 1960, sus esculturas y performances incorporaron objetos encontrados en el ámbito artístico. Fue miembro fundador de la Galería *Elmuth* de Milán (1959). Su obra se expuso bajo el título de *Artwork* en el Fine Art Museum of Philadelphia (1964). El *Stedelijk Museum* de Amsterdam y la Serpentine Gallery de Londres han albergado retrospectivas de su obra (1970 y 1998, respectivamente).

Robert MAPPLETHORPE (1946-1989, Nueva York, NY, EE UU) vivió en Nueva York. Cuestionó las normas de permisividad del retrato mediante la representación de actrices y modelos masculinos y otros homoeróticos. Sus fotografías se expusieron en la Documenta (1977) y *Mirrors and Mirages: American Photography Since 1950*, Museo de Modern Art, Nueva York (1978). Ha expuesto en solitario en la Light Gallery, Nueva York (1973, 1978), y la Hayward Gallery, Londres (1996).

Georges MATHIEU (1921, Boulogne-sur-Mer, Francia) reside en París. Pionero de la abstracción lírica, en 1948 creó la primera forma de acción de línea que consistía en pintar caligrafías espontáneas a gran escala en lienzos a gran velocidad ante el público. Ha expuesto en solitario en el Institute of Contemporary Arts, Londres (1956), y la Galerie Simon Huber, Zúrich (1983).

Ana MENDIETA (1948, La Habana, Cuba) 1986, Nueva York, NY, EE UU) residió en Iowa y Nueva York. Su obra se vio influida por su exilio de juventud lejos de su hogar y su cultura. Realizaba rituales privados de conexión con la tierra latiendo, escuchando, sufriendo y enterrando la súplica en parajes naturales de Iowa y México participó en *Inside the Visible*, Wittebecker Gallery, Londres (1998). Su obra se exhibió en la 12ª Green Street Gallery, Nueva York (1978) y en el Museum of Contemporary Art, Nueva York (1987).

Pierre MOLINIER (1900, Aves, Francia - 1973, Burdeos, Francia) vivió en Burdeos. Su obra gráfica refleja una relación autobiográfica con su propio cuerpo, resaca y maquillaje como el de una mujer. Participó en *Transformer: Aspects of Identity*, Smithsonian, Lucerna (1972). Ha expuesto en solitario en *Notre Scène*, la galería surrealista de André Breton, París (1958), y una retrospectiva en el Museo National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, París (1993).

Linus MONTANO (1942, Kingston, NY, EE UU) reside en Austin, Texas. En sus primeras performances, como *Dead Children*, (Londres) (1971), se transformaba a través de la resistencia, la meditación y el ritual. En 1980 empezó a dar consejos a los artistas en arte y vida. En 1984 empezó el proyecto *My Years of Living Art* (1984-1993). Su obra reciente es una evolución de los estudios de budismo y filosofía hindú. Participó en *Art 21*, Institute of Contemporary Arts, Londres (1997).

Charlotte MOORMAN (1933-1993), Arkansas, EE UU en vida en Illinois. Vivió en Nueva York y, en 1963, fue cofundadora del New York City Gay Festival en el Carnegie Music Hall junto a John Cage. Ella y John Cage trabajaron juntos en un proyecto creativo durante años con el que exploraron la sexualización de la tecnología. En 1967, tras una performance de *La Gata*, *Sex machine* en la *Telefonica* de París, fueron denunciados y acusados de obscenidad.

Mariko MORI (1943, Tokio, Japón) reside en Tokio. Se presenta a sí misma en grandes fotografías en color e instalaciones de video aludida como una deidad futurista. Normalmente en entornos urbanos japoneses. Su obra se expuso en la 42ª Bienal de Venecia (1997). Entre sus exposiciones (individuales) figuran *Made in Japan*, Saitama Gallery, Tokio y *Drift Projects*, Nueva York (1995), y la de la Serpentine Gallery, Londres (1998).

Yasunasa MORIMURA (1951, Osaka, Japón) reside en Osaka. Mediante la fotografía y la superposición de pintura e imágenes computarizadas crea autorretratos en los que deconstruye categorías de raza, género, edad y cultura. Participó en *Worse is a Rose* y *Worse*, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York (1998). Ha expuesto en solitario en la Fondation Cardeau pour l'Art Contemporain, París (1993).

Robert MORRIS (1931, Kansas City, Kansas, EE UU) reside en Nueva York. Impulsó con la abstracción la inspiración conceptualista y siguió con *Respectful for terra que invenit* en las donaciones *Stellas* (1969-1983) de la *Stella*. Participó en *American Sculpture* última (1965), Los Angeles County Museum of Art (1967), y en la 19ª Bienal de Venecia (1980). Entre sus exposiciones individuales se encuentran la de la Corcoran Gallery of Art, Washington DC (1967), y *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York (1994).

Oto MÜHL (1925, Gredna, Austria) vivió en Austria hasta que en 1951 fue encarcelado por haberse unido a los nazis por abusos sexuales menores. Actualmente reside en Portugal. Uno de los miembros de los accionistas vieneses, en sus acciones realizó colaboraciones a esculturas, pero más adelante empezó a realizar performances. Con los años y sus colaboradores se revolcaron en el tema de la sexualidad. Participó en *Deconstruction in Art Symposium*, Londres (1996). En 1972 fundó una casa en Friedrichshof a la que convirtió en una sociedad experimental que practicaba la sexualidad libre, la propiedad y la educación. Los miembros colectaron el impulso de la autopercepción creativa. La comunidad en 1990.

Teresa MURAK (1939, Warszawa, Polonia) vivió en Varsovia. Ha trabajado con performances, instalaciones, esculturas desde principios de la década de 1970, en las que

ha invertido la semilla de masculinidad de prendas de vestimenta directamente sobre su cuerpo. En las performances más recientes utiliza *Tejedora*, todo el día y obras hecho con *Clay*. Ha participado en *Artists Smoak*, Galería Sztuka Młodych, Lublin, Polonia (1975), y en *Body and the East*, Museo de Arte Moderno de Ljubljana, Eslovenia (1998).

Shigeo MURAKAMI (1979, Kobe, Japón) reside en Hiroshima. Uno de los miembros más destacados del grupo de *Artists Gutai*, Murakami realizaba performances teatrales que intervenían en una gran variedad de superficies para obtener el rastro de los gestos. En la *Segunda Exposición de Arte Gutai*, Sala Oshichiya, Tokio (1966). Presentó objetos conceptuales que requirían la interacción del público, participó en *Work of Actions: Being in Performance and the Object* (1993-1994), Museum of Contemporary Art, Los Ángeles (1998) (itinerante).

Bruce NAUMAN (1941, Fort Wayne, Indiana, EE UU) reside en Nueva York. Escultor y formación, a mediados de la década de 1960 empezó a aplicar sus teorías conceptuales a obras gráficas y performances. Ha participado en *American Sculpture* (1965), Los Angeles County Museum of Art (1967) (itinerante), y en *American Art in the Twentieth Century*, Metropolitan Museum of Art (1973) (itinerante). Suprimió expuesto en solitario en *Art 21*, Castell Gallery de Nueva York (1968), (El Museo National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, París, albergó una retrospectiva de su obra (1998).

Shima NESHAI (1957, Qazvin, Irán) reside en Nueva York. Sus inconfundibles fotografías en blanco y negro con inscripciones en árabe exploran los roles contradictorios de las mujeres en la sociedad musulmana. También trabaja con video. Participó en *Beyond the Borders*, Art by Recent Immigrants, Bronx Museum of Arts, Nueva York (1994). Ha expuesto en solitario en la Maison Européenne de la Photographie, París (1998).

Hermann NITSCH (1918, Viena, Austria) vivió en Viena y luego en Prato (Italia). Miembro destacado de los *Acionistas* vieneses, su objetivo ha sido intervenir rituales modernos participativos que pongan los hombres y las mujeres en contacto con la sensibilidad emocional y sexual, de acuerdo con la mitología dualista. Ha teorizado la teoría del psicoanálisis, creó

su *Orles* *Mission: Theater* (1957). Su primera performance tuvo lugar en el marco del «*Deconstruction in Art Symposium*», Institute of Contemporary Arts (1966). Las acciones más recientes se llevaron a cabo en su castillo de Hohen, Dorf, Austria, como *Six Day Play* (1998), que puede verse en Internet.

Helo OITICICA (1937-1980, Rio de Janeiro, Brasil) vivió en Rio de Janeiro y Nueva York. Asociado 1970 (Clara) a los artistas neo-concretos desde 1954, presentó su primera obra, *Paranóias*, en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro, en 1965. Su exposición en «*Gallerie Maillat*» Gallery, Londres (1969), estaba formada por un entorno de materiales táctiles. El Centro Witta de Witten de Arte Contemporáneo de Rotterdam y el Walker Art Center de Minneapolis organizaron una exposición itinerante de su retrospectiva de su obra (1992-1994). En Rio de Janeiro creó un centro de arte contemporáneo que lleva su nombre.

Olof OLDBURG (1929, Estocolmo, Suecia) reside en Nueva York. A principios de la década de 1960 formó parte del grupo de artistas de Nueva York que realizaban happenings. En 1961 inauguró *The Store* en la Lower East Side, donde vendía imitaciones de yod de alimentos y otros objetos. Sin embargo, es más conocido por sus gigantescas esculturas blandas de objetos cotidianos. Entre sus trabajos recientes destaca «*The Museum of Modern Art*», Museum of Modern Art, Nueva York (1998). El Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y la *Museum Gallery* de Londres organizaron una retrospectiva de su obra (1996-1997).

Yoko ONO (1933, Tokio, Japon) vive en Nueva York. Artista conceptual que realiza instalaciones, performances, películas, poesía, y que estuvo relacionada con el movimiento Fluxus, con el que contribuyó al evento «*Alchemical Wedding*», hotel Albert Hall, Londres (1967). Su libro de poemas *Bentley* y otros escritos, titulado *Grapefruit*, se publicó en 1964 y se reeditó en 1971. Participó en «*Crossings*», Kunsthaus Wien, Viena (1998). Ha expuesto en solitario en el Emerson Museum, Springfield, Nueva York (1971), y una retrospectiva en el Museum of Modern Art, Oxford (1998) (itinerante).

Dennis OPPENHEIM (1930, Electric City, Washington, EE UU) reside en Nueva York. En las décadas de 1960, 1970, creó instalaciones conceptuales, land art, videos y performances con las que investigó la relación de lo cotidiano con el entorno, y los efectos que

propiciaban en el otro. En 1979 empezó a crear construcciones mecánicas. Participó en «*Body Arts*», Museum of Contemporary Art, Chicago (1975), y en la 31ª Biennale de Venecia (1980). Ha expuesto en solitario en el Museo de Arte de Pensilvania, Filadelfia (1978), y en la Fundación de Semelweis, Oporto, Portugal (1996).

ORLAN (1947, Saint-Étienne, Francia) reside en París. Artista de performance, multimedia, ha trabajado sobre la relación entre su imagen como mujer contemporánea y la de las mujeres en la historia del arte. En unadas performances, *The Reincarnation of Saint-Orlan*, siglo 90s, Newcastle (1990), reinterpretó las antiguas poses de santo. En su exposición itinerante «*This is my Body - This is my Software*» (1996) presentó documentación en formato de video y CD-ROM de su última operación de cirugía plástica.

Lucy ORTA (1965, Birmingham, Reino Unido) reside en París. Sus performances y sus prendas de vestir son obras colectivas que denuncian la incompetencia de la política social y la vida urbana. Su obra se expuso en la 46ª Biennale de Venecia (1995) y en la Hayward Gallery, Londres (1999). «*Centre for Refugee Project: Shopping*» se creó en The Salvation Army, Soho, y en «*Public Projects*», Nueva York (1996).

Rafael MONTAÑEZ ORTIZ (1934, Brooklyn, NY, EE UU) reside en Brooklyn. Las performances de Ortiz se basan en rituales de rituales culturales a menudo combinados con medios electrónicos. Ha participado en «*Art from New York*», Boston Museum of Fine Arts School (1962), y en una exposición en el Museo del Barrio, Nueva York (1982). Realizó la performance *Henry Penny Daddy*, Ecco Homo Gallery, Nueva York (1987), y expuso en solitario «*Physis Psycho-Alchemy*», Solomon R. Guggenheim Museum, Munich (1987).

Nam June PAIK (1932, Seúl, Corea del Sur) ha vivido en Hong Kong, Tokio, Nueva York y Alemania. Miembro destacado del movimiento Fluxus, inauguró el video-arte en 1963 con su exposición de televisores manipulados en «*Participation Via*», Galerie Bruce Kutz, Moberl. El Whitney Museum of American Art, Nueva York, le dedicó una retrospectiva de su obra (1982), y expuso en solitario «*The Electronic Super Highway*», Travel with Nam June Paik, Columbus Museum of Art, Ohio (1995) (itinerante).

Olivier PANE (1936, Aix-en-Provence, Francia - 1990, París, Francia) vivió en París, trabajando

con su cuerpo, empezó a llevar a cabo acciones en la naturaleza antes de centrar su atención más exclusivamente en las acciones de su cuerpo. Presentó numerosas performances en la Galerie Stadien de París, entre mayo de 1970. Participó en la «*Documenta 6*», Kassel (1977), y en «*Mors Immense*», Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París (1978). Entre sus exposiciones individuales se cuentan «*La scène endeuillée*» en la Galerie Diagramme de Milán (1975) y «*Partitions*», obra multimedia (1984-1985) en el Padiglione d'Arte Contemporanea de Milán (1986).

Jayne PARKER (1957, Nottigham, Reino Unido) reside en Londres. Sus películas y videos constituyen representaciones de rituales inquietantes como metáforas de procesos internos. Participó en la «*Biennial of Independent Film and Video*», Institute of Contemporary Arts, Londres (1990) (itinerante), y en el «*Disco*», Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París (1987).

Mae PARR (1945, Sidney, Australia) reside en Alexandria, Australia. En 1970 creó «*Limbo*», una cooperativa de artistas y espacio artístico de arte conceptual, performance, sonido y video. Su obra está centrada en los temas conceptuales escritos, la cultura y las performances, a partir de 1979 empezó a trabajar con instalaciones ambientales en las que destacaban los dibujos de grandes dimensiones. Participó en «*The Australian Accent*», N. S. W., Nueva York (1984), y en «*The Guinness Contemporary Art Project*», Art Gallery of New South Wales, Sidney (1994).

Giuseppe PENONE (1947, Gressio, Italia) reside en Turín. Artista del movimiento Arte Povera, su obra explora ideas de conocimiento y experiencia colectiva. Gestos como tocar, dar forma o moldear dan paso a huellas y relieves escultóricos que manifiestan la interacción del cuerpo con el entorno. Participó en la Biennale de Venecia (1988). Ha expuesto en solitario en el Kunstmuseum de Lucerna (1977) así como en el Museo de Arte de Toyota (1997).

Adrian PIPER (1948, Nueva York, NY, EE UU) vive a caballo entre Nueva York y Wellesley, Massachusetts. Trabaja con distintos medios, incluidos la performance, el dibujo, el teatro, el video y la instalación. Su primera performance interactiva y su obra fotográfica exploraban temas como el racismo, el género [la explosión clásica de la

explosión en «*Contested Histories*», Carpenter Center, Harvard University (1988)], y ha expuesto en solitario en el Whitney Museum of American Art de Nueva York (1997) y la John Weber Gallery, Nueva York (1997).

Gianni PISANI (1935, Nápoles, Italia) es sidiorector de la Academia de Bellas Artes de Nápoles desde 1984. Pintor en sus inicios, empezó a realizar performances a principios de la década de 1970. Ha participado en «*International*», Galleria Milano, Milán (1972), y en «*Internationale*», Fundación Lucio Anelli, Caserta, Italia (1994). Ha expuesto en solitario en la Galleria Galatea, Turín (1988), y en Studio Mura, Nápoles (1990).

Jackson POLLOCK (1912, Wooming, EE UU - 1956, Easthampton, MA, EE UU) vivió en California, Nueva York y El Estero con uno de los artistas estadounidenses más influyentes de su generación. Pollock fue el primero que utilizó la acción y el gesto en la creación pictórica. Su famosa técnica de «*goteo*» (*dripping*), que nació en 1947, se basa en escurrir la pintura en las fotografías y las películas de Hans Namuth, que le recorrieron fama mundial. Se han celebrado retrospectivas de su obra en el Museum of Modern Art, Nueva York (1956 y 1967), y en la Tate Gallery, Londres (1998).

Marc QUINN (1964, Londres, Reino Unido) reside en Londres. Utiliza una gran variedad de medios, y técnicas y materiales de modelado en su cuerpo para representar conceptos metafísicos personificados. Su obra se expuso en la Biennale de Sidney (1992). También expuso en solitario «*Marc Quinn Incarnate*», Gagosian Gallery, Nueva York (1998).

Arnold RAINER (1929, Baden, Austria) reside en Viena. Tras dedicarse a la pintura abstracta, empezó a practicar la pintura corporal en una performance celebrada durante la inauguración de la exposición «*Pinxtart*» en Munich (1967). Participó en «*Photography and Performance*», Photographic Resource Centre, Boston (1989). Realizó una exposición en solitario en la Galerie Michael Has de Berlín (1997).

Egle RAKAUSKAITE (1967, Vilna, Lituania) reside en Vilna y trabaja con performance, video e instalación. Ha participado en «*Diagnosis*», Museo de Arte de Riga, Lituania (1997), y en «*Recent Documenta*», Salzhaus Museum, Chicago (1995). Ha expuesto en solitario en el Centro de Arte Contemporáneo de Vilna (1998).

relacionada con la interacción del hombre con el entorno. La presentación del mismo, desde principios de los sesenta ha desarrollado la idea de "Time Landscape", que reintroduce la Tierra y la fauna indígena en un entorno urbano renovado. Participó en la Documenta 6 en Kassel (1977), fue expuesta en solitario en el Institute of Contemporary Arts, Londres (1977), y en la Olsson Brown Gallery, Nueva York (1984).

Anne SPRINKLE (1955, Nueva York, NY, EE UU) reside en Nueva York. Tras trabajar en la industria del porno durante diecisiete años, fue descubierta e introducida en el mundo de las performances como miembro del reparto de Deep Throat Porn Stars en el Franklin Furnace, Nueva York (1985). Actualmente escribe y hace películas y performances en video. Participó en «Body as a Machine», Kunsthallen Brandts Place en Copenhague, Dinamarca (1996). Su sitio web es www.annespinkle.org.

STELARC (1946, Llanestoff, Chipre) ha vivido en Japón y hoy reside en Melbourne. Ha empleado sistemas mecánicos, robóticos y de realidad virtual para explorar, ampliar y mejorar los parámetros del movimiento del cuerpo. Participó en «Body 92», Londres (1992), y en «SEA 94», Melisina (1994). También realizó performances en The Kitchen, Nueva York, en 1993.

Pav STEMBERA (1945, Pilsen, República Checa) reside en Praga. A principios de la década de 1970 empezó a realizar acciones corporales evocando prácticas dionisiacas y de suivay utilizando el ritual como medio de autoprotección. Participó en «Polar Crossings: 3 European», Los Angeles Institute of Contemporary Art (1978) y en «Body and the Festa», Museo de Arte Moderno, Livorno (1990).

Stef STENSJÖ (1965, Suecia) reside en Oslo, Noruega. Artista de software que trabaja en proyectos que manipulan la cognición y la percepción en los ámbitos del arte, los medios digitales y la búsqueda por la vida. En colaboración con especialistas de creación de hardware y software, como Kim Wolford, Chris Mark y Marius Watz, ha creado experiencias virtuales en tiempo real que emplean el cuerpo como interfaz y fuente de datos. Su obra se exhibió en «SEA 94», Melisina (1994).

Atsuko TANAKA (1932, Osaka, Japón) reside en Nueva York, Nueva York. Miembro del grupo de artistas Gutai, en la década de 1960 centró su obra en las prendas de vestir y las

luces, anticipándose al arte feminista. Además de las exposiciones del grupo Gutai ha realizado exposiciones individuales en la Pinacoteca de Guai, Osaka (1963), y en la Galería Kurama, Osaka (1991).

ULAY (nombre artístico de Uwe Laxengen, 1943, Solingen, Alemania) vive en Alemania y Amsterdam. Colaboró con Jürgen Klauke en un libro de fotografías, *Im & Ja* (1973), sobre andrografía. Colaboró durante doce años con Marina Abramovic (1976-1988). Entre sus performances figuran «Relation in Space», Bienal de Venecia (1976), y «In the Lovers - The Great Wall Walk», Muralia China (1986).

Ben VAUTIER (1935, Nápoles, Italia) reside en Italia. Fundador de Total Art y miembro activo de los Nouveaux Réalistes y el grupo Fluxus, declaró que «todo es arte» y centró sus acciones y performances en las calles de los collados. Participó en «Imágenes», Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, París (1994). Su obra se ha expuesto en la Galerie Are-Bloch, Berlín (1971), y el Museo de Arte Contemporáneo de Marsella organizó la retrospectiva «Ben Vautier: Su contemporáneo» (1995).

Bai VIOLA (1951, Nueva York, NY, EE UU) reside en California. Creó, diseñó y sonó con el objetivo de explorar aspectos como la percepción, el ritualismo, la transformación espiritual. Representó a Estados Unidos en la 46ª Bienal de Venecia (1995). Realizó su primera exposición en solitario en The Kitchen, Nueva York (1974). El Whitney Museum of American Art de Nueva York realizó una retrospectiva de su obra (1998).

Wolfgang VOSTELL (1932-1998, Leverkusen, Alemania) vivió en Alemania y España. Colaborador del movimiento Fluxus, fue el primer de los primeros happenings en Europa. En 1962 fundó en Madrid, España, la revista *De la Hage*, en 1976 fundó el «Museo para la concepción del arte en la segunda mitad del siglo veinte». Su obra se expuso en el Museum of Contemporary Art, Chicago (1975), y en el Institute of Contemporary Art, Londres (1980). En 1992 se realizó una retrospectiva de su obra, itinerante por toda Alemania.

Andy WARHOL (1928, Pittsburgh, Pensilvania, EE UU - 1987, Nueva York, NY, EE UU) residió en Nueva York. A principios de la década de 1960 representaba el máximo exponente del pop art, y con posterioridad se convirtió en una figura de culto. En 1963 creó The Factory, un estudio de grandes dimensiones frecuentado por jóvenes

artistas cultos y famosos de rodaje de películas como *Johny Suede*. En 1971 la Tate Gallery de Londres ofreció una exposición de su obra y, en 1983, el Museum of Modern Art de Nueva York organizó una retrospectiva postuma. En 1974 se creó en Pittsburgh el Museo Andy Warhol.

Zdzisław WARPECHOWSKI (1930, Piotrków, Polonia) reside en Lodz y Sandomierz, Polonia. Crea poesía, pintura y performance centrado en un ritual céntrico y un primitivismo antirrealista. Ha presentado su obra en «Body 90», Londres (1985), y «In the Lovers», Kassel (1992). Participó en varias exposiciones en Muzen Narodowe, Wrocław, Polonia (1993).

William WEGMAN (1943, Milford, Massachusetts, EE UU) reside en Nueva York. Sus primeras obras consistían en ingeniosas fotografías en blanco y negro y videos centrados en puros y acciones similares totalmente opuestas a la concepción del arte. Se convirtió en héroe, desde la década de 1970 realizó fotografías y películas humorísticas en color utilizando, entre otros, a su perro Manx, como modelo. Participó en «Art and the Body», Art Museum (1986), y en «Real World Art Festival», Miami (1996). Ha expuesto en solitario el Centro de Arte Contemporáneo Rodchenko, Madrid, Suecia (1998), y en el Massachusetts College of Art, Boston (1999).

Peter WEIBEL (1945) reside en Wiesbaden, Alemania. Sus primeras obras presentaban influencias del Wiener Gruppe y el estructuralismo parisiense, y consistían en un análisis conceptual del potencial comunicativo de los textos y los medios técnicos. Colaboró con Belle Expert y otros artistas. Participó en «ARS Electronica», Salzburgo (1984), realizó una exposición titulada «From Globe to Globe», Contemporary Art Museum, University of South Florida, Tampa (1994), en la que presentó una instalación interactiva acompañada de esultos y bofetos.

Fern WILDING (1943, Primavera, Paraguay) reside en Pittsburg. En la década de 1970 fue miembro destacada del movimiento artístico feminista de California. Realizó performances, instalaciones, y enseñaba y escribía textos críticos. Creó *Crucified Environment* en 1972, y a lo largo del espacio artístico feminista de Los Angeles *Womanhouse*. Participó en «Sexual Politics», Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art

Historia, UCLA Arnold Munder Museum of Art, Los Angeles (1976). Entre sus exposiciones individuales se cuenta «Womanhouse», State University of New York, Old Westbury (1968).

Mannah WILKE (1940-1983) residió en Nueva York. Escultora en sus inicios, inventó su propia iconografía basada en imágenes sobre la figura elaboradas con arcilla, latex y maquillaje. Chile, su cuerpo en cada obra? Como de su obra, y lo representado en abstractos interpretativos. Su exposición postuma «Mannah Wilke» pudo contemplarse en la Ronald Feldman Gallery de Nueva York (1994) y en el Santa Monica Museum of Art de California (1996). El Contemporary and Art Centre de Liverpool y el City Art Museum de Nueva Orleans ofrecieron una retrospectiva de su obra (1999).

Francesca WOODMAN (1958, Denver, Colorado, EE UU - 1987, Nueva York, NY, EE UU) vivió en Nueva York y Italia. La mayor parte de su obra proviene de la época de estudiante en la Rhode Island School of Design, en Providence, y de cuando trabajó en Roma. La artista fotografiaba su cuerpo en interiores oscuros. En 1981 publicó el libro *Some Disorders Interior Spaces*. Se han realizado retrospectivas de su obra en la Wellesley & Hunter College Art Gallery (1986), así como en la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, París (1998) (itinerante).

Rosa ZURITA (1950, Santiago de Chile, Chile) reside en su ciudad natal. Es ante todo poeta, y sus primeros trabajos, en reacción a la pictórica represiva de Pinochet, consistían en auto-transparencias de autoexposición que comportaban desfiguración o dolor, como quemarse el rostro o tratar de quedarse ciegos. Colaboró con Diamela Eltit en el grupo Colectivo de Acciones de Arte, que realizaba acciones de protesta contra el régimen político imperante. Su libro *Pulsatorio* (1979) reproduce un informe psiquiátrico de su psicosis y tres encefalogramas, además de sus poemas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramovic, Marina.** *Marina Abramovic: A List: Body - Performances 1969-1998.* Milán: Charta, 1998.
- Ades, Dawn.** *Arte Iberoamericano.* Madrid: Turner, 1989.
- Allop, Ric y de Lahunta, Scott.** *The Connected Body: An Interdisciplinary Approach to the Body and Performance.* Amsterdam: School of Arts, 1996.
- Ammann, Jean-Christophe.** *Transformer.* Lucerna: Kunstmuseum, 1974.
- _____. *Giuseppe Penone.* Lucerna: Kunstmuseum, 1977.
- Arten, Eleanor.** *The Angel of Mercy.* California: La Jolla Museum of Contemporary Art, 1977.
- _____. *Ghost.* Winston-Salem: Southeastern Center for Contemporary Art, 1996.
- Armstrong, Elizabeth y Rothman, Jean (eds.).** *In the Spirit of Fluxus.* Minneapolis: Walker Art Center, 1993.
- Armstrong, Rachel.** *Artemia B., Totally Wired: Science, Technology and the Human Form.* Londres: Institute of Contemporary Art, 1996.
- Arnold, Skip.** *A Conversation with J.M. S. M. Hietala.* *Artweek* (19 de noviembre de 1992).
- Badura-Triska, Eva y Klocker, Hubert.** *Del Profundo.* Brus.: Misch: Reiner. Milán: Mazzotta, 1986.
- Beerwald, Wayne, Gerson, Peter y Watson, Scott.** *Pierre Molinier.* Winnipeg: Plug In Editions, 1993.
- Belsamo, Anne Marie.** *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women.* Durham: Duke University Press, 1996.
- Barney, Matthew.** *Matthew Barney: New York.* San Francisco Museum of Modern Art, 1991.
- Bataille, Georges.** *Œuvres complètes.* vol. 1. París: Gallimard, 1970.
- Beer, Liz y Sharp, Willoughby.** *Chris Burden: The Church of Human Energy. Avalanche.* n.º 8 (verano-otoño de 1973).
- Becker, Jürgen y Vostell, Wolf (eds.).** *Happenings, Fluxus, Pop Art, Roman y Adonis.* Múrmur: Rowohl, 1965.
- Benjamin, Andrew (ed.).** *The Body.* Londres: Academy Editions/Ernst & Sohn, 1993.
- Bersani, Leo.** *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art.* Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- Blessing, Jennifer (ed.).** *Roberta Rose (s a rose): Gender Performance in Photography.* Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1997.
- Bois, Yves-Alain.** *Lygia Clark: Not a Sign of the Body.* October, n.º 69 (verano de 1994).
- _____. *Lygia Clark: For Less: A User's Guide.* Nueva York: Zone Books, 1997.
- Bonomi, Francesco.** *Elke Krystufek.* *Flash Art.* noviembre-diciembre de 1992.
- Bracht, George.** *Chance-Imagery.* Nueva York: Something Else Press, 1986.
- Brandenbach, Tom.** *Renée Coop.* *Artforum.* n.º 36, 10 (verano de 1998).
- Brett, Guy.** *Susan Hiller.* Londres: Institute of Contemporary Arts, 1986.
- _____. *Lygia Clark: The Borderline Between Art and Life.* *Third Text.* n.º 1 (otoño de 1987).
- _____. *Lygia Clark: In Search of the Body.* *Art in America.* n.º 82, 7 (julio de 1994).
- _____. *Klopper, Hubert, Schimmel, Paul, Osaki, Shuncho y Siles, Krishna.* *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979.* California: Museum of Contemporary Art/Londres: Thames & Hudson, 1998.
- Brett, Philip.** *Case Sue-Ellyn Leigh Foster Susan.* *Crisscrossing the Performance: Interventions into the Representations of Ethnicity, Nationality and Sexuality.* Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Briley, Stuart, Overy, Paul y Roberts, John.** *Stuart Brisley.* Londres: Institute of Contemporary Arts, 1981.
- Brinlan, David.** *Jenny Saville interviewed by David Brinlan.* *Creative Camera* (junio-julio de 1995).
- Bromfield, David.** *Identities: A Critical Study of the Warhol Film Part, 1970-1990.* Nedlands, Australia: Nueva Gales del Sur: Western Australian University Press, 1991.
- Bronson, A.A. y Gale, Peggy (eds.).** *Performance by Artists.* Toronto: Art Metropole, 1979.
- Brus, Günter.** *neiblaet zur Photo Edition (Körperanalyse).* Berlín: Armin Hundermark, 1979.
- Butler, Judith.** *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* Nueva York y Londres: Routledge, 1990.
- Byars, James Lee y Fuchs, Rudi.** *The Palace of Good Luck.* Turin: Castello di Rivoli, 1989.
- _____. *James Lee Byars.* Berna: Kunsthalle, 1978.
- Cage, John.** *Silencio: conferencias y escritos.* Madrid: Arduca Ediciones, 2002.
- Cameron, Don.** *Carolee Schneemann. Uptn and Including her Limits.* Nueva York: New Museum, 1996.
- Comutator, Luis.** *Ana Mendieta.* *Third Text.* n.º 7 (verano de 1979).
- Carlson, Marvin.** *Performance: A Critical Introduction.* Nueva York y Londres: Routledge, 1996.
- Carr, C.** *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century.* Hanover (New Hampshire): University Press of New England, 1993.
- Case, Sue-Ellyn y Brett, Philip.** *Caumont Jacques y Gough-Cooper, Jennifer (eds.).* *Trask, John. Selected Writings.* Londres: Tate Gallery, 1974.
- Calari, Romano (ed.).** *Giuseppe Penone.* Amsterdam: Stedelijk Museum, 1980.
- _____. *y Spector, Nancy.* *Rebecca Horn.* Nueva York: Fundación Solomon R. Guggenheim, 1993.
- _____. *Robert Rauschenberg.* Londres: Hayward Gallery/Milán: Electa, 1996.
- _____. (ed.). *Piero Manzoni.* Londres: Serpentine Gallery/Milán: Charta, 1998.
- Chabot, Hervé.** *Françoise Woodson.* París: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain/Actes Sud, 1998.
- Charles, David.** *For the Birds: John Cage.* In *Conversation.* Boston y Londres: Milton Boyars, 1981.
- Chevrier, Jean-François.** *Une autre objectivité.* París: Centre National des Arts Plastiques, 1989.
- Chicago, Judy.** *Beyond the Flower: My Struggle as a Woman Artist.* Garden City, Nueva York: Doubleday, 1975.
- Childs, Nicky y Watwin, Joni (eds.).** *A Split Second or Paradise: (Live Art, Installation and Performance).* Londres: Rivers Dray, 1998.
- Chipp, Herschel B. (ed.).** *Theories of Modern Art: A Sourcebook of Artists and Critics.* Berkeley: University of California Press, 1968.
- Cohen, Michael.** *Wyn Ashton Harris.* *Flesh Art.* n.º 29, 108 (mayo-junio de 1996).
- Collingham, Laura y Janine Antoni.** *Giving Sums Up My Relationship to Art History.* *Flash Art.* n.º 26, 171 (verano de 1993).
- Crow, Thomas E.** *The Rise of the 1960s: American and European Art in the Era of Dissent.* Londres: Wadsworth & Nicolson, 1996.
- Curtis, Penelope (ed.).** *Helen Chadwick: Effective Affinities.* Liverpool: Tate Gallery, 1993.
- d'Harnoncourt, Anne y McShine, Kynaston (eds.).** *Marcel Duchamp.* Philadelphia Museum of Art/Nueva York: The Museum of Modern Art, 1973.
- de Lahunta, Scott y Case, Sue-Ellyn.** *de Zagar, Catherine M. (ed.).* *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth-Century Art in, of, and from the Feminine.* Cambridge (Mass.): y Londres: MIT Press, 1996.
- Derida, Jacques.** *De la gramatología.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 1971.
- Diamond, Elton (ed.).** *Performance and Cult Politics.* Nueva York y Londres: Routledge, 1996.
- Dunagan, Cheryl.** *Artist's Statements. Audience 001. International Video.* Milán: Giancarlo Pirelli Editore, 1994.
- Durand, Mark Alice.** *Lost (and found) in a Masquerade: The Photographs of Pierre Molinier.* *Exposure.* n.º 291 2-3 (1994).
- Elliott, David (ed.).** *The Perfect Thought: Writings by James Lee Byars.* Houston: Contemporary Arts Museum/Berkeley: University Art Museum, University of California, 1990.
- Export, Vahki y Juslesen, Kirsten.** *Wayne Parkers.* *Body as Membrane.* Odense: Kunsthallen Brandts Klædefabrik, 1996.
- Faher, Michel, Maddoff, Ramona y Tazi, Nacha (eds.).** *Fragments para una historia del cuerpo humano.* Madrid: Turm, Ediciones, 1990.
- Ferguson, Bruce W.** *Charles Ray.* Malmö: Museum/Londres: Institute of Contemporary Arts, 1994.
- Finley, Karen.** *Common Sense.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1997.
- Foster, Stephen C. (ed.).** *Event Arts and Art Events.* Ann Arbor: Londres: UMI Research Press, 1988.
- Fox, Terry.** *Metaphorical Instruments.* Essen: Museum Folkwang Berlin; Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, 1982.
- Fraud, Sigmond.** *Œuvres complètes.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
- Freud, Joanna.** *Exotic Faculties.* Berkeley y Londres: University of California Press, 1996.
- Friedman, Ken (ed.).** *Fluxus Performance Workbook.* Trondheim: Bjarne, 1990.
- Rache, Rudi y Case, James Lee.** *Fuoco, Coco.* *Alte Burger Art Workshop.* Interview with Guillermo Gómez-Peña and Emily Wickes. *Third Text.* B.A. 7 (verano de 1979).
- _____. *Wincanny Dissonance: The Work of Lorna Simpson.* *Third Text.* n.º 22 (primavera de 1993).
- _____. *English Is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas.* Nueva York: New Press, 1995.

- Goldberg, Rosalind. *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.
- . *Performance: Live Art Since 1960*. Londres: Thames & Hudson, 1998.
- Gooder, Thyrza Nichols. «Fetters in Hyperleptia». *Interview with Matthew Barney*. *Artforum*, n.º 33, p. 149-50 de 1995.
- Gorsen, Peter de J. *Boerwold Wayne*.
- Gough-Cooper, Jennifer. *Paris: Caumont, Jacques*.
- Gray, John (ed.). *Action Art: A Bibliography of Artists' Performance from Futurismo Fluxus and Beyond*. Westport (Connecticut) y Londres: Greenwood Press, 1993.
- Gruener, Catherine. Günter Brus. *La limite du visible*. París: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993.
- Gruetz, Elizabeth. *Epistemic Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Guldemond, Jaap. *Wajay: Abstract Performance, 1976-1988*. [Indhoven]: Stedelijk van Abbemuseum, 1997.
- Gumpert, Lynn. «Labour Girls». *Art in America*, n.º 84, 7 (julio de 1996).
- Halberstam, Judith. *Yummyfudge, la Posthuman Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Hamilton, Ann. *The Body and the Object: An-Hamilton, 1964-1976*. Columbus (Ohio): Werner Center for the Arts, 1996.
- Harvard, John B. (ed.). *Am Jura Pata*. Nueva York: Museum of American Art/MOMA, 1982.
- Hanson, A. *A Primer of Mappings and Time Space Art*. Nueva York: Something Else Press, 1965.
- Harrison, Charles y Wood, Paul (eds.). *Art in Theory, 1900-1993*. Oxford: Blackwell, 1992.
- Hart, Lynda y Phelan, Peggy. *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- Holm, Mona. «Body and Text». *Philo Tech*, n.º 1 (otoño de 1987).
- Headfield, Adrian, Templeton, Fiona, y Quick, Andrew. *Shattered Anatomies: Places of the Body in Performance*. Bristol: Arncliffe, 1997.
- Hess, Anne (ed.). *Denise Oppenheim*. Selected works, 1947-1992. Nueva York: P. S. 1 Museum, 1990.
- Hendricks, Jan y Philpott, Clevelands. *Fluxus: Selections from the Gilbert and Igle Silverman Collection*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1988.
- Henn, Adrian. *Environments and Mappings*. Londres: Thames & Hudson, 1974.
- Hiler, Susan (ed.). *The Myth of Primitivism*. Nueva York: Londres: Routledge, 1991.
- Holler, Danne (ed.). *Against Architecture*. Charenton-le-Pont: Georges Bataille, 1996.
- Hollis, John y Londres: MIT Press, 1989.
- Hutchinson, John. *et al. Antony Gormley*. Londres: Phaidon Press, 1995.
- Jahn, Wolf. *The Art of Gilbert & George*. *On the Aesthetics of Existence*. Nueva York: Thames & Hudson, 1989.
- Janus, Elizabeth. «Private Functions». *Frieze* (diciembre de 1984).
- John, Jasper. «Sketchbook Notes». *Art and Literature* (primavera de 1965).
- Johnston, Jill. «Whodunnit Art». *Art in America* (septiembre de 1981).
- Jones, Amelia. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge University Press, 1994.
- . *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: Londres: University of Minnesota Press, 1998.
- . «Tracing the Subject with Cindy Sherman». *Cindy Sherman Retrospective*. Nueva York y Londres: Thames & Hudson/Chicago: Museum of Contemporary Art/Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1997.
- . y McKaskell, Robert. *Mannah Wilson: Interfetus*. Nueva York: Ronald Feldman Fine Arts, 1985.
- Junker, Howard. «James Lee Byars: Performance as Protective Correlation». *Art in America*, n.º 69, 6 (diciembre de 1981).
- Juno, Andrea y Vale, V. (eds.). *Body Language: Supernaturalist*. San Francisco: Red State Publications, 1993.
- Jusselsson, Kirsten. *et al. Export Value*.
- Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments and Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1966.
- . *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: Londres: University of California Press, 1993.
- Kardon, Janet. *et al. Andersson: Aesthetics from 1960 to 1983*. Philadelphia: Institute of Contemporary Arts, University of Pennsylvania, 1983.
- . *Robert Rauschenberg: A Perfect Moment*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1988.
- Keane, Susan. *Lynda Benglis: Dual Nature*. Atlanta: High Museum of Art, 1991.
- Kirby, Michael (ed.). *Happenings: An Illustrated Anthology*. Londres: Sligo: and Jackson, 1965.
- Klauke, Jürgen. «Interview with Heiler». *Heiler: Jürgen Klauke, Cindy Sherman, Monica Samlung Goetz/Ostfildern*. Ediz., 1994.
- Klopper, Hubert (ed.). *Die Kunst*. *Angewandte Arbeiten*, 1963-1986. Viena: Hubert Klopfer-Gutshardt, 1986.
- . (ed.). *Viennese Actionism/Wiener Aktionismus, 1960-1972*. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1986.
- . *et al. Brett Guy*.
- Koch, Stephen. *Andy Warhol Photographs*. Nueva York: Robert Miller Gallery, 1986.
- Koch, Thomas H. (ed.). *Mannah Wilson: A Retrospective*. Columbia y Londres: University of Missouri Press, 1989.
- Kontova, Helena. «The wound as a Sign». *An Encouragement* (Gina Rangel). *Flash Art* (agosto de 1979).
- Koons, Jeff. *Flash Art*, n.º 144 (enero/febrero de 1989, suplemento).
- Kosolowski, Michael. *Dictionary of the Avant-Garde*. Pennington (Nueva Jersey): Capella, 1992.
- Kostolowski, Andrzej. «Interfetus Revealed». *en Pressa*. Murak, Varsovia: Galeria Bielska Biala, 1988.
- Krass, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Cultural, 1996.
- . *El inconsciente del siglo*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.
- . *et al. Bost Yves-Alain*.
- Kroker, Arthur y Marlowe, (eds.). *Body Readers: Sexuality and the Postmodern Condition*. Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Kubermann, Udo. *Art, Events and Happenings*. Londres: Matthew Pitter-Dunbar, 1971.
- Kuspi, Donald. *Chris Burden: A Twenty-Year Survey*. Newport Harbor Art Museum, 1988.
- . *Travels Subterranean*. Art in the 2000s. Ann Arbor: Michigan/Londres: UMI Research Press, 1988.
- . «Joseph Beuys». *Artforum*, n.º 22, 6 (1984).
- . McEvilley, Thomas y Smith, Roberto. *Lucy Samaras: Objects and Subjects, 1953-1986*. Nueva York: Abbeville Press, 1988.
- . *Mendota Ana y et al. Ana Mendota*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 1997.
- Lacan, Jacques. *Los escritos de Jacques Lacan: Variantes textuales*. Madrid: Siglo XXI de España, 1994.
- Lough, Foster Susan. *et al. Brett Philip*.
- Lutson, Ben. *Lucas Samaras: Photographs, 1960-1986*. Nueva York: Aperture, 1988.
- . *Mendota Ana y et al. Ana Mendota*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 1997.
- Lacan, Jacques. *Los escritos de Jacques Lacan: Variantes textuales*. Madrid: Siglo XXI de España, 1994.
- Lough, Foster Susan. *et al. Brett Philip*.
- Lutson, Ben. *Lucas Samaras: Photographs, 1960-1986*. Nueva York: Aperture, 1988.
- Linker, Kate. *Flora Alcorn*. Nueva York: Rizzoli, 1994.
- Lippard, Lucy R. *From The Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1976.
- . *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nueva York: Pantheon, 1983.
- Lumgus, Françoise. *Halberstam Judith*.
- Laetzer, Carl E. y Yang, Darlene. (eds.). *Performance Anthology: Source Book of Californian Performance Art*. San Francisco: Last Good Press.
- Contemporary Arts Press, 1969.
- Loers, Viet y Schwarz, Dieter (eds.). *Vienna 1900-1965: From Action Painting to Actionism*. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1988.
- Low, Jeanne (ed.). *Moschism: 77 and 78 de vie, 1952-1994*. París: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994.
- Lyons, Jean-François. *Les Transformateurs*. Duchamp. París: Galilée, 1977.
- McEvilley, Thomas. *et al. Kuspi Donald*.
- McKaskell, Robert. *et al. Jones Amelia*.
- McShine, Kynaston. *et al. Hanneburt Anne*.
- Marcelo, Bernar. «Glossa: neutro, feminin/masculin, le sexe de l'art». París: Éditions du Centre Georges-Pompidou/Gallimard, Électa, 1995.
- Marshall, Richard. *Robert Mapplethorpe*. Nueva York: Whitney Museum of American Art/New York Graphic Society Books, 1988.
- Melzer, Annabelle. *Dada and Surrealist Performance*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1994.
- Mendota Ana y et al. Kuspi Donald.
- Mercer, Kobena (ed.). «Clark and Lovely: Black Gay Image Making, en welcome to the jungle: New Positions in Black Cultural Studies». Nueva York y Londres: Routledge, 1994.
- . *et al. From Love: Portraits from Places in Between*. en *Self-Exposure*. Birmingham: Ikon Gallery, 1995.
- Meschke, Friedrich. *Psyche: Boyana y Von Drathen*. Dona: Abramowitz, Stuttgart: Cantz, 1993.
- Melzer, Gustav. *Domagala: Performance destruction, A.F.*. Londres: Coracle, 1996.
- Meyer, Ursula. «Joseph Beuys: How to Explain Pictures to a Dead Horse». *Artforum*, n.º 68, 9 (enero de 1970).
- Morgan, Stuart. *Susan Hiller*. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1986.
- Morris, Frances. *Moschism: Balla*. Londres: Tala Gallery, 1995.
- Murros, Alexandra (ed.). *Japanese Art After 1945: Screen Against the Sky*. Nueva York: Harry Abrams, 1994.
- Nadoff, Ramona. *et al. Fehér Michel*.
- Nakamura, Ken. *Contest of Creation*. Osaka: Museo Nacional de Arte, 1994.
- Nino, Moche (ed.). *Gordon Gernsheim*. Nueva York: 1972-1980. 101 Ave. Stavit, 1988.
- Noever, Peter (ed.). *Chris Burden: Beyond the Limits*. Viena: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1996.
- Nyman, Michael. «George Brecht: Interview». *Studio International*, n.º 192, no 4 (diciembre de 1976).
- O'Dell, Kathy. *Contest with the Spirit: Masculism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

- Obinet Hans/Anch** (ed. J. Louise Bourgeois, *Deconstruction du geste, reconstruction du geste, crises en entretiens, 1973/1997*, Paris: Galerie Lelong, 2000).
- Odenburg Claes** *Three Days Documents from The Store, 1961, and War Gun Theater, 1962*, Nueva York: Something Else Press, 1967.
- *et al.* «Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, and I» (ed. J. A. Discussion Moderated by Bruce Glaser), *Artforum*, n.º 4, 11 febrero de 1966.
- One Yoko Kurosawa**, Londres: Sphere, 1970.
- Orlan This is My Body - This is My Software**, Londres: Black Dog, 1996.
- Osaku Shunchiro** «Base Brett Guy».
- Palfrath James D. y Slater** (eds.), *Obscure Body/Suspensions/Stellar*, Davis: California J. P. Publications, 1983.
- Peckham Jane** «to Catch up or Not to Catch Up with the East: Miki Saito and Mi Red Center», en Alexandra Munroe (ed.), *Japanese Art After 1945: Screaming Against the Sky*, op.cit.
- Parr Mike** «Artist's statements», *Flash Art* (febrero-abril de 1978).
- Pazni Karl-Josef** «Ein Kristall», *Wiener Sezession*, 1997.
- Phelan Peggy** *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres y Nueva York: Routledge, 1993.
- *Ends of Performance*, Nueva York: University Press, 1998.
- «Base: Mari Lynda».
- Philips Chris** «Base: Hendrick Jan».
- Piper Adrian** «Catalysis: en Intervien with Lucy Lippold», *The Drama Review* (verano de 1972).
- *Out of Order, Out of Sight*, Cambridge (Mass.) y Londres: MIT Press, 1996.
- Pluchart François** «L'artiste et son double, entretien avec Urs Lüthi», *Artitudes*, n.º 12-14 (julio-septiembre de 1974).
- Pooder Jochen** (ed.), *Jörgen Pooder: Sonntagsgewohnen*, Ostfildern: Cantz/Blann-Boden: Staatliche Kunsthalle, 1992.
- Pollock Orsola** (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Londres y Nueva York: Routledge, 1996.
- Quick Andrew** «Base: Heathfield Adrian».
- Raner Arnold** *Arnold Raner* (Colonia: Galerie Ariadne, 1971).
- Ratcliff Carter Gilbert & George: the Complete Pictures, 1971-1985, Nueva York: Bizzell, 1986.**
- Ricard René** «to Size», *Artforum* (octubre de 1987).
- Richard Nelly** «Art in Chile since 1973», *Thing* (verano de 1987-1988).
- Richardson Brenda** «Howard Fried: The Paradox of Approach-Avoidance», *Arts Magazine* (verano de 1971).
- (ed. J. Gilbert and George), *Baltimore Museum of Art*, 1980.
- Richie Matthew** «Irene Slapone», *Flash Art*, n.º 130 (marzo-abril 1996).
- Roberts James** «Bas Jan Ader: The Artist Who Fell from Grace with the Sea», *Artforum*, n.º 31 (1994).
- Rodenbach J.F.** «Aras Kusam: Surface, Stitch, Shino», en Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible: An Elliptical Theater of Twentieth-century Art in, of and from the Feminine*, Cambridge (Mass.) y Londres: MIT Press, 1996.
- Rosenbach Ulrike** «Körpersprache», Berlin: Haus am Waldsee, 1975.
- Robt Moia** (ed.), *The Amazing Decoder: Women and Performance Art in America, 1970-1980*, Los Angeles: Artforum, 1983.
- Rubin William** «Jackson Pollock and the Modern Tradition», *Artforum*, n.º 5 (febrero-mayo de 1967).
- Rugoff Ralph** «et al. Paul McCarthy», Londres: Phaidon Press, 1996.
- Ruhe Harry** *Fluxus: The Most Radical and Experimental Art Movement of the 1960s*, Amsterdam: ebs, 1979.
- Saint-Phalle Niki de la** «Saint-Phalle: exposition retrospective», Paris: Editions du Centre Georges-Pompidou, 1980.
- Saltz Jerry** «The Next Sex», *Art in America*, n.º 84, 10 (octubre de 1996).
- Sandler Marjorie R.** (ed.), *Mappings and Other Acts*, Londres y Nueva York: Routledge, 1995.
- Sartre Jean-Paul** *El ser y la nada*, Barcelona: Ediciones Alianza, 1993.
- Seyre Henry M.** *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, University of Chicago Press, 1989.
- Schimmel Paul** «Just The Action», *Ennis Burden: A Twenty-Year Survey*, Newport Harbor Art Museum, 1988.
- «Beside One's Self», *Charles Ray*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998.
- «Base: Brett Guy».
- Schlemmer Oskar** *Man: Teaching Notes from Theatricals*, Londres: Lund Humphries, 1971.
- Schneede Uwe M.** *Joseph Beuys: die Aktionen*, Stuttgart: Dinkler+Witt, 1998.
- Schneemann Carolee** *More than Meat Joy: Performance Notes and Selected Writings*, Bruce R. McPherson (ed.), Kingston (Nueva York), McPherson & Co., 1999.
- Schwabsky Barry** «Shirin Neshat», *Artforum* (diciembre de 1995).
- Schwartz Arturo** *The Complete Marcel Duchamp*, Londres: Thames & Hudson/Nueva York: Harry N. Abrams, 1999.
- Schwarz Dieter** «Base: Loers Viet».
- Schwarz Roger** *Photographs d'actions, Vienne 1965-1966, Paris: Editions du Centre Georges-Pompidou, 1993.*
- Selwyn Marc** «Where's a Big Difference between Ketchup and Blood», *Flash Art*, n.º 170 (mayo-junio de 1993).
- Seltz Peter y Sales Kristine** (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996.
- Sharp Wiloughby** «Interview with Bruce Nauman», *Arts Magazine* (verano de 1970).
- «Base: Bear Liza».
- Shraga Kapur** «Only Actions», *Gutai*, n.º 20 (octubre de 1959).
- Simon Joan** (ed.), *Bruce Nauman*, Minneapolis: Walker Art Center, 1994.
- Smith Barbara** «et al. McCarthy», *Journal*, n.º 72 (enero-febrero de 1979).
- Smith Robert** «Base: Kuspl, Donald».
- Sohn M. H.** «Suspensions and Fluxus Materials», *Kunstmuseum Krefeld*, 1970.
- Spector Nancy** «Rock on Video», *france* (enero-febrero de 1996).
- «Base: Celant Germano».
- Stachewski Werner** *Joseph Beuys*, Barcelona: Parsifal Ediciones, 1990.
- Stemberger Petr** «Artist's statements», *Flash Art* (octubre-diciembre 1976).
- Stephane Elia** «Gina Pini», *Performance of Concern: Art and Artists* (abr. de 1973).
- Such Sudo** (ed.), *Yves Klein: Ostalpunkt*, Cantz, 1994.
- Sales Kristine** «Raphael Montañez Ortiz», *Fears of the Warrior, Fears of the Psyche, 1960-1980*, Nueva York: El Museo del Barrio, 1988.
- «Base: Brett Guy Seltz Peter».
- Stone Rosanne Allacqua** «War of Desire and Technology in the Close of the Mechanical Age», Cambridge (Mass.) y Londres: MIT Press, 1995.
- Suessman Elizabeth** *Mise en Scène: Catholic Festes*, Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1993.
- Tannenbaum Judith** *Peterson: Janine Antoni, Charles Ray, Jane Stork, Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1995.*
- Tarkka Minna** (ed.), *ISEA 94: The Fifth International Symposium on Electronic Art*, Helsinki: Universidad de Arte y Diseño, 1994.
- Tate Nadie** «Base: Fehér Michel».
- Templeton Fiona** «Base: Heathfield Adrian».
- Tiedt Caroline** *Joseph Beuys*, Londres: Thames & Hudson, 1985.
- Tong Darlene** «Base: Loeffler Carl».
- Townsend Chris** *Body Bodies: Photography and the Crisis of Looking*, Munich: Prestel, 1990.
- Tricoti Nicola** (ed.), *Body Visual*, Londres: Arts Catalyst, 1996.
- Valle V** «Base: June Andre».
- Vergine Lea** *Gianni Pisaní*, Nápoles: Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 1979.
- Violetti Robert** (ed.), *Reasons for Knocking at an Empty House*, Londres: Thames & Hudson/Anthony d'Offray Gallery, 1995.
- Vito Accardi** «Vito Accardi», *Arts Magazine*, n.º 46 (octubre de 1972).
- Volker Yvonne** «Musa and Con. Flies», *Artforum* (junio de 1994).
- Von Drathen Doris** «Base: Meschede Friedrich».
- Vossell Walter** «Artists: Happenings and Demonstration sets 1965», *Reinbeck: Kowall*, 1978.
- «Base: Becker Jürgen».
- Vowinkel Andreas y Weiss Evelyn** (eds.), *Jürgen Kluge: An Ethical Self: Drawings, Photographs, Photos, Performances, 1970-1986*, Colonia: Gunkel Buchverlag, 1986.
- Wetwin Jon** «Base: Childs Nicky».
- Wilson Scott** «Base: Eisenwald Wayne».
- Winkel Peter** «Base: Klaus Jürgen».
- Weiss Evelyn** *Alfonso Sisti: Travaux, 1969-1978*, Colonia: Museum Ludwig/Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976.
- «Base: Vowinkel Andreas».
- Weldon Donn** (ed.), *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, Oxford: Blackwell, 1997.
- Widrig Ruth** «Waiting», *Ms.* (diciembre de 1973), reimpreso en Chicago: Judy Through the Flower Garden City: Nueva York: Doubleday & Co., 1975.
- «Faith with you», *Art Journal* (primavera de 1995).
- Wood Paul** «Base: Harrison Charles».
- Wright Barry J.** *Options 44: Resumes*, Marlboro: Chicago: Museum of Contemporary Art, 1992.
- Yasumasa Morimura** *Morimura Yasumasa: The Sickness unto Beauty: Self-Portrait as Actress*, Museo de Arte de Ochanoma, 1986.
- Ziya Octavio** «Mona of Allahu, Creation» (enero-octubre-noviembre de 1960).

ÍNDICE

201

Los números en cursiva hacen referencia a las ilustraciones.

Abramovic Marina 91, *Palcos Bañoque* (1997) 112, 147; *Impponderabilia* (con Ulay) (1979) 124, 124; *Rhynchon* (1974) 125, 125; *Rhynchon 2* (1974) 124, 124

Abruzzo Yves 43

accostumances 12, 32, 92, 95

Acconci Vito 21, 32; *Conversions* (1971) 136, 136; *Arxings* (con Kathy Gilson) (1971) 119, 119; *Seedbed* (1972) 117, 117; *Transverses* (1970) 119, 119

Ador Bas Jan 13; *Too Sad to Tell You* (1970) 85, 85

Aguilar Laura 3; *Sandy's Room* (Self-Portraits) (1991) 152, 152

Anderson Laurie 22, 32, 36

Anon Eleanor 22, 37; *Carving*, *A Traditional Sculpture* (1973) 87, 87; *Swan Lake* (1986) 36

Antoni Janine «Entrevista con Laura Cottingham» 46; *Eureka* (1973) 176, 176; *Joining Cere* (1992) 66, 66; *Slumber* (1991) 29, 29

Arnold Skip «Conversación con J. S. MacLellan» (1992) 91; *OnDisplay* (1993) 91, 91

arte conceptual 16

ASCO «Mixing Mural» (1972) 33, 33, 33

Athey Ron 14, 32, 33, 36; 4 *Scenes in a Harp* (1994) 110, 110

Azari Paul «Intensed Body» Interview with Stelarc (con Mira Wolford) 304

Bachin Michel 27

Balka Mirosław 24, 102, 5, 167, 25, 190, 176, 176

Bamgboye Olatide Ayboye *Celebrate* (1994) 159, 159

Banes Sally 26, 27

Barnes Matthew «THE PEOPLE'S PRIDE» (1993) 106, 106

Bartles Roland 13

Baudrillard Jean 17

Beal Lisa 121

Beauvoir Simone de 24

Benglis Lynda 21, 143, 157; *Sim Ailela* (1974) 142, 142

Benjamin Walter «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica» (1938) 41

Bentham Jonathan «El cuerpo como medio de expresión» (1971) 29

Beuys Joseph *How to Explain Pictures to a Dead Horse* (1965) 26, 27; *Ultra America and America* (1974) 26, 91, 26

Blau Herb 31

Boadwee Keith *Sim Ailela* (Purple Squirrel) (1995) 68, 68

Bourgeois Louise 41; *Costume for a Banquet* (1978) 182, 182; *Destruction del padre/construcción del padre: escritos y entrevistas*, 1973-1997 (2002) 102

Bowery Leigh 174; *Leigh Bowery in Performance scene* (Anthony d'Onofrio Gallery), 11, 81

October 1988 (1988) 187, 187

Brecht Bertolt 28

Brisky Stuart *Moments of Decision and Indecision* (1975) 65, 65

Brus Günter 12, *Art and Revolution* (1968) 95, 95; *Beibate zur Photo Edition* (1970) 95, 95; *Self painting, Self-musicalization* (1965) 96, 96; *Verma Wale* (1965) 12

Burden Chris 13, 21, 91; «Interviews con Robin White» (1978) 102; *Icarus* (1973) 102, 102; *Just the Facts* (1988) 122; *Shoot* (1971) 12, 122, 122; *Trans Fixed* (1984) 102, 102

Butler Judith 14, 35

Byars James Lee 178; *First Time Dress* (1969) 184, 184

Cage John 12, 26, 90

Cahun Claude 37; *Autoportrait* (n. 1929) 37

Caravaggio 17

Certeau Michel de 28, 29

César Jacques 2111 (1968) 164, 164

Cezanne Paul 82

Chadwick Helen 41, 41; *Black Hyphen* (1985) 41, 41; *Entfeshings* (1989) 173; *Free Landscape No. 3* (1988-1989) 173, 173

Chandler John «Jean-Lippard, LucyR»

Chavoya Ondine 34

Chevrier Jean-François «Rose Coplans John»

Chicago Judy *Abductions* (1972) 22, 22; 22; *Beyond the Flower* (1996) 137; *Boxing Ring* (1970) 137, 137; *Cock and Cunt Play* (1970) 22, 22

Clark Lygia 13; *Are Pedro* (1966) 25, 25; *Dialogo de Renos* (1966) 180, 180; *Relational Objects- Dialogue* (1968) 26, 26; «The I and the You: Clothing/Body/Clothing» (1967) 26, 181, 181

Clearwater Bonnie *The Art of Seduction* (1994) 67

Cohen Michael «Lyle Ashton Harris» (1996) 155

contact improvisation 26, 28

Coplans John «Entrevista con Jean-François Chevrier» (1989) 158; *Self-Portrait* (Standing, Side view, Three Panels, New York) (1993) 158, 158

Cottingham Laura, *see* Antoni Janine

Cotton Paul *The People's Pride* (1969) 79, 79

Cox Renée *Queen, Atlas, & Id. The Child* (con Lyle Ashton Harris) (1994) 155, 155

Cunningham Merce *Rain Forest* (con Andy Warhol) (1968) 26

dasarma 11, 15, 20, 24, 28, 167

De Keening William *Woman IV* (1952-1963) 24, 25

Descartes René 19-20

Dine Jim 32, *The Smiling Woman* (1968) 59, 59

Danegan Cheryl *Kiss My Royal Irish Ass* (n. M.R. 1.4) (1993) 67, 67

Duchamp Marcel 12-13, 40, 41; *Étant donné* (1966-1968) 49; *Monte Carlo Bond* (1924) 37, 37; *Paysage d'au-delà* (1946) 33, 49, 49; *Rose Selagyn* 340, 1921 37, 55, 36; *with R. Fongue in My Chair* (1959) 162, 162

Duchamp Terry 16, 2

Duncan John *Wind Date* (1980) 105, 105; «Sex within Deeds» (1981) 105

Edison Mary Beth 30, 32; *Goddess Head* (1975) 144, 144

Eisenhauer Lette 97

Eliot Diamela *Majdu* (1985) 128, 128

Emm Tracy *Isolation of the Lost Painting* (1996) 68, 68

Ernst Max 11

Erró 61

Epstein Pope (consuming) (1992) 131, 131

Export Value 21 *Erosion* (1971) 116, 116; *Genital Panic* (1969) 22

expressions/abstracts 23, 24, 28, 49, 63, 66, 71

Federle Michel 14, 177, 3

Fenley Karen 36; *We Keep Our Victims Ready* (1989) 108, 108

Fore Bob, *see* Oppenheim Dennis

Fisher Jean «In Search of the "Inauthentic"» *Disturbing Signs in Contemporary Native American Art* (1992) 154

Flanagan Bob 32, 33; *Auto-Erotic SM* (1989) 109, 109; *Visiting Hours* (con Sherree Rose) (1992) 109, 109

Fleming Sherman *Something Alike to* (1979) 150, 150

Florus 13, 21-22, 24, 26, 29, 32

Fox Terry *Levitation* (1970) 165, 165

Franklin Catherine 13, 11

Franklin «Entrevista con M. doctora Rachel Armstrong» (1994) 110; *Mama, I Can't Sing* (1996) 110, 110

Freud Sigmund 11

Fried Howard *All My Dinner in Blue* (1979) 166, 166

Fusco Coco «Uns descubiertos no descubiertos» *Isiran Madrid* (con Guillermo Gómez-Peña) (1992) 34, 35, 159, 31, 159

Gachman Deleon *Speed* (1974) 102, 102

Gilbert y George (Gilbert Proesch y George Gelpi) *asameret* «Six Points Towards a Better Understanding» (1970) 82; *The Singing Sculpture* (1970) 82, 82

Gilchrist Bruce 14, *Divided by Resistance* (con Jonathan Bradley) (1976) 188, 188

Gober Robert 43

Godet Robert 14

Goldberg Rose, *see* 39

Gómez Peña Guillermo «Descubiertos no descubiertos» *Isiran Madrid* (con Coco Fusco) (1992) 34, 35, 159, 33, 159

Goodwin Thyrza *Nichols* «Narcissus in Hyperionian» (1995) 186

Gormley Antony *Box* (1981) 172, 172

Graham Dan *Performance/Audience Mirror* (1971) 5, 35

Greenberg Clement 12, 23, 24

Greenwald Louanne 41

Guerrilla Art Action Group 22

Guerrilla Girls *Cartel* (1989) 22

Gutai Gropel 32, 23, 52, 53

Happenings 131, 22, 26, 29, 50, 70, 76, 62

Haraway Donna 34; *4Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialism: Feminism in the Late Twentieth Century* (1986) 42

Harris Lyle Ashton 22, *Construct No. 10* (1989) 23; *Queen, Atlas & Id. The Child* (con Renée Cox) (1994) 155, 155

Hatsum Mona *Corps étranger* (1994) 42, 43, 132, 42, 132; *Recollection* (1995) 176, 177; *The Negotiating Table* (1983) 150, 150

Heidegger Martin 21, 35, 41

Herris Alanna «*see* Oppenheim Dennis»

Hilf Edith *Center* 13; 22; *A Fluxus Performance Workbook* (1980) 76; *Maquette of the Air Red Center Shelter (Hose) Event* (1964) 76, 76

Higgins Dick *Under Milk No. 2* (con Alison Knowles) (1962) 72, 72

Hill Gary 41

Hiller Susan *Dream Mapping* (1974) 126, 126; «Dream Mapping» (1981) 126

Herr Rebecca «An Extension» (1970) 183, 183; *Fingerhandschuh* (1977) 183, 183; *Painting Machine* (1988) 40, 40

- Jameson Fredric 30
- Jedlinski Jerome *véase* Balika Mersaline
- John Jasper 57
- Jones Jean *Mirror Check* (1970) 85, 85
- Jones Amelia 14, *Body Art: Performing the Subject* (1988) 88, 157
- Journac Michel *Messe pour un corps* (1968) 98, 98
- Judson Dance Group/Theater 26
- Kant Emmanuel 20
- Kaprow Allan 12; *30 Men/100s in a Park* (1959) 59, 59; *Assemblage, Interpenetrations and Happenings* (1966) 90; *el legado de Jackson Pollock* (1958) 23; *The Courtyard* (1962) 28, 28
- Keane Susan *dual Nature* (1991) 142
- Kelley Mike *Plato's Cave, Roanoke's Chapel, Lincoln's Profile* (1986) 105, 105
- Kelly Mary 13
- Kim Byron 41
- Klaude Jürgen 14, 141; *étreinte* con Plier Melbel (1984) 140; *Transformer* (1973) 140, 140
- Klein Yves 12-13, 21, 24, 30, 63, 67, 97; *Anthropométrie de la période brève* (1960) 54, 54; *Anthropométrie sin título* (1960) 54, 54; *Anthropométrie sin título con figuras masculinas y femeninas* (1960) 57, 56; *Le saut dans l'espace* (1960) 70, 70; *une vrai devient réalité* (1960) 54, 57
- Knizak Milan *Demonstration for all the Senses* (1964) 75, 75
- Knowles Alison 29; *Identical Lunch* (1973) 28, 28
- Koons Jeff 22, 36, 39; *Sin título* (1989) 157, 156
- Kostolowski Andrzej *intimacy Revealed* (1988) 131
- Kryslufek Eiko *Satisfaction* (1996) 111, 111
- Kubota Shigeo 21; *Regina Painting* (1963) 24, 63, 82
- Kudo Totsumi *Philosophy of Impotence* (1962) 72, 72
- Kulik Oleg 2 *Off America and America Bites Me* (1991) 91, 91
- Kusama Yayoi 22, 37, 40; *Accumulation No. 2 134: about Is It Art?* (1969) 82; *entrevista con Gordon Brown* (1965) 115; *Grand Object Awaken the Dead at Home* (1969) 82, 82; *Infinity Mirror Room* (1965) 115, 36; *Kusama's Peep Show or Endless Room Show* (1964) 115, 115; *Sin título* (1968) 134, 134
- LaFrenes Rob 14; *where Pic and the Pendulum* (1991) 128
- Labadie-Rayaux Arnaud *véase* Label Jean-Jacques
- Labowitz Lenka *véase* Lucy Suzanne
- Lachewicz Rachel *Red Hot Blue* (1992) 67, 67
- Lacy Suzanne 22, 31; *In Mourning and in Rage* (1977) 30, 30; *Three Weeks in May* (1977) 30
- LeVie Barry *Velocity Piece No. 2* (1970) 121, 121
- Laboor Krimline *véase* Vauthier Ben
- Label Jean-Jacques 60
- Léback Robert 167
- LeVeture Henri 19
- Leppo Carlos 14; *Percheron* (1975) 147, 147
- Lesko Lauren Lips (1993) 41, 41
- Lester Jan 22, 22
- Lippard Lucy R. *like Pains and Pleasures of Reality* (1976) 141
- Long Richard *A Line Made by Walking* (1967) 166, 166
- Luchford Glen *véase* Senthil Jenny
- Luna James *The Artifact Piece* (1987) 154, 154
- Luna Celis 43
- Lüthi Urs 14, 41; *Self-Portrait with Eddy* (1974) 139, 139; *Tell Me Who Stole Your Smile* (1974) 22; *with Artist and His Double: Interview with François Pluchart* (1974) 139, 139; *The Numbergirl* (1973) 38, 39, 39
- Lyoland Jean-François 36
- McCarthy Paul 12-13, 32-33, 36; *Face Painting - Floor, White Line* (1972) 63, 63; *Hot Dog* (1974) 104, 104; *Sailor's Head* (1975) 146, 146; *where's seeing Difference Between Ketchup and Blood* (1993) 146; *Whipping a Wall and a Window with Paint* (1974) 21
- McEvilly Thomas 23
- Macunao George 13, 29
- McLean Bruce *Pose Work for Pinches* (1970) 84, 84
- McLennan Alastair 36; *Days and Nights* (1983) 36
- Man Ray 41; *Marcel Duchamp on Rupture Solway* (1920-1921) 155, 38
- Manet Édouard *Olympia* (1865) 136
- Manzoni Piero 13, 21, 24; *Divorcing Charlie* (1980) 4; *Fitted artist* (1960) 163, 163; *Harad artist* (1961) 33, 163, 163
- Mapplethorpe Robert 22; *Autoretrato* (1988) 37; *Retrato de Louise Bourgeois* (1982) 41; *Self-Portrait with Bull Whip* (1978) 150, 150
- Marcelle Bernard *Glossaire Oriente* (1995) 135
- Marcuse Herbert 31; *Un ensayo sobre la liberación* (1969) 27, 30
- Maroni Tom 29; *Free Beer on Friday* (1979) 29
- Mathew Georges 23; *Non agito general* (1965) 50, 50; *Towards a New Convergence in Art, Thought and Science* (1960) 50
- Matta Roberto 49
- Maus Marcel 18
- Mayer Rosemary 30-31
- Mendieta Ana 21, 30, 32; *Ana Mendieta Plants Her Gardens* (1980) 63; *Body Tracks* (1974) 63, 63; *Death of a Chicken* (1972) 101, 101; *Rape Scene* (1973) 100, 100; *Situeta de Conizas* (1975) 31, 31; *Sin título de la serie "Situeta"* (1976) 168, 168
- Merteau Penny Maurice 21, 28
- Meyer Ursula *véase* Baury Joseph
- Miguel Ángel 87
- Mitchell Joan 24; *Chez Masure* (1981-1982) 24
- modernité 21-25
- Moleworth Helen 27
- Molner Pierre *L'Aligillon de l'Amour* (1966-1968) 155, 155
- Monet Claude 24
- Monroe Marilyn 38
- Montana Linda 29; *Arche Spentified Together at the Waist* (con Tsching Hsieh) (1981-1984) 129, 129
- Montaña Ortiz Rafael *The Birth and Death of White Honey* (1967) 98, 98
- Moore Henry 88
- Moortgat Charlotte 178
- Montmarck *Made no Inert* (1996) 160, 160; *Pure Land* (1997-1998) 40, 39
- Monuma Yasumasa 16-17; *Double Image* (Marcel) (1988) 155, 155; *Petrato* (Futago) (1988) 2-3
- Morris Robert 60, 7-8; *Box* (1962) 71, 71; *Sin título* (1974) 143, 143
- Mühlthil 12-13; *Ausgewählte Arbeiten* (1963-1986) 94, 95; *Fest des psychischen Naturalismus* (1963) 94; *Gymnastics Class in Food* (1965) 94, 94; *Material Action No. 1: Degradation of a Venus* (1963) 94, 94; *Pissaction* (1969) 95, 95
- Mulvey Laura 38, 39
- Munch Edward 68
- Murak Teresa Sana (1985) 131, 131
- Murkhani Saburo *Breeding Through Many Paper Screams* (1966) 52, 52
- Namuth Hans 23
- Nancy Jean-Luc 18
- Nauman Bruce 21; *Art MakeUp Film No. 1, Green* (1967-1968) 78, 78; *entrevista con M. Houghby Sharp* (1971) 79, 164; *From Hand to Mouth* (1967) 165, 165; *Self-Portrait as a Fountain* (1966-1967) 79, 79; *Walking in an Enlarged Mirror Around the Perimeter of a Square* (1967-1968) 80, 80
- Nengudi Sanga 41; *Shed Performance with R.S.V.P.* (1976) 24, 26
- Nesha Shrin *Faceless* (1994) 160, 160
- Nitsch Hermann 121; *1st Action* (1962) 92, 92; *80th Action: Orgas Mysteries* (1964) 93, 93
- O'Dell Kathy 22, 32
- Oliva Gordon *The Heart of the Matter* (1986) 102, 102
- Olivera Nélio *Wearing Parangola P/9 Cape* (1968) 15, 15; *Gileasato Gilberto Gil* (1968) 181, 181
- Oldenburg Claes 13; *Snapshots from the City* (1960) 59, 59
- Ono Yoko 13, 21; *Get Piece* (1964) 74, 74
- Oppenheim Dennis *Another Point of Entry: An Interview with Alanna Heiss* (1990) 110; *Arm and Wire* (con Bob Flans) (1969) 116, 116; *Parallel Stress* (1970) 84, 84; *Reading Position: Para Second Degree Burn* (1970) 110, 110
- Oppenheim Marcel 41
- Ortiz Sandra 22
- Ortiz 13-14; *Omnipresence* (1993) 185, 32, 185
- Ortiz Lucy *The Unit* (1996) 187, 187
- Orsler Tony *Asperities* (1994) 43
- Pack Nam June 12; *Human Cello* (interpretación de la obra «B») 1499; *preacher de John Cage* (con Charlotte Moorman) (1965) 179, 179; *Interpretación de la Composición 1960 No. 10 de La Monte Young, dedicada a Bob Morris* (con for head) (1962) 60, 60; *TV Bra for a Living Sculpture* (con Charlotte Moorman) (1969) 179, 179
- Pane Gina 13, 32, 33, 41; *Words Control* (1974) 101, 101; *Escaladon anesthésie* (1971) 33, 33; *Le lait chaud* (1972) 121, 121; *Performance of Concern*; Gina Pane discusses her work with Elio Stephanos (1973) 121
- Parker Jayne K (1989) 130, 130
- Parr Mike *Cathartic Action! Social Gestus* No. 9 (1971) 109, 109
- Pasone Giuseppe *Piece* (1972) 167, 167; *Reverence à propri occhi* (1970) 88, 88
- Phelan Peggy 14
- Picasso Pablo *Les señoritas de Avignon* (1907) 11
- Piper Adrian *Catalysis IV* (1910-1971) 139, 139; *The Mystic Being: Pulsing White Lines* (1975) 139, 139
- Pisani Gianni *Each Morning Before Going Out* (1973) 122, 122
- Pollock Jackson 12, 21, 25, 49, 63, 68; *Retrato de Hans Namuth en su estudio* (1950) 27; *plintando en su estudio* (1950) 50, 50
- Pondick Rona 41
- postmodernismo 14, 31, 36, 39
- Programa de Arte Feminista California Institute of the Arts 30, 131

AGRADECIMIENTOS DEL EDITOR

Desearíamos manifestar nuestros más sinceros agradecimientos a todos aquellos que nos han permitido reproducir sus obras en estas páginas. Hemos dedicado todos los derechos de reproducción a la reproducción de las obras en estas páginas, lo que ha sido posible gracias al apoyo de los editores de arte y a los autores que nos han permitido reproducir sus obras en estas páginas. Hemos dedicado todos los derechos de reproducción a la reproducción de las obras en estas páginas, lo que ha sido posible gracias al apoyo de los editores de arte y a los autores que nos han permitido reproducir sus obras en estas páginas.

Vaya nuestra mayor gratitud a las personas e instituciones siguientes por la ayuda prestada:

AKG Londres, Rasheed Azeem Londres, Sir Arnold L. Os Angeles, Arteleka, Donostia-San Sebastián, Arts Catalyst Londres, Frank B. Londres, Keith Broadwell Emeryville California, Bridgeman Art Library Londres, Gunter Brus, Graz, Austria, Chris Burden, Topanga California, Stuart Brisley Londres, Matthew Barney, Barbara Gladstone Gallery Nueva York, Basilio Finaster, Nueva York, Gallery B11, Milán, Rudolph Burckhardt, Nueva York, Leo Castelli Gallery Nueva York, patrimonio de Helen Clark, Londres, Chem y Reed, Nueva York, Judy Chicago, Through the Flower Archives, Berlín, Nuevo México, Sadie Cole, Londres, Giorgio Colombo, Milán, Conexión, Santiago, Bill Cook, Atlanta, Paula Cooper Gallery Nueva York, Corbis, Londres, Paula Court, Nueva York, Paul Cotton, Oakland, California, Cristóbal, Nueva York, Deitch Projects, Nueva York, DPA / Photoreporters, Londres, Anthony d'Offay Gallery Londres, John Duncan, Udine, Italia, Mary Beth Edelson, Nueva York, Thomas Erben Gallery, Nueva York, Valje Epion, Clonista, Feature, Inc. Nueva York, Ronald Feldman, Fine Arts, Nueva York, Karen Finley, Nueva York, Jersey, Rose Finn-Kelley, Londres, Sherman/Tanning, Washington, Howard Fried, Vallejo, California, Colección, Friedrichshof, Viena, Fuji Television Gallery, Tokio, Oscar Tuscano, Nueva York, Gagosian Gallery, Nueva York, Harry Gamboa Jr., Los Angeles, Gideon Gedlman, Roshan-le-Zion, Israel, The Getty Research Institute, Los Angeles, Gilbert & George, Londres, Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, Gordon & Gernsey, Londres, Dan Graham, Nueva York, Mona Hatoum, Londres, Susan Heller, Londres, Tsching, Nueva York, Museo del siglo, Jerusalén, Joan Jonas, Nueva York, Jay Jopling, White Cube, Londres, George Kargl, Gallery, Viena, Mike Kelley, Los Angeles, Sean Kelly, Nueva York, Archivos, Yves Klein, París, Milan Kizák, Praga, Alison Knowles, Nueva York, Robert Koch, Gallery, San Francisco, Jeff Koons,

Nueva York, Yayoi Kusama, Tokio, Suzanne Lacy, Oakland, California, Jean-Jacques Lebel, París, Lenono Photo Archive, Nueva York, Lauren LeBeau, Nueva York, Londres, Projects, Londres, Richard Long, Bristol, Lunning, Augustine Gallery, Nueva York, Urs Lüthi, Munich, Alastair MacLennan, Belfast, Archive, Opera, Piero Manzoni, Milán, patrimonio de Robert Mapplethorpe, Nueva York, Sean, Marchand, París, Tom, Morton, The Museum of Contemporary Art, San Francisco, Georges Mathieu, París, Paul McCarthy, Altadena, California, patrimonio de Ana, Mendota, Galería, L. Long, Nueva York, Metro Pictures, Nueva York, Victor Miro Gallery, Londres, patrimonio de Joan Mitchell, City Island, Nueva York, Teresa Murak, Varsovia, Museo de Arte Moderna, patrimonio de Lygia Clark, Rio de Janeiro, The Museum of Contemporary Art, San Diego, California, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, Museo de Arte de Bogotá, Japón, patrimonio de Hans Namuth, (Fotock), Krone, Nueva York, Study Center, East Hampton, Nueva York, Neil Sonik, Museum of Contemporary Art, San Francisco, Shinn Nishit, Nueva York, Archive, Mitsch, Princeton, Austria, Project, Nueva York, Rio de Janeiro, Claes Oldenburg, Nueva York, Dennis Oppenheim, Nueva York, Orlan, París, Lucy Orlan, París, Centro de Arte Contemporáneo de Osaka, Museo de Arte, Instituto de Cultura, algunos miembros de Gula, Ashiya, Japón, Pace Wildenstein Gallery, Nueva York, Patrick Pontier, Inc., patrimonio de Bas Jan Ader, Vancouver, Jayne Parker, Londres, Giuseppe Penone, Turin, Philadelphia Museum of Art, Ginebra, París, Magoles, Robert del Principe, Nueva York, Egle Rakauskaite, Viena, Lituania, Ulrike Rosentuch, Bonnheim, Rosberg, Alemania, Martha Rosler, Nueva York, Klaus Roth, Halle, Alemania, The Saatchi Gallery, Londres, Joseph Santarromana, Los Angeles, Jenny Saville, Londres, SCAC, París, familia Scharf, Los Angeles, Carolee Schneemann, New Paltz, Nueva York, Anna Schwartz, Gallery, Melbourne, Richard Serra, Nueva York, Bonnie Sherris, Nueva York, Colección y Archivo de la Fundación Robert J. Shiller, Greenville, Ohio, Harry Shunk, Nueva York, Kesteven, Serrano, Düsseldorf, The Silverland, Lisa Silverman, Fluxus Collection, Nueva York, Barbara Smith, Viena, Caldera, Berlin, Sothen, Staatsgalerie, Stuttgart, Holly Solomon, Gallery, Nueva York, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, Alan Sonnet, Nueva York, Springer Museum, Hannover, Galerie Stadler, París, Stedelijk Museum, Amsterdam, Si elanc, Victoria, Australia, Galería, Tokio, Tokio, Torch Gallery, Amsterdam, Ubu Gallery, Nueva York, Galería, Ulysses, Viena, Ben Vautier, Nueva York, Bill Viola, Long Beach, California, Rafael

Vodell, Berlín, Fundación Andy Warhol / Art Resource, Nueva York, Betty y George Woodman, Nueva York, Zigmund, Warpechowski, Sandomier, Polonia, Shoshana Wayne, Gallery, Santa Monica, California, William Wegman, Nueva York, Donald Young, Gallery, Seattle, Washington

FOTÓGRAFOS

J. Akhurst, H. Leff, pag. 187 (abajo), Art Center, pag. 77, BACCI, pag. 163 (arriba y abajo), Leslie Bar, pag. 110, Peter Barker, pag. 33 (centro), 159 (abajo), Bonaventura, pag. 188, Ed Bowers, pag. 179 (abajo), Dirk Buwalda, pag. 86, Javier Campeno, pag. 29 (centro), Central Art Archives, Helsinki, pag. 17, Helen Chadwick y Edward Woodman, pag. 73, Bill Cook, pag. 135, Prudence, Cuming, Am. Lit., pag. 86 (abajo), Anthony Cunha, pag. 17, 1, Anna de Dec, pag. 182, D. James, Dee, pag. 18, John Delacour, pag. 105 (arriba), DPA / Photoreporters, pag. 62, Augustin Dumage, pag. 98 (arriba), Eric, pag. 26, faga, gundo, por la izquierda, al Fotostudio, Zohor, pag. 177, Henrik Gaard, pag. 95, Al Gease, pag. 62 (abajo), Donald Goddard, pag. 769, John Goldblatt, pag. 181 (abajo), Lloyd Hammett, pag. 137, David Harris, pag. 191, Leshe Haslam, pag. 66, J. Wayne Higgs, pag. 150, Ludwig Hoffenreich, pag. 32 (segunda por la izquierda), Ludwig Hoffenreich / Walter Kander, pag. 92 (abajo), Martha Holmes, pag. 60, Ric, ar, doliente, pag. 131 (abajo), Elizabeth Jappa, pag. 131 (arriba), Mimmo Jodice, pag. 122 (abajo), Marin Karris, pag. 30 (derecha), Richard Kilgore, pag. 116 (abajo), J. a, meklosky, pag. 26 (centro), George Maciunas, pag. 66, Attilio Maranzano, pag. 111, Françoise Masson, pag. 33 (izquierda), 101, Dana Ann McAdams, pag. 108, Anthony McGuff, pag. 145, Robert Mc Elroy, pag. 61 (abajo), 84, Vincente de Nello, pag. 25, Eric Metcalfe, pag. 150 (abajo), Klaus Mettig, pag. 141, Philippe Migault, pag. 132, 133, Peter Muscato, pag. 88, Robert Newman, pag. 85 (arriba), Niederbacher, pag. 92, Otho Klee, pag. 79, Ellen Page Wilson, pag. 99, Kevin Parker, pag. 29 (izquierda), Kira Perov, pag. 127, William Ransome, pag. 28 (centro), Hartmut Rehor, pag. 74 (arriba), Sherrie Rose, pag. 119 (arriba), Paolo Russett Sartor, pag. 86 (arriba), Harry Shunk, pag. 23 (derecha), 59, 72, Lawrence Shustak, pag. 31 (derecha), Sichev, SIPA Press, pag. 185, P. Strieman, pag. 186, Alain Tence, pag. 37 (segunda por la derecha), Caroline Tisdall, pag. 78 (abajo), W. Vogel, pag. 79, Charles Wilp, pag. 58 (abajo), Dorothy Zedman, pag. 80-81, 146, Zeitpunkt, Ueller, Staudenweisch, pag. 123

AGRADECIMIENTOS DE LA AUTORA

Desearíamos manifestar nuestro agradecimiento a los amigos compañeros e instituciones cuyos consejos y ayuda han hecho posible la realización de este proyecto y en particular a Ivona Blawiech, quien inició el proyecto conmigo.

También deseo dar las gracias a los numerosos artistas, galerías y museos que han colaborado en la búsqueda de las instalaciones, así como a aquellos que me han concedido personalmente acceso a sus archivos.

Hago sincero agradecimiento al equipo editorial de Phaidon por adoptar Gilda Williams, quien me ha guiado en las primeras etapas de esta obra y ha supervisado su conclusión a Clara Mancinella y Audrey Wale, que han sostenido el proyecto contra viento y marea hasta su publicación. A Elizabeth Manchester, que ha llevado a cabo la búsqueda de fotografías y la redacción de los textos de foto y las biografías, a los periodistas y equipo de editores e investigadores de Clar, Jay John Slack y Zed Slodary, por su inestimable experiencia y su paciencia al diseñador gráfico Stuart Smith, y a la responsable de producción Veronica Price.

Otras personas que también han contribuido a este proyecto y a las cuales también deseo expresar mi agradecimiento son Stefani, Manna Abramovic, Kathleen Roger, Bruce Gábor, Georges Mathieu, la Fundación Helio Dióscoro, Rudolf Stöckler Gallery, Rob LaFrenais, Hubert Klockner, Gail Elson, Sara Perry, Bob Simla, Tine, así como Anna Tamba, Olga Warr, Maureen Warr, Eddie Warr, Sylvia Neale, Julie Turley y Lee Warr. Me gustaría manifestar, por último, mi agradecimiento al Surrealist Institute of Art and Design y a la universidad de Oxford Brookes, cuyas instalaciones de investigación me han permitido concluir esta obra.

TRACEY WARR es comisaria de arte y escritora independiente de origen británico. Trabaja como investigadora de arte y sociedad en la universidad de Oxford Brookes y es miembro del consejo de redacción de *Performance Research*. Entre sus trabajos como comisaria destacan las bienales «Edge 90» en Newcastle/Glasgow (1990) y «Edge 92» en Londres/Madrid (1992). Warr ha sido también comisaria de exposiciones de artistas como Helen Chadwick, Marina Abramović y Stelarc.

AMELIA JONES es profesora y ocupa la cátedra Pilkington de Historia del Arte en la universidad de Manchester, en el Reino Unido. Entre sus numerosas publicaciones destacan *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge University Press, 1994); *Body Art/Performing the Subject* (University of Minnesota Press, 1998); e *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* (MIT Press, 2004). Como comisaria de arte ha organizado varias exposiciones, entre ellas «Sexual Politics: Judy Chicago's *Dinner Party* in Feminist Art History», en el UCLA/Armand Hammer Museum (1996).



Si desea más información acerca de Phaidon, conocer nuestras publicaciones más recientes, suscribirse a nuestro boletín de noticias o beneficiarse de nuestras ofertas especiales, visite nuestra página web: www.phaidon.com

EL CUERPO DEL ARTISTA

A lo largo del siglo xx, el cuerpo del artista pasó a ser en muchas ocasiones sujeto y objeto de las obras de arte. Atado o magullado, desnudo o pintado, inmóvil o preso de espasmos, el cuerpo se muestra de todas las formas posibles. El artista vive literalmente su arte tanto de forma pública, en *performances*, como privada, mediante el video o la fotografía, ampliando y renovando con ello la tradicional técnica del autorretrato y sin ceñirse a ella. Los artistas corporales y de *performance* forman parte de la tradición de creadores que exhiben su arte fuera de las paredes de museos y galerías, en espacios inverosímiles y con medios insólitos. Al derribar las barreras que separan el arte de la vida, la experiencia visual de la sensual, estos artistas exorcizan magistralmente el sentimiento de angustia y de vacío interior tan generalizado a finales del siglo xx.

Empezando por artistas tan destacados como Marcel Duchamp y Jackson Pollock, este libro incluye una selección de los intérpretes más representativos que han creado arte con su cuerpo, entre ellos Carolee Schneemann, Rudolf Schwarzkogler o Yoko Ono en la década de 1960; Chris Burden, Ana Mendieta, Vito Acconci o Marina Abramovic en la de 1970, y Matthew Barney, Yasumasa Morimura o Mona Hatoum en la actualidad. Amelia Jones, una de las expertas más prestigiosas del mundo en el ámbito del arte corporal, analiza en el estudio introductorio de este libro la obra de los artistas más eminentes teniendo en cuenta el contexto social de las distintas épocas en que se enmarcan.

FUNDADA EN 1620
QUITO

PHAIDON