

Curso 2016/2017

Trabajo de fin de Grado

Grado en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

EL ARTISTA MÁRTIR

Arte Contemporáneo

Marina Crespo Torres.

Tutora del trabajo: Dra. Blanca García Vega.



Universidad de Valladolid

Índice

1. Introducción.

- 1.1 Objetivos del trabajo.
- 1.2 Justificación del tema, metodologías utilizadas y problemas encontrados en el proceso.

2. Parte primera – Arte de Acción e Inmolación.

- 2.1 Concepto de “mártir” asociado al artista.
- 2.2 Motivaciones filosóficas y arte de acción.
- 2.3 Precedentes artísticos.

3. Parte segunda – Los artistas mártires.

- 3.1 El arte conceptual. Contexto político y social.
- 3.2 Algunos artistas mártires y su obra.
- 3.3 Límites y problemas morales. ¿Arte o espectáculo?

4. Conclusiones.

5. Bibliografía.

6. Documentación.

1. Introducción

“Encuentra lo que amas y deja que te mate.”

Charles Bukowski

“El arte no debe serlo porque agrade sino más bien porque duela rabiosamente.”

Manuel Millares

“Mientras lo corto
Veo que el árbol tiene
serenidad.”

Issekiro

1.1 Objetivos del trabajo.

- Analizar el concepto de “mártir” asociado al artista contemporáneo.
- Estudiar las motivaciones filosóficas que inspiran a estos artistas relacionándolos con algunas de las prácticas artísticas que utilizan los artistas mártires: *happening, performance, body art...*
- Examinar los precedentes artísticos.
- Exponer el contexto político, económico y social en el que se encuentran los artistas.
- Realizar un análisis de los artistas contemporáneos que trabajan en un marco cronológico desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad; entender su obra artística y relacionarlos con el concepto de “mártir”.
- Exponer los problemas morales que conllevan estas prácticas artísticas y explorar los límites entre el arte y el espectáculo.

1.2 Justificación del tema, metodologías utilizadas y dificultades encontradas en el proceso.

Desde un primer momento, cuando debía elegir uno de los temas propuestos para el trabajo fin de Grado tenía claro que mi prioridad, siempre que fuese posible, era trabajar el tema del arte contemporáneo. Como futura graduada en Historia del Arte considero apasionante toda la historia pero también creo que el arte contemporáneo es el único que podemos llegar a entender verdaderamente y en profundidad, porque es el único que responde a nuestras necesidades sociales actuales y el que está presente en nuestras circunstancias del día a día. Es el que, de un poco más cerca, nos recuerda nuestros sueños, inquietudes; y también nuestros problemas. Es el que critica el mundo en el que vivimos; es el arte del aquí y ahora, y aún estamos a tiempo para dejarnos “salvar”. Esto es lo que propongo con el tema del *artista mártir*. Quizá la intención de estos artistas a través de sus obras sea esa. Es de muchas maneras que el arte puede llegar a salvar: puede abrir los ojos sencillamente a nuevas ideas, puede hacernos cambiar la mentalidad, incluso puede cuestionar la moralidad en la que siempre habíamos creído. Esto es lo que hace el arte en general y no sólo los artistas que incluyo en este trabajo, pero es posible que todos los artistas sean un poco “mártires” cuando hay pasión en ello. Puede ser que sea demasiado “romántica” esta afirmación pero es cierta en mí: hay obras que sí me han cambiado la vida, y esto es lo que me ha impulsado a realizar este trabajo. Por un lado, me resulta interesante el amor y el compromiso que sienten estos artistas por el arte, que los lleva a dañarse a sí mismos y a encontrar los límites psicológicos y físicos del dolor como proceso catártico y también como reafirmación de una vida auténtica. Por otro lado, aunque pertenezcan al contexto contemporáneo que presenta el arte desvinculado de la belleza, me ha sorprendido y conmovido encontrar en algunas acciones de los artistas mártires (algunas realmente crudas), la belleza y poética implícita.

Soy consciente de la polémica y revuelo que han causado estas acciones, y realmente, ¿qué arte que haya creado historia no lo causó en el contexto en el que se produjo? Durante el proceso de realización del trabajo, estuve hablando con familiares y amigos que me decían que les resultaba interesante el tema del trabajo pero que no entendían por qué esas obras debían considerarse arte. Yo no tenía respuestas y quería trabajar en ello porque tenía la necesidad de saber más, de intentar entender realmente qué llevaba a estos artistas a sufrir por arte, pues yo sí que veía un enorme potencial en este tipo de obras. Quizá ese sea el mayor obstáculo que me he encontrado en el proceso de trabajo, el de tener que realizar el trabajo dando pasos casi “a ciegas” para intentar entender algo que aún no sé si se puede entender además de sentir.

Junto a ello, la otra principal dificultad ha sido la visualización de obras duras y muy explícitas que herían mi sensibilidad, o bien tener que leer las descripciones de las obras a través de fuentes secundarias. Claro está, que sin conocer esta faceta más sangrienta y cruel del trabajo de los artistas era imposible la realización del trabajo. Me considero una persona sensible y a veces he querido dejar de leer, dejar de ver, pero me ha sucedido como a algunas personas les puede suceder con las películas de terror, que no se pueden evitar mirar, aunque a veces horroren.

Respecto a la metodología de trabajo, he partido de una idea general: la idea de mártir asociado al artista que conforma la explicación del apartado inicial de la primera parte del trabajo; la primera parte del trabajo ha consistido en relacionar estas prácticas artísticas con los precedentes filosóficos y artísticos. Realmente no ha sido fácil encontrar las conexiones entre teorías filosóficas y artistas por falta de fuentes y documentación que hablen detalladamente

sobre ello, pues el adjetivo “mártir” asociado a un artista no es tanto un hecho inamovible sino una de las posibles interpretaciones que se podrían hacer. Una vez indagado intuitivamente el terreno filosófico he pasado a estudiar los precedentes artísticos que prácticamente han surgido solos; pues los precedentes del arte de acción están mucho más estudiados.

En la segunda parte del trabajo me he centrado en presentar algunos de los mártires representativos. Primero, exponiendo el contexto político y social en el que se sitúan y las principales tendencias artísticas del arte conceptual y después pasando a hablar propiamente de los artistas, describiendo algunas de sus obras. Ya que se trata de la idea de “mártir”, me ha resultado interesante incluir un apartado para aquellos artistas que utilizan una iconografía religiosa en sus acciones. Sin embargo, este no es el único criterio; también he incluido obras que personalmente me gustan y que aunque no utilicen iconografía cristiana, existe esa implicación total en el arte, y me ha parecido conveniente para reforzar la idea general del trabajo. Me hubiese gustado incluir a muchos más artistas y obras, pero por cuestiones evidentes de espacio me he limitado a hablar solo de algunos. La segunda parte termina con una reflexión personal acerca de la moralidad en este tipo de obras artísticas y de los límites que nos llevan a llamar a una obra arte o espectáculo, ya que en el arte de acción se identifican.

Por último, después de las conclusiones y de la bibliografía utilizada, en el apartado de documentación he incluido algunas fotografías que o bien apoyan las descripciones de las obras de los artistas mártires o bien sirven para mostrar sus precedentes artísticos y que he considerado útiles para ejemplificar esta relación.

2. Parte primera – Arte de Acción e Inmolación.

2.1 Concepto de “mártir” asociado al artista.

Podemos interpretar que un artista es “mártir” cuando se implica completamente en su trabajo artístico, hasta el punto que éste llega a fundirse completamente con su vida personal. En líneas generales el artista mártir no posee una vida paralela a su trabajo artístico, sino que esta labor poética y de fuerte crítica del mundo impregna todas sus acciones y su modo de vivir. La finalidad de su trabajo condiciona al completo sus acciones, su tiempo libre, su estilo de vida. Hablamos de artistas en relación a prácticas artísticas como el *happening*, la *performance*, *body art* y el activismo; que incluimos dentro del Arte Conceptual, en el llamado Arte de Acción, donde el artista es el autor y el objeto de arte en sí: “Yo soy el agente de una acción y, al mismo tiempo, el receptor de la acción; “yo” inicio una acción que termina en “mí” (Acconci, 2005)¹. La obra de arte es la acción, y normalmente al realizarla utiliza su cuerpo, el que castiga a través de autolesiones y heridas, es decir, el *mártir* sufre por arte.

El artista mártir se opone con una dura crítica al mundo en el que vivimos. Es un arte ligado a menudo a la política. Pretende hacer reflexionar sobre conceptos como el capitalismo económico, el patriarcado, la globalización, la superficialidad, y la pérdida de valores. Estas prácticas artísticas se inician a partir de los años 60’ del siglo XX y surgen dos líneas principales de trabajo. En un primer momento se manifestó como algo que poco tiene que ver con la violencia, sino más bien con abrir la mente a nuevas prácticas creativas, dejando de lado

¹ ACCONCI, V. *En torno a la acción*. 2009. (<http://artecontempo.blogspot.com.es>).

los conceptos relacionados con obra de arte tradicional, algo que ya se había hecho pero que insiste en reforzar la libertad individual y social. Por ejemplo la obra de John Lennon y Yoko Ono “*Bed-in*”, que nos demuestra que se puede protestar sin necesidad de violencia², o bien los proto-happening de Allan Kaprow y posteriormente las acciones del grupo Fluxus. En cambio, los Accionistas Vieneses inauguraron una línea radicalmente violenta en su trabajo. Ambos suelen utilizar un lenguaje fuertemente simbólico en sus acciones. Esto impulsó el surgimiento de artistas que en su trabajo se dedican a dañar su cuerpo y mente, experimentando sobre los límites y las sensaciones que produce este dolor. Ya que una obra artística implica necesariamente la recepción de un público, los artistas hacen testigo e involucran al espectador, al que no deja indiferente, pues a través de unas acciones tan violentas consigue lo que se propone: herir profundamente su sensibilidad para así hacerlo reflexionar, incluso acerca de su propia moral.

Además, también existen artistas contemporáneos que utilizan iconografía religiosa en sus obras, teniendo en cuenta sobre todo tres aspectos: la idea de ritual: artista-chamán intermediario para la audiencia, la iconografía religiosa enfrentada a elementos paganos y una búsqueda de una identidad a través de prácticas masoquistas y contrasexuales.³ En este caso nos encontramos claramente con el ideal de artista mártir, que además de poner en riesgo sus capacidades al sufrimiento físico y psíquico por arte, utiliza una iconografía religiosa determinada para reafirmarse como tal. Algunos ejemplos de artistas que trabajaron con este tipo de iconografía y tradición religiosa y que, con aún más razones interpretamos que son artistas “mártires” son los Accionistas Vieneses, y artistas como Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden y Ron Athey.

En estos artistas tiene una gran importancia la idea de ritual, es decir, el lugar donde se llevan a cabo acciones que sobrepasan lo permitido en la sociedad, y que tiene un fuerte componente liberador y catártico que proporciona una gran sensación de empatía en las situaciones sociales. El artista utiliza su cuerpo en la performance y pone al público como testigo para la catarsis ritual. Se trata de una especie de artista místico, que explora unos límites tan sutiles que se mueven entre el dolor y el placer sublime. De esta manera, a través del sufrimiento llega a la herida y al dolor físico como medios hacia un estado alterado con el que alcanzar un nivel ritual y espiritual. Ahí es donde encontramos básicamente la influencia y añoranza de los mártires cristianos: la búsqueda del conocimiento del más allá, de la espiritualidad a través del dolor.⁴

² *Bed-In*, La obra de Yoko Ono y su pareja John Lennon, la llevaron a cabo en su luna de miel en un hotel de Ámsterdam, donde se quedaron durante 7 días en la cama juntos, relajados, envueltos en batas blancas y con carteles encima del cabezal que ponían “Hair Peace” y “Bed Peace”. Es una obra surgida como protesta a la Guerra de Vietnam en la que quieren demostrar que se puede protestar sin necesidad de violencia, afirmando que “todo el mundo debería dejar de pelear y quedarse en la cama.”

³ SEDEÑO VALDELLÓS, A. “Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 27 (2010).

⁴ *Id.*

2.2 Motivaciones filosóficas y arte de acción.

El Romanticismo y el Arte “sobre todas las cosas”.

El Romanticismo supuso una renovación en la política, la literatura, el arte, la filosofía y en definitiva otra manera nueva de entender la vida. Nació a mediados del siglo XVIII en Inglaterra y Alemania pero no fue hasta la década de 1850 cuando se expandió por casi toda Europa. En el siglo XIX convivían tanto el Romanticismo como el Neoclasicismo que en un primer momento podrían considerarse opuestos, pero en realidad ambos movimientos suponían una vía de escape del entorno y la realidad del momento: el Neoclasicismo a partir de la fe y la razón del hombre que añoraba el pasado clásico; y por otro lado el Romanticismo como exaltación de los sentimientos y el interés por lo exótico y lejano. Existía por parte de los románticos una oposición a los ideales ilustrados del hombre y de su razón, además de una rechazo a las formas absolutistas de poder, proclamando así los ideales de libertad y rebeldía del hombre, proyectados en el poder del pueblo y la democracia como forma de gobierno. Surgen los movimientos nacionalistas, que se relaciona en el plano económico donde la burguesía se impone como la clase dominante de las naciones. El nacimiento del Romanticismo significó el surgimiento de una clase de hombre que se plantea su existencia, desde un punto de vista emocional y subjetivo y se tienden a exaltar los sentimientos primarios e instintivos como el amor y la violencia.

En terrenos filosóficos, el Romanticismo proviene y tiene como precedente el Idealismo Alemán de Fichte y Hegel (finales s. XVIII), por lo tanto recibe la herencia del individualismo del idealismo alemán que afirma el “Yo” como algo real y absoluto. De esta manera los Románticos llegarán a creer que la realidad verdadera no está fuera sino solo dentro del ser humano, en su espíritu, y esta no puede ser perceptible a los sentidos.

En cuanto al plano artístico, ensalzan el arte “sobre todas las cosas” y eso es lo que más conecta con el tipo de arte que realizan los artistas mártires. Podríamos decir que tienen fe absoluta en el arte. Según los románticos el arte es lo que nos salva de este mundo cruel, de un entorno y de un tiempo con el que el artista no se siente identificado; y su labor es trasmitirlo en la sociedad, porque según la ideología romántica, él tiene el don de ser artista y ver lo que otros no ven. Esta verdad que anhelan los románticos, también la buscan los artistas “mártires”, pues desde cuando la belleza se desvinculó totalmente del arte en el siglo XX, se persigue lo auténtico por encima de lo estético. En el Romanticismo el arte es conocimiento y el artista es un descubridor, con un poder sobrenatural que hace capaz de contemplar y percibir cosas que los demás no son capaces de contemplar. El artista se siente identificado con personajes míticos de la literatura, que sufren todo tipo de desventuras, en cierta manera con otros “mártires”.

Los Románticos tienden al debate entre los polos opuestos: primero el deseo de alcanzar el Absoluto, lo Eterno, y por otra parte se dan cuenta de la dificultad de trascender lo material, lo finito, la realidad. El artista tiene la labor de proyectar su propio “Yo” sobre esa realidad y la idealiza.⁵ Esta importancia a lo subjetivo y a la imaginación permite al artista evadirse de la realidad y escapar hacia otros mundos imaginarios, fruto del desencanto de su tiempo. Como podemos ver en los artistas mártires contemporáneos, esa oposición al mundo en el que viven, igual que los Románticos, de alguna manera les impulsa a sentirse “iluminados” en el sentido

⁵ <http://www.las9musas.net>

que perciben algo que las demás personas no pueden percibir, y hacen de su vida el arte, como dos ámbitos que se funden y resultan indivisibles.

El mundo es percibido como algo misterioso, incognoscible e incontrolable, y sólo el arte nos puede acercar a la verdad. En el Romanticismo así como a lo largo de los siglos XX y XXI, la belleza no era el principal objetivo del arte sino la expresión de sentimientos, la explosión del mundo interior del artista. Sin embargo, sí hay cierto sentido de la estética de la decadencia en algunas acciones de los artistas mártires que se podrían comparar por ejemplo, con las ruinas que aparecían en los cuadros románticos. Son ideas románticas que podríamos conectar con ambos momentos: la belleza de la decadencia, el objetivo de alcanzar lo sublime y el terror unido al placer.

Además, existe una conexión en la temática. Entre los temas destacados del Romanticismo encontramos el amor, en contraste con la muerte, los temas legendarios, los temas oscuros, además de la importante nostalgia y añoranza a la naturaleza. Cabe mencionar la importancia además de la religión tanto en los Románticos como en los artistas que propongo, donde muchos de ellos recurren como hemos dicho previamente, a la iconografía religiosa.

Crueldad y ritos dionisiacos. Nietzsche y el Accionismo Vienés.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) fue uno de los filósofos que más claramente marcó a los artistas mártires, pues primero de todo debemos mencionar que arte y filosofía en Nietzsche se entrelazan. Tanto para él como para los artistas contemporáneos, el arte es una manera de pensar y de vivir. Si analizamos su pensamiento vemos que está profundamente marcado por el mundo griego, ya que presenta la faceta más “humana” del hombre en relación con sus dioses; y habla de una dualidad entre lo apolíneo-dionisiaco, dándole más prioridad a lo dionisiaco.⁶ Los griegos tenían dos divinidades opuestas: Apolo y Dionisio. Dionisio es la noche, lo oscuro, es la voluntad, la irracionalidad, la embriaguez, el dolor cósmico. Nietzsche habla sobre los ritos dionisiacos donde los devotos ebrios pasaban a ser una unidad con la vida. Por el contrario, el dios Apolo es luz, día, alegría solar y razón, además de ser el principio de la individuación.⁷ Partiendo de que Nietzsche considera el arte el mejor medio para captar lo oculto de la existencia, esta oposición de lo apolíneo-dionisiaco representa una doble fuente de arte, son antítesis estéticas que luchan entre sí. Cuando aparecen fundidas es el culmen de la obra de arte. Nietzsche explica que la cultura griega antes de que fuese corrompida por el racionalismo socrático, era una fusión de elementos apolíneos y dionisiacos, y él veía en esta simbiosis el fundamento para crear una norma cultural, pues según él, la verdadera cultura es una unidad de fuerzas de la vida (lo dionisiaco) junto con el amor a la forma y lo bello (lo apolíneo).⁸

Los llamados accionistas vieneses, fueron un grupo de artistas austríacos que trabajaron entre los años sesenta y los setenta e incidieron en una línea extremadamente violenta y agresiva en torno al arte de acción: *performance* y *body art*. Algunos de los artistas que se encontraban entre los Accionistas Vieneses eran Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf

⁶ NIETZSCHE, F. *La visión dionisiaca del mundo*. (1870). (Disponible en: <http://www.alejandriadigital.com>) (pp 1-7).

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

Schwarzkogler. Estos artistas llevaban a cabo escandalosos ritos dionisiacos de sangre, vísceras y vino, sacrificaban animales y bañaban sus cuerpos en sangre, realizaban orgías y prácticas sexuales aparentemente sangrientas, junto al extremo ruido de orquestas. Estas prácticas causaron una gran provocación y repulsión al público. El objetivo era afirmar el retorno a la vida, enfatizando en lo más instintivo o humano, como justamente proponía Nietzsche. El artista se convertía en una especie de chamán entre el público que creaba una atmósfera mística, catártica y purificadora. Existía esa mezcla del misterio de lo religioso y lo pagano, del dolor, y el placer sexual. Lo dionisiaco protagonizaba los ritos de sangre y vino, donde tenía lugar la libertad de representación, alterando la estructura de obra de arte tradicional y haciéndola pura acción. La violencia y la crueldad, que rompían los cánones apolíneos, creaba la obra artística.

Además de esta clara influencia del mundo clásico, en Nietzsche podemos distinguir varias etapas de su pensamiento. La primera comprende el periodo romántico en el que considera el arte el medio más adecuado para penetrar en la realidad y captar lo oculto, es decir, lo dionisiaco. En su segunda etapa, el periodo positivista o ilustrado se centra más en el hombre libre. Condena entonces la metafísica, la religión y el arte, además denuncia los ideales de la cultura occidental. En su tercera etapa, encontramos conceptos como “el eterno retorno”. En su obra *Así habló Zaratustra* el profeta Zaratustra representa el concepto mismo de Dionisio y la personalización del superhombre. Nietzsche adopta un tono poético, sacro y profético, casi como si fuese un visionario, para escribir un gran poema moral, escrito en forma de parábolas.⁹ El protagonista, Zaratustra evoca el profeta persa del siglo XII a.C, Zoroastro, fundador del maniqueísmo, religión que admitía la identificación sagrada del bien y el mal y también evoca a la figura de Jesucristo; sin embargo, Zaratustra no es un personaje religioso sino un poeta soñador que a veces es tierno y a veces es cruel.¹⁰ Es interesante la metáfora de Las tres metamorfosis que hay que sufrir para llegar al Superhombre hasta llegar al niño, ya que este no tiene conciencia del bien y el mal. Esta ausencia de moral tradicional a través del juego es la que podemos observar en las obras de los artistas mártires. Nietzsche nos propone vivir apasionadamente, y presenta los nuevos valores del superhombre fundamentados en una especie de inocente amoralidad que sustituya los valores tradicionales del bien y el mal.

El autor nos presenta un claro nihilismo contra la cultura occidental. Niega las creencias y los principios morales, religiosos, políticos y sociales. Es violento y apasionado, en el que presenta la imposibilidad del conocimiento, y niega la existencia y el valor de las cosas. En *Más allá del bien y el mal* (1885-1886), critica los prejuicios de los filósofos que piensan que tienen la verdad absoluta de lo que dicen y se olvidan que lo contrario también puede ser válido. Habla de “filósofos nuevos” que aún están por llegar y que estén por encima de la moral del bien y el mal.¹¹ En *La Gaya Ciencia* (1881-1887) habla de “sangre, corazón, fuego, placer, pasión, tormento, consciencia, destino, fatalidad. La vida es todo aquello que nos transforma en luz y llama”.¹² En *La Genealogía de la moral* (1887), estudia el nacimiento de la moral, esta forma de actuar inauténtica que tradicionalmente se nos ha impuesto y que se aleja de nuestras

⁹ COPLESTON, F. *Historia de la filosofía*. IV. Barcelona, 2004. (p.244).

¹⁰ BRIA LI; DOLTRA, M.; MORENO, E; PEDRALS, J. JUAN, J; BOLDÚ, J. *Los libros de los filósofos. Diccionario de obras de filosofía*. 2004. (p. 45).

¹¹ NIETZSCHE, F. *Más allá del bien y el mal*. (1885-1886) (Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital).

¹² NIETZSCHE, F. *La Gaya Ciencia*. Madrid. (2002) (p.37).

necesidades vitales.¹³ En “*El Anticristo*” (1888) denuncia los tres grandes “negadores del instinto de vida”: la razón socrático-platónica, el judaísmo y el cristianismo.¹⁴

Como se puede observar, tanto en la obra de Nietzsche como en la de los “mártires”, hay múltiples referencias a la religión. También niegan la moral del bien y el mal, la religión y la filosofía occidental por sus falsos valores supremos que carecen de validez. En particular los rituales de los accionistas vieneses derrumbaban toda la moral tradicional a través de estos ritos de crueldad. Sin embargo, en ese contexto la crueldad no está entendida como algo negativo. En *El nacimiento de la tragedia* (1872) Nietzsche siguiendo a presenta la vida como temible, peligrosa, inexplicable, pero pese a ello no era de ninguna manera una ideología pesimista, sino más bien una afirmación de la vida.¹⁵ Asegura que se pueden cambiar las cosas mediante el arte y esta es la labor del genio creativo. Era lo mismo que hacían los griegos: transformar el mundo y la vida mediante el arte, con sus dos actitudes que lo conforman, la apolínea y la dionisiaca.¹⁶ En definitiva, estos rituales sangrientos que realizaban los accionistas vieneses nos transportan a través de la idea de ritual a una idea de purificación, espiritualidad, y nos llevan directamente a una vida real, auténtica, tal y como es; en su vertiente más cruda; aunque no sea bella, pues no persiguen eso los artistas mártires, sino la autenticidad de la vida que poco tiene que ver con los prejuicios de la moral tradicional.

El Existencialismo. Existencia, muerte y “predicación” de libertad en el Arte.

El Existencialismo, en líneas generales, incide en defender la libertad del ser humano y muestra la preocupación por el sentido de la vida. Los filósofos existencialistas propusieron una ética que superaba los moralismos y prejuicios. Como ya hemos visto, podemos establecer los principales antecedentes de este pensamiento en Schopenhauer y en Nietzsche en el siglo XIX. El pensamiento existencialista comprende sentimientos llenos de angustia, melancolía y duelo, pues afirma que la existencia del ser humano es un hecho absurdo y por eso es importante vivir el momento. Es preciso remarcar que este pensamiento es fruto del desencanto posterior a la devastación producida por las guerras mundiales.

Como representantes principales y filósofos influyentes para los artistas mártires se encuentran Heidegger y Sartre. Martin Heidegger (1889-1976) hace un análisis existencial del *dasein* (“ser-ahí”), que podemos identificar con el ser humano. La naturaleza del *dasein* es preguntarse por el ser. No existe sujeto y objeto por separado, sino que el hombre existe caído, arrojado en este mundo, y sin él no habría pregunta por el ser.¹⁷ Es un ser desgarrado, angustiado, es un ser que sabe que inevitablemente va a morir. El hombre está arrojado hacia sus posibilidades, pero una posibilidad que está siempre es la de morir y eso angustia profundamente al hombre. El *dasein*

¹³ BRIA LI; DOLTRA, M.; MORENO, E; PEDRALS, J. JUAN, J; BOLDÚ, J. Los libros de los filósofos. Diccionario de obras de filosofía. 2004. (p.27).

¹⁴ *Ib.*

¹⁵ NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. (1872) (Diponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital) (pp. 1-17).

¹⁶ COPLESTON, F. *Historia de la filosofía*. IV. Barcelona. (2004). (p.246).

¹⁷ BERCIANO, VILLALIBRE, M. *Superación de la metafísica en Martin Heidegger*. Universidad de Oviedo. (1991) (p.64).

está determinado desde fuera y hace lo que se dice, de esta manera se encuentra en un estado de inautenticidad (*dasman*) y no piensa por sí mismo, sino que niega lo auténtico que es precisamente la muerte. El fundamento de la existencia auténtica consiste en afrontar la finitud de la existencia, y eso le da densidad a la vida.¹⁸ Esto es lo que podemos ver en muchas obras de los artistas mártires en las que ponen en peligro sus vidas, para transmitir al público precisamente esa idea de fragilidad del ser humano y la constante posibilidad de la muerte que nos acecha continuamente. También ambos se niegan a aceptar lo que se nos viene dado y contado solo para sofocar nuestras angustias en el mundo. De nuevo hay esta búsqueda incesante de lo auténtico en la vida.

Como segundo gran representante del existencialismo y motivador de los artistas mártires encontramos a Jean-Paul Sartre (1905-1980), intelectual, escritor y filósofo francés, discípulo de Heidegger. La libertad fue el concepto fundamental de su obra. Se comprometió firmemente con las luchas sociales y políticas y con la literatura, pues publicó distintas obras de teatro y novelas, por ejemplo *La náusea* (1938), además de grandes ensayos filosóficos. Sartre pensaba que el hombre vino a este mundo para ser libre.¹⁹ Decía que la filosofía no era para encerrarla sino para sacarla a la calle, difundirla, discutirla.

En su obra *El ser y la nada* (1943), Sartre encuentra dos modalidades de ser: el “ser en sí” y el “ser para sí”, la conciencia que sale para proyectarse hacia el futuro.²⁰ Afirma que el sujeto es un ser libre y siempre puede cambiar la historia. Se posiciona siempre en contra del poder, admitiendo las contradicciones del intelectual que en vez de ser una limitación, lo afirman como tal, ya que en su trabajo el intelectual ve estas contradicciones y las denuncia. El hombre empieza teniendo existencia, no esencia, ya que no tiene nada que lo justifique; se tiene que dar a sí mismo la esencia con cada elección, ya que somos libres de ir eligiendo nuestro propio camino.²¹ La libertad crea angustia pero Sartre apoya a las personas a que sean libres y sientan esta angustia dentro de sí mismos y también para que luchen a favor de la libertad, de aquí su compromiso político.

Si Sartre persigue la libertad en el terreno de la filosofía, los mártires hacen lo mismo en lo que respecta al arte; ambos abren la posibilidad de la conciencia crítica. El Existencialismo pretende reflexionar profundamente sobre la propia existencia del hombre y de sus sufrimientos. Surge de una enorme ansiedad, del ahogo existencial que produce la muerte. Esto se traduce en situaciones extremas en el arte, en buscar los límites, en tantear la muerte. El dolor cura la sensación de desasosiego, y utiliza unas formas de libertad de creadora y expresiva del artista fuera de los esquemas tradicionales. La obra de arte consiste en volcar la rabia y la desesperación, la preocupación por el propio ser y por la inevitable muerte.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ SARTRE, J.P. *El existencialismo es un humanismo*. México, Universidad Autónoma de México. (2006). (pp.12-14).

²⁰ SARTRE, JP. *El ser y la nada*. (1943). (pp. 191-212).

²¹ *Id.*

Crear Situaciones. El Situacionismo y el happening.

Podemos decir que el Situacionismo y el *happening* están estrechamente relacionados por varios motivos. Respecto al happening, Allan Kaprow es considerado el principal teórico y fundador del llamado “protohappening”. Fue artista y teórico del arte, y lo relacionamos con diversas tendencias artísticas además del *environment* y el happening. Estas tendencias requerían la colaboración del público, que participaba activamente en la acción. Grupos como Fluxus en Europa y el Grupo Gutai en Japón eran los protagonistas de esta tendencia. El happening se relaciona a menudo con el teatro, ya que se trata de una acción que viene escenificada en un tiempo y espacio determinado. El término empieza a usarse de forma corriente en octubre de 1959, cuando Kaprow lo introduce en su carta de invitación para su acto: “*18 happenings in 6 parts*” en la Reuben Gallery de Nueva York. Kaprow creó un ambiente interactivo en el que manipulaba al público, a un grado sin precedentes en el arte del siglo XX. El público obtuvo unos programas con una serie de pautas e instrucciones para su participación.

El Situacionismo fue una corriente de pensamiento que ya nace relacionada y puesta en práctica en el terreno de las artes y de la política. Tuvo su origen en 1957 en Italia pero su sede principal se establece en París, y también se extenderá por diferentes países. Las ideas de este movimiento se darán entre los miembros del grupo de la Internacional Situacionista que expresarán su pensamiento mediante una revista de nombre homónimo y que tiene como líder principal a Guy Debord.²²

El Situacionismo surge y se desarrolla como un movimiento breve y minoritario, y se caracteriza por ser bastante contradictorio y abstracto en su significado, ya que incluso en las definiciones del propio manifiesto situacionista, esta palabra empieza a definirse como “vocablo carente de sentido (...)”²³

Decimos que está relacionado con el arte porque las primeras iniciativas de la Internacional Situacionista tenían un carácter artístico, y desde un primer momento vemos esa fusión del arte y vida, tan característica en las tendencias artísticas del arte de acción. Se dieron a conocer en Francia en ámbito estudiantil por una polémica conocida como “el escándalo de Estrasburgo”²⁴, a partir de un texto titulado: *Sobre la miseria de la vida estudiantil considerada bajo sus aspectos económico, político, psicológico, sexual e intelectual*²⁵ con fondos del sindicato. La ideología situacionista, que proviene del marxismo, cuajó perfectamente entre el proletariado y en ámbito juvenil.

De esta manera, las ideas situacionistas y los artistas mártires se caracterizan por esta fuerte crítica al entorno y su compromiso político, pretenden cambiar radicalmente la vida. El Situacionismo se posiciona definitivamente en contra del capitalismo, del consumismo y de la llamada por Guy Debord, tomando las ideas de Lefebvre, “Sociedad del espectáculo”, es decir,

²² DEVESA, A. *La internacional Situacionista. Auge y caída de la crítica a la sociedad espectacular*. (2005)

²³ “Definiciones”. *Internationale Situationniste*. (1958-1969). (p.14)

²⁴ “Nuestros fines y nuestros métodos en el escándalo de Estrasburgo”. *Internationale Situationniste* (1958-1999), (pp. 486-493).

²⁵ El texto íntegro en castellano se puede encontrar en el Archivo Situacionista Hispano en internet: <http://sindominio.net/ash/miseria.htm>

en nuestro día a día llevamos una “pseudovida” que no es más que un sucedáneo adulterado de lo que significa la vida humana. Y si lo llamado por los marxistas, alienación, era la degradación del “ser” al “tener”, el espectáculo es la degradación del “tener” en “parecer”.²⁶

El Situacionismo y los artistas mártires proponen un todo unitario, donde lo político y lo artístico se fusionan para tratar de superar las condiciones de separación de la vida a la que nos somete la sociedad capitalista, y nos proponen realizar la “revolución” de la vida cotidiana. El Situacionismo pretende crear situaciones que trasciendan a la vida monótona del día a día a partir del concepto de la “deriva”, por ejemplo, que podemos conectar con los happening.

“Deriva: Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana. Técnica de paso interrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.”²⁷

Los situacionistas organizaban quedadas para recorrer la ciudad, saliendo de la monotonía del día a día para transformar la realidad, ver la ciudad con ojos distintos, creando situaciones. Es lo mismo que hacen los artistas de happening y de la *performance*. Estas situaciones en un momento y lugar concreto, aprovechando al máximo esta experiencia y dejando que esta transforme la vida. Los happening requieren la participación del público, así como las quedadas para la deriva y esas situaciones también significan esta relación con las personas de un lugar, la relación directa con el público. Por eso, me atrevería a decir que estas quedadas en sí ya eran una especie de happening.

El concepto de deriva se relaciona estrechamente con la “psicogeografía”, que es otro término ambiguo y un tanto confuso. En el manifiesto de la Institucional Situacionista este término se define como: “Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenando conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos”.²⁸ Es decir, el dejarse llevar, físicamente, psicológicamente y afectivamente a través del paisaje urbano. En el happening sucede lo mismo, es una acción no cerrada que requiere la participación del público y nunca se sabe lo que va a ocurrir ni su final.

Hablan de la revolución como juego, algo que está presente en el Happening, creando situaciones humanas, que trasciendan a la monótona vida del día a día dentro de esta sociedad del espectáculo en la que “malvivimos”. Abogan por una vida real, mediante la imaginación, que fusione arte y vida para apostar por una vida auténtica. Salir de la maquinización y deshumanización en la que nos encontramos. En este nuevo código expresivo que se dio con la aparición del Happening, el público experimenta una nueva reacción tanto física como psicológica con el evento, se mueven en el ambiente, y se funden con el todo. El arte se convierte en acción, y se inaugura una nueva relación entre el público y el arte. Por primera vez se le concede el poder y la oportunidad al público de cambiar la obra, de participar en su realización. Las obras de Allan Kaprow revelaban lo cotidiano, dirigía micro eventos en los que involucraba a sus participantes. Kaprow con sus Happening y sus escritos, actualiza el concepto de arte, como una experiencia ligada e inseparable de la vida, así como el artista está relacionado con el espectador. Como se trata de un tipo de obra limitada en el tiempo, da como

²⁶ DEVESA, A. *La internacional Situacionista. Auge y caída de la crítica a la sociedad espectacular*. (2005).

²⁷ "Definiciones" *Internationale Situationniste*. (1958-1969). (p.14).

²⁸ *Ib.*

resultado un tiempo vivido que quedará en la memoria de las personas o en los medios que documenten dicha acción.

Estas ideas se expandirán y llegarán a estar presentes en el grupo Fluxus. De esta forma los situacionistas y estas acciones lograron abolir la cultura “seria”, es decir, bajar al arte del pedestal. Los dos hablan por sí solos de revolución, pero a través del juego, del espectáculo, del arte. Resulta fascinante pensar en que los situacionistas “creaban situaciones”, relacionándose con el medio urbano y con las personas de su alrededor, de la misma manera que hacen los artistas de Happening se relacionaban con el medio y los espectadores.

El Arte como “salvación”. Teorías del psicoanálisis, Freud y la catarsis.

Sigmund Freud (1856-1939) realizó una de las teorías del psicoanálisis, que afirmaba que nuestras mentes encierran recuerdos y emociones ocultas en el subconsciente. Freud, como médico utilizaba la hipnosis y la sugestión con fines terapéuticos, y siguiendo a Josef Breuer, intentaba hacer revivir los traumas emocionales que sus pacientes enfermos habían vivido en la infancia. El trauma se define como un acontecimiento de la vida de la persona caracterizado por la incapacidad de responder a él adecuadamente, que puede llegar a causar graves trastornos psicológicos. Cuando un trauma que se encuentra escondido y reprimido emerge a la conciencia, la mente queda liberada y en ese momento desaparece el trastorno. En este sentido, Freud sigue la línea de la teoría de Aristóteles sobre la catarsis, en la que el arte (o la tragedia para Aristóteles), es un terreno donde la experiencia del dolor es placentera y purgativa. La catarsis, o purificación, es un proceso de liberación emocional mediante el cual nos desprendemos de todos aquellos recuerdos y emociones negativas de nuestra vida. Freud habla sobre repetir el trauma, en el arte así como en la vida, pues sirve al organismo para paliar la ansiedad que el trauma a tratar una vez nos produjo: “A mi juicio todo placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter de placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma”²⁹ En este punto podemos relacionar las polémicas obras de los artistas mártires, que a través del dolor físico y mental, presentan la repetición del hecho traumático como cura y superación, el arte como “salvación”, como proceso catártico.

Josef Breuer (1842-1925) descubría la relación entre síntoma y el trauma. El deseo reprimido perdura en el inconsciente, busca su satisfacción, y se disfraza de síntoma. Por otra parte, los sueños según Freud eran una manera de realizar deseos y muchos de ellos son el resultado de deseos sexuales frustrados. Freud afirmaba: “El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia”.³⁰ La estructura formal de una obra de arte sirve para crear una “máscara” que permita la manifestación de los deseos reprimidos. Podemos conectar las palabras de Freud con la polémica que trajo en el siglo XIX la crisis del ideal de belleza, que provocó que lo estético dejase de ser el objeto más buscado en el arte, valorándose otras muchas cosas como la originalidad, las emociones que provoca, las sensaciones, el impacto en el espectador... Esto

²⁹ Freud nos indica que para él, el placer producido por una obra de arte, se componía de dos momentos: un placer previo y un placer auténtico. Al placer preliminar lo denominaba también “prima de atracción”, que identificaba con el placer puramente formal o estético. (Extraído de <http://www.todalacultura.com>).

³⁰ Freud hablando sobre el Moisés de Miguel Ángel. (Extraído de <http://www.todalacultura.com>)

podría relacionarse con la función de un placer preliminar, que el espectador reaccione ante lo inconsciente de la obra.³¹

El arte como catarsis surge cuando entendemos el arte como una “salvación”, la utilidad del arte como canalizador de estos pensamientos y emociones, que es precisamente como lo hacen los artistas mártires, pues en ellos se establece una identificación con él a nivel psíquico, que viene determinada el poseer necesidades instintivas y el refugiarse en una vida de fantasía. El espectador se siente identificado con el padecimiento artista. El arte es una especie de terapia, y mediante el rito que hace sacar a la luz el trauma que se hallaba escondido en el subconsciente es capaz de aliviar el daño psíquico, no sólo para el espectador que contempla la obra, que se nutre de forma inconsciente y elimina los deseos reprimidos en su mente, sino también para el propio artista, que alivia ciertas tensiones psíquicas y satisface ciertas necesidades instintivas.

La Performance en el arte y en la vida. Judith Butler y la construcción de un “papel” como género.

La *performance* puede manifestarse en relación con distintas disciplinas o en una mezcla de ellas: video, danza, música, representación teatral, body art... Ya que se incluye en el arte de acción, es inevitablemente una tendencia artística de tipo efímero, que aunque se registre mediante recursos audiovisuales nunca es en esencia la obra total, pues esta será siempre la acción del artista. En la performance el artista no representa un protagonista como hace en el teatro, aunque el arte dramático influya en esta tendencia artística, pues es evidente que tienen muchos puntos en común. El artista de performance se sirve de la idea de espectáculo para expresarse. Su conducta presenta una serie acciones programadas socialmente, algunas reglas de comportamiento esperadas y reproducidas tanto si las cumple como si decide romper dichas normas.³²

La performance desafía el arte tradicional, y el artista propone una mirada crítica a problemas de la actualidad, donde no sólo implica la propia experiencia biográfica sino que también toca las experiencias de los espectadores y se puede llegar a establecer una conexión de empatía. Entre estos temas, destacamos el feminismo, que implica la crítica a la desnaturalización de las relaciones sociales atravesadas por las marcas del género.

Judith Butler, filósofa y feminista norteamericana, afirma que cada uno se construye una vida, una realidad, relacionada con la sociedad que impone unas normas culturales. El género es el papel que te asignan en ese espectáculo. Su punto de referencia es Simone de Beauvoir: “mujer no se nace, se hace”. Esta idea propone que no nacemos mujeres, sino que nos tenemos que hacer en función, como una meta que debemos alcanzar. De Adrienne Rich toma, la afirmación de que toda heterosexualidad es una especie de norma social obligatoria o que se da por supuesta, porque la base biológica no se define en por la propia elección como deseo sexual, sino a partir de los mandatos culturales.

La obra de Butler, “*El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*” (1990) es uno de los pilares fundamentales en el que se basa la teoría *queer*. Plantea que el “sexo”

³¹ <http://www.todalacultura.com>

³² PINTA, M.F. *El género en escena. Performance y feminismo*. Universidad de Buenos Aires. (2005)

entendido como la base natural del género es la consecuencia de una concepción que se da dentro de un sistema social ya marcado previamente por la normativa del género, es decir, la idea de “sexo” como algo natural no se puede dar porque no se puede entender fuera de los condicionamientos sociales que se han configurado dentro del binarismo del género. Además, Butler advierte que la noción de naturaleza que usamos normalmente en situaciones cotidianas no es neutra, sino que tiene una fuerte carga valorativa, de mandatos cristianos, occidentales centrados en las normas de la tradición. Esto hace que no sea un término descriptivo sino uno que implica censura.³³ Por lo tanto, los cuerpos están ya culturalmente contruidos. Esto es lo que toma Butler de Foucault, la idea de que no hay dos elementos distinguidos, no hay sexo como lo biológico y el género como lo construido, pues cualquier acercamiento teórico, conceptual al sexo se hace a través de la cultura y de su lengua. Al conceptualizarlo, ya lo hacemos desde unos parámetros culturales.

Sin embargo, las normas del género están siempre sujetas a renegociación, abiertas a la transformación social. No debemos considerar la identidad como algo monolítico y cerrado, sino como algo mucho flexible, abierto a numerosas posibilidades. Butler afirma que estos ideales socialmente contruidos de masculinidad y feminidad ya han sido configurados como presuntamente heterosexuales, pero masculinidad y feminidad pueden ser combinados y resignificados de formas contradictorias y complejas en cada persona. Existiría en todo caso, formaciones más sedimentadas de estos ideales.³⁴

La crisis del modelo occidental moderno conlleva el descubrir y aceptar la pluralidad y diferencias respecto a otras culturas y las diferencias dentro de nuestra propia cultura. Hay artistas contemporáneos que insisten en esta idea de la búsqueda de identidad sexual, de lo andrógino, y en sus obras insisten en no calificarse en ningún género en concreto, en usar la sexualidad en sus obras de forma intencionadamente libre. Piensan que el género, por lo tanto, es una especie de “actuación” en función de unas normas sociales impuestas. La performance puede criticar aquello que representa, que puede desarmar las posiciones ontológicas con las que se anclan cuerpos, deseos y sexualidades. La labor crítica de las artistas feministas de performance de los años 70, redefinen el género como performativo, encuentran en el arte nuevas estrategias políticas de desenmascaramiento de la ideología dominante tradicional.³⁵

2.3 Precedentes Artísticos.

El sadismo en la Literatura.

En primer lugar, respecto a las fuentes literarias que influyen a los artistas mártires debemos mencionar al Marqués de Sade (1740-1814), escritor y filósofo francés autor de numerosas novelas, piezas de teatros y ensayos. En sus obras abundan los temas protagonizados por antihéroes que intentan justificar sus actos impúdicos. Se describen violaciones y numerosos

³³ Conferencia impartida por Luísa Femenías. Gijón (2003). Extraído de: <http://antroposmoderno.com/>

³⁴ SABSAY, L. Seminario “Performatividad, género y teoría social: la revisión de la categoría de sujeto”, en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Artículo extraído de: <http://singenerodedudas.com>.

³⁵ PINTA, M.F. *El género en escena. Performance y feminismo*. Universidad de Buenos Aires. (2005)

actos de violencia, en los que triunfa la idea del vicio por encima de la virtud. Sus obras contienen un alto erotismo, y una violenta exteriorización de la crueldad en sus obras, pues de él proviene precisamente la palabra “sadismo”.

También, el hecho que las tendencias artísticas que trabajan los artistas mártires, como el happening y la performance, están fuertemente vinculadas con el espectáculo, hace que existan conexiones con el movimiento del Teatro de la Crueldad, que se inspira en Artaud y su obra *El teatro y su doble* (1938). Artaud defiende que la crueldad es lo más animal y natural, lo instintivo. El Teatro de la Crueldad, es un movimiento teatral que pretende sorprender al público mediante situaciones inesperadas, e impactantes, que marcan y dejan huella en el espectador. Dentro de esta idea hubo muchas tendencias y una mucho más radical y extremada era impactar al espectador con escenas violentas y sádicas, conocida como “*in-your-face*”, es decir, “en tu cara”. Otras sin embargo, utilizan el ritual en el espectáculo teatral mediante recursos físicos y visuales. Según Susan Sontag, hay tres cosas que conectan al Happening con el Teatro que plantea Artaud: “primero su tratamiento supra-personal o impersonal de las personas, segundo el acento que pone en el espectáculo y en el sonido, y la diferencia hacia la palabra, y tercero su declarado propósito de agredir al público”.³⁶

Por otra parte, también es preciso mencionar *Las flores del Mal* de Baudelaire, una colección de poemas que abarca casi todo su trabajo poético desde aproximadamente 1840 hasta 1857. En esta obra, lo bello y lo sublime se unen, a través de una realidad poética espontánea y trivial. Plantea los temas de arte, poesía, erotismo y muerte. En la misma línea encontramos al Conde de Lautréamont, Isidore Ducasse y sus *Cantos del Maldoror* (1869), donde vemos de nuevo la idea de antihéroe en lucha contra Dios; que a través de los asesinatos muestra su sadismo y perversión.

George Bataille (1897-1962) llevó a cabo numerosas publicaciones. Fascinado por el sacrificio humano, fue contemporáneo de Sartre, y estuvo muy relacionado con otros autores como Nietzsche y el Marqués de Sade. Creó una secta secreta llamada *Acéphale*, es decir, hombre decapitado. Una de sus principales obras es *Las lágrimas de Eros*, donde dispone figuras mitológicas que protagonizan escenas de erotismo, agonía, amor, muerte y religiosidad. Para él el tabú, genera una gran atracción sagrada.

Estas obras tan explícitas crearon numerosas polémicas entre la sociedad de la época lo que sirvió como ejemplo para las vanguardias artísticas, sobre todo para André Bretón y la finalidad de romper los esquemas tradicionales que se propuso el arte surrealista; y en esa línea trabajan también los artistas mártires.

El anti-arte entre 1910-1930. Veladas futuristas, el Dadaísmo y el Surrealismo.

Las filosofías nitzchiana y existencialista, se manifiestan intensamente en vanguardias históricas como el Expresionismo, Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo. Por otra parte, las veladas futuristas se han considerado como notables precedentes del Happening. En ellas, los intelectuales y artistas leían sus manifiestos y poemas; y muchas terminaban en conflictos e interrupciones por parte de la policía con peleas, arrestos, discusiones... En el Manifiesto

³⁶ KRAUSS, R. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal. Arte contemporáneo. 2002. (p.227).

Futurista (1909) se afirma que “el arte no es más que violencia, crueldad e injusticia”; y se habla de “cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad”³⁷, están interesados en exaltar lo agresivo, pues el futurismo está íntimamente ligado con la guerra. El movimiento futurista implicó el desprecio por las artes académicas y tradicionales, las instituciones, los profesores de arte, los museos, considerando que estos conceptos están muertos.

“Museos ¡Cementerios...! Idénticos ciertamente en su siniestro codo con codo con cuerpos que se ignoran (...) Admirar un cuadro viejo es derramar nuestra sensibilidad en una urna funeraria en vez de impulsarla hacia adelante mediante violentos chorros de creación y acción.”³⁸

El arte de acción promueve un arte más próximo entre espectador y artista, un espacio para la emoción, al contrario que en el museo-cementerio del que hablaban los futuristas. Además ese afán por la velocidad y el movimiento conecta con el arte de acción: es el movimiento desprendido de la obra pictórica tradicional, la acción en sí, y como en los futuristas, se relaciona con la violencia y el dolor.

Por otra parte, cabe mencionar las acciones dadaístas en el cabaret Voltaire en Suiza en el año 1916,³⁹ una vez más como precedente a las acciones de los mártires. El dadaísmo se manifestaba en contra de la razón y promovía el caos, el azar, lo absurdo, el anti-arte, el juego como revolución. Es un arte de protesta, escándalo y provocación. Estas acciones eran una manifestación artística donde se unían disciplinas como la música, la pintura, la danza, la poesía; unido a la participación del público que rompía las barreras tradicionales entre artista y espectador.

El rechazo que provocaron las obras provocativas de artistas de arte de acción es el mismo rechazo que provocaron los dadaístas, como por ejemplo Duchamp con sus fórmulas de anti-arte, de urinarios y ruedas de bicicleta: un tipo de obra que no está vista como para ser arte. Duchamp afirmaba que una obra abierta o en proceso es la mejor manera de integrar el arte en la vida, por lo tanto es un punto de conexión entre dadaísmo y arte de acción. Sin embargo, aunque no había una intención de “hacer arte”, todo acaba por ser absorbido y aceptado por las instituciones artísticas y los museos.

El surrealismo sigue en la misma línea que el dadaísmo, preocupándose únicamente por captar esa verdad, alejada de la razón y de cualquier preocupación estética, e interesándose por el subconsciente y los sueños, influido por Freud y las teorías del psicoanálisis. Los surrealistas realizaban prácticas de experimentación mediante diferentes métodos del psicoanálisis en literatura y pintura, como la escritura automática o la realización de “cadáveres exquisitos”. Además, tanto en los surrealistas como en los artistas mártires, había un interés en la práctica individual o colectiva de estados inducidos mediante la toma de sustancias hipnóticas, lo que permitía a los artistas a profundizar aún más en el subconsciente.

En general, las vanguardias artísticas de posguerra son una clara influencia para los artistas mártires. Introducen un nuevo código expresivo nunca visto hasta ese momento que cambia la dirección del arte en el siglo XX, y el rumbo hacia dónde va a ir el arte para siempre, una

³⁷ MARINETTI, F.T. *Manifiesto futurista*. (1909). Disponible en: <https://catedravaldes.files.wordpress.com/2013/08/manifiesto-futurista.pdf>

³⁸ *Id.*

³⁹ Extraído de <http://radiaciontransparente.blogspot.com.es>.

especie de camino sin retorno, alejado de las pretensiones estéticas, sino más bien buscando una reacción en el espectador.

La acción de pintar. El Expresionismo Abstracto (1935-1945).

Fue en la década de 1935 a 1945 cuando se incubaba el Expresionismo Abstracto entre los intelectuales norteamericanos. Esta tendencia artística se caracterizaba por la búsqueda del conocimiento y del “yo” interior, y el análisis del consciente-inconsciente del comportamiento humano. Abstracción emotiva, formada por manchas de color, gestos violentos de colores fuertes, o amplios fondos cromáticos, cuadros de grandes dimensiones gracias a la proximidad del muralismo mexicano. El Expresionismo abstracto se puede dividir en dos caminos principales: La pintura gestual, o “Action painting”, inaugurada por la llamada escuela de Nueva York, con una pintura más violenta y gestual, artistas como Pollock, y de Kooning; y por otro lado la “All-over field painting”, es decir, la pintura del campo de color, de grandes fondos cromáticos, más reflexiva, y espiritual, típicamente de los artistas de la Escuela del Oeste, como Rothko, Newman o Still. Estos artistas sienten especial admiración en oriente y se fijan en el Zen y la idea budista del vacío. Esta idea de espiritualidad, de misticismo es la que toman como influencia también los artistas mártires.

Gracias a registros fotográficos y audiovisuales podemos ser testigos de cómo Pollock utilizaba su propio cuerpo para pintar. La acción de pintar para él se convierte en un ritual, por influencia de los indios americanos actuaba como un artista intermediario o chamán. A parte del resultado final, es la forma en la que pinta, la propia acción de pintar lo que se convierte en importante, y por eso se considera como un precedente de la performance, porque en los artistas mártires esa acción, que muestra el desasosiego, la angustia, la expresión pura de los sentimientos, acabará por desvincularse de la pintura y se convertirá en la totalidad de la obra artística.

Kaprow habla en una entrevista de la influencia que supuso Pollock; no obstante, marca diferencias entre las diversas tendencias artísticas y apunta la intención que dirigía en sus Happenings:

“Hay dos opciones por las que la herencia podría ir. Una es seguir en ello y desarrollar una clase de acción en la pintura, que es eso que él [Pollock] estaba haciendo, y la otra era aprovechar la acción misma, implícita como una clase de danza ritual. En lugar de hacer acciones ritualistas, que podría ser una de las direcciones que alguien podría perfectamente seguir, yo proponía el salto a la vida real, que pudiéramos salir de ese lienzo, que en su caso hacía mientras lo pintaba”.⁴⁰

Hay por lo tanto, diferentes líneas de trabajo entre los artistas mártires. Las acciones ritualistas de las que habla Kaprow podríamos verlas como ya hemos mencionado, en los Accionistas Vieneses. No podemos hablar de un grupo homogéneo de artistas mártires, sino de distintas líneas de trabajo, pues las mismas fuentes e influencias las interpretan de maneras diferentes.

⁴⁰ JR, J.H. "Proceedings". Universidad de Texas de Arlinton. (1988). (Disponible en : http://www.capc-bordeaux.fr/sites/capc-bordeaux.fr/files/2013-_dp_allan_kaprow.pdf)

Materia, espacio, símbolo. El Informalismo Europeo.

En la Europa de los años cincuenta hay una predilección se difunde el informalismo que tiene como características principales el uso de materiales como una nueva vía a la expresividad y la afirmación del individuo a través de los aspectos inconscientes e instintivos de la personalidad. Se trata de artistas como Dubuffet, Fautrier, Wols, Gorky, etc. Está relacionado con numerosos conceptos como Art Brut, Informalismo caligráfico, informalismo matérico, Tachismo, etc. Esta tendencia artística está caracterizada en la emotividad o el instinto expresivo en la materia, al contrario que la tradición de la forma. La materia adquiere importancia, porque posee en sí ya un elemento formante y el artista despierta y suscita este procedimiento creativo y autoconstructivo. La materia es de lo que está construido el mundo y es un elemento originario sin el cual no es posible actuar en la realidad. El informalismo ve en la materia algo instintivo, un signo violento y pasional de la expresividad.⁴¹

Jean Fautrier (1898-1964) alcanzó su máxima expresividad en la década de los 40, época de la guerra, en la que realizó su serie de *Otages*. Son mutilaciones, cabezas realizadas con una materia pictórica espesa, grumosa y retorcida. El artista utiliza la materia de modo que presenta las ejecuciones que el artista presenció durante la guerra. Simbolizan la violencia, el sufrimiento del ser humano atrapado, privado de libertad.

Antoni Tàpies (1923-2012) utilizaba de una forma poética la materia y la simbología iconografía religiosa en la realización sus obras, por ejemplo el símbolo de la Cruz. Él mismo afirmaba que esta cruz pretendía aludir tanto a la espiritualidad en general, como a la inicial del apellido del propio autor y al nombre de su mujer, Teresa. Este artista leyó mucho sobre filosofía oriental y está muy influenciado por el Zen, y en sus obras se evidencia una gran carga espiritual que nos recuerdan a la de los artistas mártires.

De una forma más explícita podemos poner en relación también los artistas informalistas italianos como Lucio Fontana y Alberto Burri, que rompen el plano bidimensional de sus obras. Lucio Fontana (1899-1968) habla del concepto espacial de sus obras, que pretenden acabar con el espacio ilusorio de la pintura tradicional y representar el espacio real. Nos presenta obras monocromáticas con agujeros y cortes hechos con un cuchillo por el propio artista sobre el lienzo. El ir más allá de la tela, y más allá de la tradición y el espacio restringido del cuadro. El deseo de encontrar una nueva espacialidad en el arte, junto a las heridas abiertas en el lienzo, es lo que nos lleva directamente a las heridas de los mártires. Lo mismo sucede con Alberto Burri (1915-1995), artista que trabajaba con distintos materiales como sacos: *Sacchi* (1952-55), agujeros en arquillera sobre negro o rojo como heridas vendadas, proviene de lo que vio cuando era oficial médico durante la segunda guerra mundial; o bien “heridas” en madera: *Legni*. En *Combustioni* (1957), manipula los materiales aplicando el calor y el fuego como instrumento artístico sobre plástico. Sus obras muestran lo más visceral, el horror que pudo observar durante su carrera como médico, especialmente en el campo de concentración en Texas. Burri se inspira en las heridas de la materia. Desgarra los sacos, quema los plásticos y transforma en algo sufrido sin dejar de ser “bello”.⁴²

⁴¹ MENEGUZZO, M. *El siglo XX. Arte contemporáneo*. Barcelona (2006). (p.17).

⁴² *Id.* (p. 221).

Yves Klein en la década de los 60. El salto a la desmaterialización de la obra.

En la Europa de posguerra, Yves Klein (1928-1962) pretende salvar la espiritualidad perdida del ser humano mediante el arte. Se le considera otro de los precedentes del Arte de Acción. Sobre todo se le conoce por sus “pinceles vivientes”, mujeres que usaba como pinceles para sus cuadros, impregnándolas de un azul patentado por él. Este tipo de actos eran performance en sí mismas, y tenían como resultado los cuadros. Sin embargo, para él, el arte no era el resultado material sino el proceso previo que realizaba el artista. Estaba interesado en la atemporalidad y la nada, conceptos que compara con el cuerpo y su interacción con el vacío; indaga en los instantes efímeros convertidos en algo eterno, muy vinculado con la espiritualidad y la filosofía Zen.

En 1960 fue invitado a participar en una acción dentro del tercer festival parisino de arte vanguardista en la Palais des Expositions, y para ello Klein distribuyó un periódico falso en los quioscos de París que trataba sobre el “Teatro del vacío”. En él se presentaban ideas espontáneas para el teatro, simulando ser información periodística de actualidad, y presentó en la portada el “Salto al vacío”, un fotomontaje considerado una de las primeras manifestaciones performativas capturadas. Klein aparece en el fotomontaje suspendido en el aire tras haber saltado por una ventana, lo que podemos asociar con el deseo de volar, y con una alusión al futuro incierto; la paradoja de la libertad y la angustia del porvenir al mismo tiempo. Es un salto hacia lo desconocido, a lo que será la desmaterialización total del arte, y esto nos recuerda a los artistas mártires; claro está que ese salto de Klein no es una acción de inmolarse por arte como el de los artistas contemporáneos, pues además de ser un fotomontaje, el artista como judoka sabía cuáles eran las técnicas para caer sin sufrir daños. Sin embargo, podemos mencionar de forma anecdótica, que la serie de fotografías que realizó para conseguir su obra *Salto al vacío* le costó finalmente un esguince de tobillo.⁴³

El Grupo Gutai en Japón. La Belleza decadente.

Gutai: encarnación, personificación. (“*Gu*”-herramienta, medida, manera de hacer algo; “*tai*”-cuerpo).⁴⁴

El Grupo Gutai de Osaka fue un colectivo de artistas japoneses muy significativo en la época de posguerra y sus acciones se consideran otro precedente fundamental del Arte de Acción. La fundación del grupo en 1954 se debe a Jiro Yoshihara (1905-1972). La labor del grupo tenía como objetivos principales la experimentación en el arte y la disolución de las barreras entre arte y vida. Sobre todo, sus obras suponían una ruptura radical comparada con la situación artística japonesa de su tiempo. Ellos también consideran que el arte tradicional debería apartarse de una vez y dar lugar a nuevas experimentaciones en el arte.

En un primer momento realizaron acciones que tenían que ver con los ritos de las pinturas expresionistas de Pollock, ya que uno de los artistas del grupo, Kazuo Shiraga (1924-2008) realizaba manchas de pintura en el lienzo, utilizando todo su cuerpo. Más tarde se incorporaron otras disciplinas como el video, la instalación y la performance. Trabajaban todo tipo de

⁴³ <http://mundografias.blogspot.com.es>

⁴⁴ Extraído de <http://proyectooidis.org>

materiales relacionados con la vida cotidiana y buscaban nuevos medios de expresión, mezclando performance, pintura e instalaciones. Posteriormente también experimentaron con arte ambiental y nuevas tecnologías, creando piezas motorizadas, y arte cinético. Muchas de sus obras tenían un elemento de interacción con el público.

En 1956, Yoshihara escribió el Manifiesto Gutai, en el que reivindica la belleza que surge en las cosas que se deterioran o se dañan; y utiliza expresiones como “el grito de la materia”.⁴⁵ El proceso de destrucción se utiliza como medio para destapar la vida interior de algo. Esto es lo que hacen los artistas mártires, que en líneas generales, utilizan la autodestrucción para captar la autenticidad de las cosas.

Saburo Murakami (1925-1996) realizó la conocida performance en 1955 “*Un momento, abriendo 6 agujeros*” y fotografiado en el momento de abrir 6 agujeros en los bastidores colocados en la sala. Tanaka, una artista miembro del grupo Gutai, realizó la obra *Electric dress* (1965) que es considerada un precedente del body art y también un ejemplo de aproximación a los artistas mártires ya que pone en peligro su vida llevando un pesado traje hecho con numerosas luces de colores.

3. Parte Segunda – Los artistas mártires.

3.1 El arte conceptual. Contexto político y social.

En la segunda mitad de los años 60, se gestó la corriente artística que llamamos arte conceptual, se extendió y llegó a su apogeo en los 70 del siglo XX. Se caracteriza por rechazar la totalmente tradición artística y se llega al final del proceso de lo que se había estado incubando hasta ese momento: la desmaterialización de la obra. De esta manera sólo queda el concepto, la idea.

Esta nueva tendencia nacía inicialmente como lucha contra el uso social del arte y su mercantilización, ya que no se podía comercial con algo no material; pues “al despojar al arte de todos sus atributos, los artistas conceptuales pensaron que acabarían con el tinglado que impedía el sentido liberador de lo artístico en cuanto que, fuera cual fuera la buena intención del creador, acaba alienando el sentido original de su obra al ser fatalmente convertida en una mercancía más”. (Calvo Serraller, F.)⁴⁶ Sin embargo, las registraciones en video o fotografías quedaban como documentos testigos de la acción, por lo que este tipo de arte aparentemente sin valor material acabó comercializándose.

La primera vertiente del arte conceptual, que se centraba en el lenguaje, tiene como a figura principal al artista estadounidense Joseph Kosuth. En 1969 publicó importantes ensayos en los que exponía que así como la filosofía analítica se había ocupado sólo del lenguaje, el arte debía tratar sólo de arte, prescindiendo de todo lo material y de la apariencia hasta llegar al concepto. El objeto de arte para Kosuth era definir el arte.

En un camino paralelo, y siempre dentro del arte conceptual, podemos situar el arte de acción, también llamado *action art* o *life art*, y abarca un grupo de diferentes técnicas o estilos artísticos

⁴⁵ Extraído del *Manifiesto Gutai*. (Disponible en inglés en: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifiesto.html>).

⁴⁶ CALVO SERRALLER, F. *El arte contemporáneo*. Madrid (2006). (p.21)

que se centran en el espacio y en la acción; y es el terreno en el que trabajan los artistas que consideramos mártires. La obra es la acción del artista en un espacio (performance), la acción que envuelve al espectador (happening), o la acción directamente en su cuerpo (body art). Desde el principio de la historia, el cuerpo ha sido el objeto de estudio artístico entre los artistas de cada época, pero hasta ese momento el cuerpo no se utilizaba como materia misma de arte, es decir el cuerpo como “lienzo”. Destacan en el body art artistas como Denis Oppenheim y su obra *Posición de lectura para una quemadura de segundo grado* (1970), para la que estuvo durante cinco horas tumbado al sol, con un libro abierto sobre su cuerpo, que es una ironía de los excesos y peligros del ocio y la idea de sacrificio y malestar por fines estéticos. O por ejemplo, la obra de Vito Acconci, *Trademarks* (1970), donde se muerde a sí mismo los brazos y piernas, quedando la marca de los dientes en su piel. Después con tinta imprime la huella de la marca en distintas superficies para criticar a las instituciones artísticas y su relación con el mercado, refiriéndose al hecho de marcar un producto para su fin comercial. Como ya hemos mencionado, el arte conceptual critica esa comercialización del arte porque en su esencia no es un arte con el que comercializar.

Esta nueva estética se da a partir de la Segunda Guerra Mundial, asociada al desasosiego y la angustia, causada por las masacres de la guerra. En los años 60 y 70 como contexto político y social, surgen acontecimientos como la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam (1955-1975) o las posteriores descolonizaciones. Existía un malestar manifestado sobre todo en los jóvenes y nacen una serie de protestas contra la sociedad industrial, como por ejemplo el movimiento hippie. También influirán ideologías como el anarquismo y posteriormente tendrán lugar algunas luchas revolucionarias como los movimientos feministas, el antirracismo, las nuevas ideologías de libertad sexual, el movimiento *queer*, etc. En definitiva, acudimos a un tiempo de protagonismo juvenil, de triunfo de las ideas vanguardistas, de ruptura con el sistema, y de cambios de la izquierda política.

El escepticismo, el malestar, el ambiente bélico y violento lleva a algunos artistas a crear acciones que pretenden despertar una reacción inmediata al público a través de la trasgresión, provocación, incomodidad, repulsión y violencia.⁴⁷ También pretenden activar la imaginación del espectador y dejar una libre interpretación sobre las obras para que reflexione críticamente sobre el entorno y los problemas que rodean a la sociedad.

3.2 Algunos artistas mártires y su obra.

Joseph Beuys

Joseph Beuys nació en Alemania en 1921 y perteneció al grupo Fluxus. Quizá una de las cosas que más nos conmueve de su obra es esa conexión tan profunda con su biografía. Durante la Segunda Guerra Mundial fue piloto de aviación en la Luftwaffe y en 1944 su avión se estrelló a causa de una tormenta en Crimea. Beuys fue rescatado por unos tártaros nativos que para salvarlo lo envolvieron en grasa y fieltro, y lo alimentaron con miel. Estos elementos se repetirán en sus obras como símbolos de protección y energía.

⁴⁷ PASTOR, R. Extraído de <http://www.culturamas.es>.

Desde el principio, ya incorpora la cruz y el cuerpo como símbolos. “El cristianismo sensibiliza con la concepción de la naturaleza y el concepto de abnegación que reivindica. La cruz en sí es una formación orgánica que expresa valores cristianos como el amor, corazón o abnegación y tendía a expresarlo por medio de una representación orgánica como si fuese un fenómeno psicológico”.⁴⁸ Así lo representa en sus primeros trabajos de escultura. Niega las obras de arte estéticas y busca el fetiche. Como ya habíamos señalado, en el arte contemporáneo hay una búsqueda de la autenticidad por encima de lo estético, y así lo confirma Beuys en una entrevista, cuando le piden que defina la belleza: “La belleza es el brillo de lo que es verdadero.”⁴⁹

Él también utiliza el rito como acción artística y en sus obras se otorga a sí mismo el papel de artista-chamán. En la Galería Schamela de Düsseldorf presentó *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), se puso miel y pan de oro en la cabeza y explicaba su obra a una liebre muerta. Hace el papel de chamán en una sociedad que él consideraba marchita.

Para su obra *I like America and America likes me* (*Me gusta América y a América le gusto yo*) de 1974, visitó América solo en la galería Rene Block de New York, encerrándose durante tres días envuelto en fieltro junto a un coyote, símbolo de la América de los Indios. Como contraste, puso periódicos esparcidos por el suelo, símbolo del capitalismo americano, que era donde el coyote hacía sus necesidades. El hecho de encerrarse es un repudio a la política belicista americana, como la Guerra de Vietnam, y esta obra también representa el trauma del conflicto americano con el indio. También habla sobre la reconciliación de la cultura con la naturaleza, pues Beuys ofrecía al coyote objetos como un bastón o una linterna y conversaba cada día con él y después de tres días, se acabaron acostumbrando uno al otro y al final Beuys acaba abrazándolo.

En *Fin del arte del siglo XX* (1982), dispone losas de basalto dispersas por la galería, como ruinas de una civilización antigua. Beuys taladró agujeros en las piedras como metáfora de una herida, recubrió y “alivió” las cavidades con arcilla y fieltro, lo que sugiere la posibilidad renovadora y regeneradora después de un siglo violento y destructivo. Afirmaba que existía algo en movimiento en esa masa rígida, igual que esta piedra volcánica fue expulsada del interior de la Tierra.⁵⁰

Beuys fue profesor de arte y también participó en diversas manifestaciones y agrupaciones políticas de estudiantes, a favor de la democracia directa y libertad. Declaraba que el fin del arte es liberar a las personas y que además tiene propiedades terapéuticas. Beuys pensaba que todo el mundo podía ser artista, y que todas las acciones y sucesos vinculados al ser humano pueden llegar a ser arte. En 1974 funda la «Universidad Libre Internacional» junto a Heinrich Böll. Se trataba de una universidad sin sede, donde la creatividad era considerada ciencia de la libertad; cada hombre es un artista, con facultades creativas que tenían que valorarse y potenciarse,

⁴⁸ Documental sobre Joseph Beuys. “Todo hombre es un artista”. (Publicado el 16 oct. 2013). <https://www.youtube.com/watch?v=9vBGLQd1dTs>

⁴⁹ *Ib.*

⁵⁰ Extraído de <http://www.revistacodigo.com>

legitimando así las capacidades de mucha gente que teniendo sensibilidad y voluntad creativa, no se veían a sí mismos como artistas.⁵¹

Marina Abramovic

Nació en Belgrado en 1946 y es una figura clave en la performance. En sus obras se exhibe y utiliza su propio cuerpo, y también en relación con objetos, y con el espacio. Explora los límites del control del dolor psíquico y físico. En sus obras se ha flagelado, ha dibujado su piel con cuchillas, ha tomado drogas para alterar el control de sus músculos, ha dejado de comer, e incluso ha estado a punto de morir de asfixia.

Asegura que las personas tenemos demasiado miedo al dolor, al sufrimiento, a la muerte y lo que hace Marina Abramovic es mostrar esos miedos y afrontarlos, en cierto modo, repetir el trauma del que hablaba Freud, porque esas acciones tienen un efecto catártico. Para ella la espiritualidad es muy importante, afirma usar la energía del público y de esos miedos, pues ella se considera como un espejo del público.⁵² Para ella, la performance la componen el artista y el espectador juntos. Le da importancia a las sensaciones que recibe el público en el momento presente de la acción, muchas han sido brutales y desconcertantes para el público que asistía a ellas y en ocasiones ha tenido que finalizar cuando alguien intervenía contestando a su acción.

Mediante estas prácticas masoquistas dolorosas y peligrosas crea su experimentación y exploración del cuerpo hasta el extremo. Presenta el cuerpo como vehículo social cuyas convicciones se respetan o se transgreden y el cuerpo como sujeto histórico. En 1970 y hasta 1976 crea una serie de performance, en la primera de ellas, *Ritmo 10* (1973), cogiendo diferentes cuchillos y moviéndolos repetitivamente entre sus dedos, se crea heridas. En *Ritmo 0* (1974) se deja maltratar por el público durante 6 horas, en las que la gente podía utilizar cualquier de los objetos que había expuestos junto a ella. Entre estos objetos había una cámara fotográfica, una pistola cargada, tijeras, un perfume, etc. Se trata de un experimento social, habla de la dominación de la gente cuando una persona se muestra vulnerable, y de cuanto puede llegar a afectar la respuesta de las personas. Vemos la influencia de la obra de Yoko Ono, *Cut Piece* (1965), en la que se entregaba vulnerable al público y la gente le cortaba trozos de vestido. En *Ritmo 2* (1974) Abramovic altera sus músculos al tomar una serie de medicamentos para la esquizofrenia. Durante la acción, la artista era plenamente consciente de lo que estaba sucediendo, pero era incapaz de controlar los movimientos de su cuerpo. En el mismo año, realizó *Ritmo 5*, rozando el borde de la muerte. Después de cortarse las uñas y el pelo, se tumbó en una estrella de madera en llamas, y cuando el fuego consumió todo el oxígeno, la artista se desmayó. Una persona del público la rescató cuando las llamas empezaron a quemarle la pierna.

En *Lips of Thomas* (1975) Abramovic se desnudó en una sala de un museo y maltratándose a sí misma, se dibujó en el vientre una estrella sangrante con una cuchilla, que simbolizaba el comunismo. En esa misma ocasión, conoció a Ulay, su futura pareja, también artista, que se ocupó de ella curándole las heridas. Con él compartía sus inquietudes artísticas. Estuvieron juntos doce años, cinco de los cuales vivieron en una furgoneta, viajando alrededor del mundo y

⁵¹ VÁSQUES, A. Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería. Blog: <http://www.margencero.com/>

⁵² “An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection” Marina Abramović. TED Talks. https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0

trabajando juntos en numerosas performance en las que investigan los parámetros de dependencia y poder dentro de su relación y de las relaciones conyugales en general.⁵³ Su historia de amor fue intensa y apasionada, lo que nos recuerda a los trágicos romances literarios. En un documental sobre Marina Abramovic el 2012 ella afirma que “cuanto mejores eran sus performance, peor era su vida privada”.⁵⁴ Este hecho evidencia la retroalimentación arte-vida en este tipo de arte.

En 1997 realizaron una performance titulada *Breathing in /Breathing out*, donde unen sus bocas con fuerza y pegan micrófonos a sus gargantas, respirando el oxígeno de los pulmones del otro, hasta que al final sólo intercambian dióxido de carbono y rozan el límite de la asfixia. Es un trabajo simbólico de la unión de la pareja y de la absorción la vida del otro hasta su destrucción.⁵⁵ En *Rest Energy* (1980), sostienen un arco tirante con una flecha que apunta al corazón de Marina, manteniendo con la fuerza de sus cuerpos la tensión. Había micrófonos que grabaron la aceleración rápida del pulso de ambos artistas. En estas performance se evidencia ese intimismo, su vida de pareja con sus problemas se nos presenta sin tapujos, sin barreras, sus sentimientos van directos al público, que los capta y llega a empatizar con sus problemas.

Su relación llega a su fin a partir de la obra *Los amantes* (1988). Los artistas llevaron a cabo una caminata de 2.500 kilómetros en solitario a lo largo de la Gran Muralla China durante 3 meses. Él empezó la caminata desde el desierto de Gobi y ella desde el Mar Amarillo (a causa de la simbología masculino- femenino del Ying y el Yang) y se encontraron en un punto al final de la caminata para acabar su relación y despedirse.

En sus trabajos posteriores en solitario, como en *Balkan Baroque* (1997) para denunciar el horror de la guerra de los Bosnia, lavó huesos de vaca con agua y jabón 6 horas al día durante 4 días, intentando quitar la sangre. Afirma que es imposible quitar la sangre, así como en cualquier guerra. El existencialismo se pone en evidencia en la obra *Desnuda con un esqueleto* (2002), que nos recuerda la angustia que sufrimos por la muerte, algo con lo que tenemos que convivir. En el mismo año realizó *The house with the ocean view* (2002), donde la artista pasa 12 días en una sala sin comer, sin hablar, sólo sentada, duchándose y durmiendo. Pretende purificarse a sí misma, cambiar su energía y transmitirla al público a través de una disciplina y rutina sencilla. En *La cebolla* (2006) la artista se intenta comer una cebolla con piel mientras se queja sobre varios problemas de su vida.⁵⁶

En la exposición de Marina Abramovic en el MoMA titulada “*The artist is present*” (2010) además de exponer una retrospectiva de las performances de su carrera reinterpretadas por jóvenes artistas, la artista se sentó en una silla en silencio sin moverse y todas las personas que quisiesen podían sentarse enfrente suya y mirarla a los ojos. Se trata del culmen del desprenderse de todas las cosas externas al cuerpo, ella afirma que no se necesita nada más excepto la propia energía.⁵⁷ Además para ella es muy importante el hecho de estar presente, ser consciente del momento siempre que realiza una acción.

⁵³ <http://www.enfocarte.com>

⁵⁴ Documental Marina Abramovic “The artist is present”(2012).

⁵⁵ <http://pomeranz-collection.com>

⁵⁶ www.marinaabramovic.com

⁵⁷ Documental Marina Abramovic “The artist is present” (2012)

Gina Pane

Gina Pane (1939-1990) fue una artista francesa de acciones de riesgo. Practicaba la agresión a su cuerpo mediante la herida, como ejercicio de purificación y también como símbolo de reapropiación de su cuerpo de mujer. Realizaba cortes de navaja en sus brazos, con una hoja de afeitar, explorando las sensaciones de dolor en su cuerpo, lo que nos recuerda la memoria del propio cuerpo, a su fragilidad y la de la misma existencia. Explora los temas del individuo en relación con el deterioro de la naturaleza, el impacto de la economía en el mundo, y el cuerpo como terreno para descubrir, símbolo de la fragilidad y el dolor.

Tenía gran fascinación por lo sagrado, pues sus heridas tenían formas de estigmas, como símbolo de la Pasión, del dolor universal. Sin embargo, asegura que no alude a la Iglesia como institución, sino a su concepto personal de religión, pues Pane sí cree en Dios, y afirma que tanto la religión como el arte sirven para conocerse a uno mismo. Utiliza diferentes símbolos en sus obras. La sangre está vinculada a la vida y la muerte y cuando sale voluntariamente se considera favorable y purificante. El hecho de que vaya vestida de blanco en sus obras se asocia con el color funerario utilizado en oriente.

En *Escalada no anestesiada* (1971), Gina intenta subir con esfuerzo una estructura metálica con puntas y salientes de metal que se le clavan en los pies haciéndole heridas a medida que ascendía. Esta obra está concebida como una protesta hacia un mundo en el que todo está anestesiado, dulcificado. También, con una intención política criticaba la Guerra de Vietnam. En su obra, *Acción sentimental* (1973) habla sobre el temor a la muerte, el sentido de la existencia y el concepto de belleza corporal. La artista se corta la palma de la mano izquierda con una cuchilla y deja brotar la sangre. En *Psyché* (1974), se hace una herida en cruz sobre el vientre. El ombligo, en el centro, es símbolo de la fertilidad femenina y punto de unión entre madre e hijo.⁵⁸

En los años 80 Gina Pane hace una serie de obras relacionadas con la iconografía cristiana. Se inspira en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, que conoció en el “Taller de arte sagrado”, y utiliza el simbolismo del martirio.

Las agresiones en su cuerpo no eran algo impulsivo e inmediato, sino más bien fruto de la meditación, de la reflexión, la pasividad y el ensimismamiento, y busca crear una atmósfera de sensibilidad a través de su dolor. El cuerpo vivido suponía para ella el cuerpo biológico, psicológico y social. A través de su cuerpo habla del cuerpo de todas las mujeres en general y las personas que sufren, y criticaba una sociedad que ella consideraba que estaba adormecida hacia lo que estaba ocurriendo. “Yo, la artista soy los otros; a vosotros me dirijo por que sois la unidad de mi trabajo: el otro. Si yo abro mi cuerpo es para que vosotros podáis recordar vuestra sangre, es por amor hacia vosotros: al otro”⁵⁹. Este hecho de volcarse por el prójimo, además de la iconografía sagrada que utiliza, es una de las cosas que nos lleva a considerarla una artista mártir.

⁵⁸ Cita de Gina Pane extraída del artículo de SANCHEZ MORENO, M. *Ave Verum Corpus: conversión y usos del dolor somático en la posmodernidad* (2004). (<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:20706/Documento.pdf>)

⁵⁹ *Ib.*

“Pierdo mi identidad reencontrándola en los otros, un vaivén, un equilibrio de lo individual y de lo colectivo, el cuerpo transindividual”. Sólo así podremos resistir el ser: “sufro, luego existo”.⁶⁰ El hecho de contemplar el dolor de los otros es algo que nos ayuda a sobrellevar el nuestro y a pesar de las diferencias, encontramos una raíz humana que todos comprendemos. Gina sin embargo, destaca la diferencia con los accionistas vieneses, ya que la suya no es una intención nihilista, sino más bien, una acción por el otro, que nos lleva a una mezcla de amor y dolor.

Chris Burden

Chris Burden (1946-2015) fue otro artista estadounidense que utilizó su cuerpo para explorar los límites del dolor como medio de crítica política y social. Como proyecto universitario realizó *Five day locker piece* (1971), que consistió en encerrarse durante cinco días en la taquilla de su facultad. Otra de las obras destacables es *Shoot* (1971), donde contrató a un ayudante para que le disparara en el brazo. En esta obra, el artista quería llegar hasta los límites del dolor, de la voluntad humana, además de exponer el problema de los conflictos bélicos, la Guerra de Vietnam, la cultura americana de las armas de fuego, y la violencia normalizada en la sociedad.⁶¹

Una obra menos violenta y muy introspectiva fue “*Bed piece*” (1972), donde Burden durante veintidós días estuvo viviendo en una cama dentro de una galería sin comunicarse con nadie. El artista afirma que al principio era duro y aburrido permanecer allí, pero que poco a poco fue acostumbrándose, llegando a estar cómodo. La gente le dejaba comida y él apuntaba que al final ni siquiera comía porque se había convertido en un objeto a los ojos del público del museo.

Una obra muy polémica fue *Deadman* (1972) en la que el artista se tumbó al lado de un coche aparcado enfrente de una galería. Estaba cubierto con una manta como si fuera un cadáver, y señalizado por dos bengalas luminosas. Unos policías acabaron arrestándolo por falsa emergencia. Burden se quejó de que los policías habían interrumpido su performance.

Otra obra que nos remite a la idea de mártir es *Trans-fixed* (1974). El artista se crucificó al techo de un Volkswagen que estaba dentro de un garaje. Cuando se abrieron las puertas, el coche fue empujado en punto muerto y corrió a gran velocidad hacia fuera donde estaba el público, luego volvió al garaje y se cerraron las puertas. Chris Burden señala que para el público ese momento fue “como una aparición”.⁶² En esta obra Burden nos recuerda a la figura de Cristo de una manera totalmente contemporánea. Volkswagen en lugar de cruz, para un público que simbolizaba la sociedad alienada actual.

Ron Athey

Ron Athey es un artista norteamericano nacido en 1961, conocido por la realización de performances extremas a través de la trasgresión de su cuerpo y las prácticas sadomasoquistas. Su obra a menudo se relaciona con su vida personal, la utilización de la iconografía cristiana en

⁶⁰ *Ib.*

⁶¹ <http://www.ahmagazine.es>.

⁶² Según una entrevista de Roger Ebert a Chris Burden en 1975. (Diponible en: <http://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-the-body-artist>).

sus obras explica que creciera en un entorno familiar muy religioso. Los cortes y la autolesión también son parte de la vida de Ron Athey desde su adolescencia.

En 1993 realiza *Mártires y Santos*, donde tres enfermeras violaban con varios objetos a tres cuerpos momificados. El artista se colgaba desnudo de una columna con agujas insertadas en su cabeza, que representan la corona de espinas, y utiliza el piercing, el tatuaje, el desangramiento y la mutilación para crear rituales de salvación. En *Four Scenes from a Harsh life* (1993) Athey interpreta a una mujer santa y una escena de suicidio, clavándose en el brazo dieciséis agujas hipodérmicas. En *Sebastian Suspended* (1999) emplea la iconografía homosexual de San Sebastián, con su piel llena de heridas sangrantes. *Judas Cradle* (2005), hace referencia a la tortura practicada por la inquisición española, que consistía en en el empalamiento (a través del ano o la vagina) sobre una gran pirámide triangular. En diferentes *tableaux vivants*, se recrean composiciones de la escultura barroca italiana, cercanas a las de Bernini, junto a personajes deformes y semidenudos, y se establecen diálogos operísticos en varias lenguas. Dos versiones *Incorruptible Flesh* (2007) muestran a través de la autodestrucción y el misticismo, la carencia de espiritualidad en la sociedad actual, para lo que se convierte en intermediario del rito.

A través de estas prácticas, el artista pretende demostrar que mediante el ritual y el efecto catártico de la performance, es posible escapar de los obstáculos que imponen las normas de la sociedad actual: el género, la familia, la religión... “Las prácticas de sacrificio refieren el cuerpo a lo político, a lo social. Si el cuerpo, en su dimensión social, actúa como agente de estandarización de roles sexuales, el sacrificio ritual rompe la homogeneidad social y favorece la redención del colectivo.” (Sedeño Valdellós, 2010)⁶³

La obra de Athey se caracteriza por la utilización del espectáculo o a la representación teatral, pues en 2002 realizó *Joyce*, una presentación teatral multimedia, que resumía las creencias insanas y los comportamientos escandalosos de la perversidad religiosa de su familia. Tres grandes pantallas proyectan imágenes del joven Athey mutilándose y varias representaciones de su vida familiar.⁶⁴

Estas prácticas tan extremas son una mezcla visceral entre las emociones religiosas y la iconografía del dolor y el erotismo, hay búsqueda de la identidad sexual que relacionamos con la teoría de *queer* de la representación y las ideas de Judith Butler ya mencionadas, todo unido a experimentar los límites tan sutiles entre el dolor y el placer sublime. De alguna manera, podría ser que el artista haya asumido e incorporado todo el malestar de sus varias depresiones e intentos de suicidio a su obra artística, que se trate de una especie de superación de los hechos traumáticos de la que hablábamos anteriormente, de una influencia de Freud y el arte como catarsis, unido a la utilización del ritual en lo artístico.

⁶³ SEDEÑO VALDELLÓS, A. *Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey*. (2010).

⁶⁴ *Ib.*

3.3 Límites y problemas morales. ¿Arte o Espectáculo?

En torno a estos artistas han surgido numerosas polémicas y problemas de moralidad. Según algunos autores, existen dos posturas frente la relación de arte y moral: el moralismo, que defiende que el arte tiene que ser moral, y el autonomismo que propone la independencia artística alejada de los valores. A su vez, el moralismo se entiende de dos maneras diferentes: desde el utopismo, como algo valioso, o desde el platonismo, como algo pernicioso desde el punto de vista moral. La autonomía artística prevalecía hasta finales del siglo XX, pero según algunos autores, a partir de ese momento y hasta nuestros días, en el ámbito artístico existe una mezcla entre autonomismo y utopismo, que lleva a considerar el arte como instancia crítica y renovadora social.⁶⁵

¿Pueden las obras inmorales ser valiosas como arte? La famosa cita de Dino Formaggio nos dice que “arte es todo aquello a lo que los hombres llaman arte.”⁶⁶ Hay autores que defienden el arte como libertad de expresión del artista. Los artistas que presento en este trabajo, se sirven del dolor de su propio cuerpo y de la crueldad quizá para protestar contra eso mismo que muestran. En *The Art of Cruelty*, Maggie Nelson distingue dos tipos de crueldad, la crueldad estúpida, la que existe en el mundo, y la crueldad inteligente, que es la que escoge minuciosamente e utiliza de forma consciente el artista para rebelarse contra este mundo cruel.

Sin embargo, para otros autores, el arte debe ser moral, como cualquier de las demás actividades humanas, ya en el terreno moral donde se ejerce la libertad. “Evidentemente, es necesaria una cierta normativa, como existe en otras instituciones sociales, en la cual puede ejercerse la libertad. (...) Una obra de arte es un artefacto, hecho por manos, por gestos, o por voces humanas, y que se conecta, por derecho y voluntad propias, con el mundo de la vida.”⁶⁷ (Castro, 2004)

Por otra parte, es difícil distinguir los límites entre la acción artística y un mero “espectáculo”. Sabemos que son dos caminos distintos, pues en la performance, el artista se presenta, no representa. La acción no es actuación. Sin embargo puede haber un conflicto entre el espectador y la acción, o un conflicto entre lo simulado y lo real. Jacques Rancière afirma que “no existe el teatro sin el espectador pero ser espectador significa mirar un espectáculo”. Y lo mismo sucede para el arte.⁶⁸

Por esa razón, no creo que debamos establecer límites tan separados. El arte de acción y la acción teatral se relacionan y se retroalimentan, pues estos artistas utilizan precisamente el espectáculo como vehículo de creación de sus obras. Además, volviendo a las ideas marxistas y situacionistas de alienación y espectáculo, es decir, la máxima degradación de “tener” en “parecer”, vemos que se utiliza este hecho paradójicamente a la inversa, con el fin de usar el espectáculo para buscar la autenticidad del Ser.

⁶⁵ PÉREZ, CARREÑO, F. *Contrastes*. Nº 114. Vol. 38 (2006). (pp.69-70).

⁶⁶ FORMAGGIO, D; IVARS, J.F. *Arte*. Barcelona: Labor, 1976 (p. 11).

⁶⁷ CASTRO, S. *Contrastes* Vol. 9 (2004).

⁶⁸ NELSON, M. *The Art of Cruelty*. 2011(pp. 22-24).

4. Conclusiones

En algunas ocasiones el tipo de arte de acción que incluye estas prácticas extremas es incomprendido por su dudosa moralidad. Sin embargo, estos artistas juegan con ventaja porque precisamente buscan el revuelo y escándalo del público, como ha sucedido en tantos otros momentos de la historia del arte.

El artista mártir crea obras cuyo fin es la máxima expresividad del artista y generar una empatía recíproca con el público. A través de la reflexión, la introspección, se exploran los límites del dolor psíquico y físico, se afirma ese dolor que por tradición siempre se ha querido evitar; sin adornar, sin embellecer los artistas pretenden enfrentarse con lo sublime del temor, y alejándose de los cánones de belleza tradicionales, pretenden acercarnos a una supuesta verdad. A través de la herida y el dolor se busca una reacción en el espectador se busca la conciencia sobre la justicia social: hacer que el mundo sea capaz de sentir lo que le pasa al otro.

Fijándonos en lo que ha sucedido previamente tanto en la historia, historia del arte como en filosofía, podemos llegar a comprender cuales son los motivos e influencias que han permitido este ambiente para que se desarrolle la creación de este tipo de obras, en la que el lado más instintivo del hombre a través del ritual catártico conduce a un momento de éxtasis artístico que pretende destruir toda moral tradicional.

El trabajo de los mártires está basado en trascender el dolor, como los santos y mártires cristianos y otros personajes míticos, y manifiesta no solo exorcizar el sufrimiento sino traspasar los límites de su resistencia a través de la expresión artística.

5. Bibliografía

Libros, artículos y publicaciones:

- ACCONCI, V. *En torno a la acción*. (2009) (artecontempo.blogspot.com.es).
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. "Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 27 (2010).
- NIETZSCHE, F. *La visión dionisiaca del mundo* (1870) (www.alejandriadigital.com).
- COPLESTON, F. *Historia de la filosofía*. IV. Barcelona (2004).
- BRIA LI; DOLTRA, M.; MORENO, E; PEDRALS, J. JUAN, J; BOLDÚ, J. *Los libros de los filósofos*. (2004).
- DEVESA, A. *La internacional Situacionista. Auge y caída de la crítica a la sociedad espectacular*. (2005)
- "Definiciones". *Internationale Situationniste*. (1958-1969).
- "Nuestros fines y nuestros métodos en el escándalo de Estrasburgo". *Internationale Situationniste* (1958-1999).

- SABSAY, L. Seminario “Performatividad, género y teoría social: la revisión de la categoría de sujeto”, en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Artículo extraído de: <http://singenerodedudas.com>.
- PINTA, M.F. *El género en escena. Performance y feminismo*. Universidad de Buenos Aires. (2005).
- Conferencia impartida por Luísa Femenías. Gijón (2003). (Extraído de: antroposmoderno.com).
- KRAUSS, R. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal. Arte Contemporáneo. (2002).
- MARINETTI, F.T. *Manifiesto futurista*. (1909). Disponible en: <https://catedravaldes.files.wordpress.com/2013/08/manifiesto-futurista.pdf>
- JR, J.H. "Proceedings". Universidad de Texas de Arlington. (1988). (Disponible en : http://www.capcbordeaux.fr/sites/capc-bordeaux.fr/files/2013-_dp_allan_kaprow.pdf)
- MENEGUZZO, M. *El siglo XX. Arte contemporáneo*. Barcelona (2006).
- Manifiesto Gutai*. (Disponible en inglés en: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifiesto.html>).
- CALVO SERRALLER, F. *El arte contemporáneo*. Madrid (2006).
- SANCHEZ MORENO, M. *Ave Verum Corpus: conversión y usos del dolor somático en la posmodernidad* (2004). (<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:20706/Documento.pdf>)
- Entrevista de Roger Ebert a Chris Burden. (1975). (Disponible en: <http://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-the-body-artist>).
- PÉREZ, CARREÑO, F. *Contrastes*. Nº 114. Vol. 38 (2006).
- SARTRE, J.P. *El existencialismo es un humanismo*. México, Universidad Autónoma de México. (2006).
- NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. (1872). (Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital)
- NIETZSCHE, F. *Más allá del bien y el mal*. (1885-1886). (Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital).
- NIETZSCHE, F. *La Gaya Ciencia*. Madrid (2002). Editorial EDAF.
- FORMAGGIO, D; IVARS, J.F. *Arte*. Barcelona: Labor. (1976).
- CASTRO, S. *Contrastes* Vol. 9 (2004).
- NELSON, M. *The Art of Cruelty*. (2011).
- BERCIANO, VILLALIBRE, M. *Superación de la metafísica en Martin Heidegger*. Universidad de Oviedo. (1991).
- SARTRE, JP. *El ser y la nada*. (1943).

Webs y blogs:

-www.las9musas.net

-www.todalacultura.com

-radiaciontransparente.blogspot.com.es

-mundografias.blogspot.com.es

-Artículo de PASTOR, R. Extraído de <http://www.culturamas.es>.

-VÁSQUES, A. Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería. Blog: www.margencero.com/

-proyectoidis.org

-www.revistacodigo.com

-www.enfocarte.com

-pomeranz-collection.com

-www.marinaabramovic.com

-www.ahmagazine.es.

Material audiovisual:

-Documental sobre Joseph Beuys. “Todo hombre es un artista”. (Publicado el 16 oct. 2013).
<https://www.youtube.com/watch?v=9vBGLQd1dT8>

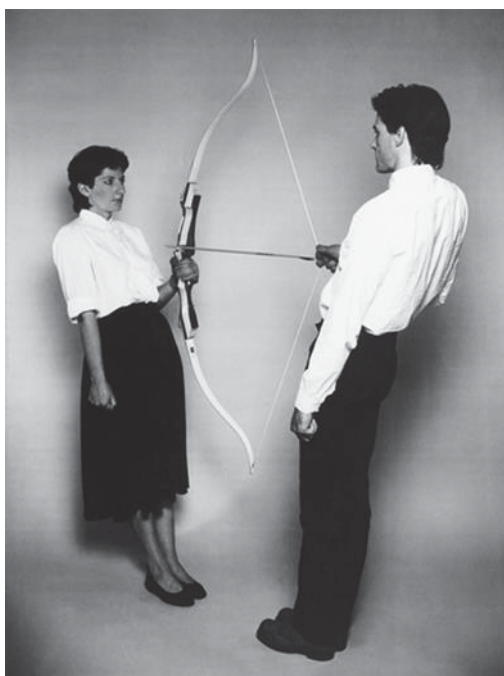
- “An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection” Marina Abramović. TED Talks.
https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0

-Documental Marina Abramovic “The artist is present” (2012).

6. Documentación



Cadáver Exquisito (1928), Man Ray, Max Morise, Ives Tanguy y Joan Miró.



Rest Energy (1980) Marina Abramovic y Ulay.



Shoot (1971), Chris Burden.



Salto al Vacío (1960). Fotomontaje de Yves Klein.



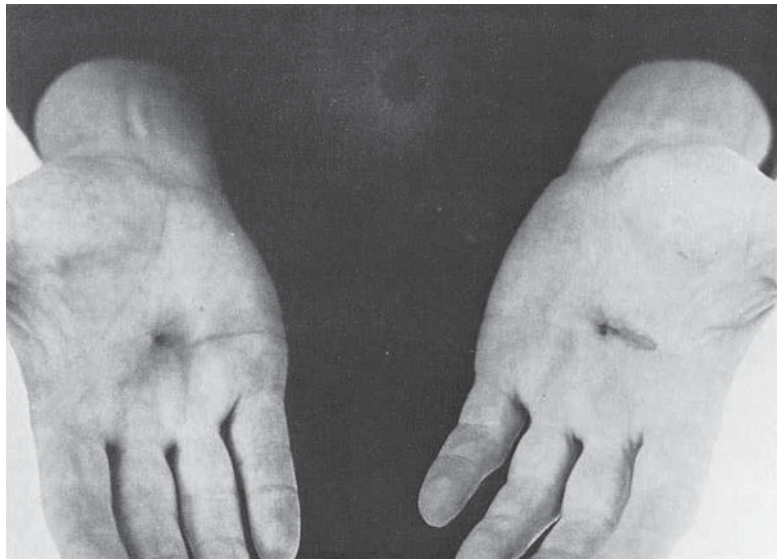
Tête d'Otage (1944). Jean Fautrier.



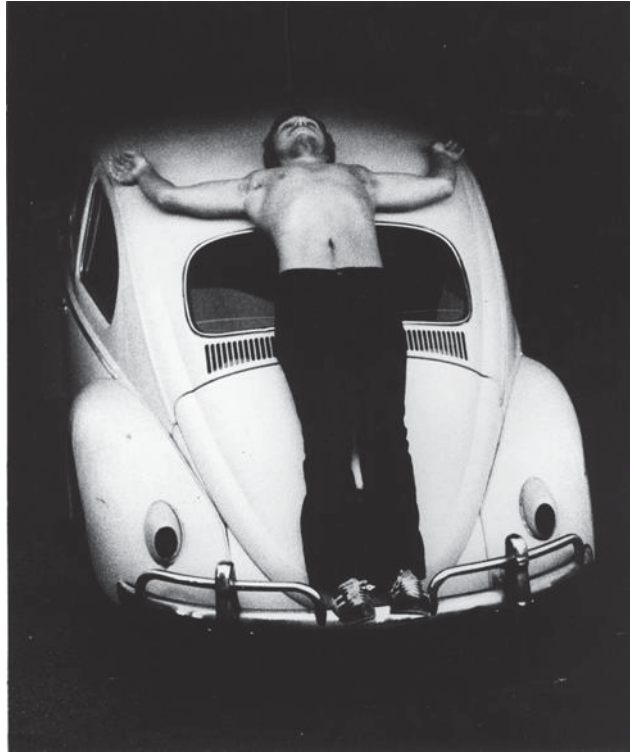
Mirada i mà (2003). Antoni Tàpies.



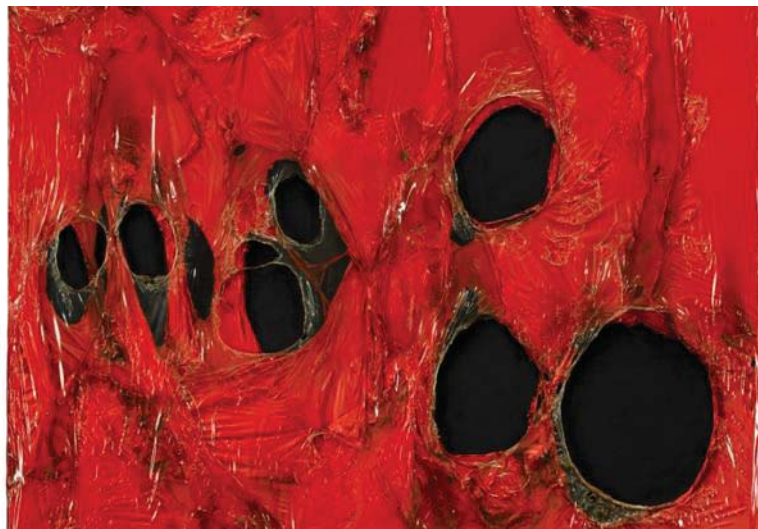
Antoni Tàpies.



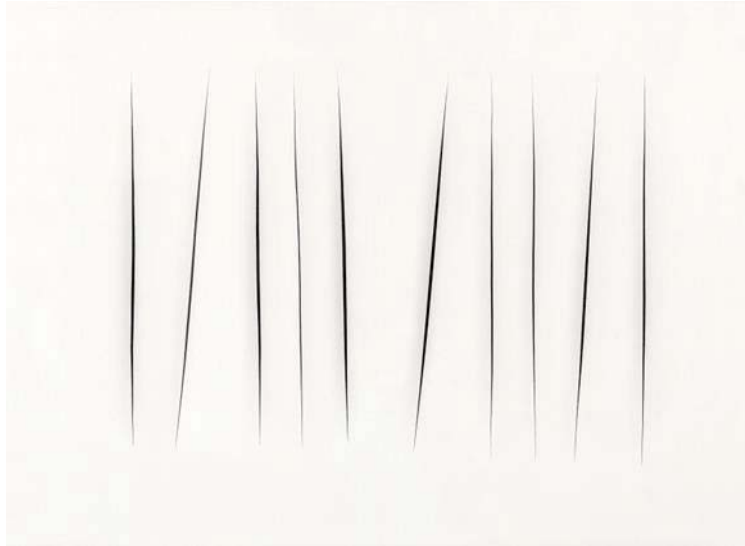
Trans-fixed (1974), Chris Burden.



Trans-fixed (1974), Chris Burden.



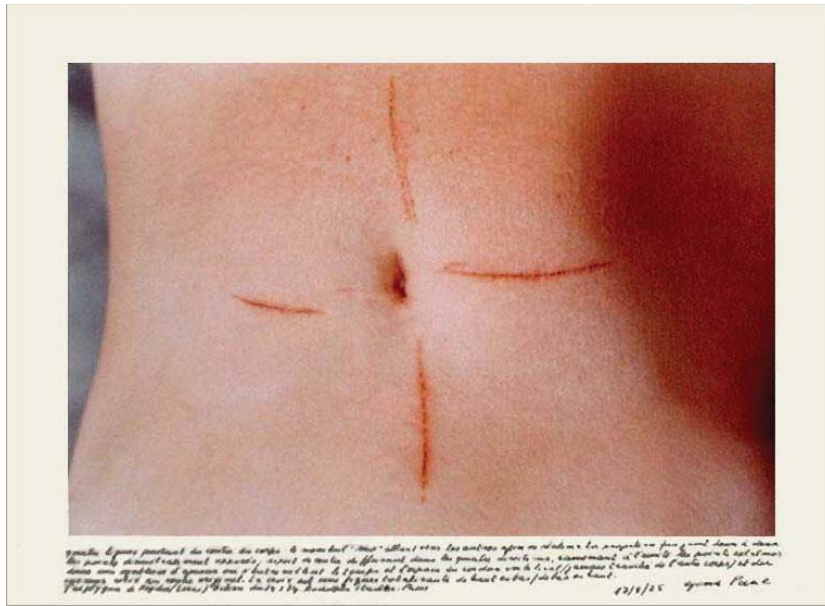
Plastica Rossa (1963) Alberto Burri.



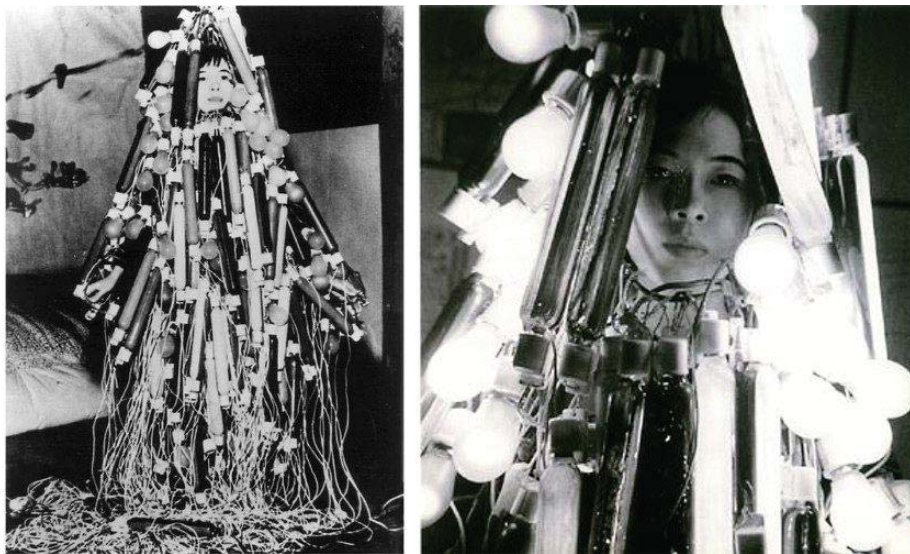
Concetto spaziale (1965) Lucio Fontana.



Acción sentimental (1973), Gina Pane.



Psiché (1974), Gina Pane.



Electric dress (1965) Tanaka.



Trademarks (1970) Vito Acconci.



Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta. (1965) Joseph Beuys.



I like America and America likes me. (1974). Joseph Beuys.



Lips of Thomas (1975) Marina Abramovic.



Desnuda con un esqueleto (2002) Marina Abramovic.