



El cuerpo como arma y el desnudo como munición

Por [Teresa Montiel Álvarez](#) el 3 octubre, 2014 [@lafotera](#)  Meneame

El cuerpo como objeto, ha sido utilizado a lo largo de la historia del arte como ideal canónico de proporción, instrumento de enseñanza, elemento de expresión y represión, arma reivindicativa o simple lienzo artístico.

Desde la asimilación del cuerpo humano a la arquitectura que Francesco di Giorgio hacía en su *Tratado d'Architettura* en el S. XV donde aseveraba que: “*La ciudad tenía juicio, medida y forma de cuerpo humano*”, hasta llegar al *Modulor* creado en 1948 por Le Corbusier, unidad de medida que dejaba atrás la concepción antropométrica clásica y que servía para redefinir el espacio moderno donde el hombre podía vivir de manera ideal y cómoda, el cuerpo humano era el elemento

que se conformaba socialmente mediante una serie de reglas y roles, se vestía respecto a una normas y se desvestía artísticamente en circunstancias no accesibles para todo el mundo.

Siguiendo a Foucault en su estudio “*Vigilar y Castigar*” el cuerpo humano como tal, fue utilizado como campo de pruebas del suplicio, tanto por Estado como por la propia Iglesia. Disciplinar y dominar el cuerpo era una forma de acceder a la reconducción del espíritu, transformándose esta medievalizante idea en la época moderna, para procurar que el castigo corporal, sea visto como instrumento de enseñanza y no un mero espectáculo para masas.

El cuerpo como vehículo de expresión en todos los sentidos ha llegado a nuestros días como producto de la ruptura de una época que dejaba atrás la dependencia social y política a las viejas conductas heredadas, siendo a partir de los años sesenta, cuando se rompen deliberadamente ataduras y convencionalismos que ya comenzaron a tambalearse tras el final de la Segunda Guerra Mundial.

Toda normativa anteriormente establecida solamente había llevado a una locura sin precedentes, la percepción de caos, la inevitable sensación de pesimismo que empujó al mundo del arte a expresar la fractura social, ética y política que trajo consigo el bienestar convencional que después del horror de la guerra se estableció en la sociedad, acabó eclosionando en una repuesta que *repensase* y comenzase la búsqueda de una liberación de estructuras, sociales, artísticas y políticas, llevando hasta el extremo el cuerpo y el desnudo como instrumento de autonomía artística y como plataforma reivindicativa, tanto con cuerpos masculinos como femeninos

El cuerpo como arma de autocastigo provocador

El concepto de cuerpo como sujeto y objeto, abre todo un campo excesivo de posibilidades performativas alejado del improvisado *happening* para centrarse en un discurso concreto, elaborado y determinado, lleno de intencionalidad donde la atracción o el rechazo haga replantearse al espectador por medio del ritual de la agresión del propio cuerpo, en muchos casos abyectos, rupturistas y extremos, convencionalismos asumidos culturalmente.

El “Accionismo Vienés” a pesar de su corto recorrido, soliviantó en la década de los sesenta todo lo moral y éticamente establecido. La búsqueda de dejar atrás los fantasmas de la guerra y el rastro que ésta había dejado en la sociedad, por medio de acciones extremas, provocación y escándalo a través de la destrucción tanto de sus propios cuerpos, de cuerpos de animales, como la de simbologías entendibles como cuerpos de la sociedad, fueron sus campos de acción con la intencionalidad de “*la destrucción como elemento fundamental del arte*”, tal y como lo entendía Günter Brus.

Con las series “*Automutilación*” de 1965 y otras líneas de acción, Brus explora el aspecto ritual que el cuerpo humano tiene como objeto e intermediario de ceremoniales socialmente establecidos, pasando a lesionarse, cortarse o pincharse con instrumentos que han servido tradicionalmente para crear arte en lienzo, pinceles, lápices o pintura que el propio Brus crea con su propia orina y excrementos. De la misma forma que a modo simbólico y destructivo de la

historiografía tradicional, trasladada en “*Prueba de resistencia*” en 1970, las lesiones que aparecen reflejadas en las pinturas de mártires, a su propio cuerpo.

La asfixia por su parte, es utilizada por Rudolf Schwarzkogler, accionista vienés, para entre vendajes, en la compleja “*Acción 6*” de 1966 y como si de un enfermo se tratase, inmovilizar su cuerpo con una supuesta intención purificadora de ritual. La anulación del cuerpo o partes de él como identidad amordazada, siembra la duda de si esa identidad puede ser susceptible de ser construida culturalmente, transformada cual crisálida o simplemente quedar envuelta y amordazada en convencionalismos culturales.



Acción 6 (1966), Rudolf Schwarzkogler. [Paddy Johnson](#)

A partir de 1968 y su simbólico mayo, el objeto artístico deja atrás su significado para ser mirado como una mercancía más, cuyo valor venía marcado por el precio, pero sin tener ya ningún elemento de transmisión de ideas o de reflexión. La crisis del sujeto y su existencia se asimila a la crisis del objeto y su significado artístico.

Esta idea de mercancía que ha perdido valor y precio es adaptada por Vito Acconci en una relectura de autoposesión del propio objeto-cuerpo. En 1970 con la acción “*Trademarks*” se muerde así mismo y la “marca” del autor es rellenada con tinta para luego ser impresa en papel. Ser un objeto “firmado” y poseer ese objeto-cuerpo, además de reivindicar lo propio, sirve para desmitificar la idea de objeto artístico reduciéndolo a un mero cuerpo que también puede ser mercantilizado.

El cuerpo como arma de rituales activos y pasivos

En la búsqueda del arte hecho por mujeres, el arte femenino, el arte feminista, la revisión y la parte reivindicativa de todo lo anterior siempre bajo el lema de “lo personal es político”, está la constante de visibilizar lo femenino en la sociedad y en el arte, pasado y presente, como un hecho inquebrantable.

Los estudios de políticas femeninas que se comienzan a dar a finales de los 60 y la acción artística plenamente feminista desde la conciencia de género, utilizarán constantemente el cuerpo, la sexualidad, la naturaleza propia de la mujer y el desnudo, siendo todas estas estrategias de visibilización, siempre escandalosas, usadas como un arma contundente que no debía dejar indiferente a nadie.

El uso que conscientemente se hace del cuerpo como objeto de intervención y elemento de identidad cultural y social, persigue el cambio de éstos roles imprimiendo siempre el componente político que acompaña a las actuaciones, ya sea de manera individual o colectiva, haciendo partícipe de esta premeditación al público.

Sin poder deshacerse de lo que la naturaleza ha dispuesto para el cuerpo de la mujer, este rol es utilizado por Gina Pane en sus acciones, donde la intervención del cuerpo y la sangre que naturalmente sale del cuerpo femenino en la menstruación o en el parto, es usado a modo de rituales relacionados con la fertilidad, la sexualidad, la herida física y la regeneración. La sangre es una constante a reivindicar puesto que está relacionada con el nacimiento o la muerte, considerada en ciertos ritos como elemento purificador y resultado de comportamientos martirizantes. Incisiones en el vientre en forma de cruz que remiten a la maternidad y a la religión, cortes en manos y pies donde las huellas de sangre van siguiendo a la mujer como una estela distintiva, o como en “*Escalada sin anestesia*” de 1971, donde al subir por una escalera con los escalones dentados las manos y pies sangran a medida que se asciende por ella, explora la resistencia del cuerpo teniendo a la herida como componente simbólico de esta pieza.

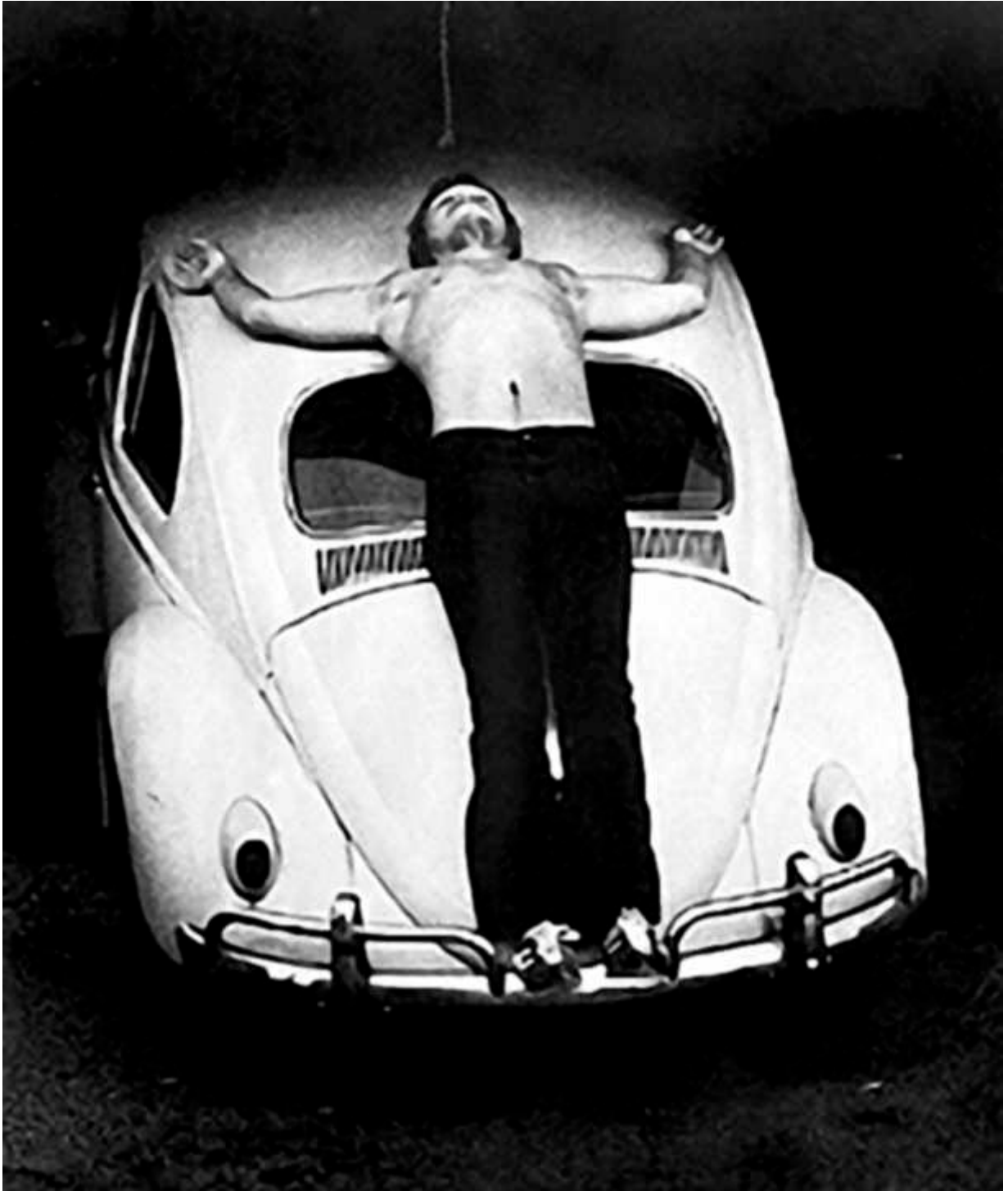
El cuerpo femenino de manera pasiva también es utilizado para provocar a las conciencias de manera participativa. Yoko Ono en 1965 con “*Cut Piece*” se viste con un bonito traje y sentada en el escenario invita al público a que corte, destroce y rompa el vestido mientras ella inalterable permanece sin moverse de su sitio. Esta forma de extraer la violencia dormida que el público posee y que de manera permitida, sin cortapisas, puede sacar a la luz, es una manera enfrentar la resistencia pasiva con la violencia inducida.



Cut Piece (1965), Yoko Ono

Otra versión del uso de un cuerpo pasivo para dejar que aflore lo más primitivo de un acto colectivo, lo experimentó Marina Abramovic con *“Ritmo 0”* en 1974. Durante 6 horas el público podía utilizar 72 objetos para inducir a la artista a realizar su actuación, dichos objetos podían ser usados de manera agradable o ser utilizados de manera violenta en su cuerpo. Como era esperable, los espectadores intervinieron en el cuerpo de Abramovic de manera tranquila y a medida que iba pasando el tiempo aumentó la violencia de los allí reunidos. Al finalizar la acción la artista caminó hacia los asistentes, dejando atrás la atmósfera agresiva que se había formado, quedando el público expuesto/desnudo a la realidad de lo que habían hecho a un cuerpo pasivo sin imponerse un límite coercitivo.

La violencia ejercida sobre un cuerpo produce rechazo, visualizar un acto violento sobre “el otro” mientras “el otro” permanece impassible, origina una provocación inevitable. Chris Burden era consciente de la violencia normalizada que rodea a la sociedad y al sujeto individual inserto en esa sociedad. Fruto de esta idea donde la acción artística y lo que genera es lo importante y no el objeto en sí, lleva a cabo sus acciones extremas, como ser disparado con un arma *“Shoot”* 1971 o crucificado en el capó de un coche *“Trans-fixed”* 1974. La mezcla de ritual violento-pasivo y la reacción que genera esa pasividad del propio autor en su propio cuerpo es lo que Burden busca, cualquiera evitaría ser disparado, pero observan cautivados cómo se dispara “a otro”, de manera real y voluntaria. El instrumento agresivo del cuerpo es el arma, y ese arma es de libre circulación en una sociedad como la estadounidense, al alcance de cualquiera que observa la acción.



Trans-fixed (1974), Chris Burden

El cuerpo como arma molesta y perturbadora

La utilización que del cuerpo de la mujer como mero objeto se ha hecho culturalmente a lo largo de la historia, fundamentalmente por ser el hombre creador de canon, estética o poseedor de ese objeto/cuerpo, es revisado por las artistas de la Performance o el Body Art de manera radical. Partiendo desde posiciones polarizadas y bajo la intencionalidad de ser presentes, la utilización más básica del cuerpo femenino por la propia mujer, inequívocamente busca la provocación a través de su sexo irrumpiendo y alterando el espacio masculino.

Con “*Genitalpanik*” de 1969, Valie Export irrumpe en un cine porno de Munich armada de una metralleta y con los pantalones cortados dejando ver su sexo, anima al público masculino a que utilicen su cuerpo como quieran, lo que provoca la estampida del componente masculino de la sala. Un año antes con “*Cine para tocar y palpar*” pasea por la calle con una caja que cubre sus pechos y por la que se pueden introducir las manos, ofreciéndose a los paseantes masculinos para que los toquen y manipulen. Con esta acción, Export es la que decide a quién se ofrece de manera que es su independencia sobre su cuerpo y como mujer la que prevalece.



Genitalpanik (1969), Valie Export. [Paddy Johnson](#)

Carolee Schneemann, por su parte indaga en su obra la visibilidad total del cuerpo femenino, realizando filmaciones y fotografías donde la frontera entre la pornografía y el erotismo pudiera tener o no, la misma connotación que el cine pornográfico realizado por y para espectadores masculinos, y si a su vez, la cosificación del cuerpo de la mujer grabado por una mujer tiene su equivalente filmado por un hombre, como en “*Eye Body*” de 1963. Esta cosificación del cuerpo femenino, enlaza con el posterior estudio que Laura Mulvey realiza en 1975 en “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” donde teoriza si el placer visual está enfocado hacia la masa en general o concretamente hacia la mirada heterosexual masculina, de manera que la mujer está situada como imagen, como cosa/cuerpo a observar, mientras que el espectador masculino se limita a aportar su mirada imponiendo esa cosificación para su propio placer visual.



Eye Body (1963), Caroleen Schneemann. [Libby Rosof](#)

En ese mismo año, Schneemann, lleva un paso más allá el uso de cuerpo femenino no solo como lienzo, si no utilizándolo como soporte creativo-narrativo. Con “*Interior Scroll*”, subida a una mesa y desnuda va extrayendo del interior de su vagina un rollo de texto que va leyendo al público. Esta acción supone que esas palabras que salen del interior del cuerpo de una mujer, tienen la intencionalidad romper con lo biológicamente esperable, interviniendo dentro del mismo cuerpo femenino haciendo que los propios genitales sean fuente de creatividad y no solo de vida.

El cuerpo desnudo como elemento perturbador/estorbo, fue utilizado en 1974 por Ulay y Marina Abramovic en “*Imponderabilia*”, la pareja, colocados uno enfrente del otro, desnudos y dejando un estrecho paso por el que los espectadores que acuden a una exposición que van a ver, están obligados a traspasar de costado, enfrentándose a uno de los dos artistas cara a cara, indaga la forma en que el sujeto tiene que elegir a pasar frente a un cuerpo desnudo, rozándolo, romper su estrecho espacio de intimidad y el tabú que supone acercarse a un cuerpo desnudo, desconocido.

El cuerpo derrotado como arma de realidad

Tradicionalmente el cuerpo como objeto y canon de belleza, ha estado ligado desde la antigüedad a la imagen de perfección del físico masculino. Esta idealización del cuerpo y la masculinidad es rota por John Coplans en sus fotografías donde va

captando la evolución de su propio cuerpo y la decadencia que la edad va haciendo mella en él. Son instantáneas de detalle, no existe rastro de lo que se supone bello en un cuerpo, ni si quiera de su rostro, la insistencia de mostrar la juventud como algo aceptable ocultando la vejez y la enfermedad es contra lo que Coplans quiere desmitificar con su propio cuerpo, rompiendo el tabú y exponiendo la decrepitud como algo natural.

John Coplans

El cuerpo que pierde la total esencia física del mismo hasta quedar en un mero objeto, donde no se contempla tan siquiera rastro alguno de belleza, apenas la forma corpórea, es lo que David Nebreda hace fotografiando su propio cuerpo. Si John Coplans documenta la degradación de la edad, Nebreda lo hace con la degradación que su enfermedad mental va consumiendo a su propio cuerpo, sumando las propias intervenciones que el autor se autoinflinge en forma de quemaduras, abstinencias, agotamiento físico o flagelaciones.

Exponer el cuerpo desnudo, es utilizarlo como objeto de reflexión o provocación, convertirlo en instrumento de transmisión de ideas y a su vez de expresión artística. La intencionalidad habitualmente política en la búsqueda de una ruptura con lo establecido, exponer públicamente lo que es tabú para sacudir conciencias o reclamar una mirada diferente a lo que social y culturalmente se evita, por comodidad o costumbre establecida, sea la enfermedad, la vejez, el papel de la mujer o la anestesia social hacia ciertos temas, es lo que el objeto-cuerpo logra a través de su uso consciente, perturbando como si de un arma disparada se tratase.

Portada: *Agua agitada* (1898). Gustav Klimt

Bibliografía

- FUCAULT, Michael. “Vigilar y castigar”. Madrid. Ediciones Siglo XXI. 1978
- MULVEY, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. Barcelona. Episteme Ediciones. 2002
- SOLANS, Piedad. “Accionismo Vienés”. Guipúzcoa. Editorial Nerea. 2000
- VV.AA. “El arte desde 1900”. Madrid. Ediciones Akal. 2006

[Accionismo Vienés](#)[Body Art](#). [Carolee Schneemann](#)[Chris Burden](#)[David Nebreda](#)[Gina Pane](#)[Günter Brus](#)[John Coplans](#)[Marina Abramovic](#)[mayo del 68](#)[Performance](#)[Rudolf Schwarzkogler](#)[Ulay](#)[Valie Export](#)[Vito Acconci](#)[Yoko Ono](#)



Teresa Montiel Álvarez

Graduada en Historia del Arte (UNED), actualmente Máster en métodos y técnicas avanzadas de investigación Histórica, Artística y Geográfica (UNED) y especializada en la Rama de Imagen y Restauración (ESDIR). Historiadora, investigadora y fotógrafa, con especial interés en la iconografía, la imagen, movimientos artísticos del S. XIX, cine, sobre el que se basará su tesis doctoral y el jazz clásico especialidad musical de la que fue guionista y documentalista en el programa de radio “Jazz en Punto”.