

# PERFORMANCE. L'ART DEL COS AL LÍMIT

**Laia Carratalà Ripollès**

NIUB: 14988816

laiacarratala@gmail.com

---

**Treball Final de Grau**

Convocatòria de juny 2015

Tutora: Anna Maria Guasch - Grau en Història de l'Art

Universitat de Barcelona

*"I did never want to die, I am not interested in dying, but I am interested on how far you can push the energy of the human body and how far you can go, and see that actually how energy is almost limitless. Is not about the body, is about the mind, which push you to extremis that you could never imagine."*

*Marina Abramovic*

*"Cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término política, no como politiquería, sino como compromiso social. Son pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global."*

*Regina J. Galindo*

# ÍNDEX

<b>1. Introducció .....</b>	<b>4</b>
1.1 Marc cronològic .....	6
1.2 Metodologia .....	7
1.3 Selecció bibliogràfica .....	7
<b>2. Antecedents de l'art corporal .....</b>	<b>9</b>
<b>3. L'escola Vienesa com a precedent .....</b>	<b>11</b>
3.1 Context social a l'Europa dels anys seixanta .....	11
3.2 Formació del grup .....	12
3.3 Més enllà del límit .....	13
3.4 Una figura passiva .....	14
<b>4. Revolució feminista i nou paper de la dona dins l'àmbit artístic .....</b>	<b>17</b>
4.1 De "revolució" a "avantguarda".....	19
4.2 Una aportació fonamental. VALIE EXPORT.....	20
<b>5. Artistes pioneres .....</b>	<b>23</b>
5.1 Gina Pane .....	23
5.2 Carolee Schneemann .....	28
<b>6. Aportacions contemporànies .....</b>	<b>33</b>
6.1 Marina Abramovic .....	33
6.2 Regina José Galindo .....	38
<b>Conclusions .....</b>	<b>43</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>45</b>
<b>Annexos .....</b>	<b>50</b>

## 1.INTRODUCCIÓ

Al llarg de la història i en tots els àmbits, l'home no ha deixat de comunicar-se i en gairebé tots els casos aquesta comunicació s'ha exercit a partir de la veu, els gestos i el cos. Aquest últim, dins el camp de l'art esdevé un element fonamental a partir de mitjans del segle XX amb el sorgiment de la performance. Dins d'aquesta pràctica artística el cos es va establir com a suport, material i com a mitjà d'expressió; creant un llenguatge a través del qual l'artista pot comunicar amb el públic i generar tot tipus de reaccions.

En referència al terme de la performance trobem diverses definicions, com per exemple la del diccionari d'art del segle XX, on l'escriptor Gérard Durozoi el descriu amb les següents paraules:

*"Término utilizado en los años setenta, debido a la influencia del vocabulario anglosajón, reemplaza a la <<acción>>, para designar las realizaciones publicas que proponen los artistas pertenecientes a corrientes que requieren la presencia de espectadores para llevar a cabo sus obras (...) Ésta, que reposa en la presencia del artista y en la utilización de accesorios y un guión más o menos preciso, tiene relación con determinados aspectos de una situación teatral, reivindicando sin embargo una transgresión de las formas tradicionales del arte para ahondar en el cuerpo, los datos sensoriales, la palabra, el gesto y los comportamientos sociales."<sup>1</sup>*

Al llarg dels anys hem vist com els artistes han treballat l'art de la performance de diverses maneres, on el cos ha estat utilitzat com a material i com a suport. Concretament, cap als anys seixanta i en relació a aquest últim, van sorgir unes noves pràctiques en les que l'artista era capaç de portar el seu cos fins al límit i serà precisament aquestes les que s'estudiaran al llarg d'aquest treball. En aquestes pràctiques artístiques s'aprofitava l'ús del cos com a mitjà per endinsar-se en les capes més profundes de l'ésser, creant una mena d'introspecció.

La recerca del cos amb un interès artístic cap al físic i la psique no es va desenvolupar fins als anys seixanta després d'una sèrie d'esdeveniments que van comportar la seva introducció, els quals serà explicats amb més precisió en el pròxim capítol.

---

<sup>1</sup> DUROZOI, Gérard. Diccionario de arte del siglo XX, Madrid, Akal, 2007. p. 506

A partir d'aquí i mitjançant aquestes noves pràctiques que tendien a ser de caràcter masoquistic, el cos es va convertir en un mitjà que permetia passar de les prohibicions a possibilitats. El sorgiment d'aquestes noves accions serà possible gràcies als artistes que treballaran el Body Art<sup>2</sup>, el qual es solia presentar com una medicina en contra d'una societat malalta que havia sorgit com a conseqüència dels diversos esdeveniments històrics d'aquell moment, que seràn estudiats amb més detall al llarg d'aquest treball. En relació a l'art corporal, el crític d'art François Pluchart va escriure les següents paraules:

*"El arte corporal ya no tiene por qué producir belleza sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora con el fin de preparar también el mañana."*<sup>3</sup>

D'aquest fragment, podem entendre que amb l'art del cos es pretenia deixar de banda tot allò tradicional que s'havia dut a terme al llarg dels anys, per tal de crear un nou llenguatge que sense la necessitat de crear bellesa fós capaç de comunicar. Així doncs, aquest treball es centra en l'art de la performance, però dins d'aquest i més concretament, en aquelles pràctiques artístiques en les que els artistes van portar el seu cos i la seva ment al límit, creant una sèrie de reaccions molt intenses i apassionades al públic que hi participava.

Personalment, durant un viatge que vaig realitzar als Estats Units vaig tenir l'oportunitat de visitar l'exposició *"The artist is present"* que va tenir lloc l'any 2010 al MoMA de Nova York, on l'artista Marina Abramovic (Belgrad, 30 novembre 1946) realitzava una sèrie d'accions, les quals em van despertar certes inquietuds que m'han acompanyat fins a dia d'avui i que al mateix temps em van influenciar a l'hora d'escollir el tema d'estudi. A partir de l'anàlisi d'aquest tema pretenc conèixer com s'han dut a terme aquestes pràctiques artístiques al llarg de les últimes dècades i al mateix temps resoldre alguns dubtes personals com què era el que buscava un artista a l'hora de representar una

---

<sup>2</sup> Terme que va sorgir cap a l'any 1969 per definir les accions de Vito Acconci a Nova York, vist a G. SAVOCA, *Arte Estrema...*, 1999, p. 35

<sup>3</sup> Fragment del tercer manifest d'art corporal (Niça, 24 desembre 1980). PLUCHART, François, *L'art corporel*. Pgs 70-72, a A. M. GUASCH, *El arte último del siglo XX*, 2000, p. 94

performance, quines eren les reaccions que pretenia generar al seu públic i el més important, fins on era capaç d'arribar i quins eren els seus límits.

A partir d'aquestes premisses em vaig plantejar els objectius del treball i vaig iniciar la recerca, la qual s'estableix des de el sorgiment d'aquestes pràctiques artístiques en les que el cos era portat als extrems i repassant com aquestes han influenciat amb el pas del temps a altres artistes. Per tant, la informació recopilada durant l'anàlisi de la bibliografia que ha treballat aquest tema, permetrà assolir un coneixement més detallat sobre com s'han estudiat al llarg dels anys aquests aspectes més concrets de l'art de la performance.

En el següent estat de la qüestió, s'estudia una selecció bibliogràfica que ha estat publicada des de principis dels anys noranta fins a publicacions més recents i de l'actualitat, les quals es centren en els diversos temes que s'analitzen dins d'aquest treball. Tal i com he comentat amb anterioritat partint de la performance i com dins d'aquesta certs artistes han estat capaços de portar el seu cos fins a l'extrem. Concretament, l'estudi es centra en els orígens d'aquesta pràctica i com aquesta ha anat interferint en la pràctica d'altres artistes, tant contemporanis com posteriors, dins d'un marc cronològic que es situa des de els anys seixanta fins a l'actualitat.

El treball està dividit en diversos apartats: el primer es centra en la introducció a el tema i els seus antecedents, seguit dels orígens d'aquestes noves pràctiques amb el sorgiment de l'Accionisme Vienès com a precedent. En el cos central del treball s'analitza el sorgiment d'una revolució feminista i les produccions que en relació a aquest context han dut a terme les quatre artistes seleccionades: Gina Pane, Carolee Schneemann, Marina Abramovic i Regina José Galindo. Finalment, els últims apartats estan dedicats a les conclusions, la bibliografia i els annexos.

### **1.1 Marc cronològic**

Situem l'inici de l'estudi als anys seixanta amb el sorgiment del Accionisme Vienès a la ciutat de Viena, com a grup precedent en la realització d'aquestes noves pràctiques artístiques, les quals recuperaran el ritual com a pràctica social en la que l'artista feia d'intermediari amb l'audiència a través d'una búsqueda de la identitat.

Al mateix temps i com he comentat amb anterioritat, aquestes noves pràctiques seràn dutes a terme per artistes contemporànies al moment i per d'altres que encara continuen treballant en l'actualitat.

Per tant de manera general, podem dir que el marc cronològic del treball es centra aproximadament entre el 1965 i 2008, amb un abast geogràfic que es focalitza principalment a Europa i Amèrica.

## **1.2 Metodologia**

L'estudi s'ha realitzat a partir de la lectura i l'anàlisi de les diverses fonts bibliogràfiques seleccionades, d'aquestes se n'ha pogut extreure tot un seguit d'informació que ha facilitat l'estudi del tema d'una manera evolutiva i a l'hora, ha donat resposta a les preguntes plantejades inicialment. Això ha sigut possible a partir de la veu dels diferents autors i de les opinions de les pròpies artistes. Durant l'elaboració del treball també es va tenir la oportunitat de realitzar una entrevista a l'artista Regina José Galindo, que ha permès aportar una visió més pròpia pel que fa a la seva producció artística.

## **1.3 Selecció bibliogràfica**

El procés de selecció ha tingut diversos estadis. Primerament, el procés de recerca es va centrar en trets molt àmplis com els de la performance i els artistes que treballaven en i amb el seu pròpi cos. A partir d'aquest objectiu es va trobar el llibre d'Arte Estrema<sup>4</sup>, el qual va ser de gran ajuda a l'hora de limitar la recerca en l'art del cos portat als extrems. Això va comportar la recerca de volums en relació al tema escollit en els catàlegs de les diverses biblioteques de Barcelona, concretament les de la Universitat de Barcelona (Geografia i Història i Belles Arts) i del MACBA. Aprofitant una estada al estranger es va poder consultar el catàleg de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

A partir de la lectura de volums de caràcter més general com:

- RECKITT, Helena. *Art and feminism*, Londres, Phaidon, 2001
  
- WESTEN, Mirjam. *Rebelle: Art and feminism 1969 - 2009*, Arnhem, Museum voor Moderne Kunst, 2010

---

<sup>4</sup> SAVOCA, Giuseppe. *Arte Estrema. Dal teatro di performance degli anni settanta alla body art estrema degli anni novanta*, Roma, Castelvechi, 1999.

Juntament, amb l'ajuda de la doctora Guasch, la recerca es va anar limitant cada vegada més i es va decidir escollir les quatre artistes citades amb anterioritat, que al mateix temps tenien certa relació amb el feminisme. En aquesta selecció bibliogràfica ha sigut de gran importància la troballa d'escrits i publicacions realitzats per les pròpies artistes ja que aquests proporcionaven una informació de primera mà. Per tant, a trets generals, podem dividir aquesta selecció en dos grans blocs; un de caràcter més global per a l'estudi dels aspectes dedicats a la contextualització i un de fonts més específiques, com poden ser els llibres de les pròpies artistes o els catàlegs d'exposicions en els quals se'ls realitza diverses entrevistes.



## 2. ANTECEDENTS DE L'ART CORPORAL

Les primeres experiències de l'art corporal es van donar pràcticament de manera simultània tant als Estats Units com a Europa cap a finals dels anys seixanta amb el sorgiment del Body Art. Tot i que el procés de transició de l'obra de pintura i escultura cap al cos ja es va anar cercant durant les primeres dècades del segle XX. Aquestes noves introduccions les trobem en diversos àmbits dins del camp de l'art per exemple amb artistes com Yves Klein o Piero Manzoni, també dins els happening amb figures rellevants com la de John Cage o Allan Kaprow i en les accions del grup Fluxus. D'altra banda, no va ser menys important el teatre d'on sorgeix el Living Theatre l'any 1951 a Nova York, el qual implicava la incorporació total del cos humà en cadascun dels seus espectacles.<sup>5</sup>

En el cas del happening trobem les pràctiques del Black Mountain College l'any 1952 on es van crear les primeres obres d'art totals, amb un músic (John Cage), un ballerí (Cunningham) i un artista (Robert Rauchenberg), en aquestes la novetat residia en el fet de que tots els elements participaven d'una manera activa dins l'espai.

Una de les figures més rellevants i que també cal comentar, és la figura d'Yves Klein (Niça, 1928 - París, 1962), ja que totes les publicacions coincideixen en l'estudi del seu cas com a un dels precedents, amb la creació de les seves *Anthropometries*, 1960 (Fig.1)<sup>6</sup> en les quals va deixar de banda el pinzell o el fet d'escampar la pintura amb llaunes de l'Expressionisme abstracte, per passar al cos de les dones, els quals omplia amb pintura blava. En referència a aquests fets trobem el seu testimoni:

*"Hacia tiempo que había dejado el pincel. Era demasiado psicológico (...) Ahora cómo en un milagro el pincel regresaba pero con vida propia. Bajo mi dirección la carne misma aplicaba el color a la superficie con precisión perfecta"*<sup>7</sup>

Tot i això, no només les seves *Anthropometries* es consideren un precedent, també el seu *Salt al buit* realitzat l'any 1960 (Fig.2) ho és. En aquesta acció l'artista saltava des d'un mur del carrer Gentil Bernard de París, convertint el seu cos en una escultura en

---

<sup>5</sup> A.M. GUASCH. *El arte último...*, 2000. p.82

<sup>6</sup> Totes les figures es troben adjuntes al Annex d'imatges.

<sup>7</sup> Y. KLEIN. "Le vrai devient réalité" en *Zero*, 3, juliol de 1961. a *Ibidem* p. 82.

l'espai-res entesa com una zona de sensibilitat pictòrica immaterial.<sup>8</sup> Tot i que tal i com apunta Aliaga<sup>9</sup>, no va ser realment al buit sinó que es tractava d'un muntatge fotogràfic.

D'altre banda, el grup Fluxus<sup>10</sup> també n'és un gran referent, ja que va ser la base d'expressions creatives dels anys succesius entre les quals trobem les de l'Escola Vienesa. Els seus iniciadors van ser: G. Maciunas, McLow, Maxfield i Flynt, primer als Estats Units amb l'estreta col·laboració de John Cage i més endavant a Europa, on a partir del 1962 van organitzar conjuntament amb Vostell i Paik els Festivals de Fluxus de Wiesbaden i Düsseldorf.<sup>11</sup> El grup questionava la pràctica professional de l'art, el concepte de Belles Arts i de bellesa, estant en estret contacte amb la realitat sociopolítica.

A través d'aquestes noves accions es començava a buscar la reacció i la provocació del públic, per fer-lo abandonar el seu estat passiu i introduir-lo en l'acció. Ja no es parlava de pintura, escultura, poesia i música sinó d'un event que ho engloba tot.

En aquestes noves pràctiques artístiques el més important era el resultat final i per tant n'és fonamental el testimoni del procés artístic, l'acció. D'aquí sorgeix la necessitat d'enregistrar i fotografiar les accions, per a que quedessin immortalitzades i poguessin arribar al major nombre de persones possible, no només als espectadors directes.

---

<sup>8</sup> Ibidem. p. 84

<sup>9</sup> J.V. ALIAGA. *Orden fàlico...*, 2007. p. 200

<sup>10</sup> Grup format l'any 1961 creant un moviment artístic que englobava arts visuals, música i literatura.

<sup>11</sup> J.SUREDA; A.M. GUASCH. *La trama de lo moderno*, 1993. p. 199

### 3. L'ESCOLA VIENESA COM A PRECEDENT

Durant la lectura dels volums que es centraven en l'estudi d'aquest tema, es va veure que tots els autors coincidien en una opinió comuna, la de situar l'Escola vienesa com a punt de partida d'aquestes noves pràctiques artístiques. Així doncs, es va creure oportú iniciar l'estudi de l'art del cos a partir de la formació d'aquesta.

Les pràctiques que realitzaven els artistes que formaven part d'aquest grup, van ser bastant menyspreades i descalificades per part de la premsa sensacionalista del moment, sobretot al seu país d'origen, Àustria, on es tractaven amb certa por i precaució per part de les institucions museístiques. Així doncs, degut a aquests fets, no va ser fins diversos anys després que van sorgir les diverses publicacions en les quals es fa un estudi d'aquest tema.<sup>12</sup>

Degut a aquesta poca atenció i menyspreu, van ser de rellevant importància les filmacions i les fotografies que es van realitzar mentre es duïen a terme aquestes accions, de la mateixa manera que els testimonis que van deixar els pròpys artistes. En referència a aquests fets, l'artista integrant del grup Otto Mühl senyalava el següent:

*"La situación subterránea del arte directo en Viena requería la documentación del material de la acción a través de la fotografía y la película. Hasta ahora todas las acciones públicas tratan dificultades con las autoridades, la policía, y al fin las multas y sentencias de prisión."*<sup>13</sup>

#### 3.1 Context social a l'Europa dels anys seixanta

Per tal d'entendre les noves pràctiques artístiques dutes a terme per aquest grup no es pot obviar el seu context històric, ja que com és habitual en les pràctiques de performance, art i vida van molt lligats.

Els anys seixanta es van caracteritzar per ser un moment d'entreguerres amb la presència de la Guerra Freda (1947-1991) i la Guerra del Vietnam (1955-1975). Concretament, ens trobem davant d'una Europa silenciosa i reprimida que encara arrossegava les seqüeles d'una de les guerres més dures que ha patit la història de la humanitat, la Segona Guerra Mundial (1939 - 1945). Durant els diversos anys que va

---

<sup>12</sup> J.V. ALIAGA, *Orden fàlico...*, 2007, p. 213

<sup>13</sup> P. SOLANS. *Accionismo Vienés*, Madrid, Editorial Nerea, 2000

durar, la població es va veure enfrontada als horrors del nazisme i això va comportar que la gent, temps després, encara visqués amb certa preocupació i desconfiança.

Al mateix temps que vivien amb aquesta tensió, es trobaven en un moment de reorganització política i econòmica la qual venia impulsada per part dels diversos estats de poder. Aquesta singular situació la trobem reflexada per exemple en els testimonis d'alguns artistes que formaven part d'aquest nou grup. Com va ser el cas d'Otto Mühl, qui l'any 1944 va ser cridat per situar-se al front de l'exèrcit, fet que va comportar que experimentés tot un seguit d'emocions que posteriorment van marcar la seva vida i les seves accions.

*"El acontecimiento artístico más fascinante que jamás he vivido y que jamás viviré, ese soldado muerto, semicubierto por la nieve, todo destrozado, el casco agujereado, que abraza el tronco de un pino era un momento de locura sin límites"<sup>14</sup>*

D'aquesta nova Europa que havia estat reprimida, en sorgirà la voluntat d'assolir certes llibertats com la del propi cos i això quedarà plasmat en les produccions tant dels artistes com dels intel·lectuals del moment.

L'objectiu de les accions que es duïen a terme, era el d'atacar el sistema de valors burgès que pretenia que les persones fossin controlades i el seu cos fós disciplinat. Durant aquestes pràctiques, es mostrava que el cos orina, s'embruta, fa olor, té orificis i és penetrable, i a partir d'això el que pretenien els artistes era que els espectadors poguessin saborejar allò prohibit.

A trets generals, es podria dir que en aquestes accions predominaven dues vies interpretatives: la primera fent referència a la voluntat dels artistes de retornar a les fonts primigènies, a una mena d'origen mític ritualitzat, mentre que d'altra banda tindran en compte el context de la guerra i el pes del racisme, del qual es volen desfer i alliberar.<sup>15</sup>

### **3.2 Formació del grup**

Els inicis del grup es situen l'any 1965 per part de quatre artistes: Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl i Rudolf Schwarzkogler que juntament amb les figures de

---

<sup>14</sup> Ibidem. p.235

<sup>15</sup> Ibidem. p. 235

diversos pensadors i escriptors<sup>16</sup> van crear l'anomenat "*Wiener Aktionsgruppe*" (Accionisme Vienès), el qual s'ha considerat un grup de durada més aviat breu, ja que la seva fi es considera l'any 1970.<sup>17</sup> Aquesta dissolució del grup es va donar per diverses raons entre les quals es troben les condemnes i detencions d'alguns dels participants.

Principalment, les accions d'aquest col·lectiu es van caracteritzar per un ús excessiu de la violència, que pretenia ser justificada en les teories psicoanalítiques de Freud, Jung i Reich.<sup>18</sup> Aquestes noves pràctiques es presentaven com una oposició al verb, al llenguatge i a la paraula, com una mena de trencament amb l'art com a contemplació. A partir de les accions pretenien deixar enrere allò tradicional, trobem el testimoni de Hermann Nitsch que en relació a les seves accions deia el següent:

*"Nos fascinó el hecho de salir de la superficie del cuadro; ya no se derramaba ni se rociaba color sobre una superficie sino que se vertía una substancia coloreada, líquida (sangre) sobre un cuerpo vivo que se movía, la sangre chorreaba por el rostro hasta la blusa blanca."<sup>19</sup>*

L'última finalitat que impulsaven els Accionistes Vienesos amb les seves performance no era la mort, sinó la curació, ja que dins d'aquest caràcter destructor s'hi trobava l'alliberació. La funció de l'art, per tant, era restauradora, regeneradora i curativa.

### 3.3 Més enllà del límit

S'ha cregut oportú dedicar un apartat concret a l'anàlisi d'aquesta qüestió ja que Piedad Solans, doctora en història de l'art, en el seu llibre en fa un estudi específic que no s'havia vist amb anterioritat i que aporta una informació en aquest sentit novedosa i que a la vegada ajuda a respondre algunes de les preguntes plantejades a l'inici del treball.

Els artistes de l'Accionisme Vienès, a partir de les seves accions volien anar més enllà del límit, amb l'objectiu de superar-lo i d'aquesta manera submergir-se en les zones excèntriques de lo prohibit, fent-les pròpies.

El procés creador d'aquests artistes com ja s'ha comentat amb anterioritat estava impregnat de violència, la qual venia aplicada sobre el cos a partir de la rabia i de

---

<sup>16</sup>A la formació del grup per part dels artistes, s'hi afegeixen les figures de diferents pensadors com va ser el cas de Gerhard Rühm i Oswald Wiener.

<sup>17</sup>P. SOLANS. *Accionismo Vienés*, 2000. p. 11.

<sup>18</sup>Ibidem. p. 15

<sup>19</sup>Ibidem. p.16

l'agressivitat, però aquests fets tenien un significat que anava més enllà del simple gest d'autoagressió. La ferida, s'entenia com un potencial de transformació que podia ser tant antropològica com espiritual, ja que com diu Solans, a partir d'aquesta es podien assolir les llibertats desitjades.

Així doncs, s'entén que la mà que agredia la pell, era la mà que al mateix temps entrava en contacte amb la ment, com una mena d'anàlisi de la psique portat al cos.

En aquest anàlisi del límit, l'autora explica que l'artista vienès veia la cara humana com una cara construïda, concretament, com una màscara que s'havia format en els rostres de la societat al llarg dels segles. Durant les seves accions, el que pretenien amb la violència era agredir aquesta cara, la qual destrossaven fins que en quedava una massa que ja no formava part d'aquell rostre social que s'havia anat construint.

A partir d'aquestes accions s'eliminaven els traços de memòria, d'història i les marques de la cultura i de la vida social. A trets generals, es tractava de destruir i violentar, portant l'acció al límit i més enllà d'aquest. Per tant, s'entén que l'artista, l'acció i el cos es concebien com a horitzons de llibertat mitjançant els quals era possible la revelació, i a través d'aquesta l'artista accedia a una nova zona, considerada com la zona de llibertat. Aquesta nova zona era la zona de la no cultura, a la que només s'hi podia accedir mitjançant aquestes pràctiques rituals, on a través de la sang, la carn i les vísceres es transformava a l'home de la foscor a la llum, de la matèria al esperit, com deia el pròpi Otto Mühl "*De la basura, al hombre libre*".<sup>20</sup>

Un cop s'assolia aquest moment, en el qual aquesta nova zona era habitada i el subjecte era portat més enllà del límit, es considerava que l'artista havia complert el seu objectiu i per tant, l'acció es donava per finalitzada.

### **3.4 Una figura passiva**

En la lectura de les diverses monografies que analitzen el tema de l'Accionisme Vienès es va poder observar que la figura femenina no hi destacava especialment. En la majoria dels casos la dona apareixia descrita com a una figura passiva però en cap cas se'n presentava un estudi aprofundit. Aquest fet, va canviar l'any 2007 amb la publicació de Juan Vicente Aliaga,<sup>21</sup> en la que l'autor dedica gran part del seu estudi a la figura de la dona.

---

<sup>20</sup> Ibidem, p.14

<sup>21</sup>J.V. ALIAGA. *Orden fálico...*,2007

Amb el pas dels anys, com s'ha pogut comprovar, totes aquestes pràctiques han estat estudiades especialment des de el seu punt de vista transgressor. Aquest fet demostra que inicialment ningú s'havia plantejat un posicionament crític respecte al masclisme i la violència de gènere presents en les accions d'aquest grup, fins la publicació de Juan Vicente Aliaga.

Per expressar aquests fets es centra concretament en la figura d'Otto Mühl, ja que va ser l'artista que més va treballar amb el cos de la dona, i ho fa a través de l'estudi de les diverses accions que aquest va realitzar. Durant les seves performance, l'artista presentava de manera reiterada el cos de la dona amb una actitud passiva.

Un exemple el trobem amb una acció que va anomenar *Degradació d'una Venus, 1963* en la qual la seva intenció era la de trencar el símbol de bellesa que se li havia assignat a la dona al llarg dels segles dins de la Història de l'art. Segons l'autor, les fotografies conservades mostren a Mühl dempeus i ensenyant el tors mentre despulla a una dona que es presenta amb tot el rostre pintat. Aquest serà un dels trets característics de les creacions d'Otto Mühl, el fet de pintar, embrutar i degradar el cos dels demás, sobretot aquell cos que era considerat inferior, el que pertanyia al sexe femení.<sup>22</sup>

Una altre de les accions que va dur a terme l'artista va ser *Chattanooga, 1964*<sup>23</sup> la qual va ser enregistrada per Kurt Kren<sup>24</sup>. La finalitat d'aquesta era la de destruir el cos femení mitjançant l'ús d'aliments. En l'anàlisi, l'autor es pregunta el per què d'aquesta obsessió amb el cos femení i explica que quan Otto Mühl era preguntat per això responia aludint als fets tràgics que havia viscut durant la Segona Guerra Mundial.

*"La rememoración de la muerte, de un hecho trágico, en concreto padecido por personas que le eran próximas, le induce a perpetrar un crimen simulado cuya víctima es del sexo que la sociedad patriarcal ha relegado una función secundaria"*<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> J.V. ALIAGA, *Orden fálico...*, 2007, p. 216

<sup>23</sup> El títol de l'acció, *Chattanooga*, feia referència al nom d' un club nocturn.

<sup>24</sup> Conegut per ser un dels principals enregistradors de les performance que es van dur a terme durant l' Accionisme Vienés.

<sup>25</sup> Ibidem. p. 217

Així doncs, en les accions dels artistes vienesos destaca una forta càrrega masclista, que principalment es percebia en la inactivitat de la dona, en la seva condició de superfície que es podia embrutar i utilitzar amb desprestigi.

Aquests trets masclistes també es veuen reflexats en el manifest d'Otto Mühl i Oswald Wiener realitzat per al festival ZOCK celebrat l'any 1967<sup>26</sup>.

En un dels fragments d'aquest se'n podien llegir les següents paraules:

*"(...) La mujer en tanto que es la guardiana de la familia y de la tradición, es el enemigo numero uno de ZOCK. Cada mujer que ha tenido hijos será asesinada y comida por la juventud ZOCK en los festejos enormes del día de la madre. En el día del padre los padres podrán usar a sus hijos e hijas para su placer sexual. A través de estas acciones ZOCK logrará demoler la familia como el mayor elemento de mantenimiento del estado."*<sup>27</sup>

Una de les accions més problemàtiques va ser *Oh Sensibility, 1970* (Fig. 3) la qual va tenir lloc a la ciutat de Frankfurt. En aquest cas, Mühl contorsiona el seu cos darrere el d'una dona que simula mantenir relacions sexuals amb una oca mentre li dóna petons. L'artista abraça l'animal i finalment l'entrega a un grup de gent, per posteriorment recuperar-lo i decapitar-lo. Acte seguit, la part restant del cos la va utilitzar per masturbar a la dona.

A partir del anàlisi de l'autor podem veure que en les pràctiques artístiques d'aquest grup no només es feia ús de la violència en el pròpi cos sinó que en molts dels casos s'usava la figura femenina per menysprear-la i ridiculitzar-la i d'aquesta manera enaltir la figura masculina.

---

<sup>26</sup> El Festival ZOCK, celebrat el 21 d'abril de 1967 va ser un programa d'acció política per actuar violentament en la destrucció de l'organització estatal, a partir d'una sèrie d'accions agressives i provocadores.

<sup>27</sup> GREEN, Malcom. *Writings of the vienne actionists*, cit. p. 101. a Ibidem. p. 219



#### 4. REVOLUCIÓ FEMINISTA I NOU PAPER DE LA DONA DINS L'ÀMBIT ARTÍSTIC

Dins la nostra societat, al llarg de la història i fins als anys setanta, la figura de la dona era exclusivament considerada com "*el sexe dèbil*", i es trobava greument limitada en tots els àmbits socioculturals. Aquests fets es veien reflexats per exemple en les dificultats en les que es trobava la dona a l'hora d'assolir un treball, en les diferències de salaris i fins i tot, en alguns països en l'herència del cognom del marit. Com diu la crítica d'art Laura Cottingham a "*Not for Sale*"<sup>28</sup>, tradicionalment, les dones eren forçades a organitzar la seva vida entorn a tres unitats: el marit, els fills i el treball domèstic.

L'exclusió social de la dona no només es donava en l'entorn familiar sinó també en l'àmbit artístic, en el que a la figura femenina se li atribuïa una posició secundària, mentre que l'home en resultava la figura dominant. Així ho senyalava la historiadora de l'art Linda Nochlin:

*"No existe el equivalente en mujer de Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse o, ni siquiera, en épocas más recientes, de De Kooning o Warhol, como tampoco hay equivalentes afroamericanos de estos últimos (...) La culpa no es de nuestro destino, nuestras hormonas, del ciclo menstrual o de nuestros espacios interiores vacíos, sino de nuestras instituciones y de nuestra educación. Educación entendida como aquello que incluye todo lo que nos ocurre desde el primer momento en el que entramos en este mundo de símbolos con sentido, de signos y señales"*<sup>29</sup>

A partir d'aquí, al voltant dels anys setanta, algunes artistes es van iniciar en l'art de la performance, principalment amb l'objectiu de trencar amb els tabús establerts (nuesa, menstruació i embaràs, entre d'altres) i reapropiar-se dels seus cossos que durant segles havien estat passius i sovint aliens a la seva voluntat. En aquest context, es va crear un moviment artístic que es caracteritzava per una radicalitat que es fonamentava en la capacitat de la dona d'enfrontar-se a una època en la que predominaven les actituds

---

<sup>28</sup> Video documental "Not for Sale. Feminism and art in the USA during 1970", 1998. a G. SCHOR, *Donna: Avanguardia feminista...*, 2010, p.16

<sup>29</sup> L.NOCHLIN. "Why have there been no great women artists?", *Art news*, 1971, p. 5  
Disponible a: [http://davidrifkind.org/fiu/library\\_files](http://davidrifkind.org/fiu/library_files)

masclistes. Al mateix temps, posicionant-se en contra de l'hegemonia de la pintura i amb la novetat de representar la dona des d'un punt de vista feminista.

Les primeres reivindicacions femenines mitjançant la performance, van afavorir que les dones començessin a intervenir en el món de l'art i en la societat, articulant la frustració que els causaven les injustícies del masclisme i la dominació a la qual havien estat sotmeses al llarg del temps.

Així doncs, a principis dels anys setanta, el feminisme ja havia engendrat un moviment artístic reconegut, en el que es reclamava el dret al pròpi cos, tant en el terreny de la llibertat sexual com en el de la disposició sobre el pròpi cos sense obstacles de caire religiós o moral. Al mateix temps, es va desenvolupar també un moviment d'oposició a la normalització del cos de la dona, la qual es veia obligada a una imposició de dietes, o a l'ús del maquillatge i robes seductores, entre d'altres. Un exemple d'aquesta oposició el veiem l'acció "*Carving a traditional sculpture, 1972*" d'Eleanor Antin<sup>30</sup> (Fig. 4), en la que l'artista es sotmet a una dieta de 37 dies i fotografia els canvis del seu cos nu. Aquestes fotografies serials pretenien mostrar lo absurd d'una pèrdua de pes diària, per tal d'assolir un cert ideal de bellesa.

Tot i que alguns d'aquests aspectes encara els veiem avui en dia en la pressió social i publicitària que s'exerceix sobre la dona, també comença a ser freqüent la pressió estètica sobre la figura masculina, donant origen a la tendència coneguda com a "metrosexualitat".<sup>31</sup>

Les feministes d'Europa i dels Estats Units es van unir per organitzar exposicions d'obres únicament creades per dones. Al mateix temps, van formar grups dedicats a sensibilitzar a la població i promoure l'activisme feminista i la investigació. Aquests esdeveniments i organitzacions es van donar a diverses ciutats del món: a Londres, per exemple, es va organitzar la primera exposició col·lectiva del moviment de lliberació de la dona i a Nova York, es va fundar el Comité de dones artistes<sup>32</sup>. Un altre exemple

---

<sup>30</sup> Artista nord-americana nascuda l'any 1935 que ha realitzat tant performance com videos i instal·lacions.

<sup>31</sup> J.V. ALIAGA, *Orden fàlico...*, 2007, p. 284

<sup>32</sup> H. RECKITT, *Art and feminism*, 2001, p. 68

sorgit com a projecte col·lectiu del programa feminista, el veiem en la creació de la *WomanHouse*<sup>33</sup>.

Les accions que van dur a terme les artistes en aquest període no es caracteritzaven per ser actes improvisats sinó que es basaven en l'anàlisi de límits físics i mentals que es realitzaven a través del cos i les fronteres reactives de l'espectador, com una mena d'experimentació de límits sensorials i de la capacitat de control del subjecte.<sup>34</sup> Durant aquestes accions, la carn femenina era una carn tallada, feria i agredida, però, ara ja no era la figura masculina, sinó la mà de la dona qui ho feia, fent brotar la pròpia sang com a mena de protesta i alliberació.

#### 4.1 De "Revolució" a "Avantguarda"

En referència al sorgiment d'aquestes noves actituds femenines, s'ha pogut observar, que des de els inicis aquestes havien estat considerades com a una revolució. Mentre que al mateix temps i contràriament, l'historiador de l'art Lawrence Alloway, en el seu article "*Women's art in the 70's*" publicat l'any 1976 afirmava el següent:

*"El moviment de les dones en l'art pot considerar-se d' avantguarda ja que les seves components estan unides per un desitg de canviar les formes socials existents dins el món de l'art."*<sup>35</sup>

A través d'aquestes paraules, Lawrence Alloway, designava el moviment artístic feminista de la dècada dels setanta com a un moviment d'avantguarda. Tot i això, en aquells moments es tractava d'un cas aïllat dins la literatura que es centrava en l'estudi d'aquest tema. Aquest fet, veiem que queda reforçat per exemple en publicacions posteriors com la de Giuseppe Savoca (1999)<sup>36</sup> en la que encara trobem el moviment artístic feminista qualificat com a revolució.

---

<sup>33</sup> WomanHouse: Espai sorgit a una zona residencial de Hollywood on es van dur a terme una sèrie d'instal·lacions de contingut feminista. Utilitzat per un col·lectiu format per 21 estudiants del "Feminist Art Program" del California Institute of the Arts sota la direcció de Judy Chicago i Miriam Shapiro.

<sup>34</sup> P. SOLANS, *Accionismo Vienés*, 2000, p.26

<sup>35</sup> L. ALLOWAY. "Women's art in the 70's", a *Art in America* 64, n°3, 1976, P. 64 - 72 vist a G.SCHOR, . *Donna: Avanguardia femminista...*, 2010, p. 14

<sup>36</sup> G. SAVOCA. *Arte Estrema...*,1999, p.47

Posteriorment, l'any 2007 es va estrenar l'exposició *"WACK! Art and feminism revolution"*<sup>37</sup> en la que es mostraven al voltant de 500 obres d'unes 119 artistes femenines elaborades des de principis del moviment artístic, produïnt un gran efecte a les dues bandes de l'atlàntic; tant a Europa com als Estats Units.

La seva comissaria Cornelia Butler en les següents paraules ja ho descrivia com a un moviment:

*"El impacto feminista en el arte de la década de 1970 constituye el "movimiento" sobre posiciones artísticas aún poco conocidas, expandiendo de esta manera tanto su discurso como sus coordenadas históricas"*<sup>38</sup>

D'altre banda, no s'ha trobat una publicació amb unes intencions tant clares de descriure-ho com una avantguarda fins l'any 2010 quan Gabriele Schor - directora de la Sammlung Verbund de Viena - en la publicació del catàleg de la seva exposició, expressava les següents pretensions:

*"Les meves intencions amb l'exposició "Donna: Avanguardia femminista negli anni '70" eren les d'establir el terme d'avantguarda feminista per descriure la radicalitat que va marcar aquella dècada"*<sup>39</sup>

A partir dels canvis que presenten les diverses publicacions podem entendre que el terme ha anat canviant a mesura que han anat passant els anys. Aquesta distància en el temps ha ajudat a tenir una bona perspectiva, que ha facilitat el reconeixement dels aconteixements i la història d'aquesta avantguarda feminista juntament amb la seva repercussió.

#### **4.2 Una aportació fonamental: VALIE EXPORT**

Dins d'aquesta revolució duta a terme per les dones durant la dècada dels setanta, trobem la figura de VALIE EXPORT<sup>40</sup> (Linz, Àustria 1940) com una de les principals referents. En les seves creacions - les quals inclouen fotografies, vídeos i performance

---

<sup>37</sup> G. SCHOR. *Donna: Avanguardia...*, 2010, p.14

<sup>38</sup> Ibidem p.14

<sup>39</sup> Ibidem, p. 15

<sup>40</sup> VALIE EXPORT va ser una de les artistes pioneres en l'art feminista. L'any 1967 va crear el seu nom artístic a partir del logotip d'una marca de tabac, aquest només pot ser escrit en lletres majúscules tal com expressa l'artista en la seva pàgina web. Disponible a: <http://www.valieexport.at/en/biografie/>

entre d'altres - va adoptar una forta posició crítica, en part com a oposició al masclisme autoritari dut a terme per els Accionistes vienesos. Creant el que alguns van considerar com "*Accionisme feminista*".<sup>41</sup>

VALIE EXPORT va ser una de les artistes que es va veure sotmesa a la ignorància que aquestes rebien per part de la societat. A partir d'aquestes paraules l'artista describia la situació en la que es trobaven:

*"Cómo mujer no podía obtener un verdadero reconocimiento, ni en el mundo masculino de los artistas ni en el de los cineastas. Se me tildaba siempre de <<copiloto>>. En Alemania, por ejemplo, cuando se nos invitó y subimos a escena para los debates, el público les preguntaba a otros cineastas qué era lo que yo hacía, sin preguntarme nunca nada, como si yo no estuviese allí. Hoy en día, no nos podemos imaginar cuán ignorante fue el mundo del arte del trabajo de las artistas mujeres, como yo, que estábamos solas en un mundo del arte colonizado por los hombres."*<sup>42</sup>

Les seves aportacions artístiques es centraven principalment en atacar la violència i discriminació realitzada cap a la dona. Aquestes van ser de gran importància, ja que VALIE EXPORT, va ser una de les pioneres en marcar l'autonomia femenina, per exemple creant el seu pròpi nom i d'aquesta manera intentant trencar amb la tradició d'adoptar el cognom dels marits. L'any 1975 va organitzar "*MAGNA: Femenismus: Kunst und Kreativität*"<sup>43</sup>, la qual estava centrada en la cultura visual d'Àustria. Consta que durant la preparació de la mateixa, l'artista va tenir en compte textos de Lucy Lippard i Carolee Schneemann.

A través de la seva obra i el seu comportament VALIE EXPORT intentava atacar les actituds masclistes i patriarcals imposades al llarg dels anys, les quals eren generadores de discriminació.

A partir de la seva performance *Action Pants: Genital panic, 1969* (Fig.5) realitzada a la ciutat de Munich amb una durada d'uns deu minuts aproximadament, pretenia espantar a el públic, en aquest cas masculí, fent una demostració de poder al fer-se passar per una

---

<sup>41</sup> J.V. ALIAGA, *Orden fàlico...*, 2007, p. 236

<sup>42</sup> E. LEBOVICI, Entrevista a VALIE EXPORT, Catálogo *VALIE EXPORT*, Montreuil, Éditions de l'oeil, p. 147 a J.V. ALIAGA, *Orden fàlico...*, 2007, p. 236

<sup>43</sup> Es tracta de la primera exposició feminista a Europa. Ibidem p.237

terrorista. Es presentava amb una metrallera, vestida amb un jersei i uns pantalons amb una obertura que permetia entreveure el sexe femení, trencant d'aquesta manera amb alguns dels tabús establerts. L'artista durant l'acció es movia pausadament entre els espectadors que mica en mica van anar abandonant la sala. Segons VALIE EXPORT aquesta era una manera diferent d'entrar en contacte amb els símbols eròtics.<sup>44</sup>

L'artista va ser una de les pioneres a treballar amb el seu cos i va ser un referent per a diverses artistes contemporànies, com és el cas de Marina Abramovic que l'any 2005 va reproduir la mateixa performance al Guggenheim de Nova York.

Una altre figura que va formar part d'aquest moviment feminista i que ha sigut un referent per les artistes que han treballat amb el cos posteriorment, va ser la d'Ana Mendieta (1948 - 1985)<sup>45</sup>, qui en les seves obres també va fer referència al cos femení i a la violència masculista.

Aquestes característiques es poden observar en la seva acció *Rape Scene, 1973* (Fig. 6) on es presentava al públic amb una escena impactant, en la que l'artista es trobava situada dempeus i cap per avall, recolzada sobre la taula d'una cuina. Dins d'aquest espai tot es mostrava en complet desordre i ple de restes de sang, fent referència a un cas real d'una estudiant de la Universitat de Iowa que havia estat violada.

Tot i això, no només va ser la seva vida artística la que es va veure afectada per la violència, aquesta també es trobava present en la seva vida personal i així ho demostren els fets, Mendieta va acabar morint a mans del seu marit, quan aquest la va empènyer per la finestra.

---

<sup>44</sup> *Seven easy pieces...*, 2007, p.118

<sup>45</sup> Artista cubana que va treballar en diverses disciplines com la performance, escultura, pintura i el video art.

## 5. ARTISTES PIONERES

Dins d'aquest context, durant els anys setanta, tant a Europa com als Estats Units va iniciar un període en el que es van dur a terme tot un seguit de representacions sobre el procés d'aquest canvi social que estava afectant a la figura femenina. Van ser moltes les artistes que contemporaniament van començar a treballar amb el seu cos per tal d'expressar els sentiments i les diferents problemàtiques a les quals es veien sotmeses, però poques d'aquestes van portar el seu cos als extrems com ho havien fet precedentment els accionistes vienesos.

### 5.1 GINA PANE

El nom de Gina Pane (1939 - 1990) ens situa davant d'una de les artistes pioneres en el Body art dels anys setanta. Concretament, es tracta d'una artista francesa nascuda a Biarritz, tot i que la major part de la seva vida la va passar a Itàlia. Anteriorment, durant els anys seixanta l'artista va viure i treballar a la ciutat de París, on va iniciar la seva trajectòria artística a partir de creacions pictòriques, per després treballar també en el camp de l'escultura.

El seu treball amb el cos no va començar fins l'any 1968 amb els seus projectes de silenci com per exemple, *Deuxième Projet du Silence*, 1970 (Fig.7) en el que l'artista feia una representació del perill. En aquesta creació anticipava el que caracteritzaria les seves accions posteriors, posant a prova els seus límits mentre es penjava a la cresta d'una muntanya de sorra. A partir d'aquesta, va ser quan va iniciar a treballar amb el cos com a suport, duent a terme una sèrie de performance que es comprenen entre l'any 1971 i el 1979.

A l'hora de treballar, Gina Pane era una artista molt meticulosa, ja que totes les seves accions eren programades des de l'inici, a partir de l'elaboració d'un estudi inicial<sup>46</sup> en el que l'artista es mentalitzava i organitzava l'acció en funció de l'espai en el que es duria a terme. Al mateix temps, durant tota la seva trajectòria l'artista va anar deixant

---

<sup>46</sup> Aquests estudis preparatoris els va anomenar com a <<se mettre en condition>>.

una clara documentació de com s'havien dut a terme les seves accions. Aquest fet era possible ja que tenia a la seva disponibilitat la fotògrafa Françoise Masson.<sup>47</sup>

Després de realitzar l'estudi prèvi es duia a terme l'acció, en la que res era fruit de l'atzar, fins i tot els colors dels objectes estaven pensats per tenir un significat concret com per exemple el color vermell que feia referència a la sang. En aquest sentit també era significatiu l'ús de robes blanques per part de l'artista, que s'entenia com una voluntat de deslligar-se del glamour i l'elegància associats a la figura femenina.<sup>48</sup>

Els temes treballats i que generalment predominaven en les accions de Gina Pane, eren els següents: el conflicte entre racionalitat i irracionalitat, l'infància, l'alliberament de càrregues afectives que havien estat reprimides, l'homosexualitat, la necessitat de deixar anar l'agressivitat que portem a l'interior i les qüestions de gènere entre d'altres.

Gina Pane mitjançant les seves accions, pretenia despertar a una societat que considerava anestesiada i això ho feia a través de les ferides que es realitzava, aquestes en el seu cas eren considerades com a obertures i no com a mutilacions. Tal i com diu la crítica i comissaria d'art Lea Vergine, les accions de Gina Pane eren concebudes com un procés crític dirigit a la col·lectivitat i l'objectiu principal requeia en la voluntat de canviar la vida.

A diferència de les accions que van realitzar els artistes de l'Accionisme Vienès, ella feia caure la sang de la ferida amb un degoteig pausat, especificant que aquestes es realitzaven com a acte únic i que mai eren repetides en el mateix punt, ja que d'aquesta manera perdien valor i significat.<sup>49</sup> El degoteig pausat, la llum blanca i la lentitud que caracteritzava els seus gestos eren un conjunt de recursos que utilitzava amb la finalitat de trencar amb la narrativitat.

En relació a la ferida, quan l'artista era preguntada per el seu significat responia amb les següents paraules:

*"És un símbol de l'estat d'extrema fragilitat del cos, un símbol del patiment, un símbol que indica la situació externa de l'agressió, de la violència a la qual estem sempre exposats. Vivim en un perill continu, sempre. Així que és com un moment radical, un*

---

<sup>47</sup> L.VERGINE a *Gina Pane. Palau de la Virreina...*,1990, p. 66

<sup>48</sup> J.V. ALIAGA, *Orden fàlico...*, 2007, p. 270

<sup>49</sup> A. TRONCHE. "If someone is here, then they are present", a *Gina Pane*, Southampton, John Hansard Gallery, 2002 p.69



*moment de màxima tensió i de mínima distància entre cossos. Introduïnt la relació entre el món extern i el món psicològic*<sup>50</sup>

Tal i com diu Pluchart<sup>51</sup> a *L'art corporel*, la seva primera acció corporal va ser *Escalade non anesthésiée*, 1971 (Fig.8) en la que l'artista s'enfilava a una escala metàlica plena de punxes amb les mans i peus descalços. En aquesta acció, plena de càrrega simbòlica i política, Pane posava en evidència i feia una crida en front la passivitat de la societat, concretament la francesa, que no s'immuntava davant dels actes d'extrema violència que estaven ocasionant les tropes americanes al Vietnam.

Durant les seves accions, l'artista duia el pròpi cos i la psique fins a l'esgotament intentant trencar amb la hostilitat i passivitat del públic. Al mateix temps també pretenia trencar amb els tabús de la societat mitjançant l'exhibició del seu cos i de la seva sang.

Així doncs partir de les seves performance, Gina Pane va comunicar i instaurar les bases d'un nou llenguatge i un nou diàleg que cobrava un valor singular, ja que com hem vist anteriorment, les dones tradicionalment havien estat sotmeses al silenci. Principalment, aquest nou llenguatge es caracteritzava per la presència de tres elements: mort, vida i religió. Aquest últim per exemple es veu en *Psyché*, 1974 (Fig.9) quan l'artista es realitza una sèrie de talls formant una creu entorn al melic.

Les seves accions no van deixar d'estar lligades amb les qüestions feministes i aquest fet el va plasmar perfectament a *Azione Sentimentale*, 1973 (Fig.10) realitzada únicament davant d'un públic femení a la Galleria Diagramma de Milà. L'acció es va desenvolupar dins d'un espai que consistia en tres habitacions: en la primera s'hi podia observar un drap negre a la part central del terra amb una rosa blanca, mentre que d'una de les parets penjaven tres fotografies amb una rosa. A la paret de la segona habitació, es projectava una imatge de l'artista que duia uns pantalons blancs i un ram de roses vermelles. Dins de la tercera habitació és on es duia a terme l'acció, al terra d'aquesta s'hi trobaven una sèrie de cercles en blanc amb la paraula "DONNA" inscrita al centre. L'artista va iniciar l'acció estirada a terra mentre sostenia un ram de roses vermelles, el qual anava apropant al seu cos a partir d'una sèrie de posicions diverses, aquesta es va donar per acabada un cop l'artista va quedar en posició fetal. Durant la segona fase de la

---

<sup>50</sup> J. BLESSING. "Some notes on Gina Pane's wounds", a *Ibidem* p. 26

<sup>51</sup> F. PLUCHART. "L'art corporel", a *Gina Pane. Palau de la Virreina...* 1990, p. 68

performance l'artista es va clavar vuit espines de rosa al llarg del seu braç i acte seguit, es va realitzar un tall al palmell de la mà.

Al mateix temps que Gina Pane realitzava l'acció es podien escoltar les veus de dues dones mentre llegien un diàleg (la francesa Elise i la italiana Luisa), aquest consistia en diverses salutacions i despedides que formaven part d'una sèrie de cartes que revelaven la malaltia i la mort de la mare de Luisa. Durant la lectura, l'artista anava repetint els moviments de la part inicial però aquest cop amb un ram de roses blanques. Finalment, la performance acabava amb la reproducció d'una grabació de Frank Sinatra cantant "*Strangers in the night*".<sup>52</sup>

La comissaria d'art Jennifer Blessing, planteja que aquesta acció s'hauria d'analitzar a partir del discurs feminista de 1970. Aquesta idea, la defensa principalment pel fet de que l'acció va ser presentada exclusivament davant d'un públic femení i per les diverses metàfores que s'hi troben en referència a la maternitat. Per exemple en la lectura dels fragments de les cartes, les quals mostren la connexió entre dues dones que recorden la mort d'una mare. Al mateix temps i tal i com afirmen de manera comuna totes les publicacions, aquestes metàfores juntament amb el llenguatge de l'artista s'entenen com una manera de representar el desig lèsbic.

Paral·lelament, l'artista va dur a terme altres accions en les quals es posava a prova sotmetent-se a penalitats físiques, que al mateix temps presentaven una forta càrrega simbòlica. Un exemple va ser l'acció *Autoportrait(s)*, 1973 dividida en tres parts, en una d'elles (Fig. 11) l'artista apareix agenollada a terra, com un acte de pregària amb els ulls cap amunt, mentre que amb una mà sosté un got de llet amb la que fa gàrgares i amb l'altre sosté un mocador. D'aquesta manera es prepara per expulsar la llet dins d'un bol, al mateix temps aquesta es barreja amb la sang que li surt del tall de la boca. En aquesta acció trobem els tres elements centrals de les seves accions: ferida, llet i sang. En aquest cas la llet era entesa com a memòria de la seva infància i la sang la substitueix, creant una línia divisòria entre l'adult i el nen.

---

<sup>52</sup> J. BLESSING. "Some notes on Gina Pane's wounds", a *Gina Pane*, Southampton, John Hansard Gallery, 2002, p. 30

En una altre part, *Mise en contition* (Fig.12) l'artista es presentava sobre un llit metàl·lic a través del qual li arribava l'escalfor d'unes espelmes col·locades a la part inferior; l'acció finalitzava quan l'escalfor d'aquestes resultava insuportable.

Finalment, a *Contraction* (Fig.13) l'artista es situava de peu en una postura incòmode en contra la paret, mentre estava en aquesta posició, es va tallar el llavi i acte seguit les cutícules de les ungles. Al mateix temps s'anaven projectant unes imatges que mostraven mans de dones mentres es pintaven les ungles de color sang. Durant l'acció, una càmera anava enregistrant els rostres del públic que es projectaven a la pantalla i d'aquesta manera els incloïa dins l'acció.

Segons apunta Juan Vicente Aliaga, aquesta última part feia referència a la pressió que suposava l'obligació cosmètica amb la que s'educava des de nenes a les dones.<sup>53</sup>

D'altre banda, les accions de Gina Pane es van caracteritzar per presentar un fort caràcter sagrat amb referències del simbolisme cristià, la pròpia artista en més d'una ocasió va afirmar el seu interès cap a les qüestions personals de fe i comunicació.

*"La figura de Déu per mi està molt present, algo generador, que està allà, amb el que estem confrontats"*<sup>54</sup>

En aquesta línia la crítica francesa Anne Tronche relacionava els talls de les accions de Pane amb influències de caire sagrat.<sup>55</sup>

*"El cos va ser per Gina Pane un llenguatge que, de certa manera, responia al pensament teològic: <<i el verb es va fer carn>>. La llengua era ferida, els llavis tallats traduïen una energia, que explota per el seu excés, que sembla expressar tant un inconscient físic com una consciència psíquica. El que Gina Pane feia visible mitjançant els seus actes eren espais d'oposició conflictiva entre preocupacions físiques i purificació, a través del patiment"*

Cinc anys més tard, l'historiador de l'art Inge Linder Gaillard, va presentar un estudi que ens permet veure aquest simbolisme religiós dins l'obra de Gina Pane.

---

<sup>53</sup> J.V. ALIAGA, *Orden fàlico...*, 2007, p. 272

<sup>54</sup> I. GAILLARD. "Stigmata, icons and reliquaries: messages from st. Gina" a *Gina Pane*, Southampton, John Hansard Gallery, 2002 p.43

<sup>55</sup> A. TRONCHE. a *Gina Pane, Actions*, París, Fall Éditions, 1997, p.93-94

Per exemple, a una de les parts de la sèrie *Autoportrait(s)*, concretament a la *Mise en condition*, 1973 en la que l'artista es presentava estirada sobre el llit metàl·lic de la mateixa manera que les representacions del martiri de Sant Llorenç (Fig.14).

Aquest caràcter religiós també quedava palés a la performance que va realitzar a la Galleria Diagramma, *Azione Sentimentale*, 1973 comentada anteriorment, on els talls que l'artista es va realitzar amb una fulla d'afeitar al palmell de la mà, es poden entendre com les ferides de la crucifixió. D'altre banda, les roses blanques també poden tenir un simbolisme de la iconografia cristiana en la feien referència a la puresa mentre que les vermelles representaven el martiri i el dolor. Tot i això, aquestes connotacions es veuen confrontades a les de caire eròtic que com comenta l'autor semblen més obvies.<sup>56</sup>

## 5.2 CAROLEE SCHNEEMANN

Seguint en aquesta línia i sempre dins d'aquest context, trobem la figura de Carolee Schneemann (*Fox chase*, Pennsylvania, 1939). Per parlar d'ella canviem de situació geogràfica per passar d'Europa als Estats Units, on les accions que trencaven amb els límits del Body Art s'allunyaven dels aspectes de caire mítico-religiós que hem vist fins ara, per centrar-se sobretot en les qüestions socials relacionades amb el feminisme.

Tot i que els seus inicis es van donar dins el camp de la pintura, Schneemann ha treballat en diverses disciplines. En referència a l'art del cos l'artista no va fer un ús de la ferida com hem vist fins ara, sinó que tendia més a moures dins el terreny de la dansa, de la música i de la coreografia.

Així doncs, al llarg de la seva trajectòria, l'artista ha fet servir el seu cos per examinar el rol de la sexualitat i sensualitat femenines, en relació a l'alliberació personal de les conveniències predominants i opressives de la societat.

*"La nostra gran evolució parteix d'obres que ens semblen un "excés" el primer cop que les observem (...) Gràcies a que havia experimentat d'una manera satisfactòria amb el meu sexe i el meu treball em vaig sentir amb l'audàcia i el coratge necessaris per mostrar el cos a font de sensacions múltiples."*<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup>I.GAILLARD. "Stigmat..." a *Gina Pane*, Southampton, John Hansard Gallery, 2002 p.50 - 52

<sup>57</sup> H. RECKITT. *Art and feminism*, 2001, p. 51

A partir dels seus treballs pretenia deixar enrere les estructures convencionals de la història i de la crítica de l'art, principalment les seves accions es caracteritzaven per presentar una voluntat de trencament amb els tabús supressors que s'havien instaurat i per la voluntat de mostrar els seus ideals feministes. En el cas de Schneemann i com hem vist anteriorment amb Gina Pane, el cos de l'artista establia una relació dinàmica amb el cos social. El compromís que va establir amb el públic va posar seriosament en dubte el mite de la crítica d'art que sempre l'havia descrit com a un públic desinteressat envers aquestes pràctiques.<sup>58</sup>

Tot i no tractar-se d'una performance crec que és interessant comentar una de les seves peces que presentava una clara intenció de trencar amb els tabús i la repressió, aquesta va ser *Blood work diary*, 1971 (Fig. 15), on a partir d'una sèrie de mòduls quadrats l'artista exposava diversos mocadors impregnats de sang de la seva menstruació.<sup>59</sup>

De la mateixa manera que ho havien fet altres artistes com Gina Pane, les seves accions també partien d'un estudi i una preparació prèvia estructurada a base de esquemes i de setmanes d'assaig. La pròpia artista en una entrevista realitzada per *Artforum* sobre el "*Judson dance theater*"<sup>60</sup> va proporcionar tres esboços que havia el·laborat per a la seva acció *Meat Joy*, 1964.<sup>61</sup>

A trets generals, les seves accions es caracteritzaven per centrar-se en qüestions de gènere, de sexualitat, guerra, memòria i mort. Per exemple, aquesta sexualitat es mostra de manera explícita a *Fuses*, 1965 - considerat el primer filmat eròtic - en aquest es podia veure com l'artista mantenia relacions sexuals amb la seva parella.

La introducció del cos dins l'obra de Carolee Schneemann no es va produir fins l'any 1963 amb *Eye body: 36 transformation actions* (Fig. 16), que consistia en diverses accions dutes a terme davant d'una càmera que realitzava les fotografies.<sup>62</sup> En referència a aquesta, l'artista va escriure les següents paraules en el seu llibre *More than Meat Joy*:

---

<sup>58</sup> A. JONES. *Body art. Performing the subject*, 1998, p.5

<sup>59</sup> A.M. GUASCH. *El arte último...*, 2000, p.115

<sup>60</sup> Grup de dansa amb el que l'artista va tenir contacte i que va interferir en la seva obra.

<sup>61</sup> Imatges dels esboços adjuntes al annex II

<sup>62</sup> Aquestes fotografies eren realitzades per l'artista islandès, Erró en pel·lícula de 35 mm en blanc i negre.

*"L'any 1962 vaig començar a crear un entorn realitzat per grans panells entrelaçats mitjançant unitats rítmiques de color, miralls i vidres trencats, focus i peces mecàniques. Vaig treballar amb tot el meu cos. De fet, els panells estaven fets a partir de la mida del meu cos. Després se'm va ocórrer utilitzar el meu cos com a material integrat en l'obra."*<sup>63</sup>

Tal i com explica la pròpia artista, el seu treball amb el cos va iniciar a partir de dues preguntes que es va realitzar a si mateixa, l'artista es va autoqüestionar si seria possible utilitzar-se com un element formal dels seus materials i si una dona nua podia ser imatge i al mateix temps creadora d'imatge.<sup>64</sup>

*"(...) Presento el meu cos com a territori visual. No només sóc una creadora d'imatges, sinó que indago en el valor com imatge de la carn, el material amb el que he decidit treballar. El cos pot experimentar desitjos i seguir resultant eròtic, atractiu i sexual. (...) Si segueixo la meua voluntat creativa femenina és perquè durant anys les meves obres s'han analitzat com si les crees algú que habitava dins el meu cos, se les considerava masculines per ser dures i agressives."*<sup>65</sup>

A partir d'aquesta acció Schneemann va realitzar una sèrie de peces en les que el cos era l'element principal. Tot i que no va arribar a dur el seu cos al límit d'una manera radical, va ser una de les pioneres de l'art feminista. Dins de les seves primeres accions es troba *Meat Joy*, 1964 (Fig.17), que es tractava d'una performance grupal. Aquesta es va dur a terme per primer cop al Festival of Free Expression de l'American Center de París<sup>66</sup> i més endavant al Judson Memorial church de Nova York. L'acció tal i com comenta l'artista presentava les característiques d'un ritual, com una mena de cel·lebració de la carn en la que homes i dones a poca distància del públic lluitaven per aconseguir els diversos materials.

*"Meat Joy té el caràcter d'un ritual eròtic i excessiu, indulgent, una cel·lebració de la carn com a material. Peix cru, pollastre, salsitxes, pintura, plàstic (...) S'inclinava cap allò estàtic, alternant entre la tendressa, lo salvatge, la precisió i l'abandonament."*

---

<sup>63</sup> C. SCHNEEMANN. *More than Meat Joy...*, 1997, p. 230

<sup>64</sup> C. SCHNEEMANN. *Imaging her erotics...*, 2003, p.26

<sup>65</sup> C. SCHNEEMANN. *More than Meat Joy...*, 1997, p.220

<sup>66</sup> Organitzat per l'artista Jean Jacques Lebel veure H. RECKITT. *Art and feminism*, 2001, p. 51

*Qualitats que en qualsevol moment podien ser sensuals, còmiques i repulsives. Les equivalències físiques es representen com una corrent psíquica i imaginària en la que els elements superposats es barregen i adopten intensitat gràcies a l'energia complementària del públic*<sup>67</sup>

Posteriorment, va realitzar *Up to and including her limits, 1973- 76* (Fig. 18) en aquesta acció tal i com explica la pròpia artista<sup>68</sup>, es presentava nua mentre que a l'hora penjava d'un arnés sostingut per una corda que podia manipular manualment. Al mateix temps, Schneemann intentava dibuixar a les parets que l'envoltaven estirant el seu cos fins al límit, amb la intenció de que aquest fós el resultat directe del procés de pintura de Jackson Pollock traslladat al cos.

Dos anys després va presentar la seva peça que més s'ha relacionat amb l'art feminista, *Interior Scroll, 1975* (Fig. 19) realitzada per primera vegada a East Hampton, Nova York i posteriorment al festival de cinema de Telluride a Colorado. En aquesta acció l'artista es presentava nua coberta només amb un llençol, mentre explicava al públic que successivament llegiria una fragment del seu llibre: *Cézanne, She was a great painter*. Acte seguit, es va treure el llençol i es va pintar el cos i el rostre amb fang, es va pujar damunt de la taula i va iniciar a llegir el text mentre que al mateix temps posava en una sèrie de posicions típiques de les models del dibuix al natural mentre sostenia el llibre a la mà. Successivament, el va deixar caure i va extreure un rotlle de paper de l'interior de la seva vagina mentre que al mateix temps en llegia les inscripcions. Aquestes notes eren extreptes de textos feministes que ella mateixa havia redactat.<sup>69</sup>

El primer cop que va realitzar l'acció va ser per una exposició de pintures i performance realitzada a Nova York i dedicada exclusivament al públic femení, "*Women here and now, 1975*".

L'acció va nèixer de les indagacions de l'artista entorn a l' "espai vaginal" i de la seva connexió amb les formes serpentejants com a atributs de les deeses de les cultures ancestrals.<sup>70</sup> Tal i com senyala en les següents paraules:

---

<sup>67</sup> Ibidem. p. 222

<sup>68</sup> Informació extreta de la seva pàgina web. Disponible a:  
<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>

<sup>69</sup> Un d'aquests fragments formava part del filmat *Kitch's Last Meal* (1973 - 1976), en el que l'artista descriu un encontre amb un cineasta que es lamentava de que l'obra de Schneemann estigués plena de sentiments i elements personals.

<sup>70</sup> H. RECKITT. *Art and feminism*, 2001, p. 80

*"Vaig pensar amb la vagina de moltes maneres - físicament, conceptualment: com una forma escultural, un referent arquitectònic, els recursos d'un coneixement sagrat, èxtasi, pas dels anys, transformació. Vaig veure la vagina com una càmera transparent d'on la serp era un model cap a l'exterior: animada per el pas de lo invisible a allò visible, un espiral amb forma de desitg i generadora de misteris (...) Aquesta font de coneixement intern es simbolitza com l'index d'unificació entre carn i adoració de la deesa."*<sup>71</sup>

D'altre banda, el segon cop que la va dur a terme va ser al festival de cinema a Colorado, 1977 al que va ser convidada per Stan Brackage<sup>72</sup> per introduir un programa de filmats eròtics elaborats per dones. Schneemann va quedar consternada en descobrir que el programa es titulava *"The erotic woman"*, col·locant-la a ella i el seu material sota un títol d'estereotips, i va ser per aquesta raó que va decidir tornar a realitzar l'acció com una introducció d'una dona que podia ser primitiva o coratjosa i valenta.<sup>73</sup>

L'any 2000, Linda Kauffman va fer una nova aportació en relació a *Interior Scroll*, dient que el rotlle que es va extreure Schneemann de l'interior de la vagina, evocava al cordó umbilical i a la menstruació.

---

<sup>71</sup> C. SCHNEEMANN. *More than Meat Joy...*, 1997, p. 234 - 235

<sup>72</sup> Va ser un director de cinema, actor, productor i fotògraf als Estats Units.

<sup>73</sup> *Ibidem.* p.237



## 6. ARTISTES CONTEMPORANIES

Paral·lelament al sorgiment de les pràctiques dutes a terme per els artistes que componien l'Accionisme Vienès i a les que duïen a terme les artistes feministes, en la dècada dels setanta, es podien trobar altres artistes que van treballar amb el cos de la mateixa manera. Algunes d'aquestes encara treballen avui en dia i són una de les principals referències mundials dins l'art del cos. Aquest per exemple, és el cas de Marina Abramovic.

### 6.1 MARINA ABRAMOVIC

Va nèixer a Sèrbia, concretament a la ciutat de Belgrad l'any 1946. Gran part del seu treball l'ha dut a terme a diverses ciutats Europees tot i que actualment resideix als Estats Units. Quan parlem de Marina Abramovic ens situem davant d'una de les artistes més conegudes internacionalment, segons la llista d'*Art review* publicada l'any 2014 es tractaria del cinquè personatge més influent dins de l'art contemporani.<sup>74</sup>

De la mateixa manera que les altres artistes que s'han analitzat amb anterioritat, Abramovic va iniciar la seva carrera cap a finals dels anys seixanta i principis dels setanta. Principalment el seu treball es componia per un gran nombre de performance, degut a això la pròpia artista anys enrere es va autodefinir com "l'àvia de la performance".

Tot i que el seu treball inicial es va desenvolupar dins el context dels moviments feministes, -en els que les dones començaven a treballar en l'art de la performance adoptant diferents estratègies per tal d'alliberar els seus cossos tradicionalment reprimits- les seves obres no s'han caracteritzat precisament per reivindicar aquestes qüestions. En relació a les quatre artistes analitzades al llarg del treball, Marina Abramovic és la que ha portat el cos al límit d'una manera més radical durant la seva trajectòria. En les seves accions, les quals principalment es centraven en les relacions entre la figura d'artista i el públic, el cos era entès com un mitjà d'expressió.

La seva trajectòria artística és bastant ample, des de ben jove es va iniciar en el camp del video-art per posteriorment passar a treballar amb la performance de manera individual i més endavant en parella, amb la col·laboració d'Ulay entre els anys 1976 i 1988. Des de a les hores i fins a l'actualitat l'artista ha continuat treballant, però d'una

---

<sup>74</sup> Tal com diu Manuel Morales en la entrevista realitzada a l'artista el 20 d'abril.  
Disponible a: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/12/actualidad/1428813216\\_062768.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/12/actualidad/1428813216_062768.html)

manera diferent, deixant de banda les pràctiques del cos dutes al límit per passar a descobrir que hi ha a l'interior de la ment a partir d'unes sessions de mètode col·lectives.

75

Els seus inicis en l'art del cos daten l'any 1972, quan l'artista el va començar a utilitzar en les performance amb l'objectiu d'experimentar el patiment i posar a prova la resistència física. En les seves accions perill i dolor eren molt importants, i això ho afirmava l'artista en una entrevista :

*"El perill és molt important per mi, perquè porta el temps al aquí i ara, al present. Per ser completament en el present t'has de situar a l'extrem, en una situació perillosa. (...) El dolor és el mateix, el dolor és com una porta, a partir del dolor entres a l'altre espai. Les nostres ments intenten fer de tot per tal de frenar-nos - No no això es doloròs! No ho puc fer - i quan entens el dolor, no importa. Pots fer qualsevol cosa, fins i tot aturar el dolor, entendre com treballen el cos i la ment i saber que és el dolor exactament"*<sup>76</sup>

Aquestes accions es situen entre els anys setanta i vuitanta i es basen en aquesta recerca i experimentació amb els límits, especialment físics, a partir d'autolesions i de situacions extremes. L'objectiu de les performance no és el de buscar el dolor com a resultat final sinó com a un mitjà per arribar a un determinat estat mental, de la mateixa manera que ho feien els artistes de l'Accionisme Vienès. D'acord amb el que ella planteja, el dolor és una manera d'alliberar el cos i la ment dels límits que havien estat imposats per la societat.<sup>77</sup>

*"M'interessava experimentar els límits físics i morals del cos humà, de la ment (...) En les primeres performance la part del cos era extremadament important. Intentava anar més enllà del dolor, portar la resistència física a el límit. És a través d'aquestes experiències que he prèns consciència, mica en mica, del poder de l'esperit. Vaig aprendre que a través d'aquest podia controlar el cos"*<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Ibidem resposta a l'entrevista de l'article citat prèviament.

<sup>76</sup> BIESENBAC, a Marina Abramovic. *Artist body...*, 1998, p. 21 - 22

<sup>77</sup> M.WESTEN. *Rebelle: Art and feminism...*, 2010, p. 73

<sup>78</sup> P. SOLANS, *Accionismo Vienès*, 2000, p.26 - 27

Fer-se mal era la manera en la que Marina Abramovic arribava a un estat mental en el que la ment assolía una alliberació de la por i del dolor, per l'artista l'art de la performance era una via d'escapament. Les seves obres l'ensenyaven a ser forta, a assolir un determinat estat de concentració, a autocontrolar-se i a percebre, al mateix temps que saber confrontar els límits físics i mentals.<sup>79</sup> Tal i com explica la pròpia artista, el contacte amb aquestes experiències es va donar durant un dels viatges que va realitzar, ajudant-la a entendre la connexió amb el dolor.

*"Quan vaig estar amb altres cultures, vaig anar al Tibet, hem van introduir a certs rituals, i vaig veure com aquestes cultures portaven el seu cos a límits físics extrems per tal d'eliminar la por a morir, al dolor, a les limitacions del cos en el que vivim. En la nostra societat som molt porucs. La performance va ser el que em va portar a l'altre espai, dimensió."<sup>80</sup>*

Marina Abramovic va portar el seu cos a límits extrems, fins al punt de que en algunes ocasions l'art es convertia en una qüestió entre vida i mort, tal i com diu l'artista, algunes de les seves performance incloïen l'oportunitat de morir durant la peça.

La seva primera performance va ser *Rhythm 10, 1973* (Fig. 20), aquesta es basava en el joc rús de la roulette mitjançant l'ús de vint ganivets i dues grabadores. Durant l'acció mentre l'artista es grabava, s'anava clavant de manera ràpida el ganivet entre un dit i un altre, i totes les vegades que es tallava substituïa el ganivet. Un cop es va tallar vint vegades ho tornava a escoltar i ho repetia de la mateixa manera; tallant-se unes altres vint voltes en el mateix lloc, l'objectiu de l'acció era el de unir passat i present a partir de la incorporació de l'error.

Durant el mateix any va realitzar *Rhythm 5, 1973* (Fig.21) on un cop s'havia tallat les ungles de les mans i dels peus, l'artista es va col·locar al centre d'una estrella el·laborada a partir de troncs de llenya cremant. Durant l'acció les flames van consumir l'oxígen i l'artista va perdre la consciència abans del que havia previst. Quan el foc va començar a cremar els seus peus d'Abramovic sense que aquesta reaccionés, un metge que es trobava entre el públic va sortir i li va salvar la vida donant punt i final a l'acció. Segons

---

<sup>79</sup> B. PEJIC, a *Marina Abramovic. Artist body...*, 1998, p. 65-66

<sup>80</sup> *Ibidem*, p.65

la pròpia artista, va ser a partir d'aquest experiment que va decidir que l'objectiu de la seva feina era portar el cos al límit.

Un any després va dur a terme *Rhythm 2, 1974* (Fig.22) al Museu Zagabria, l'artista explica que va anar a l'hospital i va agafar dos tipus de pastilles per a els malalts de catatonía, les quals va ingerir davant del públic durant la performance. Al ingerir la primera pastilla i sense ser malalta de catatonía va patir un atac d'epilèpsia. Durant aquest el seu cos es movia de manera incontrolada mentre que contràriament el cap es trobava en plenes condicions. En la segona part de la performance, després d'una pausa de deu minuts, l'artista es va pendre la segona pastilla que era per a persones amb depressió i molt agressives. Durant sis hores Abramovic va estar amb un somriure que no podia eliminar de la seva cara, en aquest cas, es trobava físicament present però mentalment inconscient, les paraules textuais de l'artista van ser: <<no recordo res>>. L'objectiu d'aquest experiment era mostrar que existeix la possibilitat d'utilitzar el cos independentment de la ment.<sup>81</sup>

L'any 1975 va realitzar *The Lips of Thomas* (Fig.23), com una mena d'autosacrifici on l'artista era el sacrificador i la sacrificada. En aquesta performance l'artista es realitzava una mena de tortura, basada en els símbols de la nutrició, del foc, de la sang, el gel i metall. Es presentava nua en una taula on va menjar sense autrar-se un quilo de mel, va beure un quilo de vi i es va flagelar fins a l'esgotament. Acte seguit, es va grabar una estrella de cinc punts al ventre, de la mateixa manera que ho va fer Gina Pane en la seva acció *Psyché*, i finalment, es va estirar damunt uns blocs de gel que li cremaven la pell. Després de trenta minuts, VALIE EXPORT que es trobava entre el públic, no va ser capaç de soportar més l'escena i amb l'ajuda d'altres espectadors van enretirar els blocs de gel de sota el cos de l'artista, i d'aquesta manera va finalitzar l'acció.

*The Lips of Thomas* va ser una acumulació d'aspectes religiosos, polítics i de símbols patològics; el vi vermell de l'eucaristia practicada per la seva àvia, el seu tiet assassinat, a el patriarcat ortodox de Sèrbia, l'estrella del comunisme per la que van lluitar els seus pares i la fòbia de la seva infància a perdre sang, juntament amb l'ús de la mel com una referència a l'artista Joseph Beuys, ja que ell l'havia adoptat com a material simbòlic.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> A. DANERI. *Marina Abramovic*, 2002, p.15

<sup>82</sup> J. WESTCOTT. *When Marina Abramovic dies...*, 2010, p.82

D'altre banda, durant l'anàlisi bibliogràfic referent a Marina Abramovic s'han trobat certs aspectes que semblen contradictòris, ja que sovint algunes de les seves accions han mostrat certs aspectes relacionats amb les qüestions feministes i els estereotips referents als ideals bellesa. Aquests fets, contrasten amb les paraules de la pròpia artista, que en més d'una ocasió ha negat sentir-se feminista. A tall d'exemple, al ser preguntada per aquesta qüestió en una entrevista realitzada per Kathy Deepwell, Abramovic responia amb les següents paraules:

*"No ho crec. Exploro el jo de la mateixa manera en que ho fa un home. D'acord, però ho faig com a dona. No vaig saber el que era el feminisme fins als trenta anys. Provenia de Iugoslàvia, on les dones són fortes. La meva mare va estar a l'exèrcit i era directora del museu d'art i de la revolució."*<sup>83</sup>

Aquests fets els veiem en accions com *Art must be beautiful*, 1975 (Fig.24) on durant una hora l'artista es graba mentre es pentina agressivament amb un respall i una pinta de metall, ferint-se el rostre i el cabell, al mateix temps que va repetint les paraules *art must be beautiful, artist must be beautiful*.<sup>84</sup>

En referència a aquesta obra, Aliaga esmenta que mai abans s'havia vist una acció dins l'àmbit de la performance que presentés una activitat tant agressiva contra el pròpi cos, i que a l'hora estigués centrada en aquestes parts corporals. Sovint, aquestes parts del cos s'han trobat dins els ideals de bellesa: el rostre com a epicentre de la identitat i el cabell com a símbol de sensualitat i d'atracció fatal. Com ja s'ha comentat anteriorment, al llarg de la història les dones havien estat sotmeses a una pressió social que les induïa a ser una figura dòcil, i aquest fet comportava conseqüències en la vida íntima i quotidiana. Per tant, podem entendre que mitjançant aquesta acció, Abramovic pretenia fer una denúncia, adoptant una actitud provocadora que trenqués amb aquests ideals.

Seguint en la mateixa línia a l'acció *Rhythm 0*, 1974 (Fig. 25) l'artista es va presentar amb una actitud completament passiva davant el públic napolità, entregant un text amb les següents instruccions: «Sobre la taula hi ha 72 objectes que es poden utilitzar sobre el meu cos com es desitgi. Performance: Jo sóc l'objecte. Durant aquest període

---

<sup>83</sup> Entrevista publicada a la revista *Paradoxa* 2, 1997 vist a J.V. ALIAGA, *Orden fàlico...*, 2007, p.259

<sup>84</sup> J.V. ALIAGA, *Orden fàlico...*, 2007, p. 263

assumeixo tota la responsabilitat. Duració: 6 hores (des de les 20 fins a les 02), Studio Morra, Nàpoli>>.

Entre la llista es trobaven objectes de tota mena, des d'una pistola fins a cotó, passant per aliments com el pastís. A mida que passaven les hores, el públic - la major part homes no acostumats a la performance - davant l'actitud d'objecte de l'artista, va anar actuant cada vegada d'una manera més agressiva, practicant-li insicions i trencant-li la roba fins deixar-la pràcticament nua. La performance va finalitzar en el moment en que un dels espectadors es va disposar a utilitzar la pistola, apuntant-la al cap de l'artista fins que algú el va frenar. Tot i això, de la mateixa manera que es van produir situacions violentes, certa part del públic va reaccionar amb actituds agradables com abraçades i petons.

En aquest cas, l'artista es presentava davant de l'espectador com a objecte amb el que podien fer el que volguessin, i d'aquesta manera experimentava les situacions i els sentiments que patien les dones, tot i això en aquest cas també ho realitzava com una mena de provocació per tal de mesurar el nivell de violència dels visitants de la galeria.<sup>85</sup>

Per el que s'ha pogut observar durant l'anàlisi, sembla a ser que tot i que l'artista mai s'ha volgut situar dins l'etiqueta d'artista feminista, coneixia perfectament els nivells d'objectualització sexual i patriarcal als que havien estat sotmeses les dones. Pot ser, resulta possible el qüestionament que es realitzava Aliaga: ser feminista i anar en contra de lo establert sense proposar-s'ho.<sup>86</sup>

## 6.2 REGINA JOSÉ GALINDO

Prèviament, durant l'anàlisi bibliogràfic es pretenia trobar una artista que hagués treballat amb l'art del cos portat al límit anys després de les pràctiques dutes a terme per les artistes comentades amb anterioritat. I amb aquest objectiu es va trobar a Regina José Galindo (Ciutat de Guatemala, 1974). Per a l'anàlisi de l'obra d'aquesta artista, és important conèixer el seu context i degut a això canviem de situació geogràfica, deixant de banda Europa i Nord Amèrica per passar a Sud Amèrica. En aquest cas, ens trobem dins un panorama divers, ja que a més a més de les discriminacions que trobàvem als països més desenvolupats, s'hi afegeixen altres circumstàncies fins ara desconegudes.

---

<sup>85</sup> Ibidem, p. 263

<sup>86</sup> Ibidem, p.259

Aquest és el cas d'actes com la poligamia, la mutilació genital i casos d'homicidi com a conseqüència de la pèsima qualitat de vida i la manca d'higiene i sanitat, juntament amb la pervivència d'estratègies patriarcals.

Un exemple d'aquestes situacions el trobem a Mèxic on el servei de metro de la ciutat, ofereix a les usuàries que es desplaçen soles o acompanyades per altres dones, la possibilitat de viatjar en un dels vagons davanters, en els quals la presència d'homes està restringida. Aquesta decisió es pren per diverses raons com la realitat d'abusos i tocaments per part dels homes que s'aprofiten durant les hores puntes, juntament al domini de virilitat i la idea de que les dones són incapaçes de defensar-se i adoptar mesures per si mateixes davant d'aquesta situació.<sup>87</sup>

Dins d'aquest context van sorgir un conjunt d'artistes que van renovar els temes, els llenguatges i la relació entre art i política a Guatemala. Una nova generació denominada amb reserves de "postguerra" i "urbana" formada per artistes com Regina José Galindo, María Adela Díaz, Moisés Barrios entre d'altres, juntament amb galeristes, crítics i curadors. Dins d'aquest grup Galindo és la més destacada i la primera en definir-se dins d'aquest país com a artista de performance.<sup>88</sup> En aquest cas, com a instrument de crítica cap al masclisme i com a denúncia a la violació dels drets humans de la dona.

Les seves accions extremes ens permeten endinsar-nos a una realitat a través d'unes situacions límit en les que la seva integritat física corre perill i que al mateix temps actuen com a potents agitadors de l'espectador. Aquestes es realitzen com a rituals personals i com a petit homenatge a una col·lectivitat víctima d'una crua realitat social, plena d'abusos i d'injustícies. Tal i com diu la pròpia artista, utilitza el seu cos com a reflexe d'altres cossos<sup>89</sup>, de la mateixa manera que ho havia fet Gina Pane amb anterioritat.

*"Con cada trabajo intento mostrar un aspecto de la realidad, de la humanidad. Más que denunciar quiero cuestionar. Trabajar y mostrar algunas formas con las cuáles operen los sistemas de poder. Crear piezas que, en la medida de lo posible, nos lleven a experimentar algo. No creo en los discursos morales ni en la idea de que el arte salva*

---

<sup>87</sup> Ibidem, p. 313

<sup>88</sup> S. VILLENA, "Regina Galindo: el arte...", 2010, p.52

<sup>89</sup> R.J. GALINDO, *Piel de gallina*, 2012, p. 11

*el mundo, pero sí creo en la posibilidad de las imágenes de hacer tambalear el silencio. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político, no como politiquería, sino como compromiso con la búsqueda, la rebeldía, la no aceptación de las normas.*<sup>90</sup>

Tot i això, aquesta actitud crítica no pretenia ser provocadora com succeïa en el cas dels artistes de l'Accionisme Vienès, sinó que la presentava amb l'objectiu d'informar a la societat mitjançant l'obertura de canals de discussió.<sup>91</sup> Els seus treballs també contenen moments previs en els que l'artista es concentra per tal de tenir el control sobre el seu cos, al mateix temps, aquests també contenen un treball posterior per tal d'eliminar la mala energia.<sup>92</sup>

La seva primera performance *Lo voy a gritar al viento*, (Fig.26) data l'any 1998 en la que sospesa del edifici central de correus de la ciutat de Guatemala llegia part de les seves poesies. A partir d'aquesta ha participat en diferents esdeveniments artístics, com per exemple a la Bienal de Venècia on va guanyar el Lleó d'Or, tot i això no es troben molts estudis aprofundint en la seva obra.

Dins de les seves accions més extremes trobem *Perra*, 2005 (Fig.27) en la que l'artista es graba aquesta paraula amb un ganivet sobre la cama dreta com una denúncia als aconteixements que es van cometre contra les dones del seu país, on era habitual l'aparició de cossos torturats i mutilats amb inscripcions fetes amb ganivets o navalles on es podia llegir "maldita perra", "muerte a todas las perras" o bé "odio a las perras".<sup>93</sup> El fet de marcar-se la paraula a la cuixa, és un gest que neutralitza el plaer dels agressors i dona poder a la dona, com un acte de resistència per: "*quitarles el poder a las agresores y hacérmelo yo misma*".<sup>94</sup> D'altre banda, aquest treball també ens recorda a algunes de les accions dutes a terme per Gina Pane, per la seva contenció del dolor i l'acte pausat.

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 17

<sup>91</sup> A l'entrevista realitzada, Galindo comenta que no s'identifica amb el grup dels Vienesos.

<sup>92</sup> Tal i com indica la pròpia artista en el documental realitzat per Televisió Espanyola l'any 2012 i a l'entrevista que se li ha realitzat per a l'el·laboració treball.

<sup>93</sup> Per a les descripcions de les seves obres s'ha utilitzat la informació que proporciona la pròpia artista en la seva pàgina web. Disponible a: <http://reginajosegalindo.com>

<sup>94</sup> S. VILLENA, "Regina Galindo: el arte....", 2010, p.52



Seguint en aquesta línia el mateix any realitza *279 golpes*, en la que Galindo es tanca dins un petit recinte, des d'on i mitjançant un micròfon permet escoltar al públic l'impacte dels 279 cops que ella mateixa es dona, cada un per cada feminicidi comentat per els mitjans de comunicació durant aquell any. L'any 2007 la va tornar a realitzar a la Bienal de Venècia, aquest cop modificant el títol a *() golpes* justificant el caràcter obert del compte, en aquesta ocasió es va propiciar 394 cops fent referència al número de dones assassinades entre l'any 2004 i 2005.<sup>95</sup>

L'any 2004 va realitzar l'acció *Himenoplastia*, en aquesta l'artista es va sotmetre a una operació quirúrgica en la que li reconstruïen l'himen per tornar a ser verge. Fent referència a la mutilació genital que es practicava habitualment a les dones del seu país. A *150000 voltios*, 2007 (Fig. 28) va rebre una descàrrega elèctrica a partir d'un dispositiu utilitzat per la policia en la detenció de sospitosos. Mentre que a *Peso*, 2006 (Fig.29) es va col·locar una sèrie de cadenes que dificultaven enormement el moviment, fent extremadament difícil realitzar l'acció, en la que l'artista queda encadenada durant quatre dies mentre realitza la seva vida quotidiana.

Totes aquestes obres mostren una certa influència de la performance històrica i en aquest sentit, Julia Ramírez fa un estudi a "*Regina José Galindo o el cuerpo como nación*" en el que relaciona les ferides de Gina Pane i d'Ana Mendieta amb la sang de *¿Quién puede borrar las huellas?* realitzada l'any 2003 (Fig. 30) per Galindo en la que l'artista en el camí des de la Cort Institucional fins al Palau Nacional de Guatemala va deixant unes petjades de sang humana com a reivindicació de la sang perduda per els guatemaltecs.

D'altre banda, els talls de Pane i Abramovic es veuen en les lletres de *Perra*, 2005. I en certa manera el *Rape Scene* d'Ana Mendieta comentat amb anterioritat, a *Mientras ellos siguen libres*, 2007. En la que l'artista es va fer lligar amb cordons umbilicals al respall i als peus d'un llit amb les cames obertes com si estigués a punt de ser violada, aquest seria el moment anterior representat en l'acció de Mendieta. Mentre que al mateix temps, la vulnerabilitat que presenta l'artista recorda a la d'Abramovic en la seva acció al Studio Morra de Nàpols, *Rhythm 0* l'any 1974.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Ibidem, p.65

<sup>96</sup> J. RAMIREZ, "Regina José...", 2009, p.442

Tot i això i el seu apropament al Body Art dels anys seixanta i setanta, Galindo, no fa una repetició dels treballs anteriors, sinó que més aviat en fa una revisió amb l'objectiu de fer visible la situació social que pateixen les dones del seu país, marcades per un trauma que segons Ramírez en l'any de la seva publicació, 2009 no es trobava resolt.<sup>97</sup> Mentre que en l'actualitat es podria considerar que aquest sí ha canviat, degut a la resposta que va proporcionar l'artista en l'entrevista.

Un cop finalitzat l'estudi ha resultat sorprenent el fet de que l'artista no s'hagi definit com a una artista feminista en les respostes a l'entrevista que se li ha realitzat, ja que la majoria de les seves obres han estat centrades en temàtiques relacionades amb la violència i la repressió cap a la figura femenina, en aquest sentit la seva actitud recorda a la comentada amb anterioritat en el cas de Marina Abramovic.

---

<sup>97</sup> Ibidem, p.446

## CONCLUSIONS

Després de la lectura i de l'anàlisi dels diferents documents seleccionats i de la tria de la informació que es cenyia als temes que es volien cobrir en aquest estat de la qüestió, es pot afirmar que al llarg dels anys les pràctiques artístiques del Body Art que han dut el cos al límit, han estat sempre lligades al context històrico-social en el que s'han desenvolupat, unint sempre ART i VIDA.

Aquests fets es reflexen perfectament en tots els casos estudiats, des de l'origen d'aquestes pràctiques amb els artistes de l'Accionisme Vienès, intentant revelar-se contra els estats de poder i la societat. Successivament s'ha pogut comprovar el mateix en les artistes que van treballar els aspectes relacionats amb el feminisme, trencant amb els tabús establerts i el caràcter d'objecte que se'ls hi havia imposat.

El treball des de l'inici s'havia plantejat amb els objectius de tractar aquestes pràctiques d'una manera evolutiva, per tant, intentant buscar una artista que dins dels nostres temps hagués dut a terme el mateix tipus d'accions que havien realitzat les artistes seleccionades amb anterioritat. I a partir d'aquest plantejament, com s'ha pogut veure, es va trobar el cas de l'artista Regina José Galindo.

L'anàlisi de les seves accions ha permès afirmar de manera reiterada el que s'ha comentat, que principalment aquest tipus d'accions pretenien qüestionar i posar en evidència aspectes preocupants que es donaven dins la societat. D'altre banda, en la entrevista que se li ha pogut realitzar, l'artista donava a entendre que les seves accions no només es centraven en aquestes temàtiques. Tot i això, la bibliografia consultada confirma el contrari, ja que totes les publicacions que s'han pogut analitzar es centren l'estudi de les mateixes accions. Aquests fets han permès arribar a la conclusió de que aquest pot ser un símptoma de l'estadi, encara primari, en el qual es troba l'anàlisi de la seva obra.

Al mateix temps, a partir de l'anàlisi s'ha pogut donar resposta als qüestionaments plantejats a l'inici del treball. Es pot afirmar que principalment els artistes que han treballat amb l'art del cos al límit han volgut provocar, reivindicar i expressar tot el que anteriorment els havia estat reprimat, obrint al mateix temps nous debats. En les seves

accions el dolor es realitzava amb l'objectiu d'assolir llibertat i al mateix temps cridar l'atenció d'un públic que es considerava anestesiat.

L'important no era el resultat final, sinó el procés, durant el qual es portava el cos al límit, aquest estava molt lligat tant amb els aspectes físics com psíquics. Prèviament, com s'ha pogut veure en els diversos casos analitzats, la ment es preparava i es concentrava. També és cert, que en alguns casos sembla a ser que aquestes limitacions no existien, com és el cas de Marina Abramovic, l'artista no les acceptava i això va fer que en més d'una ocasió estigués apunt de morir durant les seves accions.

Durant l'anàlisi bibliogràfic també s'ha pogut observar que pràcticament totes les publicacions aportaven el mateix tipus d'informació, cosa que va resultar una mica frustrant. En aquest cas, es vol destacar la importància de l'estudi realitzat per Juan Vicente Aliaga a *Orden Fàlico, androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, el qual ha sigut essencial a l'hora de vertebrar l'anàlisi i donar solidesa als aspectes relacionats amb el feminisme i l'art del cos portat als extrems, que la resta de bibliografia consultada no cobria. Seguint en aquesta línia també han sigut fonamentals les entrevistes que s'han trobat o realitzat a les pròpies artistes, ja que aquestes facilitaven informació de primera mà.

Per concloure, s'ha vist que algunes de les artistes que s'han estudiat, sovint han treballat amb aspectes relacionats amb el feminisme, però contràriament mai s'han definit com a tals. Pot ser perquè el fet de definir-se com "artista-feminista" podria comportar certes limitacions en la seva obra, però aquesta és una qüestió més delicada que caldria investigar amb més detall i atenció.

## BIBLIOGRAFIA

ALIAGA, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Nerea, 2004

ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 2007

AZNAR, Sagrario. *El arte de acción*, San Sebastián, Nerea, 2000 P. 67 - 68

DANERI, Anna. *Marina Abramovic*, Milano, Edizioni Charta, 2002

DENEGRI, Dorila. *Marina Abramovic. Performing body*, Milano, Edizioni Charta, 1998

DUROZOI, Gérard. *Diccionario de arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007

*Gina Pane. Palau de la Virreina, maig - juny 1990*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1990

Gina Pane, *Opere 1968 - 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998

*Gina Pane*, Southampton, John Hansard Gallery, 2002

GOLDBERG, Roselee. *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000

ISAAK, Jo Anna. *Feminism and contemporary art, the revolutionary power of women's laughter*, London, Routledge, 1996

JONES, Amelia. *Body art. Performing the subject*, Minneapolis i Londres, University of Minnesota Press, 1998

KAUFFMAN, Linda. *Malas y perversos: Fantasías en la cultura y arte contemporáneos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000 P.78-84

*Marina Abramovic*, Berlín, Cantz, 1993

*Marina Abramovic, Biography*, Ostfildern, Cantz, 1994

*Marina Abramovic. Artist body, performances 1969 - 1998*, Milano, Edizioni Charta, 1998

MC EVILLEY, Thomas. "The serpent in the Stone", a *Marina Abramovic. Objects, performance, video, sound*, Oxford, Museum of Modern Art, 1995, P. 45 - 52

OBRIST, Hans-Ulrich. *Marina Abramovic, The conversation series*, Köln, Walther König, 2010

O' DELL, Kathy. *Contract with the skin: Masochism, performance art and the 1970*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998

*Piel de gallina*, Vitòria, Artium, 2012

RECKITT, Helena. *Art and feminism*, Londres, Phaidon, 2001

SAVOCA, Giuseppe. *Arte Estrema. Dal teatro di performance degli anni settanta alla body art estrema degli anni novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999

SCHNEEMANN, Carolee. *More than meat joy. Performance works and selected writings*, New York, Documentext, 1997

SCHNEEMANN, Carolee. *Imaging her erotics: Essays, Interviews, Projects*, Massachusetts, The Mit Press, 2003

SCHOR, Gabriele. *Donna: Avanguardia femminista negli anni '70, dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Verona, Electra, 2010

*Seven easy pieces, Marina Abramovic*, Milano, Edizioni Charta, 2007

SLATKIN, Wendy. *Women artists in history. From antiquity to the present*, New Jersey, Prentice Hall, 1997

SOLANS, Piedad. *Accionismo Vienés*, Hondarribia, Ed. Nerea, 2000

STILES, Kristine. *Marina Abramovic*, Londres, Phaidon, 2008

SUREDA, Joan; GUASCH, Anna Maria. *La trama de lo moderno*, Madrid, Ediciones Akal, 1993

TRONCHE, Anne. *Gina Pane actions*, París, Édition Fall, 1997

WESTCOTT, James. *When Marina Abramovic dies, a biography*, Massachusetts, The Mit Press, 2010

WESTEN, Mirjam. *Rebelle: Art and feminism 1969 - 2009*, Arnhem, Museum voor Moderne Kunst, 2010

WINNEKES, Katharina. "Transformations", a *La chair ressuscitée. Gina Pane*, París, Galerie Isy Brachot, 1989, P. 44 - 55

## ARTICLES

NOCHLIN, Linda. "Why have there been no great women artists?" *Art news*, 1971, p.5 - 22 [Consulta: abril 2015] Disponible a: [http://davidrifkind.org/fiu/library\\_files](http://davidrifkind.org/fiu/library_files)

RAMÍREZ, Julia. "Regina José Galindo o el cuerpo como nación", *Boletín de Arte n°30, Universidad de Málaga*, 2009, p.435 - 448 [Consulta: abril 2015]

Disponible a:

<https://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/regina-josc3a9-galindo-o-el-cuerpo-como-nacic3b3n.pdf>

SOLER, Joan Josep. "La mirada crítica de Regina José Galindo" *Revista Mito*, 2014

[Última consulta: 19 maig 2015] Disponible a:

<http://revistamito.com/la-mirada-critica-de-regina-jose-galindo/>

VILLENA, Sergio. "Regina Galindo: El arte de arañar el caos del mundo. El performance como acto de resistencia" *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*, Vol. 7, nº 1, 2010, P. 49 - 78 [Consulta: abril 2015] Disponible a:

[https://www.academia.edu/3465907/Regina\\_Galindo.\\_El\\_performance\\_como\\_acto\\_de\\_resistencia](https://www.academia.edu/3465907/Regina_Galindo._El_performance_como_acto_de_resistencia)

## **RECURSOS ELECTRÒNICS**

<http://www.reginajosegalindo.com> [en línia] [Última consulta: 19 maig 2015]

<http://www.caroleeschneemann.com> [en línia] [Última consulta: 19 maig 2015]

<http://www.reactfeminism.org> [en línia] [Última consulta: 19 maig 2015]

<http://www.valieexport.at> [en línia] [Última consulta: 19 maig 2015]

Documental Regina José Galindo al programa metropolis emès a RTVE

[Última consulta: 19 maig 2015] Disponible a:

<http://www.rtve.es/television/20120309/regina-jose-galindo/506166.shtml>

Video "Marina Abramovic talks about Rythm 0, 1974"

[Última consulta: 19 maig 2015] Disponible a:

[http://artforum.com/video/id=42489&mode=large&page\\_id=4](http://artforum.com/video/id=42489&mode=large&page_id=4)



MANCHESTER, Elisabeth. Interior Scroll, Carolee Schneemann, 2003

[Última consulta: 19 maig 2015] Disponible a:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282/text-summary>

Entrevista a Regina José Galindo "El lienzo de su cuerpo" *Diari Pàgina 12*, 2012

[Última consulta: 19 maig 2015] Disponible a:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7155-2012-03-30.html>

ANNEX D'IMATGES

(Fig. 1)



Yves Klein, *Anthropometries*, 1960

(Fig. 2)



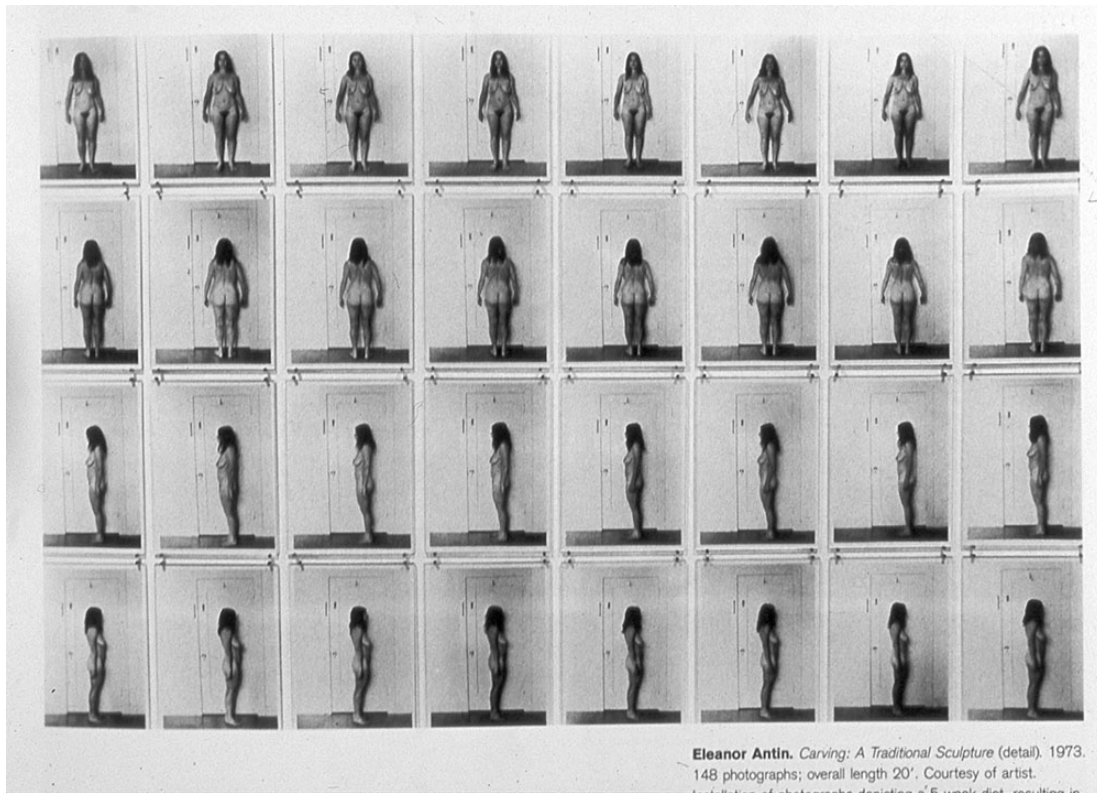
Yves Klein, *Salt al buit*, 1960

(Fig.3)



*Oh Sensibility*, 1970 Otto Mühl

(Fig. 4)



Eleanor Antin, *Carving a traditional sculpture*, 1972

(Fig. 5)



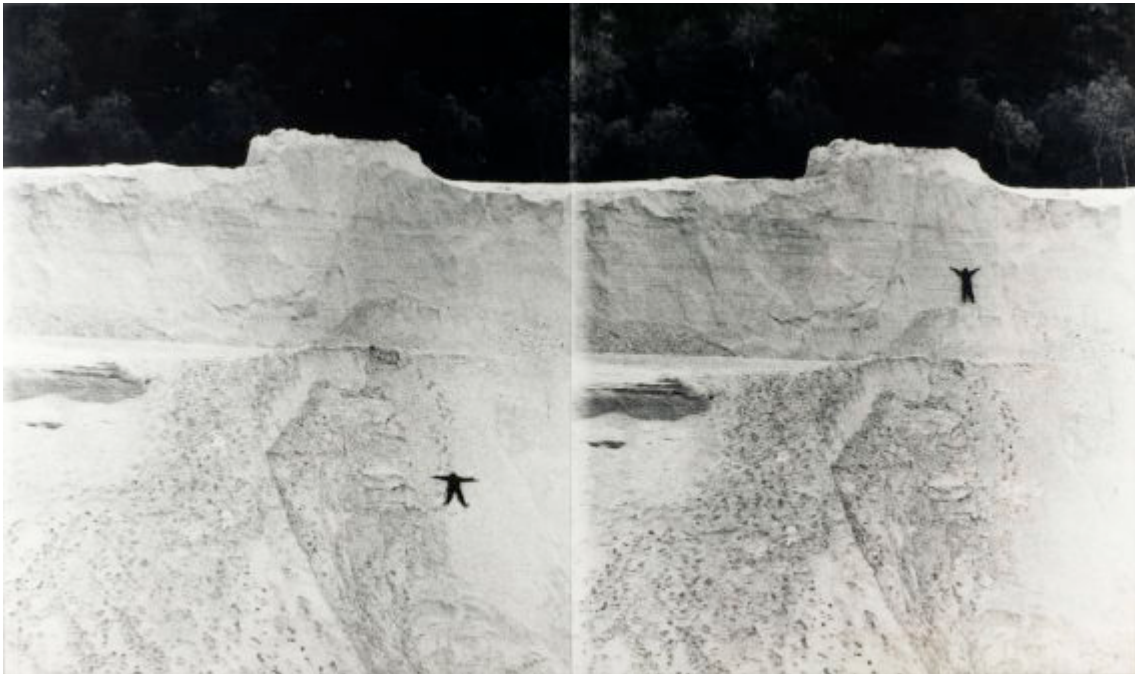
VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital panic*, 1969

(Fig . 6)



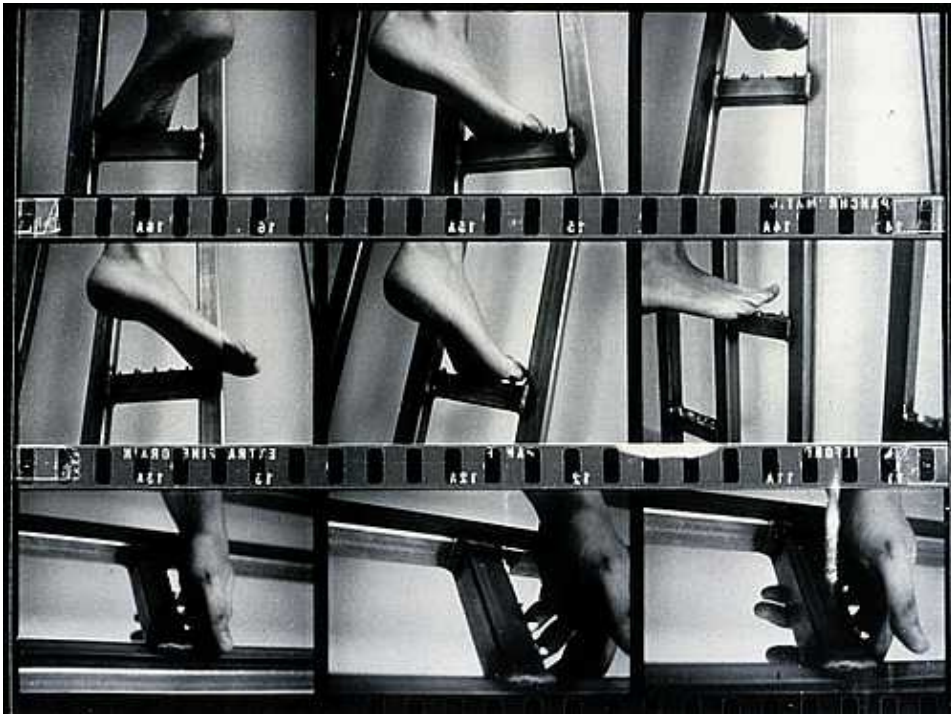
Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973

(Fig. 7)



Gina Pane, *Deuxième Project du Silence*, 1970

(Fig. 8)



Gina Pane, *Escalade non anesthésiée*, 1971

(Fig. 9)



Gina Pane, *Psyché*, 1974

(Fig. 10)



Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973

(Fig. 11)



Gina Pane, *Autoportrait(s)*, 1973

(Fig. 12)



Gina Pane, *Mise en contition*, *Autoportrait(s)*, 1973

(Fig. 13)



Gina Pane, *Contraction*, *Autoportrait(s)*, 1973

(Fig. 14)



Tiziano Vecellio, *Martiri de Sant Llorenç*, 1548

(Fig. 15)



Carolee Schneemann, *Blood work diary*, 1971



(Fig. 16)



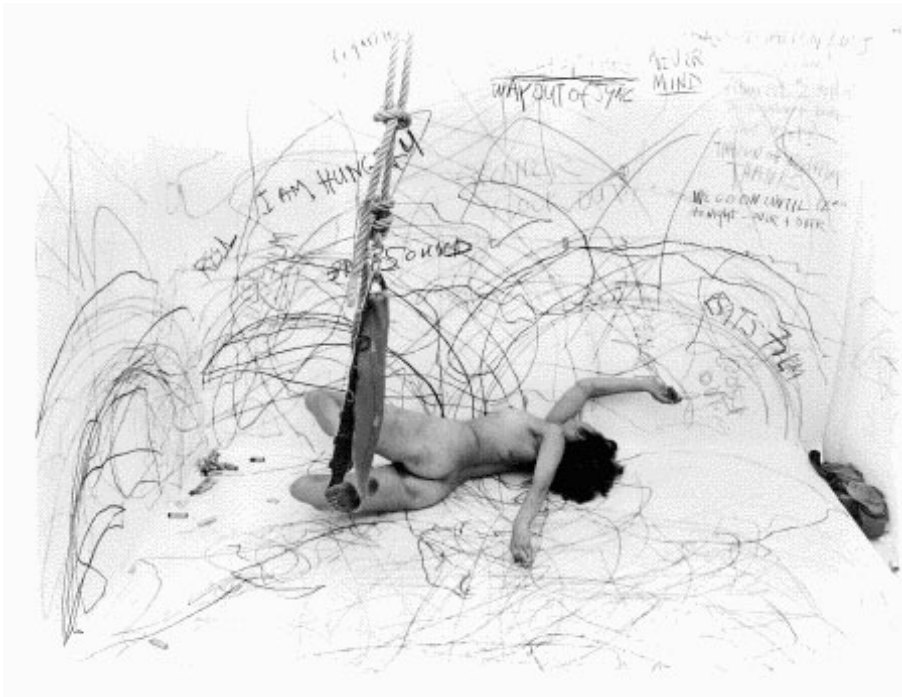
Carolee Schneemann, *Eye body: 36 transformation actions*, 1963

(Fig. 17)



Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964

(Fig. 18)



Carolee Schneemann, *Up to and including her limits*, 1973- 76

(Fig. 19)



*Interior Scroll*, 1975

(Fig. 20)



Marina Abramovic, *Rhythm 10*, 1973

(Fig. 21)



Marina Abramovic, *Rhythm 5*, 1973

(Fig. 22)



Marina Abramovic, *Rhythm 2*, 1974

(Fig. 23)



Marina Abramovic, *The Lips of Thomas*, 1975

(Fig. 24)



Marina Abramovic, *Art must be beautiful*, 1975

(Fig. 25)



Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974

(Fig. 26)



Regina José Galindo, *Lo voy a gritar al viento*, 1998

(Fig. 27)



Regina José Galindo, *Perra*, 2005

(Fig. 28)



Regina José Galindo, *150000 voltios*, 2007

(Fig. 29)



Regina José Galindo, *Peso*, 2006

(Fig. 30)

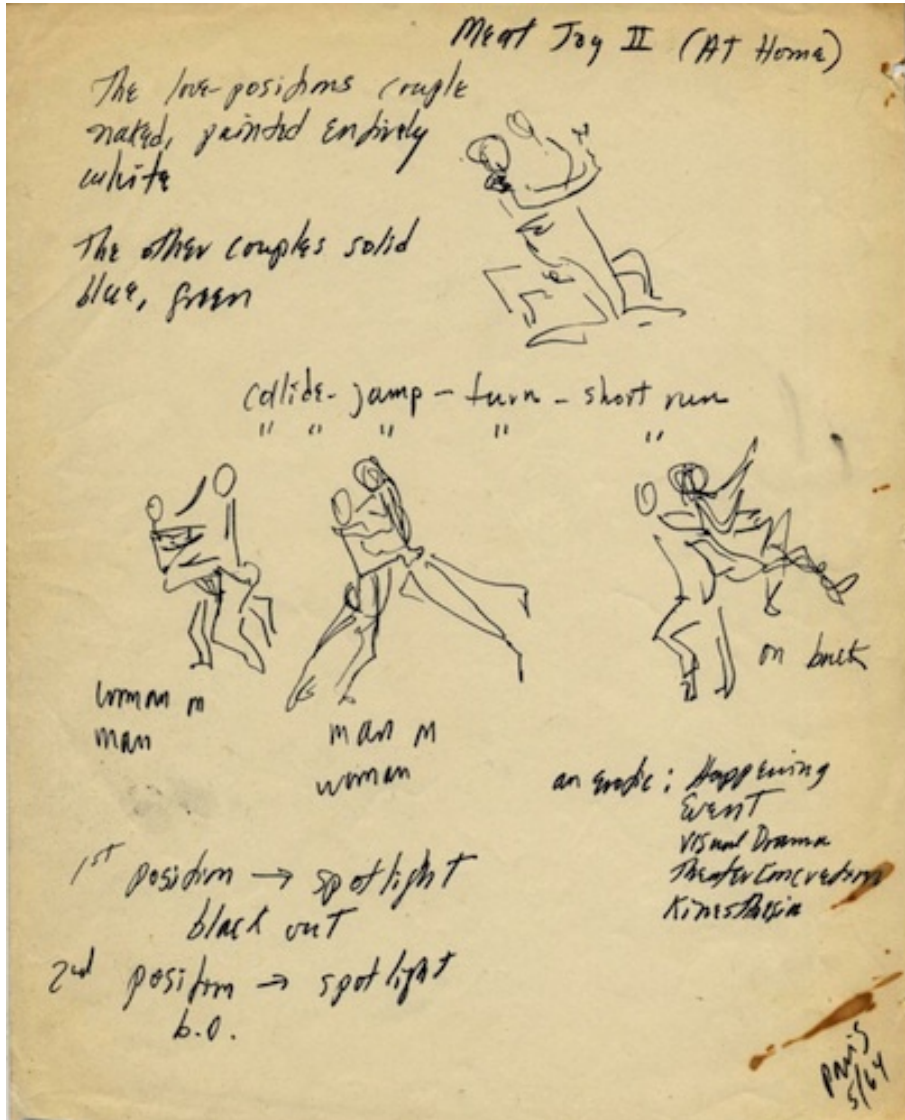


Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003

ANNEX II

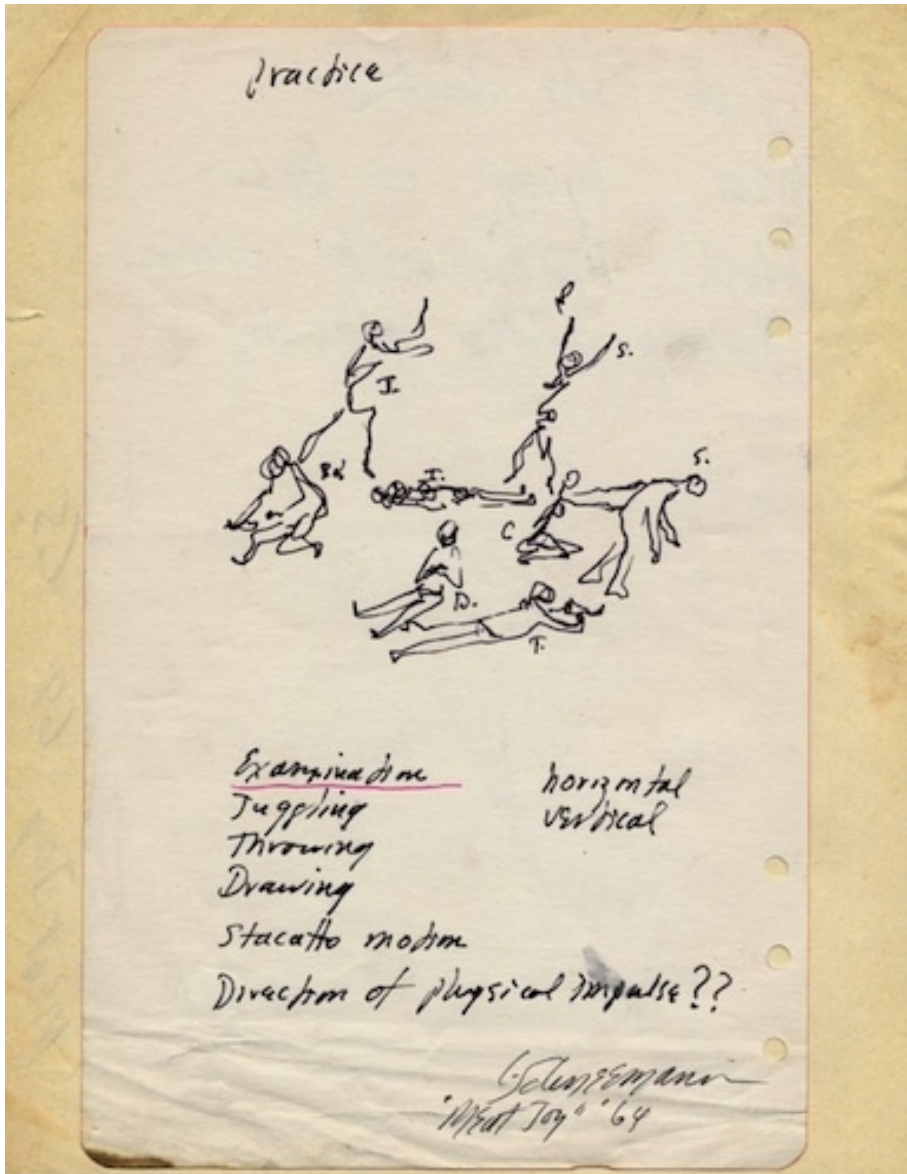
Esboços de l'acció *Meat Joy*, 1964 que va facilitar Carolee Schneemann a la revista "Art Forum":

1).

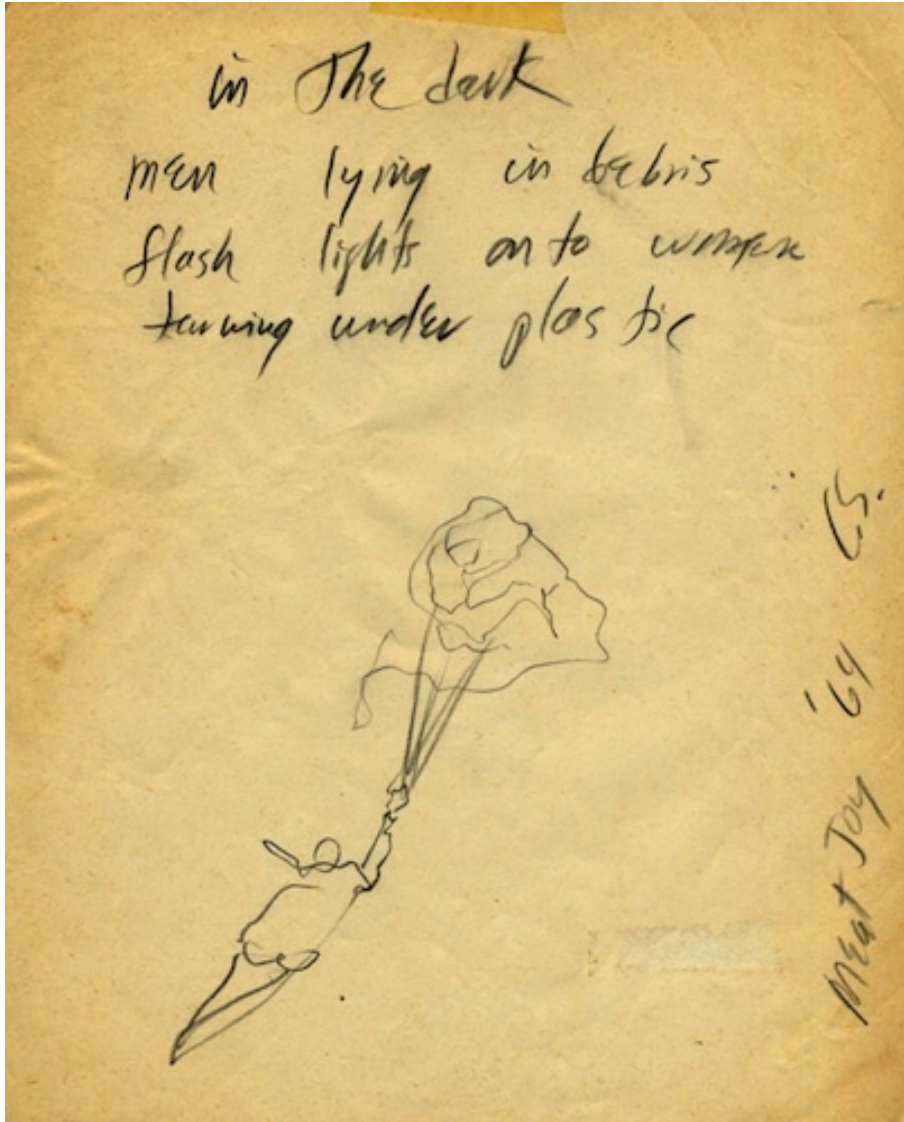




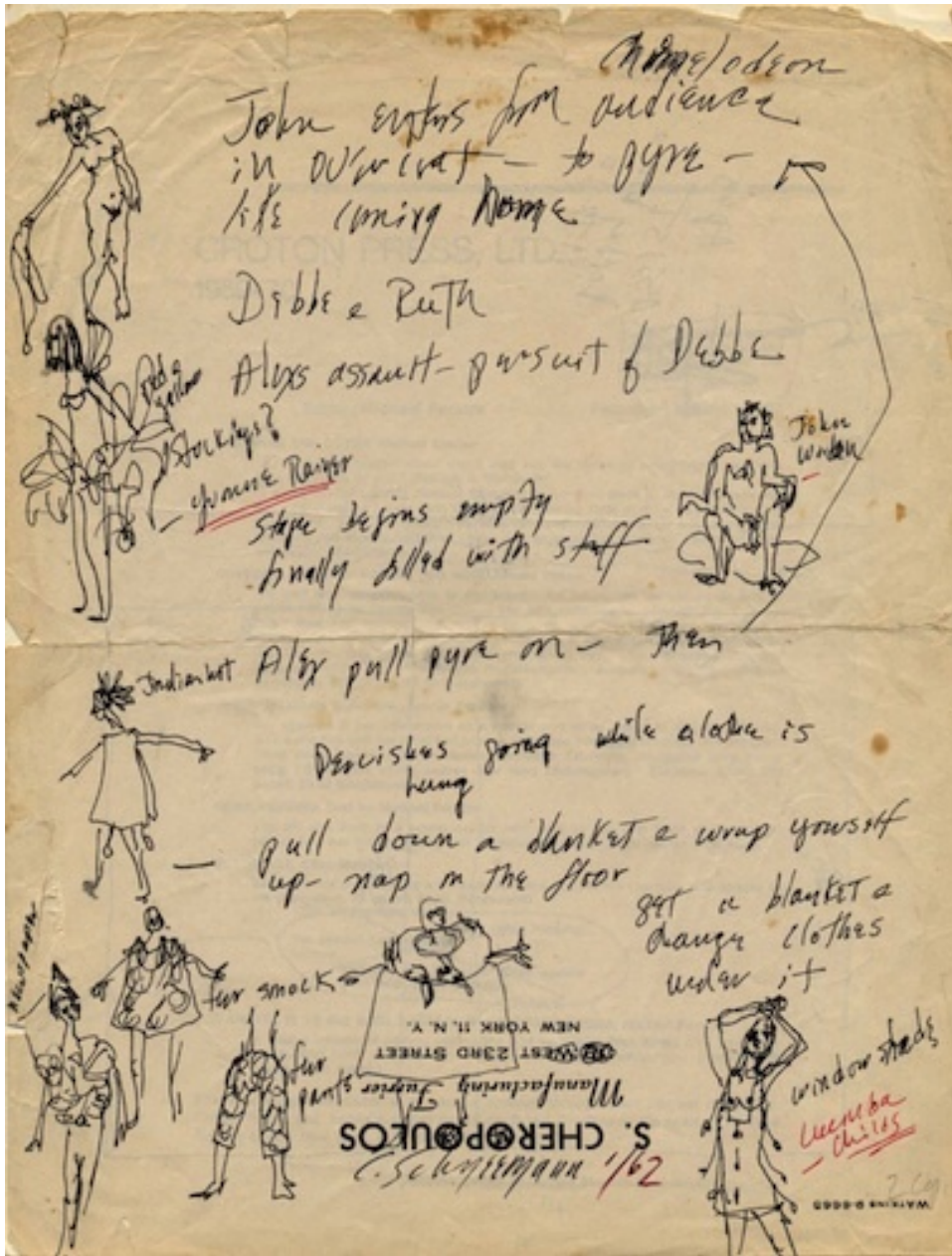
2).



3).



4).



5).



### ANNEX III

#### **S'ADJUNTEN PREGUNTES REALITZADES A L'ARTISTA REGINA JOSÉ GALINDO.**

-Cuál es la intención algunas de sus acciones como "Perra" en las cuáles percibe sufrimiento y qué quiere transmitir con éstas?

-Identifica el modo con en el que lleva acabo estas acciones con ciertas prácticas de los accionistas vieneses?

-Cuál es el sentimiento que percibe despues de algunas de sus acciones en dónde recibe voltios, le orinan encima o le ahogan en el agua, es decir, en las que recibe cosas no agradables?

-Por qué usa la autolesion o la agresión?

-Si se tuviera que describir como artista cómo se describiria?

-Que entiende por dolor?

-Se calificaría como una artista feminista?

- Dejó la poesia en un segundo lugar. Por qué? sentía que con sus acciones era capaz de transmitir mejor sus mensajes?

-Cree que realmente en una sociedad como en la que vivimos hoy en día, en la cuál el arte ha pasado a un lugar secundario, estos mensajes llegan al espectador?

-Ha cambiado el contexto social de su país en los últimos años?



ReginaJose

per a usuari ▾

12 maig ☆



espanyol ▾



català ▾

[Tradueix el missatge](#)

[Desactiva per a: espanyol](#) ✕

Hola Laila te respondo.

-Cuál es la intención de sus acciones como "Perra" en las cuáles percibe sufrimiento y que quiere transmitir con éstas? lo explico en la descripción literal de la obra.

Escribo la palabra PERRA con un cuchillo sobre mi pierna izquierda. Una denuncia de los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja.  
(PrometeoGallery di Ida Pisani. Milano, Italia. 2005)

-Identifica el modo en el que lleva a cabo estas acciones con ciertas prácticas de los accionistas vieneses?  
no, para nada, en lo absoluto

-Cuál es el sentimiento que percibe despues de algunas de sus acciones en dónde recibe 100 m voltios, le orinan encima o le ahogan en el agua, es decir, en las que recibe cosas no agradables?  
lo trabajo posteriormente, no me quedo con la mala energía o la mala carga

-Por qué usa la autolesión o la agresión?  
no uso la autolesión. me parece que quizás no conoces todo mi trabajo y te dejas llevar por la pocas piezas como perra o himenoplastia.

-Que entiende por dolor?

-Si se tuviera que describir como artista cómo se describiría?

-Se calificaría como artista feminista?  
no. me defino como una mujer feminista. a mi trabajo prefiero no ponerle etiquetas.

-Dejó la poesia en un segundo lugar. Por qué? Sentía que con sus acciones era capaz de transmitir mejor sus mensajes?  
no la dejé este año por ejemplo publico un libro. nunca he dejado de escribir

-Cree que realmente en una sociedad como en la que vivimos hoy en día, en la cuál el arte ha pasado a un lugar secundario, estos mensajes llegan al espectador?  
el arte no da mensajes, no es una cuestión didactica, el arte abre canales abre discusiones

- Ha cambiado el contexto social de su país en los últimos años?  
si

