

# REPRESENTAR LA MUERTE PROPIA. THÁNATOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

JULIÁN DÍAZ

Universidad de Castilla la Mancha

ANTES DE MORIR POR INGESTIÓN DE BARBITÚRICOS, Alberto Greco escribió la palabra *fin* sobre su mano izquierda, se cerraba así una obra singularizada, inconformista y provocadora, que en la España oscura de los años sesenta supuso un interesante lugar de encuentro entre artistas muy diferentes. Greco, además, convertía de este modo su final en una representación de su propia muerte.

¿Qué lleva a un artista a especular sobre su propia muerte, a representarla? Puede que busque una comprobación práctica de que, como ha escrito Giorgio Agamben «hay todavía figuras más allá de lo humano», el filósofo enumera algunas pruebas de su existencia; «el *antihumanismo* de Baudelaire, el *alma monstruosa* de Rimbaud, la *marioneta* de Kleist, *el hombre o la piedra* de Lautréamont, el *arabesco en que se confunden figura humana y tapicería* de Matisse, el *mi ardor es más bien del orden de los muertos y de los nonatos* de Klee, el *lo humano no tiene que ver* de Benn, [...] el *rastro madreperlesco de caracol* de Montale y la *cabeza de medusa y el autómatas* de Celan»<sup>1</sup>.

No es imposible que los artistas que representan su muerte lo hagan siguiendo mecanismos mentales parecidos a los que muestran los héroes de la literatura medieval; intuían, dice Philippe Ariés, que había llegado su hora y se preparaban para morir, hoy es un anacronismo, una provocación, ya que la sociedad moderna «ha privado al hombre de su muerte y solo se la devuelve si él no la utiliza para perturbar a los vivos»<sup>2</sup>. No es raro que los

---

<sup>1</sup> Este trabajo se vincula a los proyectos «50 años de arte en el siglo de plata español» HAR2014-53871P y «Modernidades descentralizadas». Giorgio Agamben, cit. en ROMERO, P. G., «Mirar desde el suelo», en BORJA VILLEL, M., *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2010, p. 53.

<sup>2</sup> ARIÉS, P., *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Acantilado, 2011, p. 240.

artistas contemporáneos se sitúen fuera de su tiempo de manera consciente y meditada.

O puede que les mueva lo contrario, un modo de protección frente a la idea de la desaparición, un intento de exorcizar la muerte, como dice Carl Einstein, «la imagen es condensación y defensa contra la muerte»<sup>3</sup>. También podría ser una broma, porque, como dice, al parecer, el epitafio de Marcel Duchamp, «Por otra parte, siempre son los otros los que se mueren». No opinaba lo mismo Jean Cocteau, «todos los días veo en el espejo trabajar a la muerte», un pie muy adecuado para una conocida fotografía de Paul Delvaux en la que el pintor aparece al otro lado del espejo, y a este, uno de esos esqueletos que tanto le gustaban, el artista, en el lado de la muerte, la osamenta, en el de la vida, o puede que no, porque en realidad no hay vida, sino una imagen congelada de manera redundante; «espejo congelante es la imagen fotográfica», ha escrito Umberto Eco<sup>4</sup>. Arnold Böcklin también se representó con la muerte (en forma de esqueleto) rondándole, esta vez los dos a este lado del espejo. La profecía de lo previsible de James Ensor es y no es una broma, un dibujo de 1888 titulado *Mi retrato en 1960*, un esqueleto reclinado que mira al espectador; como la de Duane Michels en una fotografía de 1968 en la que el artista contempla, con impasibilidad aparente, su cadáver, en un espacio onírico, igual que Borg, el protagonista de *Fresas salvajes*, de Ingmar Bergman, que sueña su propio entierro. En todos los casos parece cumplirse la afirmación de Georges Steiner, «pintándose a sí mismo –una expresión llena de carga semántica– el escritor o el artista vuelve a poner en acto la creación de su persona»<sup>5</sup>.

Dice Vladimir Jankélevitch en su imponente libro sobre la muerte que la vida nos habla de la muerte, «de cualquier cosa de que se trate, al menos en un sentido se está tratando de la muerte; hablar de cualquier cosa, por ejemplo de la esperanza, significa hablar obligatoriamente de la muerte, hablar del dolor es hablar, sin nombrarla, de la muerte»<sup>6</sup>, así que, cuando Cézanne decía que la vida es aterradora, hablaba de la muerte. Cézanne, que «nueve de cada diez días –lo escribió Merleau-Ponty– vio a su alrededor nada más que

<sup>3</sup> Carl Einstein, cit. en BELTING, H., *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2009, p. 184.

<sup>4</sup> ECO, U., «De los espejos», *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, p. 36.

<sup>5</sup> STEINER, G., *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1998, p. 249.

<sup>6</sup> JANKÉLEVITCH, V., *La muerte*, Valencia Pre-Textos, 2009, p. 66.

la miseria de su vida empírica y de sus intentos frustrados, restos de una fiesta desconocida»<sup>7</sup>.

Francis Bacon lo habría suscrito, él siempre pintaba la muerte; «Entonces [al pintar la crucifixión] estás trabajando en realidad sobre tus propios sentimientos y tus propias sensaciones. Podría decirse que te aproximas casi más a lo que es un autorretrato. Trabajas sobre una serie de sentimientos muy privados, y sobre la conducta, y sobre cómo es la vida»<sup>8</sup>, pintar una crucifixión es, entonces, hacer el autorretrato de un moribundo; todos los autorretratos apelan a la supervivencia, y, por tanto, a la muerte. Francis Bacon lo explica muy bien en el mismo libro; «realmente he hecho muchos autorretratos, porque la gente ha empezado a morir a mi alrededor como moscas, y no tenía a nadie a quien pintar más que a mí»<sup>9</sup>, y una apostilla contundente, para terminar, «somos carne, somos descarnados cadáveres en potencia»<sup>10</sup>. En los años setenta, Ana Mendieta, que habló tanto de la muerte, compondría, en su acción *Cristal sobre cuerpo*, unos interesantes retratos baconianos y vivos, en los que se habría identificado, sin duda, con las palabras de Francis Bacon.

#### SUGERIR LA MUERTE PROPIA

Y, sin embargo, hay muchos modos de representar la muerte propia, a pesar de que no puede ser poetizada<sup>11</sup>, los paródicos no son los menos importantes. Hipolyte Bayard se fotografió en 1840 como si fuera un hombre ahogado, aunque citando literalmente el *Marat* de David, utilizó su muerte como queja por falta de reconocimiento social:

El cadáver que ven ustedes es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban de presenciar o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención.

La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento.

<sup>7</sup> MERLEAU-PONTY, M., *La duda de Cézanne*, Madrid, Casimiro, 2012 (1945), p. 62.

<sup>8</sup> SYLVESTER, D., *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, pp. 42-43.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>11</sup> JANKÉLEVITCH, V., *La muerte, op. cit.*, p. 93.

Por esto le han otorgado muchos honores, pero no ha recibido ni un cuarto de penique. El Gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh, veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas, le prestaron atención durante mucho tiempo, sin embargo ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido o reclamado. Damas y caballeros, será mejor que pasen de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero han comenzado a descomponerse.

H. B. 18 Octubre 1840<sup>12</sup>

En 1964, Marcel Broodthaers escayoló, literalmente, cincuenta ejemplares de su libro de poemas *Pense-Bête*; lo más interesante es que para el artista se trataba de un «entierro»; un poco larga, la explicación es lo suficientemente interesante como para reproducirla aquí:

El libro es el objeto que me fascina, porque para mí significa el objeto de una prohibición. Mi primerísima proposición artística lleva la huella de este maleficio. El resto de una edición de poemas, escritos por mí, me sirvió de material para una escultura. Enyesé hasta la mitad un paquete con 50 ejemplares de un libro, el 'Pense-Bête'. El papel del embalaje rasgado deja ver, en la parte superior de la 'escultura' los cantos de los libros (pues la parte inferior está oculta por el yeso). No se puede leer el libro sin destruir el aspecto plástico. Esta actitud concreta devolvía la prohibición al espectador, por lo menos así lo creía. Pero para mi sorpresa, la reacción de ese fue muy distinta a lo que yo me imaginaba. Todos, hasta ahora, han percibido el objeto como una curiosidad. ¡Vaya, unos libros enyesados! Nadie tuvo curiosidad por el texto, ignorando si se trataba del entierro de una prosa, de una poesía, de tristeza o de placer. Nadie se emocionó por lo prohibido. Hasta entonces, vivía prácticamente aislado, desde el punto de vista de la comunicación, mi público era ficticio. De repente se hizo real al nivel en que se trata de espacio y de conquista<sup>13</sup>.

No debería negarse cierta vinculación de la escultura de Broodthaers con «El grado cero de la escritura», de Roland Barthes, reeditado en el mismo año de 1964. El artista afirma que no ha dejado de utilizar el objeto como una palabra cero, frente al arte de Magritte, que él entiende «desde la contradicción entre el objeto y la palabra»<sup>14</sup>. Esa (auto) representación de la muerte significa el cambio, el paso a otra etapa, una suerte de metamorfosis; «la novela –dice Barthes en

<sup>12</sup> AMORÓS BLASCO, L., *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, CENDEAC, 2005, p. 31.

<sup>13</sup> DAVID, C., *Marcel Broodthaers*, Madrid, Museo Reina Sofía, 1992, p. 58.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 54.

el ensayo citado— es una muerte; transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo»<sup>15</sup>.

Es conocido que, en 1970, John Baldessari culminó su *Cremation Project*, una lápida de bronce (igual que la de Marilyn Monroe), con su nombre completo y unas fechas, 1953-1966, un libro-urna que contenía las cenizas de sus obras hasta 1966 y una copia, para un periódico, de una declaración jurada ante notario, que decía lo siguiente: «Se avisa por la presente que todas las obras de arte realizadas por el abajo firmante entre mayo de 1953 y marzo de 1966, estando en su poder el 24 de julio de 1970, fueron incineradas dicho día 24 de julio de 1970 en San Diego, California. John Baldessari, National City, California»<sup>16</sup>, el artista explicó que era un modo de hacer público el compromiso de abandonar la pintura. El proyecto se llevó a cabo después de sus *Commisioned Paintings* (1969) en las que el acto creador consistió en contratar a otros para que pintasen y rotulasen sus obras. La representación de la muerte propia es, aquí, la muerte del pintor, y de la pintura, la muerte del autor en el sentido de Roland Barthes<sup>17</sup>.

En el mismo año, On Kawara, que hizo del paso del tiempo, de la autobiografía el argumento central de su obra, enviaba telegramas a sus amigos, la mayoría contienen la fórmula *I Am Still Alive* («Aún estoy vivo»). Kawara cuestiona, de este modo, la función tradicional del telegrama, dar noticias (luctuosas en muchas ocasiones), llamar la atención sobre un acontecimiento anormal; el artista japonés los usa para constatar la normalidad de estar vivo, o para apelar al carácter extraordinario de, precisamente, estarlo. Hay algunas variaciones, pocas pero inquietantes, en los telegramas, el del 5 de diciembre de 1969 dice «No me voy a suicidar. No se preocupen», el día 11 de diciembre del mismo año, Kawara escribía «No me voy a suicidar. Preocúpense»<sup>18</sup>. Se sabe que On Kawara quedó traumatizado por los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, a los que el artista respondería con su serie *Las máscaras de la muerte*, una serie de

<sup>15</sup> BARTHES, R., «El grado cero de la escritura» (1953), *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 45.

<sup>16</sup> BRUGEROLLE, M., de *et alii*, *John Baldessari. Pure Beauty*, Barcelona, MACBA, 2009, p. 50.

<sup>17</sup> BARTHES, R., «La muerte del autor» (1968), *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

<sup>18</sup> LIPPARD, L., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 237.

pinturas figurativas que representaban cuerpos amputados, la mayoría de ellas acabarían siendo destruidas por el propio artista.

En este ámbito de lo conceptual debería incluirse a Daniel Buren y su invocación, en clave irónica, pero significativa, de la muerte en relación con la fortuna de la obra, en este particular pulso del artista con el Museo Guggenheim en el que señalaba la capacidad de la arquitectura del museo para neutralizar (en el sentido militar del término) las obras de arte: «el Guggenheim Museum es un ejemplo perfecto de una arquitectura que, aunque envolvente y acogedora, excluye, de hecho, lo que se muestra (normalmente) en beneficio de su propia exposición. Abraza, sí, pero para asfixiar. En una tal ‘envoltura’, toda obra que se aventura de manera inconsciente es irremediabilmente absorbida, engullida por las espirales y curvas de esta arquitectura»<sup>19</sup>. En un cartel muy conocido, Mona Hatoum se autorretrató como la imagen de la resistencia (*Over My Dead Body*, 1988).

#### LA MUERTE, ESPECTACULARIZADA

En 1960, Yves Klein publicó su conocida fotografía *Salto al vacío*; había realizado saltos peligrosos en dos ocasiones. No está claro, en la fotografía, si Klein desciende o vuela, aunque una declaración de 1959 parece sugerir lo segundo: «Propongo que [los artistas] vayan más allá del arte mismo y trabajen individualmente por el retorno de la vida auténtica, donde el hombre pensante ya no es el centro del universo, sino que el universo es el centro del hombre [...] de esta manera nos convertiremos en hombres aéreos, hacia el espacio, hacia ningún sitio y hacia todas partes al mismo tiempo. Dominada la fuerza de atracción terrestre, literalmente levitaremos en total libertad física y espiritual»<sup>20</sup>.

La fotografía mencionada conectaba con una acción, *La tumba. Aquí yace el espacio*, una esponja pintada de azul, unas flores artificiales y unas hojas de oro sobre pan de oro; un escenario que se define, sobre todo, por un elocuente vacío espacial y sugiere, claramente, la idea de autosacrificio. Yves Klein ejerció una enorme influencia en el arte posterior; tanto Paul McCarthy como el taiwanés Tehching Hsieh repitieron el salto. En general, una corriente de la *performance*, la que sugiere el sacrificio del cuerpo del artista, parece derivar

<sup>19</sup> EN CRUZ SÁNCHEZ, P. A., *Daniel Buren*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2006, p. 103.

<sup>20</sup> Citado en ARNALDO, J., *Yves Klein*, Hondarribia, Nerea, 2000, pp. 46-47.

directamente de Klein, frente a la que se incubaba en el entorno de John Cage en el Black Mountain College. Consciente de su utilización sugerente de la muerte, Klein escribía, en 1962, «solo muy recientemente me he convertido en un sepulturero del arte (bastante curioso: utilizo en estos momentos los mismos términos que mis enemigos). Algunas de mis obras más recientes son ataúdes y tumbas. Y al mismo tiempo yo lograba pintar con fuego»<sup>21</sup>.

En noviembre de 1960, Jim Dine organizó, en la Galería Reuben, de Nueva York, su conocida *performance*, *Accidente de automóvil*. Eliminó toda separación entre artista y público y los actores se movían entre los asistentes (como en el teatro de la crueldad); la idea del teatro –dice Artaud– tiene un único valor, su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro. El trabajo se basaba en dos accidentes de automóvil que Dine había sufrido en 1959. La acción tenía lugar en una habitación pequeña, blanca, sepulcral, llena de pinturas del artista, con una cruz de color rojo bien visible y un conjunto de fragmentos de un automóvil que sugerían los estragos de un accidente de tráfico mortal. Dine hacía, simultáneamente, el papel de coche y de artista, vestido de blanco como el resto de los actores, que sugerían una danza de almas, con la cara plateada y círculos negros alrededor de los ojos; Dine hablaba de la muerte como algo que forma parte de la vida, que está presente en los automóviles rutilantes que él, y otros artistas pop habían representado con insistencia en sus pinturas.

Robert Morris se retrató en 1961 en una caja que recuerda claramente a un ataúd y que, en su ausencia, sugiere el vacío de la muerte. A diferencia de su irónico *I Box*, y en una inquietante y curiosa relación con *Suicide*, de Walter de Maria, donde artista y espectador se encuentran en el punto exacto de la muerte propia, cuando ven su cara reflejada en el espejo superpuesta a la palabra «Suicide».

*Morir*, de Tony Smith, de 1962, mereció un interesante comentario de Michael Fried en uno de sus textos más importantes, y citados, «el cubo de Smith es siempre algo de gran interés; uno nunca siente que este termine en alguna parte, es inagotable. Sin embargo, no es inagotable debido a su riqueza –en *esto* consiste el carácter inagotable del arte–, sino debido a que no hay nada que agotar. Es infinito del mismo modo que podría serlo una carretera si fuera, por ejemplo, circular»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> KLEIN, Y., «Manifiesto del hotel Chelsea» (1962), en ARNALDO, J., *Yves Klein, op. cit.*, p. 86.

<sup>22</sup> FRIED, M., «Arte y objetualidad» (1967), *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Visor, 2004, p. 191.

La muerte está presente en la obra de Beuys, en el ambiguo y finalmente descartado proyecto de monumento a las víctimas de Auschwitz de 1958, él pretendía, ya se sabe, llevar en sus espaldas la culpa y la herida. No puede descartarse que el *Sobresalto en la noche* (*Hombre en la tumba*), de 1962, sea un autorretrato porque toda su obra lo es. El artista se presenta como un redentor, literalmente, en la acción titulada *El jefe* (1964), un transmisor, y el chamán de la tribu; no es raro que Robert Morris declinase la invitación de llevar a cabo esta acción con Beuys, ya que las prácticas artísticas de Morris, sus actitudes, estaban más alejadas del artista alemán de lo que este daba a entender. Hay un dibujo de 1972, un esquema diagramático de su proceso creador, en el que aparece un hombre tumbado en su centro, limitado por el nacimiento (los pies) y la muerte (la cabeza, inserta en algo parecido a un ataúd); el propio artista, de la vida a la muerte. En 1981, Beuys le dijo a Achile Bonito Oliva, en una memorable entrevista, que el concepto de muerte era muy pronunciado en su obra, él la identifica (las declaraciones de Beuys son siempre algo confusas) con el materialismo de la filosofía frente a lo mitológico: «también está claro que es necesario experimentar la muerte, que hay que atravesar la fase de la muerte. También con el fin del desarrollo colectivo, es necesario superar la muerte. Para poder decir algo sobre la vida, a través del pensamiento, es necesario conocer antes la muerte»<sup>23</sup>. Beuys como Cristo (en la tradición de Dürero) pero esta vez muerto antes de la resurrección. Una representación de la muerte propia que está en el centro de la puesta en escena, de la gigantesca espectacularización del artista que Beuys llevó a cabo.

En ese curioso prontuario que es *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Andy Warhol incluye el término *muerte*, que se acompaña de dos consideraciones más bien intrigantes: «Siento mucho tener que oír hablar de ella. Pensaba tan solo que las cosas eran mágicas y que jamás ocurrían»<sup>24</sup>; «No creo en ella, porque no está ahí para saber qué ha pasado. No puedo decir nada sobre ella porque no estoy preparado para ello»<sup>25</sup>. Sin embargo, Warhol se ocupó de la muerte de los otros, sus retratos de Marilyn Monroe se han considerado como funerarios<sup>26</sup>, algunos de Jackie evocan la muerte del presidente Kennedy. La foto de Richard Avedon en 1969, de su cicatriz (hay muchas fotografías de ella), es casi un

<sup>23</sup> BONITO OLIVA, A., «Diálogos sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys» (1981), *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 185.

<sup>24</sup> WARHOL, A., *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets, 1981, p. 118.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>26</sup> CROW, T., *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002 (1996), pp. 55-71.



autorretrato; sabemos cómo dirigía Warhol a sus fotógrafos, además él declaró que debería haber muerto tras el disparo de Valerie Solanas del 3 de junio de 1968. El autorretrato con calavera, en las dos versiones, evoca la presencia de la muerte. Debajo de su apariencia resplandeciente, la obra de Warhol es sombría y melancólica, como la de Damien Hirst. Victor Soichita ha relacionado los autorretratos con sombra de Warhol con el encuentro, por Peter Pan, de su sombra, es entonces cuando crece y se convierte en mortal. Warhol se autorretrata con su sombra y se incluye en los mitos americanos.

## CUERPOS SACRIFICADOS

«Yo le he visto crear su doble, como un crisol, a costa de torturas y crueldades sin nombre. Trabajaba con rabia, rompía un lápiz tras otro, soportando las agonías de su propio exorcismo... Yo le he visto arrancarle los ojos, ciegamente, a su propia imagen»<sup>27</sup>. Son unas conocidas palabras de Jean Dequeker, el médico que trató, en Rodez, a Antonin Artaud, cuyos estremecedores autorretratos evocan claramente el sufrimiento y el castigo.

Algo de esto (mucho, en realidad) hay en el accionismo vienés, una propuesta concreta y cerrada que presenta como ninguna otra el carácter sacrificial del cuerpo. Todo el movimiento parece ser una dura representación de la muerte propia, que sobrevuela todas las acciones del grupo, llevando a sus últimas consecuencias las reflexiones de Broodthaers a propósito de la representación y la palabra, de lo visual y lo discursivo, planteando un discurso visual sobre la imposibilidad de abordar la acción por el lenguaje<sup>28</sup>.

La explicación de Otto Mühl, de 1964, puede servir para entrar en materia: «de manera progresiva, la pintura se aleja cada vez más del uso de materiales tradicionales. El cuerpo humano, una simple tabla o una habitación pueden ahora servir perfectamente como superficies donde pintar. El tiempo es entonces agregado a la dimensión del cuerpo y el espacio [...] nuestra consolidada democracia, utiliza el arte como válvula de escape, e intenta sobornar al 'artista' vanguardista, rehabilitando sus ideas y expresiones 'artísticas' revolucionarias para convertirlas en una forma de arte aceptable por el Estado. Pero este 'arte' no es arte, solo es política creada desde los más altos estamentos»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> AMORÓS BLASCO, L., *Abismos de la mirada...*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>28</sup> SOLANS, P., *Accionismo vienés*, Hondarribia, Nerea, 2000.

<sup>29</sup> MÜHL, O., *Manifiesto de la acción material*, 1964, en SOLANS, P., *Accionismo vienés*, *op. cit.*, p. 51.

En el accionismo vienés, la visión de la muerte se contempla como un paseo por el territorio de lo prohibido, en mayor medida que en otras propuestas, aquí se identifican los conceptos de *creación* y *muerte*. Queda claro en *Acción 2* (1965), de Rudolf Schwarzkogler, una fotografía que sugiere la pintura (como los autorretratos de David Nebreda). Hay tres zonas claramente delimitadas en la fotografía, el hule negro, el cuerpo y la pared blanca que acaban por identificarse. El cuerpo parece diluirse en el vacío al que el propio Schwarzkogler se arrojaría, con resultado fatal, en 1969; no es lo menos importante el reflejo del cuerpo del artista en el hule negro, como en un espejo. De la concreción de lo quirúrgico a la desaparición, la foto compone una pintura barroca. El conflicto romántico de la identidad se transforma así en una visión política y antropológica del cuerpo y de la muerte. El dolor, la muerte del artista, es un manifiesto de protesta contra la humillación, contra la condición humana: encarna la tensión del orden social y visibiliza la historia política del cuerpo. En *Acción 6* (1966), el cuerpo oculto, cubierto con vendas, parece diluirse también en el vacío, ¿por qué no evocar el cuerpo sin órganos de Antonin Artaud, que tanto fascinó a Gilles Deleuze?

«Como la puerta estaba entornada, nada más entrar se encontraron en una habitación iluminada exclusivamente por una luz colocada sobre una mesa. Encima yacía Mendieta: estaba atada, desnuda de cintura para abajo y manchada de sangre. En el suelo, a su alrededor, había platos rotos y sangre»<sup>30</sup>. Es una descripción de la conocida acción *Violación*, de 1973, la violación no se puede narrar y Ana Mendieta coloca frente al espectador sus efectos devastadores.

«La muerte, como demostración de la vulnerabilidad del cuerpo, y, al mismo tiempo, oportunidad de resurrección psíquica —una oportunidad para liberarse del cuerpo y triunfar, así, sobre la muerte, si bien solo en la imaginación— son [...] preocupaciones constantes [de Ana Mendieta]»<sup>31</sup>. La representación de la muerte propia es un argumento central en la obra, decididamente autobiográfica, de Ana Mendieta.

Aunque las acciones de Chris Burden juegan con la representación de la muerte (*Pieza de disparo*, por ejemplo, pretendía «Volver a representar clásicos estadounidenses... como disparar a la gente»<sup>32</sup>, *Trans-fijo* quería provocar la

<sup>30</sup> Charles Merewether, 1996, cit. en RAMÍREZ, J. A., *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 130.

<sup>31</sup> KUSPIT, D., «Ana Mendieta, cuerpo autónomo», en MOURE, G., *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, CGAC, 1996, p. 39.

<sup>32</sup> GOLDBERG, R., *Performance Art*, Barcelona, Destino, 2002, p. 159.

sorpresa de los viandantes), *Hombre muerto*, de 1972, la reproduce especialmente: Burden se tumbó, envuelto en un saco de lona en mitad de una avenida transitada de Los Ángeles, siendo arrestado por la policía por provocar que se produjera una falsa alarma.

Representar la muerte propia para hacer reaccionar a una sociedad alienada y anestesiada parece ser la motivación principal de Stuart Brisley en su acción más conocida, *Y para hoy... nada*, de 1972. Brisley permaneció durante dos semanas en una bañera, llena de agua sucia, desperdicios y heces flotando, en una estancia oscura en House Galerie, Londres.

Marina Abramovic se propuso en *Ritmo 0*, de 1974, como víctima y sugirió la posibilidad de ser asesinada en una acción que termina por convertir al público en un grupo salvaje y fascista frente al que ella se presenta como redentora. Ese mismo público por el que se deja salvar en *Labios de Thomas*, de 1975: «Como lentamente 1 kilo de miel con una cuchara plateada / Bebo lentamente 1 litro de vino tinto de un vaso de cristal / Rompo el vaso con mi mano derecha / Corto una estrella de cinco puntas en mi vientre con una navaja de afeitar / Violentamente me doy latigazos a mí hasta que ya no siento más dolor / Me tumbo encima de una cruz de hielo / El calor de una estufa colgada dirigido hacia mi vientre hace que la estrella empiece a sangrar / El resto de mi cuerpo empieza a congelarse / Me quedo encima de la cruz de hielo hasta que el público interrumpe la pieza y empieza a llevarse el hielo».

Gina Pane, entre la autolesión y la muerte, presenta su cuerpo como un documento capaz de despertar a una sociedad anestesiada que solo podrá reaccionar frente al dolor, lo explicaba con claridad en 1979: «Mi problema real era construir un lenguaje a través de esta herida, que empezaba a ser un signo. A través de la herida yo comunico mi pérdida de energía. El sufrimiento físico para mí no es un simple problema personal, sino un problema de lenguaje. El acto de autoinfligirme heridas sobre mí misma representa un gesto temporal, un gesto psicovisual que deja marcas»<sup>33</sup>.

Representar la muerte propia es lo que hace David Nebreda en sus autorretratos, que no son documentos residuales de *performances*, sino creaciones de ficción. Nebreda ha declarado en más de una ocasión que su realidad es peor que lo que se refleja en las fotografías. Él es el modelo y el fotógrafo en una

---

<sup>33</sup> Citado en AZNAR ALMAZÁN, S., *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea, 2000, p. 68. Véase CORTÉS, J. M., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*, Valencia, Dirección General de Museos y Bellas Artes, 1996.

curiosa duplicidad que da lugar a composiciones plásticas de una gran complejidad que remiten, como las fotografías de muerte ajena de Andrés Serrano, al cuadro barroco. La obra de Nebreda parece una reflexión sobre la muerte (y la resurrección) en términos barrocos. Así se desprende de la foto titulada *Muerte ¿dónde está tu victoria?* Una cita, como se sabe, de la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios, «la muerte ha sido sorbida por la victoria. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está, muerte, tu aguijón?»<sup>34</sup>. Puede, entonces, que la autobiografía no sea el argumento central. No se opone a que su arte sea un valor mercantil: «No es ninguna paradoja. Cuando una cosa se muestra adquiere la categoría de lenguaje, de hecho comunicativo que entra por sí mismo en un sistema de comunicación y de intercambio, incluido el económico»<sup>35</sup>. Sus negativas a explicar su arte, su reflexión a propósito del rito, en su vida, al margen del arte, sugieren una posición teórica clara: «El ritual, el procedimiento, proporciona al esquizofrénico una ayuda inapreciable en los peores momentos»<sup>36</sup> o su reflexión sobre la violencia:

La violencia no necesita ninguna explicación o justificación; es un argumento cultural e irrenunciable. La medida humana es un hecho insuficiente y violento, siempre insuficientemente violento; con un solo matiz, el silencio y la reducción a sí mismo. Me parece que así se hace inteligente. La disciplina es inteligente, el pensamiento a partir del odio es una actividad madura, fértil y discreta; en una situación de aislamiento con resultado de lesiones o de muerte, la violencia solo es la trampa de un lenguaje olvidado. Desgraciadamente, he conocido diversas formas de tranquilidad, y podríamos hablar de la extrema violencia de la tranquilidad. De todas formas, una cosa es el discurso sobre la violencia, otra cosa diferente es la sangre o el miedo humano, y otra cosa diferente, finalmente, es nuestra propia sangre y nuestro propio miedo. La violencia solo tiene un interlocutor y un alumno. Es una práctica, un discurso, inmediatamente, miserablemente próximo<sup>37</sup>.

En una fotografía de Michael Biondo, realizada en 1991, Robert Gober contempla un escenario de muerte, no solo por la pierna, también la silla vacía aparece como un símbolo de ausencia recurrente en la obra de Gober donde el artista contempla la muerte y se ve a sí mismo. *Untitled*, de 1991, es una

<sup>34</sup> *Sagrada Biblia*, Madrid, BAE, 1968, ed. de Eloíno Nácar y Alberto Colunga, p. 1365.

<sup>35</sup> LUC, V., «David Nebreda» (entrevista), en PANERA, J., *David Nebreda. Autorretratos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 24.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 21.

simulación de la muerte del artista, la obra es una réplica de la edición de fin de semana del *New York Times* del día 4 de octubre de 1960. En una página de ecos de sociedad, encontramos una noticia de la muerte de un niño de seis años en su piscina, el niño se llama Robert Gober y ha nacido, como el artista en 1954, son los años álgidos de la devastadora enfermedad del SIDA, Gober invoca y escribe su muerte para ser dueño de ella y decidir sobre su propio destino mediante esta evocación de su ausencia, treinta y un años antes.

## CODA

Estas páginas empiezan evocando una representación extremadamente real y secreta de la muerte propia, la de Alberto Greco, me gustaría oponer esta imagen a la representación ficticia que aparece en *La cabeza de plástico*, una interesante y oxigenante sátira sobre el sistema del arte publicada en 1999 por Ignacio Vidal-Folch:

En medio de la sala, bajo la cúpula, estoy yo, echado sobre una mesa de quirófano como sobre un altar. Estoy completamente desnudo. Eso en realidad no es importante, puedo llevar unos calzoncillos, aunque sería mejor desnudo, completamente desnudo. Tengo un catéter clavado en la arteria carótida, que mediante un émbolo va bombeando la sangre fuera de mi cuerpo por un tubo muy fino, un tubo transparente. Técnicamente no es complicado, basta aplicar el principio de la plasmaféresis que se utiliza en las transfusiones de médula ósea... La sangre, disuelta con un anticoagulante y aspirada por el émbolo, corre por ese tubo transparente, que es de delgado plástico, de doce metros de longitud, asciende casi verticalmente hacia el techo, traza un gracioso arabesco y en el aire, lentamente, con caligrafía cursiva, va escribiendo las palabras *Santa Victoria*, en bonitas letras rojas de mi propia sangre, y después de trazarlas completa el círculo y cae por el tubo a toda velocidad para regresar a mi cuerpo, en el que entra por otro catéter clavado en la vena mayor de la pierna...<sup>38</sup>

En 1979, Barbara Rose se lamentaba por el hecho de que «como resultado de la película y de las fotografías de Namuth, la persona del artista empieza a tener una dimensión mayor que sus propios trabajos. Esto es un legado devastador»<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> VIDAL-FOLCH, I., *La cabeza de plástico*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 111.

<sup>39</sup> Citado en AZNAR ALMAZÁN, S., *El arte de acción, op. cit.*, p. 74.