Marina Abramović en "The artist is present" (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural

SECCIÓN CENTRAL

Artículo de reflexión

Iván Gómez Beltrán
Universidad de Oviedo (España)
ivangom1@hotmail.com

CC BY NC SA

Recibido: 30 de octubre de 2017
Aprobado: 3 de febrero de 2018

Como citar este artículo: Gómez Beltrán, Iván (2018). Marina Abramović en "The Artist is Present" (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte 13 (24) pp. 376-389. DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.13532

The artist is present (2010). Fotografía: Andrew Russeth. Algunos derechos reservados. https://www.flickr.com/search/?user_id=36378366%40N00&view_all=1&text=abramovic.

Marina Abramović en “The Artist Is Present” (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural

Resumen
A lo largo de este texto me serviré de la performance *The Artist Is Present* (2010), realizada por Marina Abramović, para ahondar en la vinculación entre cuerpo-espacio y artista-audiencia. Me sumergiré en la obra de la artista para evidenciar su comprensión del arte como un “agente de cambio social” que tiene la capacidad de transformar los cuerpos y las consciencias frente a la creciente aceleración del mundo globalizado. A través de *The Artist Is Present* analizaré, por un lado, la importancia de entender el arte como un dispositivo de critica cultural y, por el otro, exploraré la relevancia que cobra el dolor ritualizado como un mecanismo que permite alcanzar una plena conciencia del presente.

Palabras claves
Marina Abramović, arte de performance, globalización, inmaterialidad, cuerpo, dolor ritual.

Marina Abramović in “The Artist is Present” (2010): body, consciousness and performance as agents for cultural criticism

Abstract
Throughout the text I will study Marina Abramovic’s performance *The Artist Is Present* (2010) to explore the interrelation between body-space and artist-audience. For this purpose, I will dive in her artistic discourse, especially in her understanding of art as a social agent of transformation in the era of globalization. In this article, on one hand, I will analyze the importance of art as a device for cultural critique and on the other hand, I will explore the relevance of ritualized pain as a mechanism to achieve a state of full consciousness.

Keywords
Marina Abramović, performance art, globalization, immateriality, body, ritualized pain.

Marina Abramović dans «The Artist Is Present» (2010) : corps, conscience et performance comme agents pour la critique culturelle

Résumé
Tout au long de ce texte, j’utiliserai la performance *The Artist Is Present* (2010) de Marina Abramović pour approfondir le lien entre l’espace-corps et l’artiste-public. Je vais me plonger dans le travail de l’artiste pour démontrer sa compréhension de l’art en tant que « agent du changement social » capable de transformer les corps et les consciences face à l’accélération croissante du monde globalisé. À partir de *The Artist Is Present*, j’analyserai, d’une part, l’importance de comprendre l’art comme un outil de critique culturelle et, d’autre part, j’explorerai la pertinence que prend la douleur ritualisée comme mécanisme permettant de prendre pleinement conscience du présent.

Mots clés
Marina Abramović, performance art, mondialisation, immatérialité, corps, douleur rituelle.

Marina Abramović em “O artista está presente” (2010): corpo, consciência e desempenho como agentes da crítica cultural

Resumo
Ao longo deste texto utilizarei a performance *The Artist Is Present* (2010), de Marina Abramović, para aprofundar o elo entre corpo-espaço e artista-público. Mergulharei no trabalho da artista para

demonstrar sua compreensão da arte como um "agente de mudança social" que tem a capacidade de transformar corpos e consciências diante da crescente aceleração do mundo globalizado. Através *The Artist Is Present* analisarei, por um lado, a importância de compreender a arte como um dispositivo de crítica cultural e, por outro lado, explorarei a relevância que a dor ritualizada assume como um mecanismo que permita alcançar uma plena consciência do presente.

Palavras chaves
Marina Abramović, arte performática, globalização, imaterialidade, corpo, dor ritual.

Marina Abramović en "The Artist is Present" (2010) kausai, kawachir sumaglla parlaspa nukanchimanda

Maillallachiska:
Kai kilkapi parlakumi sug warmi Marina Abramovic suti kawachispa kausai, ullachii kawachimi tukuikunata nukanchi kikin llukanchimi munaringa imasa kaskasina. Tukuikunata parlaspa kausai kawachispa tukuikunata Nukanchipa Nukanchipa atun Llagtapi.

Rimangapa Ministidukuna:
Marina Abramović warmi chasa suti, ruraikuna, tukuikunamanda. Nukanchipa intirro cuerpo.

Introducción y metodología

A lo largo de un impresionante repertorio de performances repartidas a lo largo de las últimas cinco décadas, Marina Abramović ha conseguido sobreponerse a las adversidades personales y profesionales del sector, convirtiéndose en una de las artistas más laureadas y, a su vez, criticadas de la segunda mitad de siglo XX. Este camino ha estado marcado por aspectos tan variados como su carácter y carisma artístico, su educación familiar e incluso su vida personal y amorosa. Su biografía, tal y como menciona la propia artista, ha estado fuertemente condicionada por su infancia en la Belgrado (Serbia) posbélica de 1946. Desde su nacimiento hasta recién cumplidos los seis años, Marina vivirá con su abuela materna Milica, una mujer profundamente católica que, a diferencia de sus padres, mostraba un gran recelo por el régimen comunista. Tras este periodo pasará a vivir definitivamente con su padre Vojin Abramović y su madre Danica Rosić. Debido a esto, su vida cambiará profundamente pasando de un ambiente un tanto apartado del comunismo a un hogar en el que, sobre todo, destacaba la consideración de sus padres como héroes de guerra partisanos que habían participado en la segunda guerra mundial de la mano de la resistencia yugoslava antinazi.

La producción artística de Abramović se organizará en torno a la recurrencia de conceptos como el ritmo, la tensión entre abandono y control (*Rhythms* 1970-1975), limpieza, liberación y límites corporales (*Freeing the Horizon*, 1973, *Freeing the Body, 1975, Freeing the Voice, 1976, Freeing the Memory, 1976*); el dolor como una experiencia estética, catártica y purificadora (*Thomas Lips*, 1975, *Art Must Be Beautiful, 1975*); o la naturaleza de las relaciones y vínculos emocionales (*Relations, 1977*, *Rest Rnergy,* 1980). Según avanzan las décadas, su producción evolucionará a una forma "radicalmente inmaterial" de entender su arte (*The Artist Is Present*, 2010, *512 horas*, 2014) en la que el público experimentará sensaciones relacionadas con la "presencia pura" y el contacto directo con la artista (Akers y Dupre, 2012: 20min, 25seg).

Un trabajo ingente que, no solo debe valorarse de acuerdo con el amplio número de obras creadas, sino también con la amplitud de significaciones que estas adquieren todavía hoy debido a su indudable profundidad simbólica. *The Artist Is Present* puede considerarse como la evolución artística de una personalidad inquieta en busca del desafío continuo de su existencia en sus propios términos discursivos. Lo que se pretende a lo largo de las próximas páginas es comprender, a través del propio lenguaje de la artista, cómo el cuerpo individual y colectivo, las emociones e inmaterialidad y el contexto social están estrechamente ligados. Para asegurar la "inmersión" en el universo Abramović he recurrido tanto a la visualización del galardonado documental *The Artist Is Present* (2012) que recoge el proceso de configuración de la retrospectiva de la artista en la que se realizó la performance, como a las monografías relacionadas con su producción artística. En los últimos años, cobran especial relevancia las múltiples conferencias realizadas por ella misma en su deseo de divulgar su concepción del arte como un elemento terapéutico para los "males" de la sociedad contemporánea.

La mirada consciente de la globalización: el arte como crítica cultural

The Artist Is Present está regida por su carácter inmaterial, es decir, por la ausencia de algún tipo de soporte o canalizador físico —salvo el mobiliario y el cuerpo— que pudiera ser utilizado para interactuar en la performance. En el centro del atrio Donald B. y Catherine C. Marron del *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York se dispusieron dos sillas, una frente a otra junto con una mesa situada justo en medio. La performance consistía en que Marina Abramović permaneciera sentada en una de las sillas, inmóvil, mirando fijamente a quien quisiera acompañarla. Durante seis días a la semana desde la apertura hasta el cierre del museo, la artista permaneció hierática mirando a los visitantes de su retrospectiva desde el 14 de marzo al 31 de mayo durante un total de 716 horas y media. Inspirado en un set de grabación (Akers y Dupre, 2012: 19min, 35seg), se crea un espacio rectangular, iluminado a través de cuatro focos situados en cada esquina dando forma a un "escenario" lumínico que guía la mirada hacia el centro de la sala, justo donde se encuentra la artista. La cotidianidad de la mirada se transforma en esta obra en un sobreesfuerzo prolongado que permite al público acceder al contacto con la artista de forma "individual". Un acto simple pero que requiere una enorme concentración y, sobre todo, la habilidad para soportar una gran suma de dolor físico y emocional.

Como se comentará a continuación uno de los aspectos fundamentales de la obra lo supone la separación entre el espacio artístico y el espacio ocupado por la audiencia al que se denominará "espectatorial". Una división que es demarcada a través de una fina línea de color blanco dispuesta en el suelo del atrio (ver Imagen 1).

A través de esto se construyen dos espacios simbólicos diferenciados y, a su vez, complementarios que de manera conjunta dan forma a una performance que pretende alterar la consciencia de todas aquellas personas que deseen formar parte de la obra.

Cruzar la división creada en la separación de los espacios supone trascender el binarismo clásico de pasividad/actividad estructurado entre público/artista o, al menos, permitir cierta porosidad del mismo. La audiencia es invitada a experimentar en primera persona y para ello debe "migrar" del espacio "exterior" de la performance y de la pasividad del sujeto que observa, hacia un "interior" donde no solo se convierte en el centro de las miradas, sino que participa de la acción performativa. Lo que aquí se expone es un cambio en el papel que toma el público propiciado a través de la diferente connotación que se les da a los dos espacios. De esta manera, se delimita una zona central en la que se promueve cierto estatismo, tanto físico como mental y unos márgenes en los que se permite el movimiento —pausado— y que no está sometido a las reglas impuestas por la performance.

Una suerte de migración, tal y como se ha comentado, en la que el sujeto participa voluntariamente y se introduce en un "espacio carismático" propio (Akers y Dupre, 2012: 16min, 54seg) que la artista construye para propiciar la reflexión tanto individual como colectiva de una sociedad alienada por lo virtual. Abramović se convierte aquí en una guía espiritual que a través de su obra dirige a la audiencia en un viaje con capacidad para resignificar símbolos anclados en sus concepciones culturales e incluso en sus identidades: "Artist has to be a warrior. Have to have this determination and have to have the stamina to conquer not just new territory but also to conquer himself and his weaknesses" (Akers y Dupre, 2012: 17min, 50seg).

The Artist Is Present puede ser comprendida de acuerdo a la capacidad del arte de transgredir la pasividad "espectatorial" tradicional y convertirla en un agente social que no solo busca la transformación de dicha cultura, sino que a su vez la dota de herramientas para llevarlo a cabo. El público no solo participa de la obra en tanto que sujeto "pasivo", sino que construye la pieza junto con la artista de tal manera que se configura como parte fundamental: "[p]erformance don't exist without public watching it" (Sesc em São Paulo, 2016b: 1h, 11min, 45seg). El público observa cómo se produce una duplicación de su papel tradicional como mero espectador/a debido a la demarcación de un "espacio performativo" (ver Imagen 2). Lo que se consigue con esto es precisamente su incorporación en las dinámicas de creación artística de forma directa, pero sin que ello suponga un abandono de su posición "espectatorial" como audiencia.

Marina Abramović persigue ralentizar el ritmo vital de un público alienado por la velocidad y tecnologización del mundo contemporáneo y para ello recurre a la que, desde su perspectiva, es la mejor manera de conseguir su objetivo: el contacto directo con el/la artista (Iles, 2010, p. 41). El proceso expuesto sirve como metáfora de la creciente necesidad de ralentización y desconexión tecnológica cada vez más acuciante en las sociedades occidentales contemporáneas. El acercamiento de diversas autoras/es a la obra de Marina Abramović ha resaltado comúnmente la similitud entre sus performances y la experimentación científica de la naturaleza del ser humano:

> Her performances are essentially a series of experiments that set out to identify and define the limits in her control of her body; the relationship between the public and the performer; and the limits of art and thus by extension of the codes that govern society. (Francés, 2014, p. 17).

The Artist Is Present puede ser entendida como una reacción contra la agitación moderna que sobre-estimula, satura y agota a una población que ha perdido la capacidad de reconocerse a sí misma incluso en los actos más cotidianos, y que se ha olvidado de la importancia del contacto humano directo cegado por la idea de la comunicación instantánea y virtual. Sin duda alguna, esta comprensión engarza con una visión de la modernidad en la que la globalización parece haber devorado los esquemas políticos, culturales y económicos tradicionales dando paso al individualismo, a la profundización de las desigualdades y a la "fusión" de las concepciones clásicas del tiempo/espacio (Bauman, 2004). Una visión de la sociedad de consumo por la que se refleja el carácter inmediato y volátil de la satisfacción del consumidor: "la cultura de la sociedad de consumo no es de aprendizaje sino principalmente de olvido" (Bauman, 2001, p. 109). La producción de Marina Abramović, especialmente en las últimas dos décadas, supone una reacción contra un arte meramente contemplativo, excesivo y alterado, que se comercializa por disfrute estético pero que no remueve conciencias.

> Art is not a decoration of somebody's wall to match your carpet in a space. Art is there to

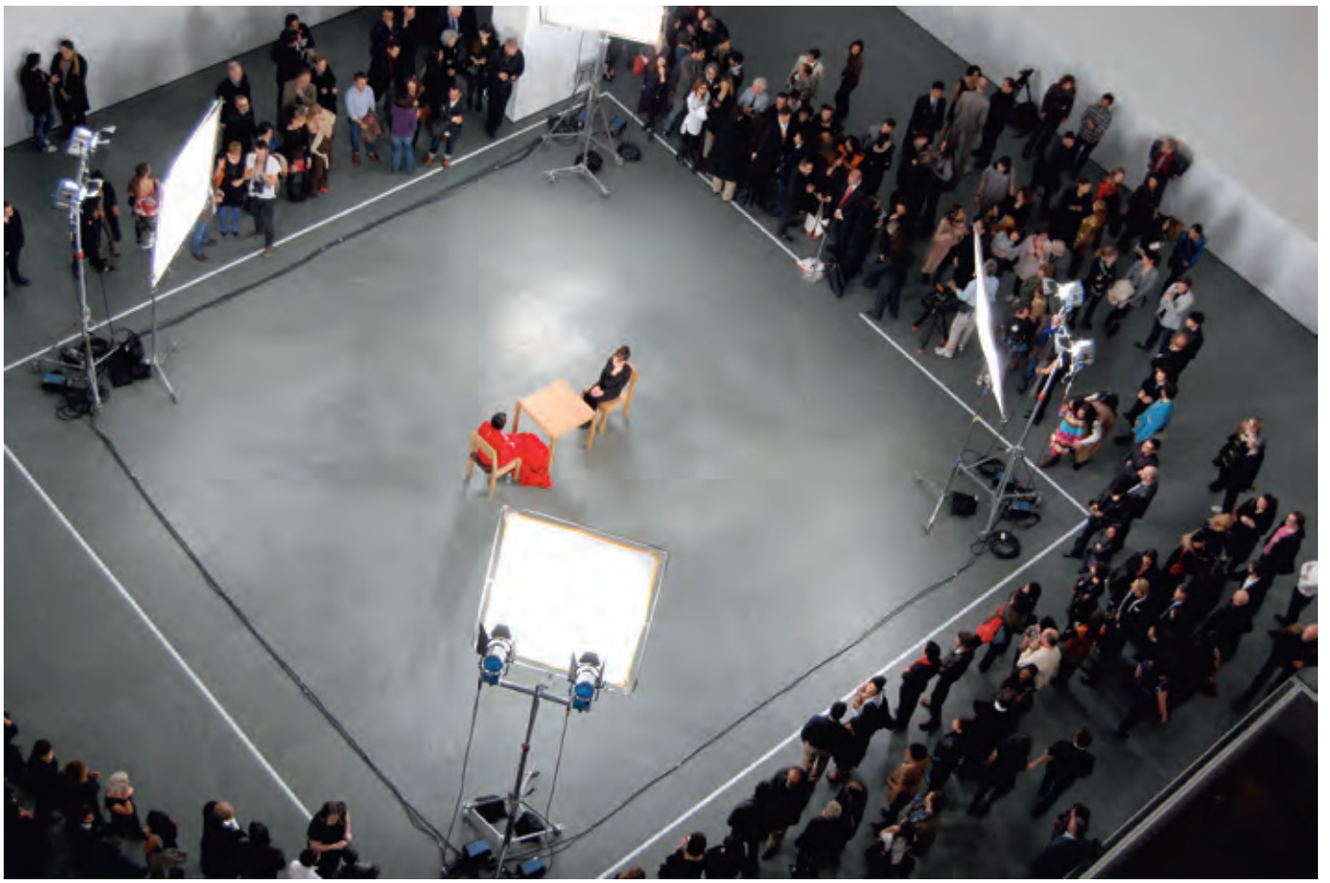

Imagen 1. Imagen en la que puede comprobarse la delimitación de espacios: performativo y "espectatorial". Fotografía: Andrew Russeth. Algunos derechos reservados. https://www.flickr.com/search/?user_id=36378366%40N00&view_all=1&text=abramovic.

> change you. Art is there to disturb you. Art is there to make you ask questions, to open to awareness. Art is there to make revolution. Art is there to really say new things. And to do this sometimes you have to break the rules. (Sesc em São Paulo, 2016b: 7min, 40seg)

Lo que se exhibe es un arte cargado de significación y emoción puesto que en él prima como un valor esencial la estimulación de la consciencia del público a través de su participación activa. Esta comprensión está presente también en la definición de performance que realiza Abramović como "[a] mental and physical construction that performer makes in the specific time in the space in the front of audience and then energy dialogue happen. The audience and the performer make the piece together" (TED Talks, 2015: 3min, 35seg). A través de la participación del público con el simple gesto de sentarse frente a ella y elevar la mirada se produce una comunicación intangible pero no por ello menos relevante. Este es un arte que muestra su carácter participativo para hacer frente a las dinámicas globalizadoras y, por ello, configura un espacio performativo marcado por el despliegue de la fluidez espacio/tiempo a través de las constantes artísticas del ritmo y la larga duración. El arte y la crítica social envuelta en experiencia espiritual, tan habitual en la obra de la artista serbia, se fusionan a la perfección para reflexionar conjunta y colectivamente sobre el papel de la sociedad y, en concreto, de la globalización. Marina ofrece su conocimiento y experiencias conquistadas en la búsqueda de cierta elevación espiritual a cambio del tiempo, concentración y energía del público. Su arte no es un "resultado final" a modo de una imagen pictórica, sino que es un proceso continuo de elaboración. En este sentido, comparte su visión totalizadora del proceso productivo como arte en sí mismo con Joseph Beuys. Ambos coinciden en la idea de que "the work of art is not so much the object produced as the creative process through which forms emerge" (Taylor, 2012, p. 56). Dicho en las propias palabras de Marina: "[p]rocess is everything. Result is just result" (Sesc em São Paulo, 2016d: 7min, 20seg).

La visualización de la performance a través de la ingente cantidad de testimonios —fotografías, videos, audios, monografías especializadas e incluso el



Imagen 2. Ejemplo del "interior" de la performance en la que puede verse a la artista junto con una participante. Fotografía: Andrew Russeth. Algunos derechos reservados. https://www.flickr.com/search/?user_id=36378366%40N00&view_all=1&text=abramovic.

documental al que se ha hecho referencia— permite acercarse críticamente a este proceso complejo de comunicación. Una conceptualización compleja del arte que va de la mano de su función como estrategia educativa y creativa que fue explorada y desarrollada por Joseph Beuys que veía necesaria su estimulación en tanto que "potencia", algo que llevó a cabo a través de su propia obra: "art is the only possibility for evolution, the only possibility to change the situation in the world. But then you have to enlarge the idea of art to include the whole creativity". Fuertemente influida por Beuys, la artista serbia considerará algo fundamental hablar de su propio trabajo, preparación, conceptualización e incluso de los errores cometidos. La relevancia que le da al proceso de enseñanza va de la mano tanto con la cantidad de conferencias realizadas como de sus esfuerzos por revalorizar la performance como un arte *mainstream* que pueda ser preservado a nivel legal y artístico. De ahí su especial hincapié en la documentación de sus obras a través de todo tipo de técnicas. La performance, como cualquier otra forma artística debe ser respetada como obra que posee una autoría. Estos esfuerzos continúan tanto en la creación del *Marina Abramović Institute* (MAI) —que busca la promoción de la performance y la preservación del legado de Marina Abramović— como en la realización de *Workshops* de entrenamiento para artistas noveles que desean aplicar el método de trabajo elaborado por ella misma: el *Abramović Method*.

El cuerpo artístico: consciencia, dolor y género

El lenguaje sobre el que Abramović estructura su obra está plagado de referencias a la energía, la inmaterialidad y lo intangible, pero esto no supone afirmar que rechace lo material-corporal como algo fundamental, sino que más bien lo considera esencial para adquirir cierto grado de elevación espiritual. La introducción de la corporalidad transforma el hecho artístico en sí mismo: "[a]rtists turned to the physical body and brought an aliveness, a temporality and instability to artworks" (Coogan, 2011). Tanto el cuerpo como el espacio centran el protagonismo en las performances de la artista serbia y lo hacen a través de su doble

consideración, resaltada por la geografía feminista, especialmente por la autora Doreen Massey (2009, pp. 16-17) como realidades físicas y simbólicas. De esta manera, a través de su trabajo la artista rechaza la concepción del neoplatonismo cristiano, por la que se recupera el maniqueísmo de la dualidad cuerpo/mente en la que la materialidad es reducida al pecado y la carnalidad profana: "[e]l cuerpo garantiza la enfermedad y la muerte, constituye una tumba encarnada en nosotros/as (...). Hay que disciplinar el cuerpo para que no entorpezca el crecimiento del espíritu" (Torras, 2007, p. 16).

Tal y como afirma la artista irlandesa Amanda Coogan (2011): "Performance Art is contingent, simply, on the presence (and absence) of the body. The body, site, audience and time are its four pillars, with corporeal action the central axis". La materialidad primigenia, aquella de la que el sujeto no puede desvincularse, no solo es reconocida como un objeto transitorio, en tanto que funciona como mediador necesario de la comunicación social, sino que además es reconocida como un pilar básico en la construcción de la acción performativa. El cuerpo es reinscrito como un instrumento que permite la interacción comunicativa, es la materia prima de la producción artística que en su vulnerabilidad y, a su vez, fortaleza constituye la performance.

Si hay algo que destaca especialmente en las obras de Abramović es la presentación corporal que hace de sí misma, ya sea en solitario o junto a Ulay en el tiempo que perduró su relación entre 1976 y 1988. No solo por la desnudez que aporta una carga simbólica determinante en tanto que transgresión, vulnerabilidad e incluso sensualidad, sino por la concepción material del cuerpo como soporte artístico, carnalidad moldeable, (in)controlable y fundamentalmente limitada. La presentación explícita de las vulnerabilidades corporales y emocionales son articuladas de acuerdo a la idea de resiliencia. Esta forma de sobreexposición sirve como medio para interpelar directamente a su público y conseguir que este sea capaz de proyectarse a sí mismo en el cuerpo de la artista. La vulnerabilidad es comprendida en un sentido político como aquello que constituye a los sujetos (Butler, 2006, p. 46) y que, en este caso, da forma al pensamiento y a la obra de la artista serbia.

El cuerpo no es rechazado como parte corrupta, sino que es entendido como herramienta, insertándolo en la performance como parte fundamental y significándolo como algo manipulable, que puede ser herido, presionado, sometido a dolor o utilizado como hilo conductor.

> Desritualizado, deshumanizado, hiperrealista, extraño, abyecto, fragmentado, mutilado, visceral... los cuerpos que transitan por algunas propuestas artísticas sacuden poderosamente la percepción de nuestro ser-en-el-mundo. El cuerpo se pone en evidencia y a la vez se nos antoja menos evidente. (Torras, 2007, p. 27).

Esto no debe obviar que su larga carrera y amplio número de performances siguen también los dictámenes de una transformación en la forma de entender el propio arte junto con el contexto histórico marcado por la crítica artística, la experiencia estética y las expectativas del público, así como por la propia evolución vital de la artista. De esta manera, su cuerpo cambia, deviene diferente, inestable y mutable.

Desde el inicio de su carrera la artista ha utilizado el cuerpo como una herramienta básica, incluso cuando la desnudez era duramente criticada y sus obras eran tachadas de exhibicionistas y masoquistas (Westcott, 2010, p. 73). La ritualización del dolor es puesta al servicio del arte para difuminar la desconexión entre el cuerpo y el "yo", eje central de las obras de Marina Abramović, pero también de otras artistas como Gina Pane (Goldberg, 2001, p. 165). La utilización del dolor obedece en sus obras, por lo general, a la necesidad de la experiencia física "extrema" como extensora de las capacidades corporales, como catalizadora de la necesidad de ruptura con las experiencias vitales del pasado y con la vivencia del propio cuerpo como presente o "here and now". Como afirma RoseLee Goldberg (2001, p. 165) de acuerdo al trabajo artístico de Gina Pane: "[l]ike Nitsch, she believed that ritualized pain had a purifying effect: such work was necessary 'in order to reach an anaesthetized society'". De este modo, vincular la idea del dolor a la del sufrimiento como placer masoquista y desligarlo de otras interpretaciones psicológicas, físicas y emocionales constriñe e incluso manipula las posibilidades analíticas y artísticas de esta obra en concreto y de muchas otras.

A este respecto, cabe hacer referencia a una cuestión que se considera especialmente interesante en relación con *The Artist Is Present* ya que permite diferenciar entre una utilización masoquista del dolor y una con fines cognoscitivos e incluso espirituales. El cuerpo doliente sometido a un dolor ritual, en esta obra y en otras de la artista serbia, es entendido como más consciente de sí mismo. Dicho de otra manera, el dolor hace reconocible el cuerpo que en la cotidianeidad permanece invisible ante el sujeto (Leder, 1990). El dolor es

el mecanismo que directa o indirectamente a través de la práctica artística y, por lo tanto, sometido a una serie de reglas establecidas previamente sirve a la artista para alcanzar un estado de "plena conciencia" basado en el aquí y el ahora: "[p]hysical suffering constricts not only the spatial but the temporal sphere. As it pulls us back to the here, so severe pain summons us to the now" (Leder, 1990, p. 75). El dolor y su somatización y experimentación a través del cuerpo junto con sus consecuencias revelan al sujeto su existencia material. Es en este momento cuando "el cuerpo ausente", título de una de las obras de Drew Leder (1990), se hace presente, vivible y perceptible en el presente inmediato. El dolor físico "me recuerda" que mi cuerpo está aquí, que "soy" cuerpo, que mi identidad es corpórea y que su vinculación es irrompible.

En la concepción de Abramović el dolor es definido como un estadio concreto, es decir, un espacio temporal que debe y puede ser superado: "[w]hen you open the door to pain, you'll find out that you actually might be able to control it. You'll be free from the fear of pain (...)" (Abramović y Biesenbach, 2010, p. 211). Su conquista remite a un estado superior, a una plena consciencia marcada por la falta de miedo, centrada en sí misma y en su comprensión. El dolor en muchas de sus performances es concebido como la herramienta que permite la presencia radical unida a la necesidad de ruptura con un pasado que causa malestar. El dolor presente se funde con el pasado para destruirlo o al menos disminuirlo. Lo que se expone es una catarsis transtemporal por la que Marina, por ejemplo, rasga su abdomen en *Thomas Lips* (1975) dibujando un pentagrama con una chuchilla que remite indudablemente a su infancia marcada por el régimen comunista.

En *The Artist Is Present* el sufrimiento no se marca visiblemente a través de la visceralidad expositiva del cuerpo y la sangre, sino que por el contrario se presenta invisible a ojos del público participante y de la audiencia. Marina Abramović sentada aproximadamente 7 horas al día, 6 días a la semana desde las 10:30 a.m. hasta las 5:30 p.m. sin realizar más que simples movimientos con su cabeza. El ejercicio parece simple pero lo cierto es que requirió de un entrenamiento corporal prolongado que le permitiera "evadirse" de determinados malestares corporales derivados de la nula ingesta de alimento durante el día, así como orinar o la mera hidratación. En sus propias palabras:

> To do this piece I had to go through really strict training and it took me a long time. Six months before, I became vegetarian. I eat at certain times because of digestion (...). In the evening when I sleep, this was really difficult to train. I have to take water every 45 minutes and sleep, and 45 minutes and sleep, because not to dehydrate during the night. But then during the day I didn't [have to pee].

El dolor físico producido por estar varias horas en una misma postura debe sumarse a las molestias orgánicas de ello, es decir, jaquecas por la segregación de fluidos estomacales, dolores musculares, problemas circulatorios e incluso visuales. La artista no moldea su cuerpo en torno a la idea de la mortificación derivada de la tradición platónica dualista (Torras, 2007, p. 16) sino que, por el contrario, lo que pretende es ahondar en el conocimiento y flexibilidad de los límites corporales. De lo que se trata es de dar respuesta a la afirmación realizada por el filósofo Baruch Spinoza (1980, pp. 172-173) de que "nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo". Se trata de romper con las limitaciones corporales presupuestas y los miedos construidos por el sujeto moderno para así enfrentarse al dolor y vencerlo para, de este modo, comprobar finalmente "qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine".

De acuerdo con esto, la artista, a lo largo de la performance, sufre diferentes dolores que debe contener y superar para mantener su estado de concentración. El dolor, autoinculcado a través de la elección temporal de la obra, es decir, encerrado en la conceptualización de la larga duración como necesaria para el éxito de la performance, define un cuerpo presente, inmediato y accesible, que orienta su percepción activa hacia su frente como rasgo que remite a la naturaleza primaria de la supervivencia (Ortega, 2010, p. 65). Por otro lado, al frente se encuentra un/a individuo/a indeterminada, un sujeto al que se le propone un "viaje" de la consciencia vivible a través también de su corporalidad. La artista construye un espacio performativo en el que el cuerpo como dualidad materia/significación participa en esa pretendida reflexión e introspección sobre las consecuencias de la aceleración de la vida diaria.

Participar en la performance supone ser plenamente consciente de la situación en la que "yo" me encuentro. El cuerpo del/la participante se convierte en blanco de las miradas, los análisis y comentarios de la audiencia presente en el espacio "exterior". El cuerpo que se había perdido en la experiencia (Leder, 1990, p. 22) aparece

revelado como la cámara cinematográfica que se cuela dentro del plano rompiendo la regla de la cuarta pared. Si la vivencia de "mi" cuerpo se me hace imperceptible, es decir, ausente —eso que Drew Leder (1990) denominó *ecstatic body*—, no podré alcanzar la "pura presencia" a menos que me haga consciente de él:

> The ecstatic is that which stands out. This admirably describes the operation of the lived body. The body always has a determinate stance—it is that whereby we are located and defined. But the very nature of the body is to project outward from its place of standing. (Leder, 1990, pp. 21-22).

A través de la mirada de la artista, el sujeto, si permanece el tiempo suficiente, volverá a abandonar su corporalidad para transformar su conciencia o al menos para navegar en su propio "yo". Un viaje de presencias y ausencias que funciona dentro del proceso catártico que experimentaron muchas de las personas participantes, aunque por supuesto, no todas.

El cuerpo influye en el proceso comunicativo y, a su vez, es el resultado de ese mismo proceso estableciéndose una relación "quiasmática" por la que es perceptor y percibido (Leder, 1990, p. 63). En este contexto comunicativo, cobra especial importancia el papel de las expectativas de los sujetos. Tal y como afirma Gillian Rose (2002, p. 318), el cuerpo está indiscutiblemente sometido y/o condicionado a/por la experiencia y a/por la interpretación. Si hay un aspecto que podría ser tenido en cuenta y que la teoría feminista ha revelado con contundencia es la relevancia que tiene la identidad de género en la construcción del proceso cognitivo. En lo referido a la experiencia estética, no puede obviarse que la percepción viene determinada por las estructuras culturales que la sustentan y forman y que estas, a su vez, se dan a través de la dicotomización hombre/mujer. Este binarismo está jerarquizado de tal manera que no solo se conceden diferentes atributos a unos y a otras, sino que lo femenino es subalternizado (Schippers, 2007) de acuerdo a una masculinidad dominadora, opresora y hegemónica (Connell, 2015) que posee y ejecuta sus privilegios abalada por la autolegitimación propia y la alienación ajena.

Este constructo complejo, denominado patriarcado, dualiza la experiencia humana construyéndola a través de pares contrapuestos que constituyen a los sujetos generizados (Bourdieu, 2000, p. 20). De esta manera, mientras que a lo masculino le corresponde la razón, lo público, la seguridad, lo activo y la fuerza, entre muchas otras asociaciones posibles, a lo femenino le correspondería correlativamente la emoción, lo privado, la inseguridad, lo pasivo y la debilidad. En cualquier caso, lo que aquí se trata de poner de manifiesto es como la relación patriarcal entre lo femenino y la sensibilidad puede influir en la recepción de la performance. No pretendo argumentar que el éxito de la performance recae en la asociación de la artista con paradigmas patriarcales, sino evidenciar cómo las expectativas culturales asociadas a "la mujer" y "lo femenino" deben ser valoradas para comprender el proceso "espectatorial". La audiencia no puede extraerse de una cultura en la que la feminidad es asociada con la cercanía, simpatía, dulzura y, fundamental en esta pieza, la sensibilidad. El "ser percibida mujer" determina la forma en la que el público entiende y participa de su obra por mucho que ella misma rechace su clasificación como "feminista" o como "mujer artista". Lo cierto es que esta negación se produce en un contexto de privilegio en el que su estatus artístico y su propia evolución vital y biográfica le han permitido hacer una aseveración tan radical que muy pocas mujeres, quizá solo las que realizan actos extraordinarios, pueden hacer.

Lo femenino es visto al menos en lo que se ha llamado sociedad occidental como más cercano y tendente a la comunicación emocional. La mujer, como la cristalización más pura y legítima de lo femenino corporaliza su deseo insaciable de "dar y recibir amor" a través de los papeles sociales sancionados como cuidadora, madre, enfermera, maestra, etc. Su función identitaria reside en el cuidado y en este sentido, en el propio documental se remite a la infancia carente de afectividad de Marina para aludir a un "deseo" y "necesidad" de amor, el cual el público será el encargado de ofrecer. Acercarse al arte de Marina en tanto generado(tivo) no supone relegarla a un gueto como si su categorización en este grupo limitara su valoración o lo constriñera a un espacio reducido de público. Por el contrario, tener en cuenta estos aspectos facilita una comprensión más amplia y profunda de la manera en la que se construye la performance y su recepción dentro de una sociedad concreta.

Conclusiones

Marina Abramović persigue romper las dinámicas de alienación contemporáneas que distancian e incluso virtualizan el contacto social. El contacto presencial y físico se expresa como una necesidad vital de devolver la comunicación a su forma más simple y efectiva: la

mirada. El silencio verbal de los interlocutores que se observan es el vacío como forma que deja el espacio necesario para que la energía mental recorra el camino comunicativo y estreche lazos entre los receptores. Lo que se persigue insistentemente es la "curación" de las heridas causadas por la multitud de procesos iniciados en el mundo contemporáneo. La humanidad perdida se rescata en un ejercicio de introspección promovido por Abramović que, en cierta manera, fuerza a su acompañante a mirarse a sí misma/o, a navegarse y explorar sus emociones alentada/o por el espacio performativo.

No debe perderse de vista que la propia construcción de la performance en tanto que set de grabación crea un espacio determinado de apreciación y participación cognoscitiva. En el centro de la sala, la mirada de una reconocida artista, impávida, se dirige en dirección a los ojos de un individuo o individua que se convierte en el centro de las miradas dentro de un espacio plenamente iluminado. Un espacio performativo que facilita, debido a su propia presentación extremadamente visual, la comunicación de emociones intensificadas respuesta de una situación peculiar. A esto debe sumarse que a pesar de que Marina lleve como estandarte en su Manifiesto la idea de no convertirse en un ídolo ("An Artist should not make himself into an idol") su figura ha alcanzado cotas de popularidad que pocos artistas han conseguido en las últimas décadas. Sentarse frente a ella, viéndose rodeado/a de cámaras, público y sabiéndose partícipe de la obra de una de las artistas más reconocidas a nivel mundial es, sin duda, un aliciente para experimentar sensaciones en cierta manera irrepetibles al igual que lo es la performance. No hay que olvidar que *The Artist Is Present* está situada en la parte final de la retrospectiva que lleva el mismo nombre, por lo que para llegar a ella debe atravesarse la presentación de un trabajo incansable de cuarenta años que destaca por su radicalidad y expresividad, tanto en la utilización de la desnudez y de la simbología, como de la propia idea de la resistencia y superación del dolor. Todo esto favorece tanto el discurrir emocional que se puede escapar del control consciente de los participantes como la creación de un campo artístico-perceptivo muy particular.

Como se ha comentado, la trabajada biografía de la artista parece ofrecer todo tipo de explicaciones para cada una de sus performances y en este caso no podía ser de otra manera: "[s]he desires to be loved. She desires to be needed. Marina's connection to the audience, comes out of this extraordinary lack that she fells or she felt as a child" (Akers y Dupre, 2012: 1h, 28min, 05seg). La excesiva coherencia argumental de las asociaciones psicoanalíticas debe ser indudablemente puesta en entredicho, pero, aun así, estas vinculaciones nos ofrecen la posibilidad de conocer el espacio psicológico de trabajo de Marina en tanto rizoma de experiencias. Veintidós fueron las veces que junto con Ulay, realizó la performance *Nightsea Crossing* entre 1981 y 1987, en la cual recae la idea de *The Artist Is Present*. En este caso, la silla situada frente a ella era ocupada por su pareja, pero tras su ruptura, como no podía ser de otra forma, mediada a través de la performance *The Great Wall Walk* en 1988, ese espacio pasa a ser ocupado por el público.

Su trabajo encaja con eso que Joseph Beuys denominó "arte antropológico", es decir, el posicionamiento central del ser humano como ser creativo. Cuerpo, desnudez, carne, sangre, saliva y respiración son parte de una obra que persigue devolver "lo humano" al ser humano, lo vulnerable a ese sujeto que parece haber olvidado su mortalidad. La vida ha dejado de basarse en el contacto comunicativo y en la presencia para desplazarse a la interacción virtual e instantánea pero carente de emoción y sensibilidad. *The Artist Is Present* es una necesidad personal que canaliza un deseo colectivo, una crítica antiglobalización —situada biográficamente y no exenta de incoherencias— en sentido amplio e impreciso, carente de una concienciación política feminista. Su objetivo es tan abierto como su público y este tan variado como la forma de explicar su mensaje. Una performance que trata de enseñar, de abrir los ojos del mundo ante una realidad determinada. Al igual que en sus *Workshops*, el foco de atención recae en el acondicionamiento del cuerpo, la receptividad/conciencia sensorial y la memoria/recuerdo (Richards, 2010, p. 115), es decir, en la confianza sobre su método no solo como herramienta educativa sino como "terapia de choque" de una audiencia ansiosa de estímulos "reales".

Todos somos viajeros, al menos en un sentido espiritual.
Zygmunt Bauman (2001, p. 103).

Referencias

Abramović, M. (2016). *Walk Through Walls: A Memoir*. New York: Crown Archetype.

Abramović, M. y Biesenbach, K. (2010). *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: Museum of Modern Art (MoMA).

Bauman, Z. (2001). *La globalización: consecuencias humanas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

_____ 2004). *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bernárdez Rodal, A. (2013). El viaje de Marina Abramović y Lady Gaga a través de la hipermodernidad: Si compartes tus fans, te doy capital simbólico. En *Investigaciones Feministas*, (4). pp. 107-123.

Biesenbach, K. (2010). Marina Abramović: The Artist Is Present. The Artist Was Present. The Artist Will Be Present en Abramović, Marina y Biesenbach, Klaus *Marina Abramović: The Artist Is Present*. New York: Museum of Modern Art (MoMA)., pp. 12-21.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.

Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. (2014). *Marina Abramović: Holding Emptyness*. Málaga (España): CACmálaga.

Chrissie, I. (2010). Marina Abramović and the Public: A Theater of Exchange en Abramović, Marina y Biesenbach, Klaus *Marina Abramović: The Artist Is Present*. New York: Museum of Modern Art (MoMA). pp. 40-43.

Connell, R. W. (2015). *Masculinities*. Reino Unido: Polity press.

De Spinoza, B. (1980). Ética demostrada según el orden geométrico, parte III, proposición 2. Madrid: Editora Nacional.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Drew, L. (1990). *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press.

Escudero, J. A. (2011). "Introducción: Husserl y la fenomenología" en Edmund, Husserl, *La idea de la fenomenología*. Barcelona: Herder., pp. 11-58.

Goldberg, R. L. (2001). *Performance Art: from Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson.

Marshall, L. (2001). *The Body Speaks: Performance and Expression*. Londres: Palgrave Macmillan.

Massey, D. (2009). Concepts of Space and Power in Theory and in Political Practice en *Documents d'anàlisi geogràfica*. 55., pp. 15-26.

Ortega, F. (2010). *El cuerpo incierto. Corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. Madrid: CSIC.

Richards, M. (2010). *Marina Abramović*. New York: Routledge.

Rose, G. (2002). Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge en Dear, Michael y Flusty, Steven, *The Spaces of Postmodernity: Readings in Human Geography*. Oxford: Blackwell. pp. 314-323.

Scarry, E.(1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.

Schippers, M. (2007). Recovering the Femenine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony en *Theory and Society*. 36(1). pp. 85-102.

Torras, M. (2007). El delito del cuerpo en Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad I*, Barcelona: Edicions UAB.

Valcárcel, A. (1994). *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos.

Westcott, James (2010), *When Marina Abramović Dies: A Biography*, Cambridge: MIT Press.

Referencias audiovisuales y electrónicas

Akers, M. y Dupre, J. (2012). *The Artist Is Present* [Documental]. EEUU: HBO Documentary Films.

Beuys, J. (1974). Joseph Beuys...public dialogue en *Avalanche Newspaper*, mayo, pp. 5-7.

Coogan, A. (2011). What is Performance Art? [en línea]. Disponible en: http://www.imma.ie/en/page_212496.htm, 16 de agosto del 2016.

Halberstam, J. (2010). The Artist Is Object-Marina Abramović at MoMA [en línea]. Disponible en: https://bullybloggers.wordpress.com/2010/04/05/the-artist-is-object-%E2%80%93-marina-abramovic-at-moma/, 17 de agosto del 2016.

Sesc em São Paulo.(2016a). Encontros com Abramović no SESC Pompeia. Palestra de abertura, 11 de marzo [en línea]. Disponible en: https://youtu.be/0NaAYy4J760?list=PLtukD4KW-eVJWU4urbNy_jhccMFzhIkyd, 21 de agosto del 2016.

_____ (2016b). Encontros com Abramović no SESC Pompeia. 26 de marzo, [en línea]. Disponible en : https://youtu.be/PetGB4zo08g?list=PLtukD4KW-eVJWU4urbNy_jhccMFzhIkyd, 21 de agosto del 2016.

_____ (2016c). Encontros com Abramović no SESC Pompeia. 1 de abril, [en línea]. Disponible en: https://youtu.be/UOHVu_SFQD0?list=PLtukD4KW-eVJWU4urbNy_jhccMFzhIkyd, 23 de agosto del 2016.

_____ (2016d). Encontros com Abramović no SESC Pompeia. 2 de abril, [en línea]. Disponible en: https://youtu.be/Ju7hgOnwOPc?list=PLtukD4KW-eVJWU4urbNy_jhccMFzhIkyd, 25 de agosto del 2016.

TED Talks. (2015). An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection: Marina Abramović, [en línea]. Disponible en: https://youtu.be/M4so_Z9a_u0, 25 de agosto del 2016.

Universidad Nacional de San Martín. (2015). Marina Abramović en la UNSAM, [en línea]. Disponible en http://www.unsam.edu.ar/comunidad/revista/Revista-UNSAM-N11.pdf, 19 de agosto del 2016.

_____ (2015). Marina Abramović en la UNSAM [en línea]. Disponible en: http://www.unsam.edu.ar/comunidad/revista/Revista-UNSAM-N11.pdf, 19 de agosto del 2016.