

El *art-performance* en Marina Abramovic, de lo real a una ficción posible*

Virginia Notenson

En la gran retrospectiva de la obra de Marina Abramovic que se realizó en el MoMA de Nueva York en 2012, la artista se hizo presente en un dispositivo simple: dos sillas enfrentadas. Durante tres meses, siete horas y media al día, se sentó sin beber, sin comer, mientras el público hacía fila para ser mirado por un lapso de tiempo. A medida que se acercaba el final de la muestra el público aumentó tangencialmente, hacían cola toda la noche para pasar por la experiencia. Resistir era el objetivo de la artista, no había comentarios sobre su ser mirada.

Cuarenta años habían transcurrido desde sus inicios en el arte de la *performance*. La artista yugoeslava, comenzó su carrera en los años 70, sometiendo su cuerpo a experiencias extremas, enfrentando los límites de su resistencia física y mental. En la primera, *Ritmo 10*, ejecutó el juego de dar golpes rítmicos de cuchillo entre los dedos abiertos, grabando la operación y repitiéndola con los ritmos del cuchillo y del dolor. El objetivo era *experimentar la repetición de los errores del pasado*. En las siguientes *performances* puso el cuerpo a disposición del público, con su mayor radicalización en *Ritmo 0*, invitando al público a que manipulara su cuerpo y sus acciones, ofrecía setenta y dos objetos, algunos de signo placentero, otros ligados al dolor: entre ellos, tijeras, un látigo, un cuchillo, una pistola y una bala. Inicialmente, la audiencia reaccionó con precaución y pudor; a medida que pasaba el tiempo, algunos empezaron a actuar muy agresivamente. Ella dice de esa experiencia: “Por suerte, salí con vida”, ya que la idea que la había inspirado es que *el público puede matar*. En esta primera serie, tuvo que ser reanimada en varias ocasiones, su cuerpo quedaba inerte.

No eran mensajes dirigidos al público, sino mostraciones patéticas del estrago del que fue objeto, cayendo invariablemente su cuerpo como resto al final de la *performance*. Su máxima expresión, en *Los labios de Thomas* (1975): con un cuchillo se dibujó en el vientre la estrella comunista. Transferencia al cuerpo de lo que años más tarde fue interpretado como madre-estado totalitario.

Aquí se hace necesario saber que una *performance* no es una actuación, no tiene relación a la ficción, es arte en vivo. La acción artística no implica una elaboración, sería un intento de escritura. El lugar del público es de testigo, de complemento. El cuerpo –eje absoluto de su producción– es empujado hasta sus límites para probar su resistencia última al peligro y al dolor; un límite no sólo físico sino también mental.

De su historia sabemos que su abuelo había sido canonizado y embalsamado en la iglesia ortodoxa rusa. Ambos padres en cambio habían sido partisanos partidarios de Tito; en su casa reinaba el mismo régimen, reglas estrictas, nunca una mirada ni un gesto cariñoso, solo la relación al deber. La madre vigilaba sus actividades: de día, mediante una lista de instrucciones impartidas en forma impersonal; de noche, vigilando que su cuerpo no estuviera demasiado distendido al dormir, ya que debía mantenerse

* Texto publicado en Viganó, A, (comp.), (*H)etéreas. Las mujeres, lo femenino y su indecible*, Grama, Bs. As., 2014, pp. 179-182.

derecho a toda hora. Las pistolas de los padres sobre la mesa eran objetos cotidianos. Su juego con ellas también.

Continuando con su obra, Marina continúa su carrera junto a quien fuera su pareja por muchos años, Ulay. Al decir de Laurent, “Siempre hay cierto narcisismo en la elección del *partenaire* sexual, no en el nivel de la imagen sino en el nivel de la manipulación que puede hacerse sobre él”.¹ Entre algunas de las *performances* que experimentaron, tomaban impulso y chocaban sus cuerpos desnudos en forma repetitiva y violenta hasta caer, se cacheteaban alternativamente la cara transformando lo gracioso del primer momento en algo horroroso de presenciar para el público luego de horas de repetición. En *La muerte misma*, ambos unían sus labios e inspiraban el aire expelido por el otro hasta agotar todo el oxígeno disponible. Minutos después, caían inconscientes por el dióxido de carbono absorbido. Esta pieza explora la idea de la habilidad del individuo de absorber la vida de otra persona cambiándola y destruyéndola.

La relación finalizó con la realización de un sueño de Abramovic. Ambos caminarían por la Gran Muralla China, cada uno comenzando por los extremos opuestos y encontrándose en el medio, besándose por última vez, y finalmente separándose. Lo realizaron y lo filmaron. De ello quedó un objeto artístico en forma de filmación.

A partir de entonces, las *performances* circulan en el mercado del arte, van incorporando relatos. En 1997, gana el León de Oro en la Bienal de Venecia, apela a la metáfora de las ratas-lobo, haciendo referencia a las luchas fratricidas de los Balcanes. Sumida en un reflexivo autismo va limpiando de carne muchos huesos amontonados, *no los propios*.

En 2012, posteriormente a la retrospectiva del MoMA,² presentó en el Teatro el Real de Madrid, *Vida y muerte de Marina Abramovic*, que coprotagonizaron Willem Dafoe y Antony Hegarty, en la cual ella interpretaba a su madre y a sí misma. Es un trabajo en conjunto en el que, a diferencia de los anteriores, permite la interpretación de su historia por otro. A modo de tragedia griega, el narrador recita fechas y acontecimientos de su vida, y sucesos históricos de Yugoslavia. Se identifican el estado totalitario del Mariscal Tito con una madre estragante, con sus dichos obsesivos sobre el sexo, que debe ser reprimido, el dolor que debe ser soportado, la obediencia. En el reverso, Abramovic niña mirando las pistolas de sus padres sobre la mesa, ella jugando a la ruleta rusa en la adolescencia. El cuerpo como resto que cae parece haber dado lugar a un relato y escenificación históricas y pone un límite al *dar todo* del estrago, la otra cara del amor.

Parece haber cedido la ferocidad de un superyó que la empujaba a la mortificación del cuerpo en vivo y en directo, repetición del estrago padecido. La película que documenta la retrospectiva del MoMA la nombra *Marina Abramovic, la artista está presente*. La *performer* parece haber dado lugar a la artista. Nos dice Jacques-Alain Miller, que “En el psicoanálisis el arte debe ser puesto en el registro de la producción a título de objeto *a*”,³ es lo que hace en esta muestra semblante de mirada. Las consecuencias se pueden observar en su presentación de diva, que exhibe orgullosa su cuerpo entrenado y femenino. Y en el pasaje de haber encarnado en el cuerpo el estrago, el devastamiento, con su *fading* consecuente, a sus nuevos dichos: “Me siento como un soldado, como una guerrera que sobrevive. Soy una guerrera del trabajo”.

Es decir, se ha identificado al rasgo del Otro que la mortificaba. Hipótesis reafirmada por J.-A. Miller en ocasión de una presentación de Ruzanna Hakobyan en Canadá, comentada por él mismo.⁴ La presentadora destaca que la madre de Abramovic era la responsable del reconocimiento de los artistas modernos en Yugoslavia, Miller da entonces un nuevo sentido al acontecimiento del 2010 *The artist is present: "The mama was a kind of MoMA!"*, concluyendo que "lo que representa Marina Abramovic es que la obra de arte es el artista mismo".

¹ Laurent, E., "Hablar con el propio síntoma, hablar con el propio cuerpo", *VI Enapol. VI Encuentro de psicoanálisis de la orientación lacaniana. XVIII Encuentro internacional del Campo Freudiano* [en línea]. Consultado en <http://www.enapol.com/es/template.php?file=Argumento/Hablar-con-el-propio-sintoma_Eric-Laurent.html>

² *Marina Abramovic. The Artist is present*, Matthew Akers, Estados Unidos, 2010. Presentado en Buenos Aires en el Bafici 2013.

³ Miller, J.-A., "Siete observaciones de Jacques-Alain Miller sobre la creación", *Revista Malentendido*, N° 5, Catálogo, Bs. As., mayo de 1989. pp 5-9.

⁴ Hakobyan, R., Miller, J.-A., "Contribuciones para el debate. Escribe Ruzanna Hakobyan y comenta Jacques-Alain Miller", *TEXTOaCUERPO #79* del 18 de noviembre de 2013, *VI Enapol. VI Encuentro de psicoanálisis de la orientación lacaniana. XVIII Encuentro internacional del Campo Freudiano* [en línea]. Consultado en <<http://www.enapol.com/Boletines/079.pdf>>