



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo: **VIVIANA PAOLA CALDERÓN RAMÍREZ**, con C.I. 171709264-5, autora del trabajo de graduación intitulado: **“EL PLACER Y EL DOLOR EN LA PERFORMANCE DE MARINA ABRAMOVIC “RITMO 0” DE 1974, REALIZADA EN EL ESTUDIO MORRA EN NÁPOLES, A PARTIR DE LA TEORÍA PSICOANALÍTICA”**, previa a la obtención del título profesional de **PSICÓLOGA CLÍNICA**, en la Facultad de Psicología.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE, el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, abril 2015

VIVIANA PAOLA CALDERÓN RAMÍREZ

C.I. 171709264-5

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE PSICOLOGÍA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
PSICÓLOGA CLÍNICA

“EL PLACER Y EL DOLOR EN LA PERFORMANCE DE MARINA
ABRAMOVIC “RITMO 0” DE 1974, REALIZADA EN EL ESTUDIO
MORRA EN NÁPOLES, A PARTIR DE LA TEORÍA
PSICOANALÍTICA”

VIVIANA PAOLA CALDERÓN RAMÍREZ

DIRECTORA: LIDIA LEW

QUITO, 2015

Cuadro de Contenidos

Resumen	v
Introducción.....	1
1. CAPÍTULO I: PLACER Y DOLOR	3
1.1 Teoría de las pulsiones.....	3
1.2 El placer	6
1.3 El sujeto en la escena y la pulsión escópica.....	8
1.4 El dolor	15
1.5 Dolor psíquico.....	17
1.6 Más allá del principio del placer.....	18
2. CAPÍTULO II: MARINA ABRAMOVIC: Biografía.....	22
2.1 Guerra y Religión.....	22
2.1.2. Novela Familiar	24
2.2 Producción artística.....	28
2.2.1. Obra	28
2.2.2. Arte performance.....	36
3. CAPÍTULO III: RITMO 0 (1974).....	40
3.1 Antecedentes	40
3.2 Las horas	42
3.3 Desenlace: rol activo.....	47
4. CAPÍTULO IV: Arte y psicoanálisis.....	49
4.1 Pulsión, vida y obra.	49
4.2 Masoquismo y pasividad en la obra.....	52
4.3 Placer y dolor en Ritmo 0	55

Conclusiones.....	62
Recomendaciones	64
Referencias	66
Anexos	69

DEDICATORIA

Para todos aquellos sujetos que se encuentran en conflicto constante entre sus deseos y la realidad dolorosa, sujetos del mundo, sujetos de la palabra. Aquellos que han encontrado en el arte una respuesta.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco de manera especial a las personas que han sido parte de mi formación durante estos años y que han puesto parte de su ser en el camino hacia el cumplimiento de mis deseos. A mis hermanas Karla y Sarentsa y a mis padres Patricia y Luis que en todo momento me han brindado su apoyo y con quienes comparto este triunfo.

A la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. A todos los profesores que con su experiencia y conocimiento han sido el pilar de mi formación profesional. A la Lic. Lidia Lew por su acompañamiento y guía en el desarrollo de mi disertación, su apertura y disposición ante la temática propuesta.

A mi amiga, compañera y colega Alexandra Costales por su apoyo y acompañamiento siempre.

Resumen

En la obra performance de Marina Abramović *Ritmo 0* (1974) la artista adopta un rol totalmente pasivo, buscando y provocando en los espectadores el posicionamiento de un rol activo ante su presencia física e inanimada. Marina expresa su intención de probar los límites entre el público y el artista, permitiendo la posibilidad de hacer lo que el espectador quiera con ella durante seis horas; es decir, sin ningún límite establecido más que el temporal. El dolor psíquico se expresa en la acción performática de manera tal que la agresión se vuelca sobre el sujeto, en donde el cuerpo es utilizado como instrumento de placer y de dolor y donde recae la pulsión sado-masoquista tomando el destino de volverse sobre sí mismo en busca del objeto perdido (*mirada*) en el Otro posicionándose la artista como objeto pequeño *a* frente al mismo. Se puede evidenciar la compulsión a la repetición que adopta como mecanismo frente a situaciones dolorosas probablemente vividas durante su infancia y juventud, pulsión de muerte que moviliza e impulsa el desarrollo de su obra artística.

Palabras clave: dolor, objeto a, Otro, performance, placer, pulsión, simbolización, sujeto.

Introducción

Desde la perspectiva psicoanalítica se ha dado lectura a una serie de obras artísticas y a aspectos de la vida de sus autores como en el caso de los siguientes textos escritos por Freud: *El Moisés de Miguel Ángel (1914)*, *Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad (1917)*, *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci (1910)*, *Dostoievski y el parricidio (1928)*, entre otros. Lacan, por su parte, también realiza una lectura de ciertas obras y personajes históricos, (Hamlet, Joyce) lo que permite dar cuenta de los conceptos y la teoría propuesta desde el psicoanálisis. La revisión de los conceptos de placer y dolor en la obra performance Rhythm 0 requiere una re-lectura de la teoría psicoanalítica y un recorrido cuidadoso en torno a la vida y obra de la artista Marina Abramović. La presente disertación no pretende realizar un análisis interpretativo de la obra; pues no podemos saber del objeto sino de la producción artística en tanto función: “Función es ese algo que entra en lo real, que nunca había entrado antes y que corresponde, no a descubrir, experimentar, cernir, desprender, deducir, no, sino a escribir; escribir dos órdenes de relaciones” (Lacan, 1969-1970, pág. 203).

Inicialmente, se abordarán los conceptos principales que conciernen al estudio de la obra a partir de la teorización de la mociones pulsionales propuesta por Freud (1915), así como algunos aportes importantes que realiza Lacan de la teoría freudiana. Esto nos llevará a comprender el recorrido pulsional y los diferentes destinos que puede tomar la pulsión en búsqueda de la satisfacción, en tanto que puede llegar a encontrar la satisfacción en una dimensión que va más allá del principio de placer, de una forma aparentemente *paradójica* en el encuentro con el dolor. Esta forma de placer fue abordada por Freud en su texto Más allá del principio del placer (1920) y retomada por Lacan en su teorización sobre el Goce; concepto que no será profundizado en este estudio –pues ello requeriría un recorrido diferente al propuesto–; sin embargo, se comprenderá algo de la propuesta de Lacan en torno a la dimensión placer-goce con la inscripción del dolor en lo real, esto se desarrollará en el capítulo 1.

El tema del masoquismo, tema que se abordará en el capítulo 4, tomará un espacio en esta propuesta únicamente en su relación con el placer-dolor y el rol activo-pasivo en la obra; pues es un tema que ha sido abordado por otros autores desde la teoría psicoanalítica y que

toma caminos diferentes según la perspectiva de los mismos. El objetivo del estudio no está centralizado en el abordaje del masoquismo como perversión sexual en sí, sino a partir de la propuesta de Freud con su esquema del recorrido pulsional en tanto posicionamiento y enunciación (lenguaje) en búsqueda de la meta satisfactoria y por otro lado, en relación a la introducción de la <<pulsión de ver>> que será retomada por Lacan (1964) como *pulsión escópica*. Pues para entender el trayecto de la pulsión no se puede separar de su vaivén, de su carácter circular y en este sentido dice Lacan es notable que Freud: “(...) para ilustrar la dimensión de esta Verkehrung, elija la Schaulust, la dicha de ver, y algo que sólo puede designar el acoplamiento de dos términos, el sado-masoquismo” (Lacan, 1964, pág. 185).

Otros autores como: Montserrat Rodríguez, Gerard Wacjman, Damian Toro, entre otros, que han podido realizar algún acercamiento al arte a través de la teoría psicoanalítica, y específicamente al arte conceptual, performático o algún tipo de arte vinculado a la performance, han sido abordados y serán mencionados durante el trabajo propuesto; puesto que el tipo de obra performance, rompe con algunos paradigmas y límites propios del arte clásico, contenido en el capítulo 2. Por lo tanto, se considera indispensable abordar algo de la propuesta artística para entender las particularidades que modifican la perspectiva desde donde son consideradas obras de arte. Más adelante podrá percatarse el lector de que la *estética* toma un lugar diferente en la obra performance y es por ello importante poder conocer desde donde un tipo de obra como Rhythm 0, es considerada una obra artística por los historiadores y teóricos del arte.

La vida y obra de la artista, contenido del capítulo 2, toman un camino importante en el presente trabajo, pues permiten comprender no solamente la propuesta de Rhythm 0, obra que será abordada en el capítulo 3, sino también el contexto histórico en el que se desarrolla la obra y a través de la misma algo del recorrido pulsional propuesto por los psicoanalistas antes mencionados. En este sentido, el estudio busca generar nuevos cuestionamientos y preguntas respecto al sujeto y a su posición en el mundo, el arte es una búsqueda de simbolización y representa algo de la subjetivación-objetivación frente al mundo contemporáneo, frente al Otro. De esta manera, la propuesta no busca una aplicación sino una lectura psicoanalítica del arte.

1. CAPÍTULO I: PLACER Y DOLOR

1.1 Teoría de las pulsiones

El abordaje de los conceptos de *placer* y *dolor* en el presente escrito, requiere un pasaje sobre la teorización psicoanalítica de las pulsiones y su implicación, desarrollo y efecto en la vida anímica del sujeto. Freud inició un recorrido sobre la teoría de las pulsiones en su escrito Tres ensayos de teoría sexual (1905) y en Pulsiones y destinos de pulsión (1915), posteriormente lo trabaja desde un enfoque de entrelazamiento o mezcla de múltiples pulsiones que generan la actividad o la pasividad agrupando a las pulsiones en el par pulsiones de vida – pulsiones de muerte en su obra Más allá del principio del placer (1920) continuando con el recorrido de la teoría de las pulsiones y profundizando en el campo de la pulsión de muerte, la tendencia al estado cero (Nirvana) y el principio de constancia.

El término pulsión fue inicialmente mal utilizado como sinónimo de instinto. Freud maneja el término germánico *Trieb* para referirse a la pulsión, que a diferencia de instinto -que es biológico y designa el comportamiento animal-, se presenta como una fuerza generada en el interior del organismo que demanda constantemente una descarga, exigiendo así un trabajo al aparato psíquico. Pulsión es entonces,

Un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante [Repräsentant] psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal (Freud, 1915, pág. 117).

La pulsión busca la descarga para evitar el displacer, pero al estar el sujeto atravesado por la cultura va a necesitar sublimar, reprimir o inhibir a la pulsión para lograr una satisfacción sustituta. Entonces, el principio de placer (que rige al aparato psíquico) se verá confrontado por el principio de realidad. De ahí el conflicto psíquico del Yo con las otras instancias Ello y Superyó (Freud, 1923). Los estímulos provenientes de las zonas erógenas son *fuentes* de la pulsión, así como sus *objetos*, a través de los cuales encuentra el placer,

pueden ser múltiples, en cambio la *meta* que es la satisfacción es única. El *esfuerzo* o Drang es la fuerza o empuje propio de la pulsión (Freud, 1915).

Resumiendo, se entiende que el trabajo pulsional es generado por el empuje o esfuerzo (Drang). La meta (Ziel) es la satisfacción de la pulsión que se alcanza a través de la descarga y cancelación del estado de tensión. El objeto (Objekt) es aquello a través de lo cual se alcanza la meta, con ello se entiende un alcance parcial de la satisfacción. Fuente (Quelle) son las fuerzas interiores del organismo y de la vida anímica que generan la excitación pulsional. Por lo tanto, solo se puede conocer la fuente a partir de sus metas (Freud, 1915).

El trabajo pulsional es constante y encuentra la satisfacción según diferentes modos o destinos. Entre ellos: la represión, la sublimación, la vuelta hacia la persona propia y el trastorno hacia lo contrario, entendidos como destinos de la pulsión. La *represión* consiste en alejar de lo consciente aquellas representaciones displacenteras para el sujeto; no hay una descarga propiamente dicha de la pulsión, es decir se reprime la representación que causa displacer. El *trastorno hacia lo contrario* puede tomar dos vías; la vuelta de una pulsión de actividad a pasividad; por ejemplo la pulsión de ver (activo) se transforma en ser mirado (pasivo), o el trastorno en cuanto al contenido donde se puede dar un cambio del amor al odio.

Por otra parte, *la vuelta hacia la persona propia* consiste en un cambio de vía del objeto, manteniéndose inalterada la meta pero vuelta sobre el yo propio. Y finalmente, la *sublimación* que busca la transformación pulsional en un objeto no sexual por medio de una actividad socialmente aceptable, por ejemplo, *el arte* y la ciencia. En síntesis, no hay un único destino para el descargue pulsional, sino que variarán los modos.

A partir de la teorización sobre la sexualidad en Tres ensayos de teoría sexual (1905), Freud aborda el concepto de pulsión (Trieb), ligado a la génesis de la sexualidad y su metamorfosis manifestada en la pubertad en una forma de reencuentro, de retorno. En este sentido, a partir de la estimulación de las zonas erógenas simultáneamente con la satisfacción de las mismas, empieza a aparecer el proceso pulsional en el lactante, conocido como autoerotismo; es entonces que el instinto será desnaturalizado en este proceso estimulante-satisfactorio de la pulsión, desde el universo parental (principalmente, la madre), sus fantasías y significantes.

El orden vital (pulsiones de autoconservación) es contaminado y al mismo tiempo sostiene (apuntala) a la sexualidad entonces, surge el conflicto entre el yo y la sexualidad. El yo en este sentido funciona como una entidad psíquica que media entre el principio del placer y el principio de realidad por la preponderancia de este último (Freud, 1923). El yo opera como inhibidor de las percepciones pulsionales provenientes de la excitación interna, permitiendo que los signos de la percepción externa actúen como único criterio válido. De esta manera, la falta permite el anudamiento de la sexualidad en el sujeto, constituye una doble falta; la falta real que pierde el ser viviente al ser sujeto sexuado, sometido a la muerte individual y la falta ligada a la dependencia del significante, significante que se encuentra primero en el campo del Otro.

La experiencia analítica sustituye esta representación mítica del misterio del amor por la búsqueda que hace el sujeto, no del complemento sexual, sino de esa parte de sí mismo, para siempre perdida, que se constituye por el hecho de que no es más que un ser viviente sexuado, que ya no es inmortal (Lacan, 1964, pág. 213).

En sus orígenes, la sexualidad era principio de desligazón (dado que la pulsión es siempre parcial), ligada mediante la intervención del yo, “(...) lo que aparece con Eros es la forma ligada y a la vez ligadora de la sexualidad, puesta en evidencia por el descubrimiento del narcisismo” (Laplanche, 1970, pág. 168); se trata de la libido que inviste al yo o catectiza a un objeto.

La libido en Freud es energía de la pulsión sexual y en continuación, Lacan (1964) le otorga una posición de órgano esencial en la naturaleza de la pulsión. Este órgano (la libido) es irreal, que sea irreal no impide que éste se encarne, se manifieste a través de un signo que muestra la pertenencia de un sujeto a un grupo, en palabras de Lacan:

La incisión tiene precisamente la función de ser para el Otro, de situar en él al sujeto, señalando su puesto en el campo de las relaciones del grupo, entre cada uno y todos los demás. Y, a la vez, tiene de manera evidente una función erótica, percibida por todos los que han abordado su realidad. (Lacan, 1964, pág. 214).

Se podría ejemplificar con la pintura roja en el pelo de los Tsáchilas o la coleta de los indígenas (EZM, 2012) o los piercings y tatuajes en ciertos grupos adolescentes (Rhiner, 2012).

Según explica Freud en *Introducción al narcisismo* (1914), el yo es el depósito de la libido desde donde fluye hacia los objetos y desde los cuales el yo la absorbe (libido yoica y libido de objeto), conservando el yo siempre cierta energía. “Empero, pese a la similitud que existe entre la catectización de los objetos exteriores y la catectización del yo, no hay entre ellos simetría completa: el balance no es totalmente reversible, el yo debe conservar siempre cierta energía (...)” (Laplanche, 1970, pág. 102).

El autoerotismo, entonces, es el estado primario de la libido, posteriormente, con la aparición de una nueva *acción psíquica* (Freud, 1914), es decir con una acción que dará lugar al surgimiento del yo, la libido encuentra el objeto privilegiado: el yo; se podrá entonces catectizar al yo (libido del yo) o a los objetos (libido objetal). En cambio Lacan propone al *estadio del espejo*, como el fenómeno formador del yo no en su forma literal de espejo sino como imagen especular del Otro; “(...) reconocimiento de la forma del otro humano y la precipitación correlativa en el individuo de un primer esbozo de dicha forma” (Laplanche, 1970, pág. 112).

1.2 El placer

La tendencia hacia el placer es la meta última de la pulsión entendiendo que en un mismo individuo se permite la coexistencia de placer y displacer vinculados entre sí, atribuibles a dos lugares diferentes (Laplanche, 1970); en este caso, el placer como modelo de apaciguamiento de una necesidad, ligado a la satisfacción en tanto satisfacción de las

pulsiones de autoconservación; pues no siempre se logra la satisfacción a través del placer (Chemama & Vandermersch, Diccionario del Psicoanálisis, 2004) –se profundizará sobre ello más adelante-.

Sin embargo, el yo funciona como mediador de las fuerzas externas que excitan al mundo interior del sujeto, enfrentando al principio del placer que reina sin restricciones en el ello, por el principio de realidad (Freud, 1921). A pesar de la tendencia hacia el placer, el principio de realidad intercede sobre el principio de placer a través del yo, entonces la función del yo es:

(...) esencialmente inhibidora: impedir la alucinación, suprimir ese <<exceso de realidad>> proveniente de la excitación interna, para permitir que el signo de realidad venido de la percepción externa (...) actúe en lo sucesivo solo, sin la ayuda de la reviviscencia alucinatoria, funcionando desde este momento como criterio válido (Laplanche, 1970, pág. 87).

El placer se puede pensar en dos dimensiones; por una parte, en la dimensión de la satisfacción con el alivio de las tensiones, y por otro en una tensión que no se descarga y de la cual el sujeto puede obtener un cierto placer que está más ligado al goce, es decir una satisfacción más allá del principio del placer. En este sentido Freud considera otro principio económico además del principio del placer y de realidad, es el <<principio de constancia>>. En este caso, el principio del placer entendido como un principio regulador, es el movimiento que va del displacer al placer –en su primera dimensión-, mientras que el principio de constancia moviliza una tendencia hacia el cero (Laplanche, 1970). Laplanche, en su lectura de la teoría de las pulsiones, describe estas dos dimensiones fundamentales del placer: placer/goce como una tendencia interna hacia la muerte y satisfacción/placer regida íntimamente por el principio de pulsión de vida o Eros; “(...) fuerza que procura mantener, preservar e incluso aumentar la cohesión y la tendencia sintética del ser vivo y de la vida psíquica” (Laplanche, 1970, pág. 168).

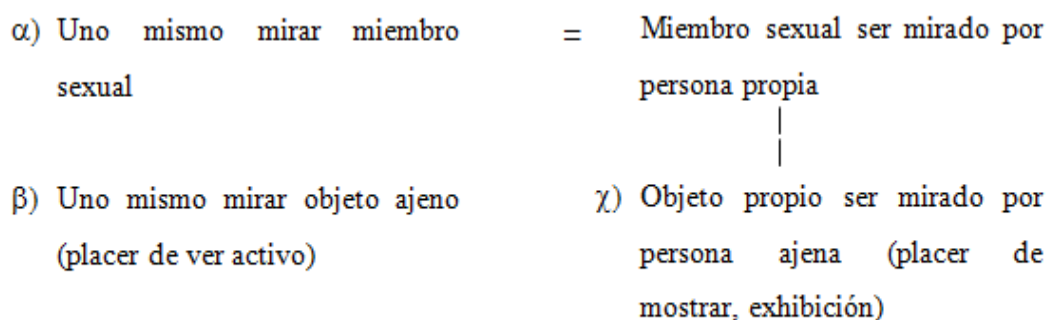
Laplanche (1970) menciona a Fechner, quien desde la psicofísica entiende el dualismo placer-displacer de esta manera: cuando la energía interna se acerca más a cierta estabilidad da una sensación de placer; mientras que cuando más se aleja de este límite, el sujeto estará afectado por una sensación de displacer. Este límite se denomina *estado de homeostasis*; la diferencia radica en que con el placer se dará una especie de descarga, mientras que con el displacer se da un aumento cuantitativo de la excitación o presión, generando una tensión displacentera.

Resumiendo, se comprende al principio del placer como un principio regulador, en el que el movimiento va del displacer al placer regido por un principio de constancia cuando la satisfacción última es la del placer por el placer. Es decir, es en este caso donde prima el principio de constancia, la tendencia será la reducción de la excitación interna, tendencia a la *constancia*. “La noción de constancia es introducida secundariamente, como una adaptación, en razón de <<la necesidad de la vida>>, del principio de inercia” (Laplanche, 1970, pág. 158).

1.3 El sujeto en la escena y la pulsión escópica

En Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964) y siguiendo el recorrido de este trabajo, Lacan desarrolla el concepto de pulsión e introduce a la *pulsión escópica* en relación con el *objeto mirada*, como un Schaulust o goce de ver; momento importante para desarrollar de manera más exhaustiva la teoría de las pulsiones propuesta por Freud en Pulsiones y destinos de pulsión (1915), quien plantea el siguiente esquema para la pulsión de ver:

1 Esquema pulsión de ver (Freud, 1915, pág. 125)



En este esquema, Freud distingue tres etapas para el par de opuestos ver y ser visto. En un primer momento la pulsión es dirigida a un objeto que es parte del cuerpo propio (etapa autoerótica y anterior a la pasividad); posteriormente la pulsión de ver se dirige a un objeto ajeno, hacia el otro, siendo la meta igualmente activa; y en su tercer momento la actividad de la pulsión se transformará en pasiva, siendo el objeto propio mirado por una persona ajena. El momento de transmutación de la pulsión de actividad a pasividad en el trabajo pulsional no es temporal. Freud entiende al trabajo pulsional como erupciones sucesivas de lava, siendo esta fuerza constante (Konstante Kraft) expuesta desde el comienzo a una alteración; en este caso la vuelta de la pulsión a la pasividad y así continuamente. “Todas las etapas de desarrollo de la pulsión (tanto la etapa previa autoerótica cuanto las conformaciones finales activa y pasiva) subsisten unas junto a las otras; (...)” (Freud, 1915, pág. 125).

El estadio del espejo en Lacan (Escritos I, 1972) plantea la dimensión escópica porque da paso a la anticipación del sujeto y a la identificación. En esta experiencia especular primaria (que va de los 6 a los 18 meses), el niño comenzará a apropiarse de su propio cuerpo, a tener imágenes conscientes del mismo conforme a sus idas y venidas frente al espejo o al otro. Comenzará a interesarse por esas diferencias frente a los otros, diferencias físicas en las que también se percatará de la diferencia de sexo. Se identificará predominantemente con su propia imagen en tanto se ha podido reconocer en el espejo y ha sido valorizado por la palabra (por el Otro).

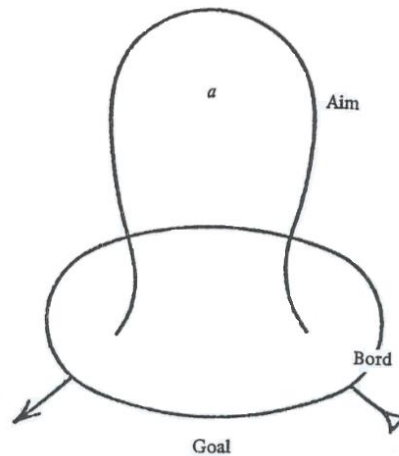
Dolto lo explica en La imagen inconsciente del cuerpo (1986) de la siguiente manera:

La imagen escópica cobra sentido de experiencia viva tan sólo por la presencia, al lado del niño, de una persona con la cual su imagen del cuerpo y su esquema corporal se reconocen, al mismo tiempo que él reconoce a esta persona en la superficie plana de la imagen escópica (Dolto, 1986, pág. 122).

Concluyendo, no es suficiente que el *infans* vea reflejada su imagen en el espejo, es necesario, además, que alguien nombre a ese niño para que esta experiencia tenga sentido. Solamente así, la imagen va a estar unida a un significante (proveniente del Otro), con el cual el niño podrá reconocerse.

Lacan (1964) explica que la pulsión es el montaje de la sexualidad en la vida psíquica del sujeto, montaje a la manera de un collage surrealista, como un "sinsentido"; puesto que las pulsiones son parciales con respecto a la finalidad biológica de la sexualidad; la reproducción. Éstas se encuentran ligadas a un factor económico que busca cierta homeostasis de las tensiones internas; "(...) la pulsión, aunque representa la curva de la realización de la sexualidad en el ser vivo, *sólo* la representa, y, además, parcialmente" (Lacan, 1964, pág. 184). En este sentido, Freud (1915) utiliza los recursos del lenguaje para explicar el recorrido pulsional y en continuación Lacan (1964) ilustra este recorrido de manera análoga a la dialéctica del arco y hasta del tiro al arco de la siguiente manera:

2 Recorrido pulsional (Lacan, 1964, pág. 185)



Introduce un fragmento de Heráclito; en el que se le da el nombre de *vida* al arco <bíos>, paradójicamente con su función que es la de *muerte* <thanatos>; así, análogamente se integran el par de opuestos vida y muerte en la pulsión. Cuando Freud (1915) utiliza al verbo en sus tres voces; activa, pasiva y media, supone que el trayecto de la pulsión no puede separarse de su vaivén, de su carácter circular. Para lo cual utiliza a la Schaulust (pulsión de ver) con el acoplamiento de los términos sado-masochismo (Lacan, 1964).

En el esquema se puede observar cómo se da el recorrido de la pulsión rodeando al objeto. Lacan (1964) explica que es necesario que en el tercer tiempo se introduzca *ein neues Subjekt* (un nuevo sujeto), al cerrarse la trayectoria circular; “Sólo con su aparición en el otro puede ser realizada la función de la pulsión” (Lacan, 1964, pág. 186). La función de la pulsión consiste en alcanzar la satisfacción. Es decir, la satisfacción de la pulsión se da en el recorrido del ir y venir, en ese carácter circular rodeando al objeto, sin alcanzarlo.

Lacan (1964) utiliza los términos en inglés *Aim* y *Goal* que expresan de manera particular la forma de alcanzar la satisfacción (*zielgehemmt*). *Aim* se refiere al trayecto, al recorrido que tiene que realizar alguien a quien se le ha encargado una misión. *Goal* en tiro al arco no es precisamente el blanco, es haber alcanzado un punto y de esta manera haber alcanzado el *Goal*, la meta. Así, en este esquema del recorrido pulsional, el *Bord* (borde) es la

zona erogenizada, la fuente de donde emerge el empuje pulsional y al que retorna rodeando el objeto en búsqueda de la satisfacción.

La pulsión puede satisfacerse sin haber alcanzado aquello que, desde el punto de vista de una totalización biológica de la función, satisface supuestamente su fin reproductivo, precisamente porque es pulsión parcial y porque su meta no es otra que ese regreso en forma de circuito (Lacan, 1964, pág. 186).

La pulsión es una energía potencial, una *Konstante Kraft* en busca de la *Befriedigung*, la satisfacción "(...) en el inicio de la dialéctica de la pulsión, el Not del Bedürfnis, la necesidad de la exigencia pulsional, es justamente porque ningún objeto de ningún Not, necesidad, puede satisfacer la pulsión" (Lacan, 1964, pág. 175).

Lo que distingue a la satisfacción del puro autoerotismo de la zona erógena es el objeto. Objeto que comprende la presencia de un vacío, que según Freud ningún objeto puede ocupar y que sólo se conoce en la forma de objeto perdido *a* minúscula (Lacan, 1964).

El *objeto a*, propuesto por Lacan, es objeto causa del deseo, objeto perdido a raíz del acceso al lenguaje:

El objeto *a* (pequeño *a*) no es un objeto del mundo. No representable como tal, no puede ser identificado sino bajo la forma de <<esquirlas>> (...) parciales del cuerpo, reducibles a cuatro: el objeto de la succión (seno), el objeto de la excreción (heces), la voz y la mirada (Chemama & Vandermersch, Diccionario del Psicoanálisis, 2004, pág. 480).

Retomando, la raíz de la *Schaulust* se da en el sujeto mismo, pues este se ve a sí mismo, se mira en su miembro sexual, idea de Freud explicada al comienzo del acápite, quien

describe la pulsión de esta manera: *uno mismo ver miembro sexual, uno mismo mirar objeto ajeno y objeto propio ser mirado por persona ajena*. Lacan (1964) por su parte, modifica este último enunciado de Freud de la siguiente manera; en lugar de *ser mirado* utiliza el enunciado *hacerse ver*, donde la actividad de la pulsión se concentra en ese *hacerse ver*.

Lacan permite entender la función de la mirada en el campo escópico con el mimetismo adoptado por los seres vivos y con la técnica pictórica del trompe-l'oeil (trampantojo o engañar al ojo). Se da una relación ambigua entre apariencia y ser, el sujeto se inscribe en el cuadro, se acomoda al mismo. “No se trata de concordar con el fondo, sino, en un fondo veteado, de volverse veteadura exactamente como funciona la técnica del camuflaje en las operaciones de guerra humana” (Lacan, 1964, págs. 106,107). El efecto del mimetismo, ligado a cierta finalidad sexual, intenta la sobrevaloración de la apariencia del sujeto; análogo al mimetismo animal.

Para entender tanto al mimetismo como a la relación de la mirada con el cuadro, Lacan (1964) analiza la obra de Hans Holbein (el joven) más conocida como Los Embajadores de 1533 (ver anexo 1); en la que hay una mancha situada en el espacio inferior del cuadro, no tan visible. En la obra se encuentran *Jean de Dinteville* y *Georges de Selve*, un embajador y un joven obispo, ambos por ser personajes importantes están presentes en la obra como enmarcándola. En la parte superior izquierda apenas se encuentra visible un crucifijo, como símbolo religioso. Entre otros objetos se encuentran algunos ubicados en el mueble al que se apoyan los dos personajes, los mismos relacionados con las artes liberales y las ciencias, y lo que particularmente llama la atención cuando se presta atención a los detalles del cuadro, es la mancha o figura distorsionada que se encuentra en la pintura.

En el Siglo XX esta *mancha* fue reconocida por el historiador de arte Jurgis Baltrusaitis como un *hueso de sepia*, siendo la anamorfosis de un cráneo humano plasmada en la parte inferior de la obra (Ortega, s/f). Anamorfosis es un:

Dibujo o pintura ejecutada de tal manera que ofrece una imagen distorsionada del objeto representado, pero que, si se observa desde un cierto punto de vista o reflejada

en un espejo curvo, muestra el objeto en sus verdaderas proporciones (Arts4x Diccionario del arte, 2011).

Holbein introduce el cráneo en la obra pictórica, según algunos historiadores del arte, como un sutil mensaje al espectador del triunfo de la muerte en todos los ámbitos; cultural, religioso, científico, lo efímero presente en todos los órdenes. El ser entra en juego en sus efectos de vida y muerte, entre el ser y el semblante -la apariencia-, efecto que produce rodear el señuelo-. “(...) el cuadro es esa apariencia que dice ser lo que da la apariencia (...)” (Lacan, 1964, pág. 119).

El sujeto se encuentra entonces en el campo escópico, es mirado, es cuadro, de la mirada recibe su efecto. Pero no queda atrapado enteramente en esa captura imaginaria, pues aísla la función de pantalla, juega con ella, explica Lacan (1964).

No soy simplemente ese ser puntiforme que determina su ubicación en el punto geometral desde donde se capta la perspectiva. En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro (Lacan, 1964, pág. 103).

De ahí puede comprenderse algo de la creación como efecto de la sublimación y el valor que adquiere en el campo social. Es decir, la sublimación como satisfacción de la pulsión a través de una actividad reconocida socialmente como en el arte y la ciencia.

La función escópica es una especie de *tyche*, en relación al *objeto a* mirada, la relación de la mirada, de lo que se quiere ver, es una relación de señuelo en relación al deseo de contemplar y conjugándose esa posición pasivo-activo entre el dejarse ver y ver.

El sujeto se dará cuenta de que su deseo no es más que un vano rodeo para pescar, engarzar, el goce del otro –en la medida en que al intervenir el otro, el sujeto se dará cuenta de que hay un goce más allá del principio del placer (Lacan, 1964, pág. 190).

Para que una obra pictórica procure satisfacción a un sujeto, tiene que estar presente la incidencia que procure sosiego al deseo de contemplar. Así, en el voyerismo la mirada viene a ser el *objeto a* alrededor del cual gira la *argolla*, el sujeto busca alcanzar el blanco, intenta ver el objeto, alcanzarlo en tanto ausencia (véase gráfico 2 pág. 11); “La mirada es ese objeto perdido y, de pronto, re-encontrado, en la conflagración de la vergüenza, gracias a la introducción del otro” (Lacan, 1964, pág. 189).

1.4 El dolor

Se intentará definir de alguna manera el dolor desde la teoría psicoanalítica y algo de la medicina; según Freud, en *La represión* (1915), el dolor es esa sensación proveniente del exterior, experimentada en el interior del organismo y manifestada como una constancia que obstaculiza la posibilidad de escapar de esa sensación. Dolor viene del griego *άλγος* (*algos*) que significa *dolor*, *Algología* es la rama de la medicina que se encarga del estudio del dolor, nace como una búsqueda de controlarlo (Wikipedia, 2015). Si tomamos por un momento al sufrimiento como una especie de sinónimo del dolor, solo por un momento sin que sea un absoluto, se entenderá la intención del ser humano por controlar el dolor, por controlar el sufrimiento.

El dolor, físico o psíquico, se desencadena por una causa externa, traumática, que comporta la expresión del efecto de ese impacto en el cuerpo. El impacto de un exceso, se percibe en el instante en el que se produce el descenso, cuando la carga tiende a desaparecer, pensar esta tendencia comporta considerar que la desaparición, que no está ahí, es también la representación de una presencia (Rodríguez Garzo, 2012, pág. 41).

A partir de la premisa psicoanalítica de entender al inconsciente estructurado como un lenguaje, es importante mencionar que el sujeto, es *ser hablante* y se constituye tanto como un ser que habla así como un cuerpo que goza. Goce que se sostiene en el síntoma y en la fantasía, más allá de toda estructura y de todo vínculo social. El síntoma y la fantasía le permiten al neurótico no gozar más allá, el deseo se satisface entonces parcialmente; un goce parcial o relativo a la palabra, dimensión satisfacción/placer.

(...) el placer es bajar la tensión; el goce es la máxima tensión. El goce es el punto máximo en que el cuerpo es puesto a prueba. Quizás el ejemplo más sensible en que el cuerpo es puesto a prueba es el dolor; el dolor es un ejemplo de lo que es un goce, un cierto tipo de goce que se opone al placer. La relación entre el placer y el goce es que el placer es una barrera del goce (Nasio, 1994, pág. 21).

Independientemente de los factores externos que incidan en la sensación de dolor, hay una directa relación cuerpo-dolor; es decir, el cuerpo se ubica como asequible al dolor, a la sensación; por otro lado, el dolor se hace ver en las manifestaciones corporales (manifestaciones somáticas). Esta injerencia respecto al dolor será entendida como una hipótesis, no será un absoluto en el desarrollo de este trabajo. Aun así, servirá para considerar al dolor como un llamado, como un recordatorio, como una sensación ligada a lo psíquico y que se repliega en lo físico o viceversa.

El asceta que se flagela lo hace para un tercero. Ocurre que eso no es lo que Freud quiere captar –sólo quiere designar el retorno, la inserción en el cuerpo propio, del punto de partida y del final de la pulsión (Lacan, 1964, pág. 190).

1.5 Dolor psíquico

A partir del breve escrito sobre el dolor, se intentará entender el dolor psíquico distinto al *displacer*. Pues con la teoría de las pulsiones se hizo un recorrido entendiendo que la pulsión apuntará siempre a la satisfacción, a la disminución de tensión. De esta manera, el dolor psíquico es distinto del *displacer* en tanto que el dolor puede producir una sensación placentera y que puede ir aún más allá del placer, por lo tanto dolor no es igual a *displacer*. Esta relación del dolor-placer Freud profundiza en su escrito *Más allá del principio del placer* (1920) y será retomada con ciertos giros teóricos por Lacan al introducir el concepto de *goce* en la teoría psicoanalítica.

“De este modo el dolor es irrupción y supone la existencia del límite; por lo demás, su función en la constitución del yo no puede concebirse a menos que este, a su vez, se defina como un ser limitado” (Laplanche, 1970, pág. 113). La experiencia de dolor de alguna manera concebida simétricamente como una experiencia de satisfacción; es irrupción y es distinto del *displacer*; por cuanto, estas cantidades excesivas de excitación penetran las barreras, los límites protectores del aparato psíquico.

El placer, como se había explicado anteriormente, se da en dos direcciones: satisfacción/placer y placer/*goce*. Este segundo es el placer desenfrenado y de la concupiscencia, a este placer-*goce* Lacan lo llamará *goce*, pues se relaciona con el *goce* del cuerpo, el *goce* del dolor. El dolor psíquico tiene varias manifestaciones, ya sean estas psíquicas o corporales. El dolor psíquico como fantasía, como delirio, etc., se presenta a través de las diferentes manifestaciones inconscientes. “(...) la fantasía constituye el primer dolor psíquico y está muy ligada, por lo tanto, en su punto de origen, a la aparición de la pulsión sexual masoquista” (Laplanche, 1970, pág. 132).

Volviendo sobre la diferenciación entre dolor y *displacer*, en *Vida y muerte en psicoanálisis* (1970), Laplanche manifiesta que el placer/*goce* se encuentra en el polo negativo respecto de la satisfacción/placer. En el polo (-) explica que la noción de sufrimiento y el fenómeno de dolor vienen a reemplazar a la noción de *displacer*, comprendiendo al dolor como un violentamiento del límite y como afluencia de energía no ligada. Lacan relacionará a

la sensación de dolor con la reviviscencia o repetición de la pérdida, pérdida del *objeto a*, en un encuentro con la experiencia de goce.

Freud en *Duelo y Melancolía* (1917) explica que la melancolía llega a ser satisfacción de las tendencias masoquistas en una identificación narcisista con el objeto perdido. La energía ligada al sentimiento amor-odio es replegada hacia el yo, incrementando la excitación pulsional y produciendo cierta sensación de goce en términos lacanianos. El objeto perdido o el *das Ding* (la cosa), es un objeto carente de significación, es lo real. “Ante esa ausencia de lugar, de inscripción subjetiva, cuando la angustia extrema aparece, cuando sus extremos no radican en el cuerpo, el dolor puede ser la posibilidad de darle un lugar, un lugar-sentido” (Rodríguez Garzo, 2012, pág. 66).

El dolor es una pérdida y en ciertas condiciones viene a ser *objeto a*. En Lacan el otro (*autre*) es ese otro desaparecido de quien hago el duelo, este *objeto a* es una forma de nombrar a la respuesta que falta a la pregunta: ¿quién es el otro? En lo imaginario es esa imagen mía amada en lo real es el cuerpo que se prolonga y en lo simbólico es el rasgo que se repite (Nasio, 1994). Pérdida del *objeto a* que se repite, dolor que se presenta en un sistema que se estructura alrededor de lo que falta; “(...) la falta se hace causa, (...) no hay objeto perdido por el que dolerse,...eso que el sujeto experimenta una y otra vez como causante de una pérdida nunca existió” (Rodríguez Garzo, 2012, pág. 44).

1.6 Más allá del principio del placer

El principio del placer en la teoría de Freud se constituye como un principio regulador; en tanto que, en el movimiento del *displacer* al placer interviene el principio de realidad del lado de la constancia, regulando así las fuerzas pulsionales y produciendo satisfacción, meta última de la pulsión. Más adelante, Freud introduce en su teoría la existencia de un *más allá de este principio del placer*, en el que la pulsión de muerte se sobrepone a la pulsión de vida. Lacan retoma la noción de pulsión de muerte en Freud como “(...) la repetición implacable de significantes; la pulsión de muerte es el carácter irreductible, irrefrenable de significantes que se repiten con uno, a pesar de uno y a través de uno” (Nasio, 1994, pág. 56).

En Freud, la pulsión de muerte es un impulso original que empuja hacia un estado cero, en el que hay descenso de la excitación pulsional, este impulso, denominado principio de *Nirvana* es la forma más radical del principio del placer (Laplanche, 1970), pues la tendencia al cero absoluto es el intento de regresar a un estado vital inicial, que busca la supresión de la excitación interna y que es distinto al principio de *constancia*, en el que hay un esfuerzo, una posición activa por mantener los niveles más bajos de excitación, defenderse contra los aumentos, mantenerla constante. Es decir, el principio del placer se modifica en principio de realidad del lado de la constancia.

Una forma clara de la predominancia de la pulsión de muerte y de la tendencia al cero es la agresividad. Las manifestaciones agresivas en la etapa edípica, instauran la polaridad negativo-positiva en relación al odio y al amor respectivamente. De esta manera, el masoquismo como agresividad ligada a la sexualidad o no, constituirá el estado secundario de la misma; “(...) la agresividad se vuelve primeramente contra el sujeto y permanece por así decirlo estancada en él, antes de ser deflexionada al exterior”. (Laplanche, 1970, pág. 117). En este sentido si retomamos la noción de Freud de la posición narcisista en la pérdida, no dista mucho de la explicación de Daniel Lagache, quien manifiesta que el masoquismo primario (agresividad) se insertaría en la posición narcisista masoquista, masoquismo que es asimilado a la noción de pasividad y dependencia (Laplanche, 1970).

La agresividad en los estados primarios constituye el tiempo del autoerotismo, del reconocimiento frente al Otro, la auto-agresión implica la primacía de la tendencia al cero, en tanto la forma más radical del principio del placer. Con la intervención de la sexualidad, la agresividad da un giro hacia el masoquismo. En *Pegan a un niño* (Freud, 1919) se comprende la génesis de la fantasía sadomasoquista desde un estado pasivo hacia un estado activo de la agresividad. “Fantasear la agresión es volverla hacia uno mismo, agredirse: tiempo del autoerotismo en el que se confirma el lazo indisoluble entre la fantasía como tal, la sexualidad y el inconsciente” (Laplanche, 1970, pág. 138).

El sadismo está ligado al campo de la sexualidad, la pulsión junto a la humillación y al sojuzgamiento, busca infligir dolor, así el dolor en el masoquista es placentero en tanto éste se identifica con el sádico; es decir, con el polo activo de la escena. En este sentido el goce de

dolor sería una meta originariamente masoquista que deviene meta pulsional en quien es originalmente sádico [agresivo] (Laplanche, 1970). El goce en ambas posiciones se da como una mezcla entre dolor y satisfacción, punto máximo en donde el cuerpo es puesto a prueba, rompiendo los límites, donde la palabra falla y se da un encuentro con lo real.

En el primer tiempo del sadomasoquismo el dolor no aparece, el sujeto ejerce violencia sobre sí con fines de dominio, es decir, busca la inserción del principio y final de la pulsión en el propio cuerpo, en el retorno. El momento en que la argolla se ha cerrado, en el que el otro entra en juego, el dolor aparece al experimentarlo del otro, pulsión sadomasoquista en la que el sujeto asume la posición de objeto, una posición pasiva. “Justamente porque el sujeto se hace objeto de una voluntad ajena, ocurre que no sólo se cierra sino también se constituye la pulsión sado-masoquista” (Lacan, 1964, pág. 192).

El goce se da en tres instancias: el *goce absoluto*, satisfacción supuestamente absoluta del deseo; *goce parcial*, es cierto tipo de goce, un contentamiento parcial, con pedazos o partes del objeto y un *goce relativo a la palabra*, al acto, a la significación, “(...) aquello que viene cuando una palabra es dicha, pero dicha con todo, no una palabra cualquiera sino una palabra que es mensaje, una palabra que porta, que es cargada” (Nasio, 1994, pág. 25). Entiéndase este concepto de lo *dicho*, la *dicha* en español; es decir, con mucha carga de complacencia y goce además de lo decible, del decir, del dicho; ese retorno (S1) de lo reprimido, del conjunto de elementos reprimidos (S2). El *síntoma* en el neurótico constituirá un goce parcial en tanto se produce para evitar otro goce mayor, un goce absoluto.

El goce no tiene palabras ni marcas que lo definan, no tiene nombre, ni significantes que lo signifiquen, es ese encuentro con algo de lo real. En su estado secundario la función de la *tyche*, de lo real como encuentro fallido, se presenta como trauma en la repetición, que aparece como una forma que no es clara, como una reproducción o pre-sentificación en acto (Lacan, 1964). En la repetición reaparece eso que parece ser lo mismo, pero que da lugar a una producción nueva a partir de esa repetición. En Freud, tenemos un claro ejemplo de goce en la repetición de juego del niño; con el *fort-da*, el niño repite la desaparición de su madre que le genera angustia; en el juego, el niño se vuelve agente activo, taponando el efecto de desaparición de su madre. La compulsión a la repetición se presenta como una tendencia a la

muerte, es la esencia misma de la pulsión. Otra forma de repetición se da en la alucinación, siendo esta una tentativa de recuperar lo que se perdió y al mismo tiempo siendo la confirmación de la pérdida efectiva (Nasio, 1994).

La satisfacción como fin último de la pulsión disminuye la tensión, el goce por su parte es la máxima tensión. El goce constituye el punto máximo en que el cuerpo es puesto a prueba en el ser hablante con un cuerpo que goza. Probablemente, el ejemplo más sensible en que el cuerpo es puesto a prueba es el dolor, el dolor como ejemplo de lo que es goce, un cierto tipo de goce que se opone al placer/satisfacción. Se entenderá, entonces, para este análisis al dolor en tanto placer/goce, como un tipo de goce parcial y se podrá comprender la relación con la expresión artística de la obra de Marina Abramović articulada a la polaridad significativa placer-dolor.

(...) el dolor puede aparecer como prueba de la permanencia del amor, de que el vínculo con el objeto no se desvanece perpetuando, de esta manera, la existencia de la desaparición como presencia; un dolor que sería síntoma de la imposibilidad de la renuncia y tratamiento posible de esa imposibilidad (Rodríguez Garzo, 2012, pág. 89).

2. CAPÍTULO II: MARINA ABRAMOVIC: Biografía

2.1 Guerra y Religión

Un dato curioso acerca del día de nacimiento de Marina Abramović: hasta que cumplió 10 años le festejaron su cumpleaños el 29 de noviembre porque entre 1943 y 2002, en esa fecha, se conmemoraba el Día de la República en la antigua Yugoslavia. A pesar de la aparente coincidencia de su nacimiento con la festividad nacional, se sentía decepcionada por no haber podido conocer a Tito –el entonces dictador de Yugoslavia-. A la edad de 10 años Marina se entera de su verdadera fecha de nacimiento (Westcott, 2010).

El 30 de noviembre de 1946 en Belgrado, capital de Serbia, nace Marina Abramović; sus padres eran considerados héroes de guerra y la familia de su abuelo materno había tenido vínculos importantes con la Iglesia Ortodoxa. Danica, madre de Marina, fue miembro en 1941, del movimiento de resistencia partisano yugoslavo, que pretendía crear un estado comunista, y luego activista en el Partido Comunista. Milica madre de Danica y de tres hijos más, comenta que fue rica hasta que su hija se unió al partido. Milica contrae matrimonio con Uros Rosic en 1919 siendo su infancia muy pobre a diferencia de la familia Rosic, la misma que había sido muy importante no solamente por sus riquezas, sino por su participación en la Iglesia Ortodoxa, pues en 1930 el hermano de Uros había sido pastor de la Iglesia Serbia Ortodoxa (Westcott, 2010).

En un antiguo recuerdo de infancia, desde la ventana de la casa de su abuela Marina ve personas marchando en las calles, recuerda esta escena como espantosa. Su abuela Milica era bastante religiosa como habían sido su esposo y su cuñado (pastor de la iglesia ortodoxa). En su casa no faltaban los rituales culinarios y religiosos; todos los días preparaba café turco y encendía una vela para rezar, no hacía rezar a Marina aunque la llevaba casi todos los días a la iglesia. En ese entonces, la religión era casi intolerable por los espías del partido, pues se consideraba un impedimento para el desarrollo de una carrera; sin embargo, Marina fue bautizada en secreto y Milica invitaba el 6 de enero a la cena de navidad según el calendario ortodoxo (Westcott, 2010).

Los padres de Marina se conocen en combate, Danica había empezado a estudiar medicina y a los pocos meses de estudio empezó a practicar como enfermera, uniéndose a los Partisanos a los 19 años de edad cuando invadieron los Nazis. Como enfermera y combatiente toma parte en todas las siete batallas del movimiento, peleando por retomar la ciudad (Pljevlja-Montenegro) del ejército italiano, donde murieron 300 fuerzas partisanas y más de mil fueron heridos (Westcott, 2010).

Vojo el padre de Marina, nació en una familia pobre en Cetinje-Montenegro y creció en Pec-Kosovo. En 1930 se había unido al partido Comunista y había tratado de navegar a España para pelear en la guerra civil contra Franco pero fue capturado y obligado a regresar como prisionero a Montenegro, estuvo en prisión algunas semanas, pues ser miembro del partido era ilegal en Yugoslavia. En 1941, participa en la primera división del proletariado de los Partisanos y se convierte en oficial de inteligencia. En 1942 fue herido en una de las batallas y llega sangrando a un hospital de campaña -aparentemente este es el momento en que los padres de Marina se conocen y se enamoran-. Al terminar la guerra Danica y Vojo se casan y al poco tiempo nace Marina. Es su padre quien elige llamarla Marina en memoria de una soldado rusa de quien había estado enamorado, antes de conocer a Danica, y que había muerto en la guerra (Westcott, 2010).

A pesar de las creencias comunistas que compartían, Danica y Vojo tenían importantes diferencias de clase. Mientras Danica asistía a reuniones del partido, exhibiciones, ópera o al teatro, Vojo permanecía en casa con sus antiguos amigos partisanos. Danica insistía en decorar el apartamento, tenía pinturas en las paredes de la biblioteca y en la sala un piano y muchos retratos familiares, e insistía en que nada podía ser tocado o cambiado. Un día, Vojo colgó un columpio en una de las habitaciones para que los niños jugaran. Danica estaba horrorizada; “(...) Vojo argumentó que el placer de los niños era más importante que la perfección del tumbado” (Westcott, 2010, pág. 21). El padre de Marina viajaba regularmente con la armada y pasaba muy poco tiempo en familia.

Algunos datos llamativos de esta familia: los esposos dormían con sus pistolas en la cama, Danica no apagaba la lámpara de noche por miedo a la oscuridad, que era a lo único que temía además de “la opinión de la sociedad” y a engordar. A Marina “igual que a su

madre”, le daba miedo la oscuridad, sentía la presencia de una entidad cuando estaba a solas, entidad que se encontraba en el armario de su madre y, aparentemente, encarnada en sus vestimentas. El desarrollo personal y artístico de Marina parece tener gran influencia a partir de su vida infantil. Danica hacía cumplir un estricto régimen militar en casa, entregaba a Marina cada mañana una lista de instrucciones para el día donde se incluía un vocabulario en francés que debía aprender, jamás demostraba amor a su hija porque entendía que esto podía hacerla vulnerable y le daba regulares castigos físicos. Marina entonces se convirtió en una persona tímida y triste desarrollando un deseo insaciable de libertad (Westcott, 2010). En una entrevista realizada por Klaus Biesenbach (Director de MoMA en Queens, Nueva York), este interpreta a Marina que sus obras tienen mucho que ver con el *control*, ella comenta que eso debe venir de su niñez y manifiesta: “Mi madre siempre solía darme un conjunto de instrucciones que debía realizar cada día (...) Ese tiempo de mi vida era basado en un marco de disciplina.” (Stiles, 2008, pág. 8).

2.1.2. Novela Familiar

La madre de Marina era secretaria del Comité Comunista para la Salud de las Personas cuando estaba embarazada de Marina. En el parto tuvo algunas complicaciones de salud, le dio septicemia; por lo tanto, pasó enferma casi todo el primer año de su hija, quien fue criada por una enfermera hasta los 8 meses, luego su abuela Milica se hizo cargo de ella. Culturalmente era común en Yugoslavia que los abuelos críen a los nietos, en especial, si los padres tenían empleos demandantes como era el caso de Danica y Vojo (Westcott, 2010).

En sus primeros años Marina veía a sus padres los domingos y, aparentemente, sentía que era un alivio para su madre no cuidar de ella, debido a la obsesión que tenía con la limpieza, considerando a Marina: “(...) un potencial portador de gérmenes en el apartamento.” (Westcott, 2010, pág. 15). Vojo había sido jefe comandante de la guardia de Tito acompañándolo en sus viajes por Yugoslavia, sin tener mucho tiempo para pasar con su familia. Danica estudió Historia del Arte después de la guerra y pronto estuvo a cargo de una institución estatal responsable de monumentos y trabajos artísticos para edificios públicos y

gubernamentales, dedicando de esta manera la mayor parte de su tiempo a la vida laboral (Westcott, 2010).

En la familia las mujeres adultas estaban obsesionadas por guardar las apariencias, es por ello que Milica llevaba a Marina al otro lado de la ciudad para que su madre la alimentara y no aparezca como una madre desprendida de su hija, de todas maneras la pequeña sentía la falta de afecto emocional de parte de su madre; “(...) ella sintió el precio del decoro inflexible de su madre.” (Westcott, 2010, pág. 10). Así vivió Marina con su abuela Milica hasta los 8 años.

A los 6 años de edad, Marina y su abuela se mudan a casa de Danica, cuando estaba por dar a luz a su segundo hijo, Velimir. Marina tenía la expectativa de tener un poco más de atención de sus padres, pero en lugar de ello pocas horas después de su llegada nace su hermano; “(...) Marina se sentó enfurecida en la esquina, consumida por los celos” (Westcott, 2010, pág. 15). Velimir sufría de epilepsia y atraía la atención de todos, cada vez que lloraba culpaban a Marina, quien era castigada por su madre. En una ocasión, Marina tomó al bebé con las pocas fuerzas que tenía y lo sumergió por entero en la bañera; Milica alcanzó a llegar a la escena y lo rescató. (Westcott, 2010).

Debido a los golpes regulares que recibía empezaron a aparecer marcas severas en el cuerpo de Marina y cada vez que perdía uno de sus dientes de leche no paraba de sangrar. Después de algún tiempo los doctores creyeron que podía ser hemofilia y con el diagnóstico de sangrar sin parar hasta morir con cualquier herida, los castigos pararon y con ello la atención se dirigió hacia ella. No se conoció la causa exacta de la posible enfermedad, pues ninguno de los padres sufría de ello y en consecuencia tampoco se encontró un tratamiento “Lo que nadie consideró fue que el sangrado excesivo podía ser una reacción psicósomática ante la aparición de Velimir en la escena, una táctica histérica para ganar el amor y atención de sus padres (...)” (Westcott, 2010, pág. 16).

Mientras Marina permaneció en el hospital por algunos meses, sus padres la visitaban muy poco y para ella seguían pareciendo unos extraños; su abuela y tía la visitaban más a menudo, llevándole regalos y leyéndole libros. En ese momento Marina empieza a tener pasión por la lectura, además, dibujaba e inventaba juegos con la sombra de las figuras que

producían sus sábanas. En la cama de al lado una señora era visitada por su esposo, quien relataba historias de sus excursiones y viajes por mar. Al escuchar Marina estas aventura, empieza a fantasear con viajar a países lejanos (Westcott, 2010).

De su infancia recuerda haber tenido la sensación dual de, por un lado, ser una elegida por el universo y por otro lado, sentirse muy pequeña frente al mismo; se quedaba atrapada horas en esta fantasía y cuando su madre entraba a la habitación sentía culpa y simulaba hacer algo útil con un libro o un juguete. Acompañó a su madre en las visitas a los estudios de los artistas de Belgrado hasta su adolescencia cuando empieza a ir por su propia cuenta. El estudio que más le impresionó fue el de Vida Jovic, no tanto por el estudio en sí, sino por la historia que la convirtió en escultora: tanto Vida como una amiga de ella habían estado en un campo de concentración durante la guerra, la amiga de Vida fue golpeada por un guardia del campo hasta que murió; cuando fue retirado el cuerpo, su rostro había dejado un grabado en el lodo, Vida se arrodilló y trató de mantener el grabado en sus manos pero este se deshacía cuando trataba desesperadamente de reconstruirlo realizando así su primera escultura. En el estudio de Vida, Marina realizó para un concurso escolar que ganó, la estatua de Lola Ribar (una importante líder de los Partisanos) (Westcott, 2010).

En la temprana adolescencia, Marina no entendía los cambios que se producirían en su cuerpo y cuando recibió la menstruación sintió mucho temor de morir; “Ella pensó que iba a morir cuando esta inexplicable e imparable fuente empezaba a fluir” (Westcott, 2010, pág. 25), pues la posible condición hemofílica perduró hasta su adolescencia tardía. Empezaba a tener curiosidad por la sexualidad y confiesa que la masturbación le produjo sentimientos de vergüenza. Por otro lado, comenzó a sufrir migrañas, al parecer, heredadas de su madre, soportaba ataques semanales acompañados de vómitos y diarreas con dolores de cabeza que duraban 24 horas, en esos momentos experimenta formas para controlar el dolor, entrenándose para permanecer perfectamente quieta en posiciones específicas, un mínimo movimiento y el terrible dolor empezaría:

Las migrañas eran tiempos traumáticos de descubrimiento existencial para Marina: ellos significaban entrar en intimidad con su cuerpo nada más como un vehículo para

el dolor, un recipiente en el que la simple existencia no era más que castigo (Westcott, 2010, pág. 26).

Al siguiente día de la crisis, se despertaba con una sensación totalmente reconfortante; Westcott en la biografía de Marina Abramović (1910) comenta que Marina, después de una migraña tenía una de las sensaciones más maravillosas del mundo, como ninguna otra: “(...) había la satisfacción de haber triunfado sobre el dolor” (Westcott, 2010, pág. 26). En su adolescencia continuó siendo muy solitaria con el sentimiento de la falta de afecto, como en su niñez. En el colegio, era una estudiante dedicada pero a la vez muy ansiosa pues su madre cuestionaba a los profesores y les exigía ser más estrictos a pesar de las buenas notas.

A la edad de 15 años sus padres se divorcian, su padre se muda con la mujer con quien había tenido una aventura, se hace cargo del hijo de ella y desaparece por largo tiempo de la vida de Marina y Velimir. Un año después del divorcio, ve a su padre en la calle besando a la mujer con quien se había marchado y él aparenta no haberla visto, Marina corre a la casa alborotada e intenta lanzarse del tercer piso por la ventana, su familia la detiene y llaman al médico para calmarla. Este no era un comportamiento atípico de Marina, se notaba cada vez más *histrionica*, sin afecto y melancólica. Descargaba su energía en las peleas con su madre y acostumbraba a encerrarse en su estudio (Westcott, 2010).

A los 16 años Marina es enviada por su madre a París para aprender la cultura y el idioma, ahí vive con unos diplomáticos yugoslavos conocidos de la familia, ahora “Marina era el parangón de la alta cultura para lo que su madre la había criado” (Westcott, 2010, pág. 31). Con el transcurso del tiempo fue mostrando mayor interés por las artes, lo que se convirtió más adelante en su profesión; pero aun en la edad adulta, siguió viviendo con su familia y bajo las reglas que le imponía su madre.

Cuando empezó a incursionar en el arte conceptual y luego específicamente en el arte de performance, sentía mucha frustración y esto se podía percibir en sus propuestas de performances agresivas; “La frustración que ella estaba sintiendo –con su madre, con el ambiente artístico, con la pequeñez de Belgrado- era en parte sexual” (Westcott, 2010, pág.

45). Marina comenta que tenía muchas restricciones cuando rodeaba los 20 años; no le era permitido asistir a fiestas y debía llegar a casa máximo a las 10 pm, por lo tanto, un día buscó un espacio durante el día proponiéndose perder su virginidad con un joven de la academia que era conocido por ser mujeriego, de esta manera experimenta su primera relación sexual.

El último año de estudios en la Academia de Bellas Artes, se enamora de uno de sus compañeros, Nesa Paripovic, con quien habían formado un grupo con cuatro artistas más iniciando su trayectoria artística. En Octubre de 1971 Marina y Nesa contraen matrimonio pero no se mudan a vivir juntos, pues la situación económica no les permitía adquirir un lugar para ellos solos; además de ello, Danica se opuso al matrimonio por lo que no permitió que Nesa se quedara en casa, entonces, cada uno permaneció en casa de sus padres.

2.2 Producción artística

2.2.1. Obra

En 1965 Marina ingresa a la Academia de Bellas Artes en Belgrado iniciando su carrera en la pintura y constituyéndose, posteriormente, en una pionera del arte de performance; una forma de arte visual:

Como miembro fundacional de la generación pionera de artistas de la performance –en la que se incluyen Bruce Nauman, Vito Acconci y Chris Burden-, Abramović ideó algunas de las primeras performances de la historia y es la única que continúa creando obras de relevancia (Feijóo, 2012, pág. 52).

Pero, su interés por las artes empezó mucho antes, en una excursión familiar cuando tenía 5 años y subieron, ella y su familia, a la cumbre del monte Lovcen para ver el amanecer, al llegar a la cima Marina se detuvo, se emocionó por la belleza del paisaje y empezó a llorar diciendo que quería dibujarlo. Al regresar a casa lo hizo. Danica siempre buscaba espacios para acercar a su hija a las expresiones culturales: cursos de idiomas, conciertos de música

clásica, ópera y presentaciones de ballet. A los 12 años Marina acompañó a su madre a la Bienal de Venecia, donde vio por primera vez algunos trabajos de Robert Rauschenberg, Andy Warhol y Louise Nevelson; como manifestaba un serio interés por la pintura, sus padres dispusieron una de las habitaciones de la casa que le ofrecieron como estudio (Westcott, 2010).

Mientras iba creciendo fue interesándose por los rituales de las culturas del mundo, recuerda que cuando asistía a la secundaria le gustaba presenciar las conferencias anuales ofrecidas por un abogado húngaro convertido en explorador: Tibor Sekelj; Marina comenta: “Él era como una puerta hacia un lugar desconocido que yo quería explorar”. (Westcott, 2010, pág. 26). En la escuela, lo único interesante y placentero eran las clases de arte. Se consideraba muy tímida y nerviosa. Cuando empezó a usar lentes se dio cuenta que disfrutaba más al no usarlos pues sin ellos veía los objetos brumosos y alargados como las pinturas del Greco –su pintor favorito-.

El artista informal Filo Filipovic –ex partisano y amigo de Vojo-, dio clases de pintura a Marina a los 14 años. En la primera clase ella sintió el deseo de pintar una puesta de sol, entonces Filo le propone materiales no convencionales para que lo haga, finalmente es el propio Filo quien en un lienzo y utilizando esos materiales realiza una obra que termina encendiéndola, mientras el lienzo era consumido por las llamas le indica a Marina: esa es una puesta de sol. Al enfriarse y secarse el lienzo, Marina lo colgó en la pared y al volver de sus vacaciones lo encontró hecho escombros en el suelo, esto le fascinó enormemente igual que la historia de Vida Jovic cuando se había convertido en escultora (Westcott, 2010).

Después de su ingreso a la Academia de Bellas Artes, pinta desnudos, retratos melancólicos y accidentes de tráfico; entre ellos *Three Secrets* (1965). Marina pertenecía al Partido Comunista de la academia; alrededor de 1968 (la Revolución de mayo) se realizaban en Belgrado grandes protestas, principalmente, por una mayor libertad de expresión y el comité comunista de la academia preparó una propuesta con diez puntos principales, entre ellos el pedido de un Centro Cultural de Estudiantes (*Student Cultural Centre*), propuesta que finalmente fue aceptada por el gobierno. A pesar de ello, Marina decidió dejar la membresía definitivamente porque se habían aceptado solamente algunos pedidos y a los estudiantes

parecía no importarles mucho seguir luchando. Marina le comenta a Biesenbach “Pero ese Centro Cultural de Estudiantes se convirtió en el foco principal, un lugar donde yo realmente sabía que el arte estaba ocurriendo” (Stiles, 2008, pág. 10).

En un inicio el Centro Cultural fue utilizado para realizar discusiones sobre arte, tratando los problemas pictóricos y remitiéndose a los vestigios de los años 50 más que a problemas políticos o a realizar una crítica real. El grupo estaba integrado por cuatro estudiantes de la academia además de Marina: Rasa Todosijevic, Gera Urkom, Nesa Paripovic (quien fue su esposo) y Zoran Popovic, más adelante se unió una integrante más, Era Milivojevic. En ese entonces el gobierno realizaba discursos en los que manifestaba su oposición al arte abstracto, pero “Marina en particular estaba lista para “poner vida en el arte” canalizando de alguna manera su expresiva personalidad” (Westcott, 2010, pág. 40).

Continuó pintando de manera alegórica. En Belgrado aún no había una gran influencia de los grupos de vanguardia que recién comenzaban en Yugoslavia, pero existía un grupo en particular que influyó para la exploración de otras formas de expresión artística tanto en Marina como en sus colegas de la academia. Se trata de OHO que había emergido en Eslovenia; su nombre provenía de la elisión entre *oko* (ojo) y *uho* (oído). En 1970 el grupo participó en la cuarta Trienal de Arte Contemporáneo de Yugoslavia realizada en Belgrado, Marina y sus amigos artistas se decepcionaron de la exhibición, sin embargo es importante mencionar que OHO era uno de los primeros grupos en realizar el arte performance con su obra *Cosmología* (Cosmology) realizada por David Nez. (Westcott, 2010).

El grupo de los seis artistas de Belgrado estaba interesado por otras figuras como Kazimir Malevich y Marcel Duchamp pero a Marina en particular le interesaba las obras de Beuys e Yves Klein, su fascinación estaba ligada a la fuente de inspiración de estos artistas: el Budismo Zen, la teosofía (movimiento teológico-religioso-esotérico) de Madame Blavatsky, entre otros. Así fue como Marina empezó a incursionar en el mundo del arte conceptual. Había propuesto una performance en 1969, la misma que fue negada y posteriormente realizada en su estudio en 1970 por un estudiante de arte, esta performance la decepcionó. Cada día iba sintiendo más la frustración con la pintura porque no podía transmitir a través de ella sus ideas con claridad y emoción. De esta manera, propuso otra performance en la que ella

estaría frente al público vistiendo su ropa normal y gradualmente cambiaría su vestimenta por la que su madre siempre le compraba, posteriormente tomaría una pistola y realizaría el juego de la *ruleta rusa*, nuevamente esta performance fue negada (Westcott, 2010).

Después de graduarse, Marina se muda a Zagreb (capital de Croacia) para asistir a la Academia de Bellas Artes en esa ciudad y obtener un título de postgrado en el taller de maestría del pintor Krsto Hegedusic; continuaba trabajando en planes y proyectos que no se llevaban a cabo. Mientras acudía a la academia de Zagreb tuvo una experiencia devastadora cuando una de sus compañeras, quien había sido bastante depresiva y estaba emocionalmente alterada, se suicidó. Para Marina era bastante difícil lidiar con este tipo de situaciones en especial si se trataba de otras personas, pero en esta ocasión respondió de una manera inesperada; “(...) una severidad emocional emergió, una especie de amor inexorable e implacable de la vida que ignoraba o anulaba la debilidad” (Westcott, 2010, pág. 48).

Al retornar a Belgrado, el trabajo artístico de Marina y de los seis integrantes del grupo dio un giro. En el Centro Cultural de Estudiantes (SKC) se empezaron a exhibir obras donde se presentaban objetos que aparentemente no eran artísticos pero que tenían algún significado especial para los artistas. Así mismo, tomaron parte en festivales artísticos fuera del Centro y, poco a poco, se iba adhiriendo a su trabajo un tipo de arte post-abstracto, post-objetal basado en procesos mentales que los críticos como Jesa Denegri denominaron: *Nueva Práctica Artística* (New Art Practice); “Este término abarcaba el arte procesual, arte Conceptual, arte terrestre, videoarte, arte sonoro, y “acciones” llevadas a cabo en el SKC en Belgrado (...)” (Westcott, 2010, pág. 56).

Los trabajos artísticos de Marina eran los más radicales e insidiosos, primero con el paso de la pintura a los objetos, y más adelante al arte sonoro. “Con sonido, Abramović se dio cuenta de una manera para remover el objeto de arte convencional que, para ella, interfería con algo más importante: la experiencia física y mental inmediata” (Westcott, 2010, pág. 55). En febrero de 1972 presenta tres nuevos trabajos con sonidos en una exhibición en el Museo de Arte Contemporáneo que incluía sonidos de la naturaleza, instrucciones al estilo de un cuento para niños, sonidos de disparos, entre otros, con la particularidad que el público debía ser partícipe de la obra. En otra ocasión, en el Centro Cultural de Estudiantes activó una grabación

afuera del Centro en la que se escuchaba el sonido del hormigón derrumbándose dando la ilusión que el Centro se estaba derrumbando. (Westcott, 2010). Realizó una nueva instalación en una habitación completamente cubierta de hojas de papel blanco colocando una grabadora con una cinta que solo contenía en su grabación las palabras *I love you*, que se escuchaban en un momento fugaz; el nombre de la obra fue *Sonido Medioambiente Blanco* (Sound Environment White) (Westcott, 2010).

Marina y sus compañeros fueron invitados al Festival de Edimburgo (1973) por el galerista y curador Richard Demarco, con la posibilidad y el deseo de convertirse en artistas de renombre internacional. Antes de viajar realiza su primera obra de videoarte, a pesar de que contenía más audio que algo visual, se trata de *Sonido Ambiente Blanco* (Sound Ambient White), consistía en una pantalla blanca y el sonido del silencio que al presentarse en video y televisión emitía un sonido ruidoso (Westcott, 2010).

Demarco buscaba crear una escuela de verano donde los artistas yugoslavos pudieran intercambiar ideas con otros artistas del mundo y realizar performances simultáneas pero que no guardaran relación entre sí. Aquí Marina realiza su primera performance: *Rhythm 10*, 1973 (Westcott, 2010).

El siguiente esquema recopila información sobre algunas obras de Marina Abramović:

Obra	Año	Lugar	Información de la obra
Clouds with its shadow	1970	Student Cultural Centre, Belgrado.	Collage con maní colocado en una hoja de papel donde la sombra proyectada del maní se visualizan como nubes (Stiles, 2008).
White Space	1972	Student Cultural Centre, Belgrado.	Grabación en blanco en una habitación cubierta de papel blanco, el único sonido "I love you" se reproduce una sola vez (Stiles, 2008).
Sound Corridor		Museum of Contemporary Art, Belgrado.	En un corredor ubica altavoces que emiten el sonido de disparos, mientras las personas pasan frente a los sensores (Westcott, 2010).
Rhythm 10	1973	Edinburgh Festival, Edimburgo.	Graba el sonido del golpe de los cuchillos al intentar clavarlo de manera sucesiva entre sus dedos, intento de sincronización del pasado con el presente

			(Stiles, 2008).
Rhythm 5	1974	Expanded Media Festival, Student Cultural Centre, Belgrado.	Marina recorta su cabello, uñas y lanza esto al fuego encendido en una estrella de madera, entra al espacio vacío de la misma y se recuesta (Westcott, 2010).
Rhythm 2		Gallery of Contemporary Art, Zagreb.	Toma dos tipos de medicamentos psicoactivos para la esquizofrenia y para la catatonía aguda, experimentando sus efectos frente al público, presentándose como un objeto de curiosidad médica (Westcott, 2010).
Rhythm 0		Galleria Studio Morra, Nápoles.	Se colocan 72 objetos en una mesa y el público puede usarlos sobre la artista como desee (Westcott, 2010).
Rhythm 4		Galleria Diagramma, Milan.	Acerca lentamente un ventilador prendido hacia su rostro y se queda recibiendo el aire incluso tres minutos después de caer inconsciente (Westcott, 2010).
Thomas Lips	1975	Krinzinger Gallery, Innsbruck.	Como en Rhythm 5 utiliza la estrella de cinco puntas como símbolo de lugar e identidad; considerado también símbolo del Comunismo y Socialismo a nivel mundial y desde Marx y Engels un emblema. Marina corta su vientre con la forma de la estrella (Stiles, 2008).
Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful		Charlottenburg Art Festival, Copenhagen.	Cepilla su cabello con un cepillo de metal y con un peine de metal repitiendo las palabras: el arte debe ser hermoso, el artista debe ser hermoso; hasta dañar su cabello y lastimar su rostro (Stiles, 2008).
Role Exchange	1976	Galerie De Appel and Red Light District, Amsterdam.	Intercambian los roles con una prostituta profesional quien la reemplaza en la galería y de quien toma su lugar en una ventana del barrio rojo de Amsterdam. Una interconexión con el mundo militar de su padre, relacionando los términos sexualidad y violencia, así como orden y control (Lisson Gallery).
Impondelabilia	1977	Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bolonia.	(Ulay y Marina) Ocupan la entrada principal desnudos obligando de esta manera al público a enfrentarse al roce con los mismos al entrar a la galería, el público se enfrentaba a sus emociones y actitudes frente a la sexualidad y el género (Westcott, 2010).

Communist Body/Fascist Body	1979	Zoutkeetsgracht 116/118, Amsterdam	Con Ulay, en el cumpleaños de ambos (30 de Noviembre), ponen al mismo nivel ambas nacionalidades e ideologías distintas, en una representación de las necesidades básicas de alimento y descanso, obra performance y filmación (Lisson Gallery).
The Brink, European Dialog		3rd Biennial of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney.	Con Ulay, quien camina de ida y vuelta sobre la cumbre de un muro, Marina camina sobre la línea de la sombra del muro que se proyecta en el piso, nuevamente un trabajo con sombras (Stiles, 2008).
Anima Mundi, Pietá	1983	Carpe Theatre, Amsterdam.	Ulay y Marina, nuevamente realizan una obra en la que Ulay se encuentra en la parte de arriba de unas gradas y Marina abajo, ambos abiertos los brazos hasta que la sombra de sus labios se encuentran (Stiles, 2008).
The Lovers	1988	Muralla China, China.	En la Muralla China realizan esta performance para terminar su relación personal y dar por finalizado el trabajo artístico con Ulay, Marina llevaba una bandera roja, en China símbolo en las bodas y símbolo de amor así como símbolo de funeral (Westcott, 2010).
Dragon Heads	1990	Museum of Modern Art, Oxford.	Presentada varias veces, asociada al rompimiento de su relación con Ulay, así mismo como una representación de la visión que tuvo su madre cuando estaba embarazada de Marina, percibiéndola como una serpiente. Sentada en una silla con 5 pitones (serpientes) que no habían sido alimentados por dos semanas (Stiles, 2008).
Inner Sky	1991	En el estudio de la artista, Berlin.	Se pide a los espectadores con los ojos cerrados pararse bajo una escultura de hierro suspendida, escapando así del cuerpo hacia la mente (Stiles, 2008).
Delusional	1994	Theater am Turm, Frankfurt.	Una anticipación a la realización de <i>Balkan Baroque</i> , expresando la relación problemática con sus padres asociando a su padre con heroísmo y a su madre con maldad (Stiles, 2008).

Double Edge Installation	1995	Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Warth. Karthause Ittingen, Suiza.	Instalación de cuatro escaleras; con elementos fríos, calientes, cuchillos y madera, invitando a meditar sobre las elecciones que tomamos en la vida (Stiles, 2008).
Cleaning the Mirror I		Ruskin School of Drawing, Universidad de Oxford.	Balkan Baroque, performance e instalación de video; una especie de ritual de curación y sanación tanto de sus conflictos internos como de la tragedia de la guerra. Visualización de la estética del dolor y tormento personal que podría ser comparada con las series de Goya: <i>Disasters of War</i> . Se puede considerar una trilogía con las obras <i>Cleaning the House</i> y <i>Cleaning the Mirror</i> como un teatro de tragedia familiar (Stiles, 2008).
Balkan Baroque	1997	XLVII Biennale de Venezia, Venecia.	Video documentado de una performance, se azota a sí misma hasta no sentir más dolor (Lisson Gallery).
Cleaning the House			
Spirit House-Dissolution		Amsterdam	
Escape	1998	Remanence, Melbourne	Esta y la obra <i>Inner Sky</i> invitan la participación del público con una serie de instrucciones; se utilizan objetos como hierro, correas de cuero, orejeras, etc (Stiles, 2008).
Dream House	2000	Triennial de Echigo-Tsumari Art, Japón.	Los espectadores realizan rituales de conexión con las situaciones diarias de la vida: escribir, pensar, caminar, mantenerse de pie, sentado, recostado, comer, lavar, beber, vestirse, desvestirse, dormir, soñar (Stiles, 2008).
The Hero	2001	NMAC Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo, Cadiz.	Video, pieza considerada una dedicación a su padre en el año de su muerte. Marina monta un caballo blanco con una bandera blanca que representa que él no se rendía y al mismo tiempo la sumisión de Marina ante su padre (Stiles, 2008).
The House with the Ocean View	2002	Sean Kelly Gallery, Nueva York.	Performance que nace como un deseo de purificación a través del uso de rituales, disciplina y restricciones propios de una rutina diaria (Stiles, 2008).
Count on Us-Star	2004	Belgrado.	Instalación de video, formación de la estrella de cuatro puntas nuevamente y ella vestida de negro con un esqueleto sobre su cuerpo, lo que simboliza o testifica la opresión de ideologías de los Balcanes (Westcott, 2010).

The Biography Remix.	2005	Festival d'Avignon.	Con Michael Laub, Vida y obra de Marina, Teatro Performance (Stiles, 2008).
Seven Easy Pieces		Guggenheim Museum, Nueva York.	Serie de acciones en las que escenifica su pieza Thomas Lips así como las obras de otros artistas (Lisson Gallery).
Balkan Erotic Epic		Belgrado.	Video instalación y producción fotográfica (Westcott, 2010).
The Artist is Present	2010	MOMA (Museo de Arte Moderno), Nueva York	Instalación y re-presentación de algunas obras de la artista, donde el principal elemento es la presentación de la artista durante toda la exhibición, realizando una nueva performance (Lisson Gallery).

Entre las obras artísticas de Marina Abramović se puede encontrar también la escultura, la pintura, el teatro, entre otros tipos de manifestaciones, además de sus obras performance. Marina empezó su trayectoria artística junto al grupo de los seis artistas antes mencionados, produjo obras individuales hasta 1975, a partir de ese año y hasta 1988 el artista alemán Ulay colaboró en la creación de las obras de Marina. Su relación -de tipo no solo profesional sino también sentimental-, finalizó con la presentación de su obra performance: *The Lovers* (1988) llevada a cabo en La Muralla China. Desde entonces Marina retoma su trabajo artístico de manera individual y en 2012 funda un centro de estudios y promoción de arte llamado Marina Abramović Institute (MAI). “Los talleres de Abramović enseñan a los participantes ‘resistencia, concentración, percepción, autocontrol y fuerza de voluntad’, así como ‘confrontación con sus límites mentales y físicos’ sin actividades auto-hirientes” (Stiles, 2008, pág. 69).

2.2.2. Arte performance

Marina Abramović ha desarrollado gran cantidad de obras sobre todo de tipo performance en las que busca “poner a prueba” sus límites físicos y mentales. Resulta complejo delimitar al arte performance en tiempo y espacio, sin embargo, es indispensable entender las particularidades de este tipo de arte a partir de lo que teóricos y críticos de la historia del arte han establecido, y desde donde han definido a las obras de Abramović como

obras de *arte performance* o también llamada *acción artística*. En este sentido es importante comprender en qué consiste el arte conceptual en relación con otros tipos de arte también manifestados en la performance.

El arte conceptual como movimiento artístico se desarrolló a mitades de los años sesenta no obstante, las primeras formas de performance emergieron alrededor de los años cincuenta en Europa Central y en Europa Oriental. El arte conceptual abarca los distintos tipos de arte que buscaron sustituir la *estética* –propia del arte clásico- por la *concepción*; es decir, redefinir la idea clásica del arte. En este sentido, “(...) el arte conceptual es ante todo un arte de cuestionamiento que ha abierto múltiples interrogantes sobre sí mismo” (Osborne, 2006, pág. 14), y en esta búsqueda de una redefinición aparece la dificultad de la delimitación del arte, puesto que no tiene un territorio fijo.

Después de la II Guerra Mundial los artistas desarrollaron con más fuerza sus obras, ahora catalogadas como obras conceptuales, expresando en las mismas el deseo de cuestionamiento a la institución artística, desmaterializando el objeto del arte en búsqueda de la “re-definición” de la estética. Todo ello se presentó al mundo a través de las diferentes formas de arte ya conocidas; teatro, pintura, música, danza, etc., con algunas modificaciones, y así mismo con el surgimiento de nuevas formas de arte como: los *readymades*, el videoarte, el *fluxus*, el *happening*, el *body art*, la performance, entre otros, con sus primeros representantes: Marcel Duchamp, Georges Mathieu, Yves Klein y Joseph Beuys (Osborne, 2006).

En Europa Oriental en equivalencia a lo que sucedía en Latinoamérica, el arte conceptual además de reeditar situaciones personales del artista, utilizaba el arte para reflexionar sobre situaciones políticas; como es el caso de los artistas: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape y el artista brasileño que combinó los *readymades* con el arte de los medios de comunicación, Cildo Meireles. Lo propio del arte conceptual era resaltar la idea más que el objeto artístico; la estética cobraba un sentido diferente donde el objeto no era más la pieza artística por excelencia o el resultado de la obra, sino el concepto y el desarrollo de la obra; “Con el cambio de objetos físicos por <<proposiciones>> lingüísticas dieron el paso a una autorreferencialidad metalingüística, purgada de parámetros subjetivos, del arte” (Hubertus, 2009, pág. 71).

La performance abarca un número amplio de actividades y ha resultado difícil de reconocer su aporte al arte conceptual, el mismo que radica principalmente en experimentar con nuevos elementos que transgreden las formas establecidas, por ejemplo en la música y el teatro (Osborne, 2006). Según los diferentes historiadores del arte, artistas y críticos, resulta complejo definir el arte de la performance; por un lado, se la puede definir como: “(...) toda manifestación o acción artística ante un público en la que, a diferencia de las interpretaciones teatrales, no hay ningún diálogo previamente fijado por escrito” (Hubertus, 2009, pág. 178); y por otro lado: “(...) como una acción exclusiva o especialmente centrada en el cuerpo” (Hubertus, 2009, pág. 178).

A partir de estas definiciones surgen algunas características propias de la performance como son: la temporalidad de la obra es el <<ahora>>, su trascendencia en el tiempo se da únicamente como idea y con el intento de ser capturada –sólo parcialmente- mediante diferentes formas de documentación (fotografía, grabaciones, textos, materiales, etc.), se invita a la participación del espectador en la obra de forma directa, se constituye un evento cuya consigna es la <<acción>> real, el artista es puesto en escena y forma parte de la obra, y por supuesto la performance rompe los esquemas físicos e ideales del arte clásico - institucionalidad y museología-; es decir, la obra performance también busca otros espacios públicos para su realización.

La performance le permitió a Marina ampliar su espacio artístico y desarrollarlo a través del control corporal y la búsqueda de estados ampliados de conciencia; en este sentido su inspiración han sido no solamente artistas conceptuales y performáticos, sino los rituales espirituales de las diferentes culturas (tema que le venía entusiasmando desde la adolescencia): “(...) empujado el cuerpo al extremo físico con el fin de realizar un salto mental, para eliminar el miedo a la muerte, el miedo al dolor y a todas las limitaciones del cuerpo con las que vivimos” (Stiles, 2008, pág. 65).

Según el artista ecuatoriano Damián Toro (2009), existe una línea tenue entre lo que es la performance y lo que puede ser cualquier otra cosa, y esto es el *discurso performance*. El discurso performance son las diferentes formas expresivas que se conjugan dando forma a un mensaje, estos signos pueden ser capturados por el espectador; y así éste da forma a un nuevo

proceso discursivo, producto del encadenamiento entre significantes. El territorio donde se conjugan estas formas expresivas o discurso performance es el cuerpo, el cuerpo se lee. “El cuerpo es el territorio cuyo contorno hace del individuo (en cuanto a alguien que habla) una masa significativa” (Toro, 2009, pág. 54).

Por otro lado, la performance produce algunas veces un *accionar delirante* que causa en el espectador un efecto de <<shock>> o sorpresa, pero a diferencia de la psicosis, -en dónde se da una pérdida de la realidad- la simbolización del corte discursivo del sujeto hace posible el discurso performance. En otras palabras, en la performance se da una relación de transferencia del discurso, una búsqueda de simbolización a través de la *acción performática*. “El Performance Art sería así el intento de mostrar por un momento lo que acontece entre cuerpo y psique” (Hubertus, 2009, pág. 180).

Los artistas de performance han tratado de manifestar el lenguaje propio que posee el cuerpo y cómo este lenguaje, al igual que otros sistemas semánticos, es inestable. Con el uso del cuerpo, el artista se presenta a sí mismo como sujeto protagonista de la obra y al mismo tiempo como objeto; “El doble papel del artista como sujeto y objeto creció como una nueva forma de arte, sobretudo en Europa y EEUU” (Warr, 2006, pág. 70). De esta manera en la performance –como sucede con otras expresiones artísticas-, se verán reflejados los discursos tanto subjetivos (inconscientes) como los discursos sociales y/o políticos u otros que quiera manifestar el artista con su obra.

Es así, que las performances de Marina Abramović se encuentran muy ligadas a situaciones vividas durante su infancia, su adolescencia y situaciones personales, lo que se puede percibir en sus obras: *Role Exchange* (1976), *Dragon Heads* (1990), *Balkan Baroque* (1997) (ver anexo 2) entre otras, como un intento de simbolización del dolor a través del discurso performático; así mismo, el espectador se puede percatar de las acciones sociales y culturales que manifiesta la artista, pero sin presentarse como una activista política; “El trabajo de Abramović es un ejemplo de esta síntesis. Por un lado, el acercamiento Europeo expresivo al cuerpo le proporcionó un medio para articular el dolor visualmente, y simultáneamente para aliviar sus propios síntomas somáticos” (Stiles, 2008, pág. 65).

3. CAPÍTULO III: RITMO 0 (1974)

3.1 Antecedentes

Antes del ingreso al Centro Cultural de Estudiantes, Marina buscaba experimentar con nuevas formas de hacer arte, y es a partir de la apertura del Centro que su deseo de exploración artística empezó a desarrollarse. En su obra *Cloud with its Shadow* (1970) -que consiste en un pequeño collage realizado con maní y alfileres-, se percibe el tema de la *nube* y la *sombra*; el mismo que se verá manifestado más adelante, de maneras distintas, en sus obras performance; particularmente en el conjunto de obras llamadas *Rhythm* (Ritmo). Stiles (2008) comenta que *Cloud with its Shadow* anticipa sus primeras performances;

(...) presentando el cuerpo como un material de vida colocado en el contexto de arte; articulando el espectro del cuerpo como un artefacto de procesos, sustancias y memorias; y a través del rol metafórico del alfiler (en una amplia variedad de subsecuentes formas dolorosas), que lancea el sentimiento y la experiencia para asegurar una superficie de representación visual (Stiles, 2008, pág. 60).

En sus primeras performances Marina realiza obras utilizando como objeto de arte el sonido; así encontramos *White Space* y *Sound Corridor* realizadas en 1972, “(...) abandonó los objetos para trabajar con lo inmaterial: sonido” (Westcott, 2010, pág. 55) buscando experimentar con sonidos físicos y experiencias mentales removiendo el objeto de arte convencional. Poco a poco, Marina continuó trabajando con sonido pero de manera cada vez más agresiva, hasta llegar a experimentar con su cuerpo, llevándolo a los extremos en búsqueda de experiencias transformadoras; así presenta su primera obra performance que involucra el cuerpo: *Rhythm 10* (Festival de Edimburgo de 1973).

Para Marina sus piezas nombradas Ritmo no guardan relación con la música sino con el sonido y sobretodo con el tiempo. En *Rhythm 10* (ver anexo 3) había dos cintas de grabación, pues la idea de la performance era que el pasado y el presente puedan encontrarse.

Además del sonido y el tiempo, había otra idea paralela en su serie de performances *Rhythm*; los estados de conciencia e inconsciencia. Marina no quería que sus obras sean interrumpidas aun cuando perdía la conciencia, ese es el caso de sus obras *Rhythm 2* y *Rhythm 4* (ver anexo 3); en la primera utiliza dos psicofármacos y en la otra un ventilador prendido frente a su rostro. Durante la presentación se desmaya. A pesar de haber pedido que no fuera interrumpida su performance alguien del público trata de auxiliarla en el momento en que cae desmayada. La artista comenta en la entrevista con Biesenbach: “No acepté los límites del cuerpo” (Stiles, 2008, pág. 14), refiriéndose a su intento de que continúen sus performances pese a su estado de inconsciencia.

En su obra *Rhythm 5* (ver anexo 3) Marina se coloca en el centro de una estrella de cinco puntas de madera colocada en el suelo, prende fuego a la estrella, recorta su cabello, sus uñas y las lanza a las llamas. Luego se recuesta en el lugar donde está; en esta obra también se desmaya por la falta de oxígeno y es llevada fuera de la estrella por uno de los espectadores. Se puede observar que en la serie de obras llamadas *Rhythm* así como en otras obras performance de Marina Abramović existe una objetivación de la artista durante el desarrollo de la obra; componente muy similar al descrito por Warr respecto a *Rhythm 2* en la que la artista ingiere medicamentos psicoactivos, “al someterse a una experiencia en la que actuaba de agente pasivo mientras el público la observaba” (Warr, 2006, pág. 124).

Esta posición pasiva de la artista se presenta claramente en su obra *Rhythm 0* (1974), no solamente a nivel escénico, además Marina colocó un texto en la pared del museo: “<<En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto>>” (Warr, 2006, pág. 125). Para Marina el arte es una herramienta que le permite comunicarse con el mundo y llevar al espectador a experimentar niveles más elevados de conciencia, en este sentido intenta romper cualquier límite inclusive los que el cuerpo le presente; pues, este también, es tomado como una herramienta en sus obras performance. “En la década de 1970 para mí lo que era importante era hacer algo realmente inquietante y peligroso, alguna especie de imagen que sorprendiera al público y crear un espacio en ellos para que pudieran recibir algo nuevo, dándoles una conciencia diferente” (Stiles, 2008, pág. 19).

3.2 Las horas

Una de las características propias del arte performance, se dijo en el capítulo anterior, consiste en la imposibilidad de documentación y materialización de la obra performance. Peggy Phelan lo explica de la siguiente manera en su texto *Unmarked* de 1993: “Intentar escribir sobre un evento indocumentable de performance es invocar las reglas del documento escrito y por ello alterar el propio evento” (Phelan, 2003). En este sentido, se utilizarán los diferentes documentos en los que, de alguna manera, se ha podido capturar parcialmente a la obra; es decir, fotografías, videos, textos, entrevistas, comentarios tanto de críticos de arte como de los posibles testimonios del público participante y de la artista, así como cualquier otra información que pueda ser útil para la descripción y lectura de la performance.

Ritmo 0 (*Rhythm 0*) fue la última pieza de la serie de obras llamadas *Ritmo* de Marina Abramović, las cuales según la artista no tenían nada que ver con la música sino con el sonido y sobretodo con el *tiempo*. Sus obras denominadas Ritmo van acompañadas por un número que parece invocar los objetos que marcan el “ritmo” en la obra, involucrando su cuerpo en el tiempo de la acción. Ritmo viene del griego ῥυθμός (*rhythmos*), y concierne a cualquier movimiento *regular y recurrente*; “(...) puede definirse generalmente como un ‘movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes, o bien de condiciones opuestas o diferentes’ (...)” (Wikipedia, 2015).

En Ritmo 10 Marina utiliza cuchillos que los clava entre los dedos de su mano, el número 10 sugiere una referencia a los dedos de la mano. En Ritmo 2 la artista ingiere dos medicamentos psicotrópicos, igualmente, estos dos medicamentos marcarían el tiempo o ritmo del comportamiento de su cuerpo en la escena. Así mismo, su pieza Ritmo 0 sugiere la ausencia de ritmo, la ausencia de acción de la artista en una invocación de la acción al Otro sobre el cuerpo de la artista. “Ritmo 0 representa el fantasma de un juego de suma cero en el que uno puede ganar sólo si otro sufre una pérdida igual” (Stiles, 2008, pág. 60).

Ritmo 0 (*Rhythm 0*) fue realizada en 1974 en el Studio Morra en la ciudad de Nápoles, Italia. En la pared de la sala donde fue realizada la performance, se encontraba, como ya se dijo, un texto que contenía la siguiente leyenda: “<<En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto>>” (Warr, 2006, pág. 125). La

artista Marina Abramović llevaba consigo la responsabilidad total de lo que sucedería en la obra y pidió no se interrumpiera la performance hasta que se cumplieran las seis horas de duración de la misma (de 8pm a 2am). La artista declara que Ritmo 0 es una de sus obras más extremas en donde realmente llevó su cuerpo a los límites (Zec, 2014).

3 Rhythm 0, 1974 Performance. 6hr. Studio Morra, Naples (Stiles 2008, pág. 62)



Los setenta y dos objetos colocados en una mesa eran los siguientes: un abrigo, un lápiz labial, una pistola, un vendaje, zapatos, pintura azul, una manzana, un hueso de cordero, cerillos, un bastón, hilo, una flauta, aceite de oliva, alcohol, un peine, una pluma de ave, una vela, vino, tijeras, flores, espejo, miel, agua, agujas, una botella de perfume, una hoja de papel, un pedazo de madera, una pluma, un pañuelo, una caja de navajas de afeitarse, sal, alambre, un vaso, un periódico, un tenedor, un hacha, un broche de seguridad, algodón, una cuchara, una bufanda, un escalpelo, azúcar, una medalla, pastel, jabón, un látigo, una silla, un martillo, uvas, cuerdas de cuero, un sombrero, pan, azufre, una banda adhesiva, una lanza de metal, un cuchillo de bolso, una bala, un libro, una sierra, cadenas, una rosa, pintura blanca, un plato, pintura roja, cadena de plumas, cuchillo de cocina, rama de romero, una pipa de metal, clavos, un broche para el cabello, una campana y una cámara Polaroid; según Marina escogidos como objetos que, algunos causan dolor (inclusive la muerte) y otros placer.

La artista se presentó junto a la mesa de pie frente a los espectadores; “De nuevo, eliminado el triunfo, Abramović se convirtió en el objeto, ensombreciendo las acciones de los otros, ensombreciendo la función de los objetos, y ensombreciendo su propia sombra fotográfica” (Stiles, 2008, pág. 60); pues, en esta obra decide no hacer nada solo esperar y ver lo que sucede. Marina menciona que hasta ese entonces la performance en general era considerada ridícula y algo enferma, exhibicionista, masoquista y que se creía que los artistas solo buscaban atención; así que, cansada de las críticas decide hacer esta pieza: “(...) para ver qué tan lejos puede llegar el público si el artista por sí mismo no hace nada” (Zec, 2014, min 00:54–00:58).

4 Rhythm 0 (1974) Marina Abramović (www.pinterest.com).



Para Abramović, los objetos son solo herramientas para la elaboración de la obra, como comenta en la entrevista de Biesenbach: “Lo que realmente me enojó fue Ritmo 0 (1974)” (Stiles, 2008, pág. 17); al referirse al hecho de que tiempo después de la realización de la obra descubrió que los galeristas guardaron los objetos originales que para ella eran objetos desechables, importantes en la obra solo como herramientas. En este caso, fue ella quien se instaló como objeto de la obra, manteniendo su posición pasiva ante los espectadores y permitiendo que el público ejerciera algún tipo de acción sobre su cuerpo, el espectador es el sujeto de la performance, es quien ejerce la acción; “(...) y realmente quería tomar este riesgo,

saber de qué era capaz el público y qué querían hacer en este tipo de situación” (Zec, 2014, min 01:33-01:40), explica Marina.

Las primeras horas de la performance el público tuvo un comportamiento pacífico, se mostraba amable, jugaban con Marina, le dieron un beso en la mejilla, le regalaron una rosa, la miraban. Poco a poco, comenta Marina, el público se iba comportando más salvaje “(...) cortaron mi cuello y tomaron mi sangre, me llevaron por todas partes, me colocaron sobre una mesa, abrieron mis piernas y pusieron un cuchillo en medio (...)” (Zec, 2014, min 01:55-02:02), introdujeron la bala en la pistola colocándola en la mano de la artista, apuntando hacia ella, para constatar “(...) y ver si yo realmente con mi mano presionaba el gatillo” (Zec, 2014, min 02:05-02:08); al ver esta situación, los guardias tomaron la pistola y la lanzaron por la ventana. Conforme avanzaba el tiempo algunos utilizaron las tijeras, cortaron la ropa de la artista, también colocaron espinas de rosas en su cuerpo, entre otras acciones, siguiendo al pie de la letra la instrucción de la performance que invitaba al público a hacer con ella lo que quisieran. Marina comenta en la documentación en video producida por Milica Zec (Marina Abramovic on Rhythm 0 (1974), 2014), que esta fue una de sus piezas más difíciles.

5 Rhythm 0 (1974) Marina Abramović.



En la biografía de Abramović escrita por Westcott, se explica que estas acciones comenzaron a manifestarse después de las primeras tres horas de las seis que duró la performance. El biógrafo refiere que le quitaron la ropa a la artista y “Gradualmente quedó claro que Abramović mantendría su palabra; que realmente podrían hacer lo que quisieran con ella y ella no pondría resistencia alguna” (Westcott, 2010, pág. 76). Agrega que el público colocó a la artista en diferentes posiciones, alguien puso el sombrero en su cabeza mientras sostenía frente a ella el espejo, donde estaba escrito con labial “IO SONO LIBERO” (soy libre). Alguien más, escribió en su frente la palabra “END” (final), otra persona derramó un vaso de agua en su cabeza, sus pechos estaban expuestos y en medio de esta exhibición alguien besó su mejilla. Entrelazaron un tallo espinoso de la rosa alrededor de la cadena que llevaba en su cuello y esparcieron pétalos de rosa sobre su rostro cuando su torso se encontraba ya totalmente desnudo. Se formó una división entre los que protegían a Marina y los que querían diversión; “Un aliado en la audiencia (...) secó las lágrimas de los ojos de Abramović” (Westcott, 2010, pág. 76).

6 Rhythm 0 (1974) Marina Abramović.



Marina siempre mantuvo la mirada, parecía “aislada”, ajena a pesar que el público la rodeara, pero esto parecía provocar que los asistentes acrecentaran sus actos extremos; “(...) el contacto visual les habría recordado la humanidad de Abramović y las responsabilidades que conllevan” (Westcott, 2010, pág. 76); mientras tanto el galerista Lucio Amelio tomó fotos con la cámara Polaroid de Abramović y las colocó en sus manos para exhibirlas. Por otro lado, el momento en que la pistola fue colocada en las manos de Abramović apuntando a su cuello, la crisis ética finalmente se desbordó en la galería, en una pelea entre las fracciones rivales que se habían formado (Westcott, 2010).

3.3 Desenlace: rol activo

Como se había estipulado la performance duró seis horas, horas de horror, como manifestó la artista; Marina pasó de un rol pasivo a un rol activo. Eran las 2am y en cuanto el público observó que la artista comenzó a moverse y acercarse a los espectadores desnuda, con sangre en su cuerpo y lágrimas en sus ojos, todos dejaron el lugar apresuradamente. La artista recuerda que los guardias se acercaron y comunicaron que la performance se había terminado y expresa: “(...) empiezo a moverme, empiezo a ser yo misma, porque estaba allí sólo como una marioneta, sólo para ellos; y ese momento todo el mundo huye (...)” (Zec, 2014, min 02:29-02:38). En la biografía de Stiles (2008) se explica que después de las seis horas Marina empieza a moverse y se da una transformación de objeto a sujeto que *asusta* a la audiencia, quienes “(...) ‘literalmente salieron corriendo del espacio’ (...)” (Stiles, 2008, pág. 60), comenta Marina; “(...) ellos no podían soportarme como persona, después de todo lo que me habían hecho” (Stiles, 2008, pág. 60). Marina regresó a su hotel y permaneció sola, cuando se miró en el espejo notó que un mechón de su cabello se había blanqueado.

“La experiencia que aprendí fue que... si se deja la decisión al público, te pueden matar (...)” (Desde mis arrugas cerebrales, 2014, s/pág.).

7 Rhythm 0, 1974. Performance. 6hr. Studio Morra, Nápoles (Stiles, 2008, pg. 63)



4. CAPÍTULO IV: Arte y psicoanálisis

El estudio de los conceptos psicoanalíticos en una obra de arte, en este caso el placer y el dolor, no busca una aplicación del psicoanálisis, se intenta dar una lectura general de los conceptos en la obra, dar un orden desde la teoría psicoanalítica; como menciona Lacan “(...) no hay análisis del artista, el autor es puesto como precursor del psicoanálisis y la obra como efecto” (Wajcman, 2010, pág. 93). En este sentido, este capítulo permite entender algo del recorrido de la pulsión y cómo el placer y el dolor se entrelazan y leen en la obra performance Ritmo 0 de Marina Abramović.

4.1 Pulsión, vida y obra.

La vida de la artista performance presenta un escenario familiar que se desarrolla bajo la sombra de la Guerra y la Religión de manera paralela. Freud denomina a la Iglesia y al Ejército como dos masas artificiales de alto grado de organización, en donde “(...) se emplea cierta compulsión externa para prevenir su disolución e impedir alteraciones de su estructura” (Freud, 1921, pág. 89). Marina creció en el entorno de esas dos masas; por un lado, sus padres eran considerados héroes de guerra y eran miembros del partido comunista, por otro lado, su tío abuelo había sido pastor de la iglesia ortodoxa en Serbia y su abuela continuó los rituales religiosos en casa, donde la artista se crió. Conforme ella iba creciendo, su educación fue encaminada hacia la obediencia y veneración de los representantes de esas dos masas; y la desobediencia era severamente castigada. Marina guarda recuerdos de una educación extremadamente estricta, en donde los castigos físicos severos resguardaban la obediencia.

Entre sus recuerdos de infancia están las memorias de su participación en los rituales religiosos que su abuela realizaba, donde Marina empieza a practicar el control de sus emociones y sensaciones, mostrando una fuerte fuerza de voluntad. Por otro lado están los recuerdos en los que percibe una carencia emocional profunda, sintiendo que el único contacto físico con sus padres y especialmente con su madre era a través del castigo físico. Freud señala: “(...) en estas dos masas artificiales cada individuo tiene una doble ligazón libidinosa: con el conductor (Cristo, general en jefe) y con los otros individuos de la masa” (Freud, 1921,

pág. 91). La figura de *Cristo* en este caso podría estar encarnada por su tío abuelo ya fallecido, representado por su abuela Milica en vida y la figura de *general en jefe* la podría encarnar su madre Danica.

Marina lleva el nombre de una ex novia de su padre, quien había fallecido en combate en la guerra. Danica, antes de dar a luz había soñado que daba a luz una inmensa serpiente, lo cual se relaciona con la realización de su obra *Dragon Heads* (1990). En la biografía de Stiles (2008) se comenta que entre Marina y sus padres se formó un triángulo edípico, “en el que Marina fue siempre ambas la hija como la ‘otra mujer’, la personificación y la memoria de la amada amante de su padre” (Stiles, 2008, pág. 42); lo que explicaría la difícil relación entre ella y su madre así como la adoración a su padre; triángulo edípico que fue presentado de alguna manera en sus obras *Balkan Baroque*, *Cleaning the Mirror* y *Cleaning the House* de 1995 y 1997. Desde las diferentes biografías y los comentarios de la artista se encuentra la persistente percepción que tiene del rechazo de su madre. Esta percepción más los recuerdos, y vivencias de Marina desde su niñez, han empujado al desarrollo de su vida artística tan particular.

Por otro lado, el arte contemporáneo y en particular el arte conceptual, está muy marcado por las pérdidas y sucesos traumáticos que dejó la guerra. Aunque no todos los artistas pertenecientes a estos movimientos han presenciado dichos acontecimientos, en el nuevo rumbo que toma el arte se encuentran latentes las secuelas de guerra que han sido transmitidas de generación en generación. Es importante mencionar estos aspectos porque una de las características que comparte el arte que emergió después de la guerra es la dificultad o imposibilidad de representación; dificultad que también se puede apreciar en los primeros trabajos artísticos de Marina. Las situaciones de guerra y las situaciones familiares parecen ser acontecimientos traumáticos que han tenido que ser tramitados de alguna manera por la psique; “Cuando se trata de un acontecimiento traumático, la memoria se desarticula, el impacto producido por la experiencia no puede ser narrado, aparece el vacío, el hueco, la imposibilidad de ponerle palabras al acontecimiento” (Wajcman, 2010, pág. 127).

Ante la imposibilidad o dificultad de representación, Marina empieza a producir algo nuevo. La pulsión (Trieb) busca la descarga en una nueva propuesta artística, en un intento de

simbolización del acontecimiento. La artista busca representar algo de lo “irrepresentable”; ya lo había intentado a través de la pintura, pero se encontró con los límites de la materialidad. Su producción artística se remite a su experiencia personal en un posible encuentro con lo real, con el vacío. “Es alrededor de esta Cosa, este vacío, este agujero, que el arte organiza la obra” (Wajcman, 2010, pág. 94).

Tanto en las primeras obras de Marina, así como posteriormente en sus performances, se puede evidenciar un recorrido pulsional que toma diferentes destinos. Desde sus tempranos años la psique parece reprimir algunos recuerdos dolorosos, así como el deseo sexual, entonces la pulsión se manifiesta tomando formas agresivas en búsqueda de la satisfacción. Cuando niña, Marina podía sumergirse durante horas en la fantasía y esto le permitía por momentos ausentarse de la realidad dolorosa y sostenerse en la ilusión para poder soportar una realidad demasiado hostil. Paralelamente, empieza a mostrar cierto interés en el arte –interés impulsado por su madre-, es así que poco a poco la pulsión encuentra su transformación en la sublimación a través del arte. Se percibe por otro lado que la pulsión se trasmuta de la actividad a la pasividad (y viceversa) y así mismo produce una transformación en el contenido, de amor a odio. Todo ello puesto en escena en su obra performance, particularmente en Ritmo 0 como se leerá más adelante.

Frente a sus figuras parentales Marina sintió siempre una falta, falta ligada a los significantes que son introducidos en el sujeto desde el campo del Otro. El objeto perdido (Freud) que constituye lo real, moviliza a la pulsión en la búsqueda de un destino y ante esta imposibilidad de inscripción subjetiva, encuentra en el dolor, plasmado en las obras de Marina, la posibilidad de darle un lugar, un sentido. Así, la repetición de los rasgos de la imagen identificadora posibilita la simbolización de ese vacío, que ha tomado la forma y sensación de dolor (tanto físico como psíquico).

En este sentido, la pulsión de muerte parece sobreponerse a la pulsión de vida en forma de agresividad y con rasgos masoquistas. Agresividad que en sus inicios no podía ser volcada hacia el exterior, y en el arte encuentra esta posibilidad. La presencia del Otro es particularmente importante en las obras de Marina Abramović pues la mirada, como en el cuadro de Holbein (Los Embajadores), viene a constituir el objeto pequeño *a*, causa del deseo

(Lacan); figurando en la obra el recorrido pulsional alrededor de eso que falta, y donde es necesaria la introducción de *ein neues Subjekt* (un nuevo sujeto) para que se cierre la trayectoria circular del recorrido.

4.2 Masoquismo y pasividad en la obra

Freud (1905) manifiesta que en los estados primarios de la sexualidad infantil se puede establecer tanto la dimensión sádica como masoquista sin necesariamente estar ligada a la perversión sexual en sí, pero su génesis se presenta en el desarrollo sexual a partir de las identificaciones con el Otro. En esta etapa primaria de la sexualidad, el masoquismo aparece como una inversión del sadismo, en forma pasiva que se vuelve sobre la persona propia. Se entiende por *masoquismo* a la “Búsqueda del dolor físico o, más generalmente, del sufrimiento y la decadencia, que puede ser consciente pero también inconsciente, especialmente en el caso del masoquismo moral” (Chemama & Vanderersch, Diccionario del Psicoanálisis, 2004, pág. 412).

En *Pegan a un niño* (1919) la agresividad se entiende como parte de una fase autoerótica que se presenta en los estados primarios de la psique y en búsqueda del reconocimiento y respuesta del Otro; tiempos de auto-agresividad ligados a sentimientos de placer-satisfacción sexual y que en conflicto con los límites culturales produce un *sentimiento de culpa*. Marina guarda algunos recuerdos de infancia en los que buscaba desesperadamente el reconocimiento de sus figuras parentales, encontrando en la provocación del castigo físico una posibilidad de existencia ante los mismos. Posteriormente, estas representaciones dolorosas de su infancia fueron reprimidas por un lado y por otro encontraron el camino de la sublimación a través del arte; “Sabemos que una perversión infantil de esta índole no necesariamente dura toda la vida; en efecto, más tarde puede caer bajo la represión, ser sustituida por una formación reactiva o ser trasmudada por una sublimación” (Freud, 1917-1919, pág. 179).

Mas adelante en *El problema económico del masoquismo* (1924) Freud distingue tres tipos de masoquismo. Masoquismo *erógeno* es el estado original de la psique, en donde el

placer y el dolor están ligados y donde la libido se manifiesta en sus formas más primitivas; el masoquismo erógeno constituye la base de los otros dos tipos de masoquismo: *moral* y *femenino*. Por otro lado, las fuerzas libidinales que surgen en el masoquismo erógeno pueden ser exteriorizadas o introyectadas y al tomar este último trayecto pueden dar lugar al masoquismo *moral*; que surge a partir de una culpa inconsciente que genera en el sujeto una *necesidad de castigo*. Las metas sexuales que se despertaron en Marina y que apuntaban a las figuras parentales experimentaron el desvío de meta introyectando las mociones libidinosas en el yo, posibilitando la superación del complejo de Edipo, pero conservando las características agresivas identificatorias de sus padres, especialmente de su madre: “Ahora bien, el superyó conservó caracteres esenciales de las personas introyectadas: su poder, su severidad, su inclinación a la vigilancia y el castigo” (Freud, 1924, pág. 173).

El masoquismo *femenino* siguiendo la misma línea que el masoquismo moral, se asocia a las fantasías de castración provenientes de la vida infantil, en sus estados primarios de angustia de castración y otras características propias de la feminidad como: ser poseído sexualmente o parir. Por otro lado, en *Art and Psychoanalysis* (Walsh, 2013) se explica que este tipo de masoquismo suele ser asociado a performances con contenidos auto-agresivos, como es el caso de las obras de Marina Abramović, en donde la artista utiliza algunos objetos externos para infringir dolor en su cuerpo y en algunos casos, como en *Rhythm 0*, para que otros le infrinjan a ella; “Masoquismo femenino, que Freud sitúa en relación con fantasías de castración, está más cerca de lo que asociamos con masoquismo en la imaginación popular – performances cuyo contenido es el de ser amordazado, atado, golpeado dolorosamente, azotado, etc.” (Walsh, 2013, pág. 95).

La agresividad representa la predominancia de la pulsión de muerte y tendencia al cero, en su estado secundario de masoquismo; encontrando en la repetición de eventos dolorosos, volcados sobre sí mismo, un placer más allá del placer-satisfacción, un tipo de placer-goce vinculado a lo real de las experiencias traumáticas para controlar el dolor psíquico:

Los comentarios de Marina evocan una historia de privación emocional cuyos síntomas traumáticos incluyen lesiones autoinflingidas en las formas de: apuñalamiento, cortes, pellizcos, golpes, arañazos, quemaduras, hurgues en la piel, golpes de cabeza, tirones de cabello y autoenvenenamiento (Stiles, 2008, pág. 66).

Freud ejemplifica en el esquema del recorrido de la pulsión (véase esquema 1 pág. 9) donde describe el camino de retorno que realiza la pulsión en el par de opuestos ver-ser visto y menciona que esquematiza también el recorrido de la pulsión sado-masoquista. Es decir, la autoagresión se presenta en la etapa primaria de autoerotismo, posteriormente es exteriorizada adoptando una posición activa (sádica) de la pulsión y estas mociones pulsionales finalmente son introyectadas, de manera que el sujeto adopta una posición pasiva (masoquista) frente al Otro. Este recorrido es prácticamente el mismo que realiza la pulsión de ver y la pulsión en general, pero explica Freud que anterior a la etapa autoerótica existe una fase en la que la pulsión se dirige a los objetos del exterior; es decir, la pulsión sado-masoquista podría iniciar con el sadismo. El esquema permite entender el desarrollo, recorrido y meta de la pulsión, pero es importante mencionar que estas etapas no se presentan una después de la otra sino que subsisten unas con otras llegando a la meta única que es la satisfacción;

Todas las etapas de desarrollo de la pulsión (tanto la etapa previa autoerótica cuanto las conformaciones finales activa y pasiva) subsisten unas junto a las otras; y esta aseveración se hace evidente si en lugar de las acciones pulsionales se toma como base del juicio el mecanismo de la satisfacción. (Freud, 1915, pág. 125).

En la teorización que realiza Lacan a partir de la lectura de Freud sobre las pulsiones, la posición pasiva en el recorrido de la pulsión se hace evidente frente a los significantes que vienen desde el Otro, se manifiesta como un hacerse objeto en búsqueda del reconocimiento de ese Otro. En el cuestionamiento de la propia existencia el sujeto supone lo peor y siente que puede *hacerse ver* ante los ojos del Otro solamente cuando sufre;

(...) hay una inclinación en todo sujeto hacia el masoquismo en la precisa medida en que el Otro, en el que cada uno busca el sentido de la existencia, el Otro al que le planteamos la cuestión de nuestro ser, no responde. (Chemama & Vandermersch, Diccionario del Psicoanálisis, 2004, pág. 414).

En Ritmo 0, Marina como sujeto sufriente se coloca en posición pasiva (objeto) frente a los espectadores quienes ejercen la agresividad en el cuerpo de la artista, la pulsión de muerte se superpone a la pulsión de vida y busca el descargue, la satisfacción en la sublimación que toma el camino del arte performance encontrando un cierto placer-goce. Pues, a pesar de la posición pasiva, objetual de la artista, la actividad de la pulsión se concentra en el *hacerse ver*.

La pulsión escópica es la fuente principal de las obras de Marina Abramović, vinculadas a los eventos dolorosos que marcan la vida y obra de la artista -desde la guerra, religión, vida, muerte, hasta su vida familiar caótica en la que sentía la agresión y castigo volcados hacia ella-, en donde la pulsión busca capturar el objeto *mirada*; objeto pequeño *a* alrededor del cual gira la argolla en el recorrido del ir y venir de la pulsión rodeando el objeto sin alcanzarlo. Objeto que además constituye la presencia de un vacío, de la falta, conjugándose dentro de la obra la posición activo-pasiva en el par de opuestos sadismo-masoquismo (sin ser esencialmente perversión sexual) y el otro par de opuestos ver-ser visto/hacerse ver; “Es alrededor de esta Cosa, este vacío, este agujero, que el arte organiza la obra” (Wajcman, 2010, pág. 94).

4.3 Placer y dolor en Ritmo 0

La obra performance como parte del arte conceptual, busca re-significar la estética del arte clásico especialmente en una búsqueda de la desmaterialización del objeto de arte; para ello utiliza como herramienta principal el cuerpo del artista. Se sustituyen los objetos físicos por los discursos que en el arte performance encuentran sus formas de expresión a través del cuerpo. La pulsión al ser una fuerza constante (Konstante Kraft) generada en el interior del

organismo se impone en lo anímico y somático del sujeto y persigue como meta última la satisfacción a través de diferentes modos. Como se ha podido describir en el primer capítulo, encontramos a la sublimación como uno de los destinos que toma la pulsión en búsqueda de la descarga, y es en el arte performance de la artista Marina Abramović, particularmente para este estudio en su obra Ritmo 0, en donde la pulsión encuentra el placer.

En esta búsqueda de la descarga de la pulsión, el sujeto encuentra el placer en dos dimensiones: por un lado con el alivio de las tensiones y por otro al mantener la tensión y encontrar en ella la obtención de un placer que va más allá de los límites del displacer. Es decir, la dimensión satisfacción/placer se obtiene a través de la descarga de la excitación y se vincula principalmente a la pulsión de vida (Eros); mientras que la dimensión placer/goce se obtiene en la tensión máxima, la misma que rebasa inclusive los “límites homeostáticos”, superponiéndose la pulsión de muerte sobre la pulsión de vida y el dolor (distinto al displacer) es experimentado de manera placentera.

Así, Abramović plantea una escena en la que se ubica como objeto frente al público y esto lo manifiesta en sus discursos e igualmente en el texto colocado en la pared del museo el momento en que la performance es presentada; por otro lado, coloca 72 objetos que comenta pueden causar placer, dolor o inclusive la muerte. De esta manera se coloca en la escena, en el cuadro sin hacer *nada.*; en este cuadro performático el cuerpo de la artista se presenta como objeto artístico al que los espectadores, que forman parte de la obra, pueden acceder. Es así que, tanto la artista como los espectadores entran en una especie de escena, única e irrepetible, en donde los espectadores ocupan el lugar de la artista y la artista ocupa el lugar del objeto, formando todos parte de la obra, cumpliendo de esta manera el objetivo de re-significación de la estética y reformulación de las reglas y límites del arte. Desde el psicoanálisis se puede leer la obra como un repliegue pulsional en el que los espectadores y la artista se posicionan de manera alterna en roles pasivos y activos; pues el recorrido de la pulsión no persigue un orden cronológico y, como una constante fuerza, la pulsión no es estática.

La mirada ocupa el lugar del objeto pequeño *a* que busca alcanzarse, en la performance se intenta alcanzar el objeto para siempre perdido en el retorno de la pulsión y con la redición de significantes principalmente de dolor y sufrimiento. Desde muy pequeña Marina recuerda

haber buscado la atención, la mirada, el reconocimiento de sus padres y del mundo, del Otro; y es en sus obras performances y en Ritmo 0, en particular, donde la pulsión busca la satisfacción y la restauración de la pérdida en donde el sujeto es agente activo del dolor.

Lo que da paso y posibilita la realización de la función de la pulsión es precisamente la introducción de *ein neues Subjekt* (un nuevo sujeto) en la obra esto significa la presencia del público pues, para que la pulsión encuentre la meta, es necesario el retorno en forma de circuito rodeando el objeto en la culminación del encuentro con el Otro. En la obra performance es importante la presencia y la acción del espectador (el Otro), igual que en el recorrido pulsional, para que la meta se cumpla; entendiendo de esta manera: “(...) la teorización de la pulsión en su circuito de contorno del vacío o el arte como ejemplificador del circuito pulsional” (Wajcman, 2010, pág. 94).

Durante las seis horas de la realización de la performance Ritmo 0, la artista no ejerce ninguna acción colocándose en un lugar de dependencia frente a los presentes, pretendiendo ser el objeto de la obra y ubicándose como objeto pequeño *a* frente al Otro. El esquema de la pulsión escópica planteado por Freud (véase esquema 1 pág. 9) y posteriormente replanteado por Lacan, permite entender el recorrido en el paso de la actividad a la pasividad y viceversa, que realiza la pulsión es así que, frente a este esquema se puede percibir que en la obra la actividad se concentra en ese <<hacerse ver>> -modificación que realiza Lacan al esquema de Freud-. Es decir, pese a que el sujeto se ubica como objeto frente al Otro, éste invoca la acción del otro sobre sí ejerciendo la actividad de manera no evidente en su posición pasiva. En este recorrido pulsional el objeto *mirada* es finalmente encontrado en sus diferentes formas objetuales; “Contacto visual (...) Es el alimento de Abramović y la adicción de la audiencia” (Westcott, 2010, pág. 2). La función escópica como especie de *tyche* (señuelo) para la mirada (objeto *a*) en su deseo de contemplar y conjugándose en la posición pasivo-activa (dejarse ver), engarza el goce del otro y encuentra un goce más allá del principio del placer.

Biesenbach pregunta a Marina qué tan importante es el dolor en sus performances y ella responde: “(...) dolor es como una puerta. Tienes que entrar a través del dolor hacia ese otro espacio” (Stiles, 2008, pág. 21). El dolor físico en las performances de Marina es un dolor auto-infringido y en Ritmo 0 se presenta como una invocación al Otro para que ejerza esta

acción sobre ella. Es decir, en ambas situaciones es algo que viene desde el exterior e irrumpe el cuerpo y la psique. En la obra se puede percibir cómo la artista pone a prueba su cuerpo en el dolor, el mismo que también proviene de las excitaciones internas ligadas a la pulsión sexual masoquista; “(...) el uso del cuerpo como una herramienta; la acción física del cuerpo como una forma primaria de comunicación visual; resistencia corporal de acontecimientos físicos dolorosos para visualizar el dolor psíquico (...)” (Stiles, 2008, pág. 34).

En el primer capítulo se menciona que el dolor físico o psíquico es desencadenado por causas externas ligadas a lo traumático. Marina ensaya maneras de controlar el dolor desde su infancia a través de pequeños rituales, y por otro lado, se perdía mucho tiempo en la fantasía, quizás como un intento de aislarse de la realidad dolorosa. Laplanche (1970) explica que la fantasía constituye el primer dolor psíquico. Más adelante la joven empieza a canalizar su pulsión en el arte, esta energía ligada al amor-odio se repliega sobre el yo e incrementa la tensión (excitación pulsional); como en el caso de la melancolía, donde se da una satisfacción de las tendencias masoquistas, producidas por la identificación narcisista con el objeto perdido (Freud, 1915).

Además de sus recuerdos de infancia, fantasías, obra, etc., en donde se percibe la rivalidad constante con su madre, Marina recuerda sentir deseos de destrucción permanentes inclusive en sus sueños, como el que tiene en la época en la que empieza a buscar la oportunidad para realizar sus primeras performances, manifiesta respecto a su madre: “Soñé con matarla. Sentía que no podía respirar. Tuve esos sueños salvajes donde yo estaba del lado de Hitler en contra de toda mi familia y me desperté en sudor” (Westcott, 2010, págs. 43,45). El inconsciente tiene diferentes modos de manifestarse y la pulsión encuentra la descarga en un tipo de arte en el que la artista no asume el rol de alguien más (como sucede por ejemplo en el teatro), sino que plantea una escena real.

Como en el juego del niño (fort-da), ejemplo propuesto por Freud, en la performance se da una repetición de lo que causa dolor, y el sujeto-artista encuentra un tipo de placer/goce al ser agente activo de una obra en la que, por unas horas, se posiciona en un rol pasivo-dependiente que sintió ocupaba desde niña, así mismo el sujeto-espectador ejerce la acción en la obra y se identifica en el dolor. Alrededor de sus 28 años, época en la que Marina realiza su

obra Ritmo 0, aún vivía bajo el reglamento de su madre y podía ser castigada incluso físicamente si desobedecía. La artista reproduce en la obra una especie de relación sado-masoquista encontrando el goce en la repetición e introducción del otro quien también goza y sufre.

El *sentimiento de culpa* (propio de la pulsión masoquista) pretende ser mitigado con el *castigo* y se vuelca de nuevo hacia el mundo exterior, cerrándose de esta manera la argolla, en la identificación narcisista con el objeto para siempre perdido y con la introducción de un nuevo sujeto como agente activo “sádico” investido en los espectadores. Marina comenta: “Todo lo que estaba haciendo siempre estaba mal. Siempre este terrible aire de disciplina. Tuve que escapar de eso. Quería poner todo mi destino en la línea” (Westcott, 2010, pág. 45). Para la artista esta era la manera de escapar de la realidad.

Freud en *Más allá del principio del placer* (1920) plantea una dimensión satisfactoria que va más allá del placer, sobrepasa el límite de la tensión pulsional; en este sentido Lacan (1964) menciona que la pulsión de muerte se presenta en la repetición de significantes; es decir, en el retorno. En Ritmo 0 la pulsión de muerte se presenta en su encuentro con lo real; ya se había mencionado que en el arte que surge después de la II Guerra Mundial, se plantea una dificultad de simbolización por lo real y crudo del encuentro tan cercano a la muerte. En este sentido, la performance comparte este intento de simbolización que busca el arte; el discurso performance permite dar lugar a la acción performática con el uso del cuerpo como herramienta que habla, y es aquí donde este tipo de arte se presenta como acción *real*. Ritmo 0 representa la posición pasivo-masoquista/activo-sádica en el límite entre lo real y lo simbólico; pues la artista se presenta como objeto *a* frente al deseo del Otro, en donde la dimensión placer/goce se despliega en el arte: “Sus performances fueron traumas construidos que sirvieron como ensayos para la muerte –y mientras tanto le hicieron sentirse mucho más viva” (Westcott, 2010, pág. 73).

En Ritmo 0 el público ejerció acciones sobre el cuerpo de la artista, como ella mismo había invocado. La gente utilizó los objetos que Marina había colocado sobre la mesa, de diversas maneras y el punto máximo de tensión en el museo se da cuando alguien introduce la bala en la pistola y coloca el arma en la mano de la artista apuntando hacia ella. Es importante

mencionar, que en ocasiones anteriores, Marina había propuesto realizar una performance que involucrara este objeto (el arma) para realizar el juego de la ruleta rusa. En esta ocasión el uso de este objeto como parte de la obra fue posible, obra en la que la pulsión de muerte se superpone a la pulsión de vida en el punto máximo donde el cuerpo es puesto a prueba. Los límites se sobrepasaron y fueron nuevamente introducidos con la intervención de los espectadores; la palabra falla en su encuentro con lo real en una mezcla de dolor y satisfacción encontrándose con el goce. Como el asceta que se flagela para un tercero, marcando en su cuerpo el punto de partida y final de la pulsión (Lacan, 1964):

Es el momento, dice Freud, en que el lazo se ha cerrado, en que ha habido una reversión de un polo al otro, en que el otro entró en juego, en que el sujeto se tomó como término terminal, de la pulsión. En ese preciso momento entra en juego el dolor en la medida en que el sujeto lo padece del otro (Lacan, 1964, pág. 190).

Y se convierte en sujeto sádico cuando en la vuelta completa del lazo de la pulsión interviene el otro. De esta manera la pulsión sado-masoquista se descarga en la obra.

Transcurridas las seis horas de la performance, Marina empieza a caminar hacia el público en una transformación de objeto a sujeto. En ese momento el público deja el lugar rápidamente y ella comenta que los espectadores no podían enfrentarse a ella después de *todo* lo que le habían hecho con ella. Se puede percibir el “sentimiento de culpa” volcado hacia el exterior, hacia el mundo que “le debe todo” y ante el que también se sentía “pequeña” cuando niña. En ese momento como artista fue el agente activo de su propio dolor y esto le permitió resignificarlo de alguna manera en la repetición, como una necesidad de restablecer un estado anterior;

(...) no hay objeto perdido por el que dolerse, que eso que el sujeto experimenta una y otra vez como causante de una pérdida nunca existió. Nunca se perdió nada; lo que existe es la cuenta abierta de esa repetición, la compulsión repetitiva, la pulsión de

muerte, eso propiamente humano que tiene que ver con lo indecible, con lo que jamás se escribe, ese sin trazar que es lo más propio de cada sujeto, porque el sujeto es en el *Más allá del principio del placer*, es en la consistencia de su repetición, de eso que una y otra vez no se escribe. Es pulsión de muerte (Rodríguez Garzo, 2012, pág. 44).

Conclusiones

Con el abordaje de la teoría de las pulsiones se ha podido dar una lectura psicoanalítica a partir de la obra freudiana de los conceptos de placer y dolor.

- La pulsión es una fuerza constante que parte de las zonas erogenizadas del cuerpo en busca de la descarga, con el objetivo de llegar a su meta última que es la satisfacción. Existen diferentes formas en las que la pulsión encuentra el placer y los objetos que utiliza pueden ser múltiples, a diferencia del instinto en donde el objeto es único.
- Entre los destinos a través de los que la pulsión encuentra la descarga encontramos la *sublimación*; como una forma de descarga de los deseos pulsionales por medio de actividades culturalmente aceptadas como la ciencia o el arte. Otros destinos que toma la pulsión pueden ser: la represión, la vuelta sobre el propio sujeto o la transformación en lo contrario. De esta manera el placer se da en el descenso de las tensiones pulsionales hacia un estado homeostático (Fechner) o como Freud denominará un estado de *constancia* donde la satisfacción se da en la disminución del displacer y el encuentro del placer por el placer.
- A diferencia de este tipo de placer por el placer, Freud en *Más allá del principio del placer* (1920) se percató que puede existir una forma de placer que va más allá de este principio económico ligado al placer en el que la satisfacción de la pulsión se encuentra a través de la disminución de tensiones. Existe otra forma de satisfacción de las tensiones pulsionales cuando aumentan considerablemente y llegan a sobrepasar el límite excitatorio, encontrando así la pulsión otra dimensión de placer. Lacan profundiza la lectura de Freud y denomina a este tipo de placer Goce. En este caso cuando al sobrepasar el punto máximo de tensión la pulsión no se encuentra en la dimensión displacentera, sino que encuentra una dimensión placer/goce en su relación con el dolor; constituyéndose de esta manera el placer y el dolor en una dimensión de placer que va más allá del principio del placer.
- *Ritmo 0* (1974) es una obra performance en la que la artista se presenta ante el público como “objeto”. El recorrido de la pulsión busca la descarga a través de una

obra performance que transgrede los límites del arte clásico y de la representación del mismo colocándose en una escena en la realidad pero que, a pesar de que la sublimación y lo que viene de lo real parecen mezclarse en la obra, hay una búsqueda de simbolización; el discurso performance se extiende a través de la acción performática utilizando como herramienta principal el cuerpo. Así, la pulsión marca su inicio y terminación en el cuerpo de la artista, superponiéndose la pulsión de muerte sobre la pulsión de vida en la obra performance.

- Con la presencia y participación del espectador en la obra, se da un continuo intercambio de posiciones activo-pasivas en donde el rol de la artista se percibe como predominantemente pasivo y la acción performática se genera en esa aparente posición pasiva de la artista. En este sentido se entiende el recorrido de la pulsión a partir del esquema propuesto en relación a la pulsión sadomasoquista (Freud), donde el último enunciado propuesto: *ser visto*; tendrá un pequeño cambio en el enunciado volviéndolo reflexivo con el: *hacerse ver* (Lacan). Es así que en la performance Ritmo 0 la actividad de la pulsión se concentra en este último enunciado reflexivo recayendo sobre el sujeto-objeto.
- La pulsión en la obra rodea el objeto pequeño a en este caso la *mirada*, busca capturar el objeto para siempre perdido y para ello este tipo de obra requiere la participación activa del público; pues con la introducción de al menos un otro que haga de *nuevo sujeto* en la performance se cierra la argolla y la pulsión encuentra la meta última que es la satisfacción. La objetivación de la artista en la obra, su pasividad, la provocación de irrupción en su propio cuerpo y la vinculación que hace de sus obras con su historia de vida permiten dar cuenta del dolor psíquico que busca la exteriorización a través de la inscripción del dolor en el cuerpo por medio del arte. Así, el placer del recorrido pulsional en la obra Ritmo 0 se da en una dimensión placer/goce vinculado al dolor psíquico, a la pérdida de objeto y a la pregunta por el mismo en la repetición; con la intención de darle un lugar-sentido al dolor en el cuerpo. (...) el artista no busca una respuesta, trabaja con distintas maneras para formular la misma pregunta. (Rodríguez Garzo, 2012, pág. 79).

Recomendaciones

Placer y dolor son conceptos que han podido definirse a partir de la teoría psicoanalítica en relación con la creación artística de la performance, particularmente de la obra *Rhythm 0* de Marina Abramović. Pese a que la pulsión toma diferentes destinos en la obra, la creación artística como uno de estos caminos; es decir, la sublimación, es uno de los conceptos que más cuestionamientos ha generado en el presente estudio y debería ser abordado y retomado desde la teoría freudiana, pues en el presente trabajo se generan algunas preguntas respecto a las nuevas formas artísticas que presentan escenas en la realidad y que por ello parecerían plantear nuevas formas discursivas de abordar la sublimación.

Por otro lado, como se había planteado al inicio del presente trabajo, el masoquismo ha sido abordado desde un cierto punto con el objetivo de entender el recorrido pulsional planteado en la teoría psicoanalítica, en el abordaje de los conceptos de placer y dolor. Sin embargo, podría ser retomado y ampliado en la lectura de esta obra y de otras obras performance; así como también en la escucha clínica y en otras formas de producción del inconsciente.

Al plantearse un cuestionamiento persistente respecto a las nuevas tendencias artísticas, medios de comunicación, discursos sociales, políticos, planteamientos económicos, conflictos mundiales, entre otros; es importante prestar atención a esos llamados que hace el sujeto en sus diferentes formas, leerlos y presentarlos como preguntas para la clínica y posterior teorización psicoanalítica.

Finalmente, otras obra de Marina como: *The Hero* (2001) o *Role Exchange* (1976) parecen metaforizar algo de la falla respecto al Nombre-del-padre, pues manifiestan un llamado al padre en su relación con la violencia y la sexualidad, vinculados al control y al orden. Este análisis podría ser llevado a cabo en otras disertaciones; pues estas preguntas por el nombramiento, por la identificación y por el dar lugar a algo en su ausencia, en la necesidad de existir, de ser, son planteamientos que ha quedado fuera de la disertación y que conllevan a grandes interrogantes especialmente vinculadas al tipo de arte que aquí ha sido presentado.

Una obra que transgrede los límites en la búsqueda de un lugar de sentido ante lo crudo, ante lo real, ante la falta y ante el dolor.

Referencias

- Arts4x Diccionario del arte. (2011). *Arts4x*. Recuperado el 26 de Diciembre de 2014, de Arts4x: <http://www.arts4x.com/spa/d/anamorfosis/anamorfosis.htm>
- Chemama, R., & Vandermersch, B. (2004). *Diccionario del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chemama, R., & Vandermersch, B. (2004). *Diccionario del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Desde mis arrugas cerebrales. (13 de Febrero de 2014). *La semana de Marina Abramovic (del 10 al 16 de febrero)- Ritmo 0 y The onion*. Recuperado el 8 de Marzo de 2015, de <https://desdemisarrugascerebrales.wordpress.com/tag/abramovic/>
- Dolto, F. (1986). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Madrid: Paidós.
- EZM, G. (1 de Diciembre de 2012). *6 Comunidades Indígenas del Ecuador*. Recuperado el 6 de Diciembre de 2014, de 6 Comunidades Indígenas del Ecuador: <http://comunidadesindigenasdeecuador.blogspot.com/>
- Feijóo, M. (2012). *The Kitchen: Marina Abramovic*. Gijón: La Fabrica.
- Freud, S. (1901-1905). *Tres ensayos de teoría sexual, y otras obras*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Freud, S. (1914-1916). *Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Freud, S. (1917-1919). *De la historia de una neurosis infantil (Caso del <<Hombre de los lobos>>), y otras obras*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Freud, S. (1920-1922). *Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Freud, S. (1923-1925). *El yo y el ello, y otras obras*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

- Hubertus, B. (2009). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada Editores, S.L.
- Lacan, J. (1964). *Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Lacan, J. (1969-1970). *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972). *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, S.A.
- Laplanche, J. (1970). *Vida y muerte en psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lisson Gallery. (s.f.). *Lisson Gallery*. Recuperado el 14 de Febrero de 2015, de Lisson Gallery: <http://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/cv>
- Nasio, J. D. (1994). *El magnífico niño del Psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Ortega, P. (s/f). *Ilusiones Ópticas*. Recuperado el 26 de Diciembre de 2014, de Ilusiones Ópticas: <http://cmcbportega.jimdo.com/autores/hans-holbein/>
- Osborne, P. (2006). *Arte Conceptual*. Londres: Phaidon.
- Phelan, P. (2003). *Performanceología. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. Recuperado el 20 de Febrero de 2015, de Performanceología. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html>
- Rhiner, L. V. (5 de Noviembre de 2012). *Red-Psi. Red profesional de psicología*. Recuperado el 6 de Diciembre de 2014, de Red-Psi. Red profesional de psicología: <http://www.red-psi.org/articulos/adolescentes-tatuajes-y-piercing/>
- Rodríguez Garzo, M. (2012). *Estados de dolor*. Murcia: Edición CENDEAC.
- Stiles, K. (2008). *Marina Abramovic*. London: Phaidon Press Limited.

- The National Gallery. (s.f.). *The National Gallery*. Recuperado el 3 de Abril de 2015, de The National Gallery: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>
- Toro, D. (2009). *El arte de Performance: Una aproximación entre arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Wajcman, G. (2010). *Arte y Psicoanálisis: El vacío y la representación*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Walsh, M. (2013). *Art and Psychoanalysis*. New York: I.B. Tauris.
- Warr, T. (2006). *El cuerpo del artista*. Nueva York: Phaidon.
- Westcott, J. (2010). *When Marina Abramovic dies*. Cambridge : The MIT Press.
- Wikipedia. (05 de Febrero de 2015). *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Recuperado el 07 de Marzo de 2015, de Wikipedia. La enciclopedia libre.: <http://es.wikipedia.org/wiki/Ritmo>
- Wikipedia. (28 de marzo de 2015). *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Recuperado el 30 de marzo de 2015, de Wikipedia. La enciclopedia libre.: [http://es.wikipedia.org/wiki/Algolog%C3%ADa_\(medicina\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Algolog%C3%ADa_(medicina))
- Zec. (2014). *Marina Abramovic on Rhythm 0 (1974)*. New York, EE.UU.

Anexos

Anexo 1



1. Jean de Dinteville y George de Selve (Los Embajadores), 1533. Óleo sobre tabla de roble. National Gallery de Londres, Londres, Reino Unido (The National Gallery)

Anexo 2



2. **Role Exchange, 1975. Performance. 4hr. De Appel Gallery and Red Light District, Amsterdam (Stiles, 2008, pág. 49)**



3. **Dragon Heads, 1990. Performance. 1hr. Edge Festival 90, Newcastle Upon Tyne, England (Stiles, 2008, pág. 50)**



4. **Balkan Baroque, 1997. Performance and Video Installation. Venice Biennale (Stiles, 2008, págs. 32,33)**

Anexo 3



5. **Rhythm 10, 1973. Performance. 60 min. Museo d'Arte Contemporanea, Villa Borghese, Rome (Stiles, 2008, pág. 12)**



6. **Rhythm 2, 1974. Performance. 6 hr. Galerija Suvremene, Umjetnosti, Zagreb (Stiles, 2008, pág. 14)**



7. Rhythm 4, 1974. Performance. 45 min. Galleria Diagramma, Milan (Stiles, 2008, pág. 24)



8. Rhythm 5, 1974. Performance. 1 hr 30 min. Student Cultural Centre, Belgrade (Stiles, 2008, pág. 53)