

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES JURÍDICAS Y DE LA
COMUNICACIÓN



GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

CURSO 2022-2023

**DE LA PERFORMANCE ARTÍSTICA DE MARINA
ABRAMOVIC A LA PERFORMANCE DE LO COTIDIANO
EN LA TARDOMODERNIDAD**

Trabajo de disertación en arte y publicidad

MARÍA ABELLEIRA CALVO

Tutora académica: María Cristina Hernández Castello

SEGOVIA, julio de 2023

Resumen:

En el presente trabajo busco trazar una línea entre la performance artística de Marina Abramovic y la performance de lo cotidiano con la que convivimos en la tardomodernidad. Desde el análisis del arte contemporáneo, centrado en la trayectoria artística de Marina, se plantea como objetivo principal el reflexionar como el contexto neoliberal ha favorecido y favorece la objetivación del individuo según la lógica capitalista y los paralelismos que podemos subrayar entre este nuevo individuo atravesado por su identidad online y los pilares en los que Abramovic erige sus performances, valiéndonos especialmente de la aproximación teórica en torno a la construcción del yo desarrolladas por los teóricos de la performance de lo cotidiano y cuyas ideas son extrapolables al análisis de interacciones mediadas por la tecnología.

Palabras clave: Marina Abramovic, performance, redes sociales, tardomodernidad.

Abstract:

In the present work I seek to draw a line between the artistic performance of Marina Abramovic and the performance of the everyday with which we live in late modernity. From the analysis of contemporary art, focused on Marina's artistic career, the main objective is to reflect on how the neoliberal context has favored and favors the objectification of the individual according to capitalist logic and the parallels that we can underline between this new individual traversed by his online identity and the pillars on which Abramovic builds his performances, using especially the theoretical approach around the construction of the self developed by theorists of the performance of the everyday and whose ideas can be extrapolated to the analysis of interactions mediated by technology .

Keywords: Marina Abramovic, performance, social networks, late modernity

ÍNDICE:

1.Introducción.....	6
2.Justificación.....	6
3. Competencias y Objetivos.....	7
4. Estado de la cuestión.....	10
4.1. La performance.....	10
4.1.1 Los Performances Studies.....	10
4.1.1. 1. Performance Artística.....	11
4.1.1.1.1 Marina Abramovic: la abuela de la performance.....	16
4.1.1.1.1.1 Línea temporal y Trayectoria artística de Abramovic.....	16
4.1.1. 2. Performance de lo cotidiano.....	25
4.1.1.2.1. Erving Goffman 1956.....	25
4.1.1.2.2. Víctor Turner 1974.....	26
4.1.1.2.3. Richard Schechner 1985.....	26
4.1.1.2.4. Judith Butler 2006.....	29

5. Análisis crítico de la sociedad posmoderna hipermediatizada desde la performance de Marina Abramovic.....	31
5.1. Identidad.....	31
5.1.1. <i>Role Exchange</i> (1975).....	32
5.1.2. <i>Foto Tot 1</i> (1977).....	33
5.1.3. <i>Relation in time</i> (1977).....	34
5.1.4. <i>Breathing in/ Breathing out</i> (1977).....	35
5.1.5. <i>Rest Energy</i> (1980).....	35
5.2. Dolor.....	36
5.2.1. <i>Rhythms</i> (1973-1974).....	36
5.2.2. <i>Art must be beautiful, artist must be beautiful</i> (1975).....	41
5.2.3. <i>Lips of Thomas</i> (1975).....	42
5.2.4. <i>The freeing series</i> (1975 y 1976).....	43
5.3. Contexto.....	46
5.3.1. <i>Imponderabilia</i> (1977).....	46
5.3.2. <i>Serie Nightsea Croosing/ Conjunction</i> (1981 – 1987).....	47
5.3.3. <i>House with an ocean view</i> (2002).....	48
5.3.4. <i>Cleaning the house</i> (2006).....	49
6. Conclusiones.....	52
7. Bibliografía.....	54
8. Anexos.....	60

1. Introducción

Considerando la performance como herramienta metodológica, nos aventuramos al análisis crítico de la sociedad hipermediatizada desde la transgresora mirada de la performance artística de Marina Abramovic y los principales teóricos de la performance de lo cotidiano, apoyándonos en aquellos rasgos considerados como más representativos del devenir posmoderno: la construcción del yo en su relación con el otro, el dolor y el contexto en que se enmarcan estas identidades.

2. Justificación

La razón de ser del presente trabajo es conocer más en profundidad la trayectoria y motivación artística de una de las artistas vivas más reconocida y transgresora de los últimos tiempos y valerme de su mirada crítica para, trayéndola al actual contexto hipermediatizado, analizar como la lógica mercantil y publicitaria inundan la construcción de las identidades *online* y como esta dualidad del yo y su objetivación se materializan y afectan a la cotidianidad de los sujetos.

Valiéndome de diferentes teorías sobre la construcción del yo, busco con este análisis el entender y conocer como nos relacionamos con nosotros mismos y con el otro en el universo *online*, como esta realidad se hibrida con la realidad *offline* y como se ve la una afectada por la otra.

¿Por qué enfocarme en esta línea de trabajo? Son varios los puntos que me han traído hasta aquí, siendo los más significativos; el poder centrarme en la investigación de una figura artística femenina para contextualizar y entender mejor su obra y motivaciones, aumentar mi conocimiento sobre el arte en general y el contemporáneo en particular para comprender mejor su posicionamiento y ramificaciones actuales, así como el inmiscuirme más a fondo en la performance para entender como ha llegado a ser un término tan presente en nuestra cotidianidad y como poder servirme de él para descifrarla mejor.

El trabajo viene motivado también por la necesidad de calmar la curiosidad por entender la realidad cambiante que habito, una realidad donde la estética y la imagen ganan peso e hibridan lo cotidiano y lo artístico. Sirviéndome de esto, busco reflexionar hacia donde enfocarme personalmente y como futura publicista, en un presente en el que la información y el saber interpretarla son fundamentales para transitar mejor los cambios presentes y venideros para no perdernos en lo urgente, la primicia, lo inminente.

Un trabajo de fin de grado (en adelante TFG) enmarcado en las áreas de historia del arte y comunicación del ámbito publicitario; un marco más que adecuado para desarrollarlo ya que, en mi caso particular y en tantos otros, se erige como el broche final a cuatro años de estudio y que mejor que enfocarlo en las áreas que han centrado mi interés estos años. Gracias a decantarme por el Grado en Publicidad y Relaciones Públicas y a las implicaciones personales que supone el compartir espacio con otros con los que compartes intereses, puse en valor la importancia de mantener una mirada crítica y curiosa. El feminismo, el arte y el desarrollo cultural en tiempos marcados por el cambio, el ritmo de consumo y la mediatización, han vertebrado mis estudios y así quería reflejarlo para subrayar su importancia en el devenir publicitario en un momento donde las marcas se erigen como estandartes culturales y buscan impregnarse de humanidad para acercarse al público.

3. Competencias y objetivos

Un trabajo de estas características debe desarrollar una serie de competencias recogidas de antemano en la guía de la asignatura, de las cuales señalamos a continuación las más relevantes y representativas en relación al presente TFG:

En cuanto a las competencias generales:

CG-1: Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos sobre el campo científico al que se adscribe el grado y de algunos aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de ese campo.

CG-2: Capacidad de aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y poseer las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio.

CG-3: Capacidad de reunir e interpretar datos esenciales (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.

CG-4: Capacidad para transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.

CG-5: Desarrollo de aquellas habilidades de aprendizaje necesarias para emprender estudios posteriores con un alto grado de autonomía.

CG-6: Desarrollo de un compromiso ético en su configuración como profesional, compromiso que debe potenciar la idea de responsabilidad social, con actitudes críticas y responsables; garantizando la igualdad efectiva de mujeres y hombres, la igualdad de oportunidades, la accesibilidad universal de las personas con discapacidad y los valores propios de una cultura de la paz y de los valores democráticos.

En relación a las competencias específicas:

CE-1: Conocimientos fundamentales de comunicación. Conocimientos fundamentales de comunicación que sirvan de soporte para su actividad, en función de los requerimientos fijados como conocimientos disciplinares y competencias profesionales.

CE-3: Capacidad para entender e interpretar el entorno y adaptarse al cambio.

CE-4: Conocimiento del entorno. Conocimiento del entorno económico, psicosocial, cultural y demográfico que lo capacite para interactuar con la sociedad.

CE-5: Capacidad para la creatividad y la innovación: capacidad para evolucionar hacia lo desconocido, partiendo de un sólido conocimiento de lo actual.

Destacamos de las competencias específicas:

CE-14: Capacidad y habilidad para dar forma creativa al mensaje. Sus principales funciones abarcan la realización de las piezas publicitarias básicas y la supervisión de su producción definitivas.

CE-15: Capacidad y habilidad para la creación y desarrollo de elementos gráficos, imágenes, símbolos o textos.

CE-18: Capacidad y habilidad para utilizar las tecnologías y técnicas comunicativas, en los distintos medios o sistemas mediáticos combinados e interactivos (multimedia), especialmente para aplicarlas al mundo de la comunicación con especial énfasis en la creación de nuevos soportes.

Por último, subrayar las siguientes como principales competencias transversales en relación al trabajo:

CE-21: Capacidad de perspicacia, de ingenio y creatividad que le permita hallar soluciones eficaces a problemas inéditos.

CE-22: Preparación para asumir el riesgo, desarrollando la capacidad desde pensar a decidir.

CE-23: Capacidad de análisis, de síntesis y juicio crítico. Saber objetivar las tareas y relacionar las causas y los efectos.

CE-25: Capacidad para actuar en libertad y con responsabilidad, asumiendo referentes éticos, valores y principios consistentes.

CE-27: Capacidad para el análisis objetivo de la realidad y extracción de consideraciones válidas.

Desarrolladas las competencias, establecemos los siguientes objetivos generales y específicos para el TFG:

Como objetivo General:

- Trazar un paralelismo entre los pilares en los que Abramovic erige sus performances y la performance de lo cotidiano con la que como sujetos particulares convivimos en la tardomodernidad.

Y como objetivos específicos:

- Contextualizar la performance para plantear una base sólida desde la que tratar el tema.
- Contextualizar la performance de lo cotidiano y sus principales teóricos: Goffman, Turner, Schechner y Butler.
- Identificar los puntos principales desde los que comenzar a buscar analogías entre la producción artística de Marina Abramovic y el devenir de la sociedad posmoderna.
- Seleccionar las obras de la artista que mejor ejemplifican estos paralelismos.
- Valerme de la mirada crítica de Marina Abramovic y de las principales teorías de la performance de lo cotidiano para analizar y reflexionar sobre la sociedad posmoderna y su comportamiento online.

4. Estado de la cuestión

4.1. La performance

¿A que llamamos performance? Resulta difícil señalar una categórica y universal definición para el término y de acuerdo a las fuentes teóricas consultadas, coincidimos en establecer que serán las particularidades del objeto de estudio las que nos lleven a acuñar una u otra definición. Si bien Schechner, en el libro *Performance Studies: An Introduction* (2002), importante obra introductoria al tema desde la disciplina de los *performance studies*, indica que “las performances son acciones” (2002, p.38), también subraya la importancia de no establecer una definición categórica al entender que cada cultura cuenta con sus propios parámetros para definir la performance.

4.1.1. Los *Performance Studies*

En los años ochenta y enmarcados en los estudios culturales, surgen los *performance studies* como campo interdisciplinar que trasciende de la práctica artística convirtiendo también la conducta en objeto de estudio; del “giro performativo” al “principio de representación” (Schechner, 2012). Además, Schechner en *Performance: Teoría y Prácticas Interculturales* (2000), propone que los estudios de la performance se pueden entender bajo este modelo, dadas las posibilidades de comprensión que ofrece el examinar “como performance” un mundo cambiante y cargado de contradicciones.

La performance se erige como herramienta metodológica, lo que permite analizar la mayoría de sucesos «como si» fueran performances, entendiendo que ciertas conductas son repetidas, «ensayadas» y reproducidas en la esfera pública. En palabras de Schechner, «no todo es una performance pero todo y cualquier cosa puede ser estudiada “como si” fuera una performance». (Schechner, 2013, p.14).

Para ello, Schechner propone en *Performance: Teoría y Prácticas Interculturales* (2000, p.12), que los estudios de la performance se sirven del método de “amplio espectro”, cuyo objeto incluye géneros estéticos del teatro, la danza y la música, así como los ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performance de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como chamanismo) o los medios de comunicación. Huyendo así del establecer unos límites fijos (*Imagen 1 e Imagen 2 en Anexos*)

Así, las performances también funcionan como actos vitales de transferencia y transmisión de saberes sociales, de memoria cultural y de sentido de identidad mediante una serie de acciones reiteradas vinculadas a rituales y prácticas sociales (Schechner, 2013).

Los estudios de la performance surgen con el compromiso de estudiar la construcción social de las relaciones constituidas en torno a los sistemas ideológicos que nos constituyen y organizan nuestra experiencia a través de las representaciones y regulaciones culturales.

4.1.1. 1. Performance Artística

Entendida esta como performance o *performance art*, que etimológicamente significa arte de acción, representación o actividad recreativa realizada en vivo o que incluye la acción; abordaremos a continuación los orígenes de la misma desde el acercamiento a sus precedentes artísticos.

En el caso del arte así como en el resto de ramas del pensamiento, acotar tiempos no resulta tarea fácil ya que no se llega a entender un tipo de manifestación si no es como consecuencia, evolución, confrontación, reacción, ampliación o variación de otra. De ahí la importancia de contextualizar y atender a la herencia recibida para estudiar el devenir de la creación artística.

Cabe destacar en primer lugar que; más allá de la mirada occidentalizada y de que no se hayan formalizado los orígenes de la *performance art* en las primeras manifestaciones culturales, estos podríamos encontrarlos en el teatro popular y primeros rituales.

Sánchez-Argilés (2010 citada en Baena, 2013), establece antecedentes del arte de acción en rituales primitivos, paganos y cristianos; en el teatro popular; fiestas de la Revolución Francesa, etc. Del mismo modo, existen influencias culturales entre las distintas manifestaciones: el teatro Noh en Japón, Kathakali en la región de Kerala (India), o la ópera de Pekín han influido a autores y directores de teatro experimental como Jerzy Grotowski. Así como las danzas y rituales de Bali y los indios tarahumaras inspiraron a Antonin Artaud para romper el teatro de la representación (Torrens, 2007).

En Estados Unidos el auge de la performance se da a finales de los años treinta con la llegada de aquellos europeos que buscaban refugiarse y dejar atrás la Segunda Guerra Mundial (Goldberg, 2012). En este caso, cabe destacar campos como la música y la danza con las composiciones de John Cage y Merce Cunningham pero sin obviar el teatro experimental. Finalizada la segunda Guerra Mundial, comienzan a desarrollarse en la pintura abstracta, fórmulas centradas en el proceso pictórico: dripping o goteo, con Janet Sobel y Jackson Pollock; el desgarramiento, con Luciano

Fontana y sus grietas traspasando el liezo; la acumulación; disección; quemadura; empaquetamiento, con las monumentales obras de Christo y Jean Claude; compresión o fijación, en la obra de Arman, con los residuos de objetos que estallaba previamente para fijar luego al soporte. Estas nuevas técnicas, precursoras del movimiento dadaísta, devienen en una pintura donde el proceso se convierte en protagonista de lo representado. (*Imagen 3 e Imagen 4 en Anexos*)

Otros antecedentes de la performance los encontramos en la influencia de las artes escénicas en las artes plásticas, con el desarrollo del gesto en la pintura deviniendo en acción artística como en el action painting o body art (Fischer-Lichte, 2004).

En el marco occidental; encontramos antecedentes de las prácticas performáticas en las vanguardias futuristas y dadaístas. Las denominadas “soirées” dadaístas, frecuentaban en Zurich el reconocido Cabaret Voltaire donde era habitual que se presentasen piezas tan polémicas como provocadoras al buscar una reacción en el espectador y convirtiéndose así en ejemplos primigenios de la discusión acerca de los roles de público y actor.

Conscientes de este sesgo colonial que deviene en considerar la propia como la cultura dominante, no sería hasta principios de los setenta que se reconocería la performance como práctica artística en occidente. Surgida en el seno del arte conceptual, cuyo origen nos lleva también a un laberinto de interrelaciones que dificultan el consensuar un punto concreto; desde principios del Manifiesto Futurista, el dadaísmo, la Bauhaus y su herencia en la Black Mountain College o el surrealismo, hasta ámbitos fuera de lo artístico que sitúan estos inicios en lo social, económico o político.

Quizá resulte más veraz y universal el señalar la importancia de ciertos hitos creativos en la evolución de esta forma de pensar el arte. En relación a esto, acontece como mencionábamos anteriormente, a principios de los setenta y de manera transversal a las distintas disciplinas artísticas, lo que Erica Fischer-Lichte en su libro *Ästhetik des Performativen* (2004) describe como “giro performativo”, al desplazarse el foco de interés del objeto artístico al evento artístico. (Fischer-Lichte 2011, 45).

La idea de representación es sustituida por la idea en sí y como esta se transmite es lo que ahora llamamos arte. La elaboración pierde peso frente al concepto y son muchos los artistas que la dejan en manos de artesanos.

Surgido del deseo común del artista por impugnar el arte representativo, en cuanto impregnado de un cuestionado status por su posicionamiento e implicación social, opera un cambio de foco al

trasladarlo del resultado al proceso artístico, al tiempo que se difuminan las fronteras entre las disciplinas artísticas y el cuerpo del artista se convierte en cuadro y marco. Estamos ante un nuevo escenario de la obra de arte en el que busca desbancar a la filosofía y sociología en la denuncia de las problemáticas con las que lidia el ser humano en la sociedad occidental.

En el auge del arte conceptual, se aboga por una perspectiva del producto artístico que escape a su mercantilización y del fetichismo profesado hacia este en la industria artística (Goldberg, 2012)

En 1968, François Pluchart pugna por la integración del cuerpo en el proceso artístico y el concepto de “arte sociológico” (Guasch, 2000).

Pluchart organizaría la exposición *Art corporel*, aupando el final de los años sesenta como momento clave en el surgimiento del arte del cuerpo, arte corporal o *body art*. Estas manifestaciones en las que el cuerpo se convierte en lienzo y marco, medio y soporte para la creación artística se dan paralelamente tanto en Europa como en Estados Unidos de la mano de artistas como Dennis Oppenheim, Vito Acconti, Chris Burden, Yoko Ono, Dan Graham, Michel Journiac, Gina Pane o Yves Klein que destacaría por sus Antropometrías en las que convierte el cuerpo en instrumento. (*Imagen 5 en Anexos*)

El arte centrado en el cuerpo del artista busca la resignificación del mismo para expresar a través de él la difícil e incierta situación sociopolítica y sexual; subrayando así la tesis foucaltiana del cuerpo como producto de la acción tecnológica del poder.

“El arte debe cambiar la sociedad”, era la máxima de Beuys, uno de los principales exponentes del *Body Art* y autor de “Como explicarle el arte a una liebre muerta.”, obra que suscitó gran controversia. Presentada en 1965, Beuys se untó la cabeza con miel para cubrirla con pan de oro y pasearse con una liebre muerta en el regazo al tiempo que intentaba explicarle el significado del arte (*Imagen 6 en Anexos*). También daría mucho que hablar Pierro Manzoni quien en 1961 enlató sus heces; reconocido por sus trabajos en esa época, el artista se valió del cuerpo como obra de arte con la serie “Esculturas vivientes” de 1961, pero las que le otorgarían mayor reconocimiento por la controversia generada serían aquellas generadas con sus propias acciones, *Merda d’artista* o *Corpo d’aria* en 1961 (*Imagen 7 en Anexos*).

Controversiales fueron también autores como Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muchl y Rudolf Schwarzkogler que desarrollarían su trabajo tiempo después dentro del Accionismo Vienés.

Es crucial en este caso, conocer el contexto político y social en que se involucran estos hitos y cambios en el mundo del arte; el mayo francés en París, las protestas contra la Guerra de Vietnam en Estados Unidos y el movimiento feminista y antirracista (*Imagen 8 en Anexos*). El arte serviría como reflejo de unos tiempos marcados por las protestas sociales y el surgir de movimientos por los derechos civiles. Carolee Schneeman, Cindy Sherman, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Gina Pane, Valie Export o Adrian Piper desarrollarán obras con las que ponían en valor el lema de “lo personal es político”, visibilizando temas como el género o la raza a través de la propia biografía. El “arte sociológico” reivindicaba la función social del arte, la creación de colectivos artísticos e inicios del movimiento feminista y LGTB.

Los estudios de la representación tienen simpatías con la vanguardia, con lo marginal, con el off-beat, con lo minoritario, lo subversivo, lo torcido, lo raro, la gente de color y los excluidos. (Schechner, 2012, p.26)

Son diversos los movimientos artísticos análogos que se erigen sobre la unión de arte y vida usando la performance y el *happening* como revolucionario medio de expresión: Body Art, Arte Feminista, Accionismo Vienés, Fluxus. (*Imagen 8, Imagen 9 e Imagen 10 en Anexos*)

A diferencia de la performance, en el *happening* siempre se improvisa y se da una participación masiva de personas, en cuanto al Fluxus, movimiento también con fines sociales y reivindicativos iniciado en Norteamérica, Francisco Javier San Martín habla de que este movimiento nace a modo de “recuperación del dadaísmo que se produce a escala internacional entre los años 1958 y 1963. Es paralelo al *happening* y combina música, teatro y artes plásticas.” (Montijano Cañellas, 2015: 47).

En esta línea se sitúa también el *body art*, que destacaría en los años 60 por su relevancia en Estados Unidos y Europa, en esta corriente el cuerpo adquiere categoría de herramienta o medio de expresión. Gina Pane con los cortes en el vientre, anticipa las performances quirúrgicas de Orlan. Definido por ella como Arte Carnal, se podría pensar como evolución del *Body art* al asentarse ambos en la performance (*Imagen 11 en Anexos*).

“El nuevo medio artístico es mucho más directo: El cuerpo” (Warr, 2006; 12)

Son numerosos los performers del *body art* que destacan las posibilidades que esta corriente les facilita en cuanto al abandono del Yo, para abordar cuestiones sociales tan relevantes como el género, origen, clase social y orientación sexual. Observamos los primeros retazos de la propia corporalidad convertida en objeto de diseño, transgresión y expresión en paralelo a la relevancia que adquiere en el ámbito publicitario. El individualismo llevado al extremo en aquellas obras que lo automutilan o hieren, quizá en un intento de resistencia a la uniformidad de los cuerpos y su disciplinamiento demostrando como ese mismo individualismo que inocula el sistema, llevado al extremo puede suponer el mejor revulsivo para denunciar sus efectos. Al tiempo que se pone en tela de juicio la propiedad del cuerpo y el significado de las dolorosas acciones efectuadas sobre él.

A pesar del tiempo transcurrido desde los considerados occidentales de performance, son numerosos los artistas que han hecho y siguen haciendo de esta su estandarte principal, estando marcada la actualidad de la performance por los trabajos de Carole Schneemann, Chris Burden, Ana Mendieta, Hermann Nitsch, Joseph Beuys, Nam June Paik, Vito Acconci, Tania Bruguera, Abel Azcona, Regina José Galindo, Tehching Hsieh, Marta Minujín, Piotr Pavlenski o Érika Ordosgoitti entre otros.

En el presente trabajo nos centraremos en la figura de Marina Abramovic al ser considerada la artista de mayor proyección mundial en este ámbito.

A diferencia de Orlan, Marina Abramovic no hace uso de la anestesia en sus performance buscando valerse del dolor corporal como herramienta. La autoproclamada abuela de la performance ha visto su trabajo condicionado por la falta de reconocimiento de la performance por parte tanto de las instituciones culturales como del público en general. La performer ha luchado considerablemente para que su formato creativo adquiriera un peso específico, y con el paso del tiempo lo ha conseguido, aunque sea parcialmente ya que no debemos obviar el peso que aun a día de hoy mantienen los soportes expresivos tradicionales.

4.1.1.1 Marina Abramovic: la abuela de la performance artística

4.1.1.1.1 Línea temporal y Trayectoria artística de Marina Abramovic

70s



Serie Rhythm:

- 1973 Rhythm 10
- 1974 Rhythm 2
- 1974 Rhythm 4
- 1974 Rhythm 0
- 1974 Rhythm 5

1975 Serie Freeing:

- Freeing the memory
- Freeing the body
- Freeing the voice



1975 Art must be beautiful,
artist must be beautiful

1975 Lips of Thomas

Primeras obras con Ulay:

- 1975 Role exchange
- 1976 Relation in Space
- 1977 Light / Dark
- 1977 Breathing in / Breathing out
- 1977 Relation in movement
- 1977 Interruption in Space





- 1977 Imponderabilis
- 1977 Foto tot
- 1977 Relation in time
- 1978 AAA-AAA
- 1978 Three
- 1979 Communist Body-Fascist Body

80s

- 1980 Rest Energy
- 1981-1987 Serie Nightsea
Croosing/ Conjunction
- 1983 Anima Mundi: Pietá
- 1988 The lovers: the great walk wall



90s



- 1990 Objetos transitorios
 - Chair for Human Use With
Chair for Spirit Use
 - Beds for Human Use
 - Black Bragon
 - Crystal Cinema
 - Inner Sky
- 1990 Dragon Heads
- 1993 Biography
- 1994 Delusional
- 1995 Cleaning the mirror
- 1997 Balkan Baroque

00s

2000 Soul Operation Room

- Reprogramming
- Levitation Module

2001 Serie prints

- Study for energy body
- Study for energy hat
- Study for energy mask

2001 Video Boat Emptying,
Stream Entering (2)

2002 House with an ocean view

2003 Serie Count on us

- Tesla Urn

2004 Cleaning the floor

2005 Seven Easy Pieces

2005 Entering the other side



2005 Nude with skeleton

2005 Nude in the cave

2006 Facing Down

- Carry Elvira

2006 Balkan Erotic Epic

2006 Virgin Warrior-Two Hearts

2008 Portrait with potatoes

2008 Holding the skeleton

2008 Portrait Happy Christmas

2008 Serie Eight Lessons on
Emptiness:

- The Family XI

2009 Serie The Kitchen, Homage to
Saint Therese:

- The Kitchen VI
- The Kitchen VII

10s

2010 The artist is Present

2010 Serie Back to Simplicity

·Holding the Lamb

2011 The life and Death of Marina Abramovic

2012 Marina Abramovic Institute

2012 Serie With eyes closed I see happiness:

·Holding Emptiness(B)

·Artist portrait with a candle

·Measuring body heat

·Ecstasy

·Ecstasy II

·Ecstasy III



2013 Serie Places of Power:

·The Garden of Maitreya

·Artist portrait with a rose

·Self portrait basado en video

Nude with skeleto

·The Cave

2014 Expo. Holding Emptiness

2017 Print The Cleaner

2018 Study for a Monument

2018 Print Miracle I

2018 Print Study for a Monument

ACTUALIDAD

2022 Portrait with Matches
The Abramovic Method
Retrospectivas de su obra



Cabe señalar que muchas de sus obras son consecuencia natural o resultado de líneas de estudio y u o pensamiento iniciadas en anteriores trabajos.

La tan laureada como criticada artista Marina Abramovic (Belgrado, 1964), es reconocida por su aportación al arte contemporáneo durante la segunda mitad del siglo XX y por haber logrado mantenerse constante en su trabajo y proyección pública desde los años setenta, con la dificultad añadida que supone ser mujer en un negocio inundado de las premisas patriarcales que vertebran la sociedad y que durante tantos años el mundo del arte se ha encargado y se encarga de sostener y difundir.

Su trayectoria artística se ha desarrollado principalmente en el ámbito de la *performance*, el cual, según la propia artista, le permite alcanzar un alto nivel de expresión y que define como “(a) *mental and physical construction that performer makes in the specific time in the space in the front of audience and the performer make the piece together*” (TED Talks, 2015: 3 min, 35seg).

Para Abramovic, “La performance es la herramienta y los cambios según cada momento. La performance es un estado mental y psicológico, es un camino interior, con la audiencia enfrente, en un lugar y momento específico, la performance que actualmente está teniendo lugar se basa en el valor de la energía. Es muy importante que el público esté presente. No puedo hacerlo en privado, no sería una performance. No tendría la energía necesaria para hacerla. Para mi es fundamental la energía que viene del público y se traslada a mi. Yo la filtro y dejo que regrese al público. Un público numeroso es lo mejor de la performance porque hay más energía con la que puedo trabajar”. La artista acuña el término *performance state* (“estado de performance”) definiéndolo como un estado mental en el que el artista se encuentra en completo dominio sobre su cuerpo y sus reacciones. (Marina Abramovic, entrevista personal, 2017)

Su camino comienza a orientarse en este sentido en 1972 cuando empieza a experimentar con lo intangible en sus exposiciones *Sound Environment-White, Sound Corridor/ War y Forest*. Valiéndose del sonido, un medio nada convencional en el arte elaborado por aquel entonces, Marina comenzó a dar sus primeras muestras de transgresión en diversas instalaciones sonoras que se convertirían en tempranas manifestaciones de la exploración de los límites corporales propios y ajenos que desarrollaría más adelante en sus performances.

Es el caso de *Corridor/ War*, obra en la que el público debía atravesar un corredor en el que los sorprendía el sonido atronador de ametralladoras para a continuación experimentar el silencio. El sonido se mantuvo como elemento de continuidad en su paso de la instalación a la *performance*, tal y como se aprecia en la serie *Rhythm* donde a los sonidos pregrabados se suman los producidos *in situ* por ella y por la audiencia.

En este ámbito, del que ella misma se considera abuela, comenzó su andadura en los años setenta, como mencionaba anteriormente, dentro del contexto del *Body Art*, movimiento centrado en el uso del cuerpo como herramienta artística así como en la exploración de temas relacionados con la sexualidad, la identidad o los límites físicos y emocionales. En la que sería la década más prolífica de su carrera, destaca la serie *Rhythm*, formada por un conjunto de cinco performances: *Rhythm 2*, *Rhythm 10*, *Rhythm 0*, *Rhythm 4* (*Imagen 12 en Anexos*) y *Rhythm 5*. Realizadas entre 1973 y 1974, sentarían las bases de su personalidad y proyección artística. Se establecería así como figura de gran influencia, por su controversial, reivindicativa y provocadora apuesta por temas que marcarían su futuro desarrollo artístico; la exploración de los límites físicos y psicológicos propios y ajenos así como estos se ven afectados y moldeados por la sociedad de consumo.

Sus primeras obras estuvieron salpicadas por la polémica dada la provocación intrínseca a su voluntad de romper con lo establecido para repensar los límites, lo cual en mayor o menor medida caracterizaría todas sus obras. Por aquel entonces conocería al también artista Uwe Laysiepen, más conocido como Ulay, con el que iniciaría una relación sentimental y junto al que desarrollaría algunas de sus performances más icónicas. Juntos cuestionaron y desafiaron las normas sociales para poner el foco en la relación del cuerpo y la identidad con el entorno y con el otro (*Imagen 13 en Anexos*).

En los 90 e inspirada por sus experiencias viajando por China, India o Brasil, desarrolla “Objetos Transitorios” que según ella misma define son un grupo de obras “diseñadas para provocar experiencias físicas o mentales en el público a través de la interacción directa. Cuando se logra la experiencia, los objetos pueden dejar de utilizarse” (Marina, 2012). *Chair for Human Use with Chair for Spirit Use* o *Beds for Human Use* (2012) son algunas de estas obras. Marina encuentra lo artístico de lo cotidiano al convertirlo en medio para encararse a sus propias emociones (*Imagen 14 en Anexos*).

Finalizada su relación sentimental con Ulay en 1998, (ruptura que plasmarían en *The Lovers* (*Imagen 15 en Anexos*), performance en la que ambos se reunían en mitad de la Gran Muralla China

luego de empezar a recorrerla uno desde cada extremo) la obra de Marina toma un cariz más autobiográfico y teatral que contrasta significativamente con sus producciones en solitario durante los 70. En las piezas de este período destaca su interés por la puesta en escena, el cuidado del vestuario y el maquillaje, las acciones guionizadas y el uso de música o proyecciones. De este período destacan obras como, *Balkan Erotic Epic* de 2006 (*Imagen 16 en Anexos*), especialmente relevante por haber sido la primera en la que trata la sexualidad de forma explícita o *The Kitchen* de 2009, serie de fotografías en las que la artista reflexiona sobre el misticismo reinterpretando las experiencias vividas y descritas por Santa Teresa de Ávila en sus diarios y donde se incluyen entre otras *The Kitchen- Ecstasy* y *The kitchen-Holding the milk* (*Imagen 17 en Anexos*).

Pero sería *The Artist is Present* en 2010, la que marcaría un hito en su carrera y en la historia de la *performance* atrayendo a miles de personas que quisieron presenciarla in situ. El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), albergaría durante varios meses una retrospectiva de la artista al tiempo que Abramovic, en una de las salas del museo, permanecía sentada en una silla en silencio, mientras los visitantes tenían la oportunidad de sentarse frente a ella y mirarse directamente durante el tiempo que desearan. La obra se centró en la presencia física y emocional, invitando a los participantes a experimentar una conexión profunda y personal con la artista (*Imagen 18 en Anexos*).

Además de su trabajo individual y con el que fue su pareja sentimental, a lo largo de su carrera, Marina ha colaborado con otros artistas y ha participado en proyectos multidisciplinares.

En 2011 se estrenó *The Life and Death of Marina Abramović*, ópera experimental basada en la biografía de Abramovic, dirigida por Robert Wilson y en la que la artista compartía escenario con Willem Dafoe (*Imagen 19 en Anexos*).

En el año 2012 fundó el Instituto Marina Abramovic o MAI en Nueva York donde se practica y enseña el “Método Abramovic”, un conjunto de ejercicios meditativos que creó buscando conservar la sabiduría de la *performance* asegurándose de que las futuras generaciones de artistas cuenten con herramientas para lograr mayor control físico y mental (*Imagen 20 en Anexos*).

“El Método Abramovic entrena al público para la adquisición de habilidades que le permitan observar performances de larga duración. El método expone el estado del performer al público y consiste en una serie de ejercicios para agudizar la experiencia física y mental del participante. Estamos viviendo en un período difícil en que el tiempo es cada vez más valioso porque cada vez tenemos menos. Las performance de larga duración tienen el poder

de generar una transformación física y mental tanto en el performer como en el espectador. Por ese motivo, me gustaría dar al público la posibilidad de experimentar la vacuidad, el tiempo, el espacio, la luminosidad y el vacío y de reflexionar sobre ellos. He creado una instalación de objetos para su uso humano y espiritual con los que el público puede interactuar en tres posiciones básicas: de pie, sentado y tumbado. Al hacerlo, el público se convierte en parte de la obra. El espectador funcionará como un espejo para el público, participando en la instalación. Durante esta experiencia espero que observador y observado se conecten consigo mismos y con el presente: el esquivo momento del aquí y ahora".
(Maria Abramovic para *Holding Emptiness* en 2012)

El éxito de la artista ha crecido exponencialmente desde sus inicios y en los últimos años ha llevado su obra por importantes instituciones artísticas de todo el mundo en retrospectivas que hacen honor a su prolífica trayectoria y que acompaña de recientes trabajos en los que la fotografía y, como en el caso de "Objetos transitorios", el papel del público, son fundamentales para la existencia de la obra, al tiempo que se ha volcado en enseñar, mantener y expandir el "Método Abramovic", llegando a colaborar con importantes personalidades de la cultura como Lady Gaga en 2013, sosteniendo su reivindicación de difuminar las fronteras entre las consideradas tantas veces como alta y baja cultura (*Imagen 21 en Anexos*).

Su trabajo ha desafiado las convenciones del arte tradicional y su legado ha influido y continua influyendo en generaciones de artistas posteriores.

4.1.1. 2. Performance de lo cotidiano

Los aportes de Johan Huizinga, historiador neerlandés, en *Homo ludens* durante la primera mitad del siglo pasado así como los del teórico estadounidense Kenneth Burke en *A Grammar of Movies* y el sociólogo y jurista George Gurvitch en *Sociologie du théâtre*, serían pioneros en plantear una nueva forma de pensar las relaciones sociales.

4.1.1.2.1. Erving Goffman 1956

Sin embargo, sería el trabajo del sociólogo Erving Goffman, en *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956) el que marcaría una primera escisión. El modelo o enfoque dramático que propone es una forma de interpretar la interacción social sustentada en la idea de que toda interacción es una actuación frente al otro. Aporta un enfoque clásico de la performance cotidiana al hablar del individuo como alguien que “actúa” en un escenario social pero que puede escapar de los roles representados en el espacio privado, al tratar la performance como “actividad total de un participante en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman, E. 2004). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. 2004, p. 279)

“La interacción (cara a cara) puede ser definida, en términos generales, como la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata”, “La información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así, informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada.”, “La pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones puede denominarse “papel” o “rutina””, “Cuando un individuo o actuante representa el mismo papel para la misma audiencia en diferentes ocasiones, es probable que se desarrolle una relación social. Al definir el rol social como la promulgación de los derechos y deberes atribuidos a un status dado, podemos añadir que un rol social implicará uno o más papeles, y que cada uno de estos diferentes papeles puede ser presentado por el actuante en una serie de ocasiones ante los mismos tipos de audiencia o ante una audiencia compuesta por las mismas personas.” (Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1956).

4.1.1.2.2. Víctor Turner 1974

Los posteriores trabajos del antropólogo Victor Turner, *The Ritual Process* (1969), *Dramas, Fields and Metaphors* (1974) y *Process, Performance, and Pilgrimage* (1979), y del dramaturgo Richard Schechner, *Drama, Script, Theatre, and Performance* (1973); *Ritual, Play, and Performance* (1976) y *Essays on Performance Theory* (1977), señalaron el camino de un estudio intercultural.

Sería en los ochenta cuando los diálogos entre *From Ritual to Theater* (1982), *The Anthropology of Performance* (1987) de Turner y *Between Theater and Anthropology* (1985) de Schechner cercioraron la voluntad de trazar paralelismos entre la antropología y el teatro y de comprender las estructuras culturales a través de las diversas y dispares acciones personales y grupales. Se produciría aquí un significativo crecimiento de los estudios de la performance por medio de lo que Schechner denominaría en *Performance Studies: The Broad Spectrum Approach* (1988); “enfoque de amplio espectro”, que respondería al deseo de conectar a modo de abanico o red de puntos, la performance y las diversas formas en que la vida se escenifica.

4.1.1.2.3. Richard Schechner 1985

Frente al modelo de Goffman, Schechner sostiene la idea de que casi todo acto vital puede leerse en términos de performance al tener en cuenta y analizar cómo los individuos nos comportamos en público mediante la forma de vestir, el tono de voz, las expresiones, la gestualidad o la postura corporal entre otros. Así lo subraya en *Performance: Teoría y Prácticas Interculturales* (2000): “Un modo de comprender la escena de este mundo confuso, contradictorio y extremadamente dinámico, es examinarlo “como performance”. Y eso es precisamente lo que hacen los estudios de la performance. Los estudios de la performance utilizan un método de “amplio espectro”. El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos, comprende también los ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performance de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como chamanismo) o los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos”. (p.12)

Schechner habla de performance como “conducta realizada dos veces”, al reconocerla como actos vitales de transferencia que transmiten saber social y sentido identitario por la reiteración de acciones, y cita el fundador del teatro antropológico, Eugenio Barba (1987);

“En las situaciones performativas usamos nuestros cuerpos de formas sustancialmente diferente a como los usamos en la vida cotidiana donde tenemos técnicas corporales que han sido condicionadas por nuestra cultura, estatus social y profesión. Pero en la situación performativa el cuerpo es utilizado de un modo totalmente diferente (...) Esta técnica extracotidiana está esencialmente sustentada en la alteración del balance. Podemos decir que el balance, la habilidad humana para mantenerse erecto y móvil en el espacio, es el resultado de una serie de relaciones y tensiones musculares en el organismo. A más complejos sean nuestros movimientos, al dar pasos más largos que lo usual, al mover la cabeza más hacia delante o atrás que lo habitual, más amenazamos nuestro balance (...) el cambio de balance resulta en una serie de tensiones orgánicas que subrayan la presencia corporal (...)” (Eugenio Barba, 1987, p.117, p 117)

Los comienzos de los citados estudios de la performance están muy vinculados a la antropología por la importancia de las colaboraciones entre Schechner y el antropólogo Victor Turner. Ambos detectaron puntos de contacto y articulación entre la antropología y los estudios dramaturgicos, y compartieron estudios sobre los rituales de culturas no occidentales con los nuevos experimentos escénicos en los EE.UU.

Schechner (2000; 1998) se valió del modelo que Turner (1980) llamó los «ritos y dramas sociales» referido a la habilidad de «performar» ('ejecutar') una serie de comportamientos históricamente construidos que son aprendidos y reproducidos socialmente, como las protestas, carnavales, ritos de paso, historias orales, rituales de la vida cotidiana, etc.

En esta línea, propuso un análisis de los rituales con el fin de establecer una analogía entre las fases de la performance y los ritos de paso culturales, que presentan un esquema de tres momentos: reunión, representación y dispersión. Es decir, llevado al terreno de la performance en el espacio público; en toda acción hay un momento en el que tiene que empezar la acción y que implica una irrupción en el curso de la vida diaria, lo que genera un espacio intermedio entre vida y arte. A este le sigue un segundo momento de representación y desarrollo de la acción que, una vez finalizada, implica un tercer momento de dispersión y regreso a la vida cotidiana. A la hora de planificar una performance, sea o no en el espacio público, es importante pensar en cómo se inicia y finaliza una acción, ya que no sucede como en el teatro cuando se apagan las luces y se cierra el telón. Turner (1974, pág. 40)

«En 1966 publiqué en TDR (Theatre Drama Review) “Acercamientos a la teoría y a la crítica” donde establecía un área de estudio que llamaba “las actividades de la performance del hombre”: representaciones, juegos, deportes, teatro y ritual. En 1970 apareció “ÓActuales” con mis ideas de los sesenta sobre el ritual en culturas no occidentales y su relación con la performance de vanguardia. Toda esa actividad de escribir y editar se relacionaba con mi trabajo en el teatro, donde no solo trataba de hacer teatro sino también, a veces, de “crear rituales” junto con ejercicios de taller. Expandí mi foco [...] influyeron en mis ideas el trabajo de campo de teatro y antropología que hice en la India y otros lugares, en donde busqué todas las instancias posibles de performance en contextos culturales específicos. No era el único en reconocer que la performance debía entenderse en términos interculturales y globales. De ese trabajo, y de reunirme con colegas con ideas parecidas, desde mediados de los setenta, empezaron a ofrecerse cursos de estudios de la performance en el Departamento Graduado de Drama en la Universidad de Nueva York donde enseñaba desde 1967. En la primavera de 1979 se ofreció el primer curso de “Teoría de la Performance”, que consistió en una serie de reuniones con profesores invitados con quienes dialogábamos mis alumnos y yo una vez por semana. (...) Los temas abarcaban desde la representación del yo y el juego hasta el shamanismo, la performance experimental, la performance cultural e intercultural. Más o menos al mismo tiempo, y cada vez más a lo largo de los años, otros profesores de teatro de la Universidad de Nueva York creaban cursos sobre performance feminista y de género, performance de la vida cotidiana, performance de vanguardia, estudios de danza y entretenimientos populares. Mis colegas Michael Kirby, Brooks McNamara, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Marcia Siegel, Michael Taussig y Peggy Phelan, trajeron a la Universidad de Nueva York esos temas fundamentales de los estudios de la performance. Claramente, para 1980 ya no estábamos enseñando “drama” o “teatro” del modo en que se enseñaba en otros lugares. [...] En 1980 cambiamos el nombre del departamento de Drama a departamento de Estudios de Performance y modificamos sus objetivos.» Schechner (2000, págs. 14-15)

En esta cita, Schechner reconstruye los comienzos de los estudios de la performance señalando, como comentábamos, que la influencia del antropólogo Victor Turner sería clave en su desarrollo.

4.1.1.2.4. Judith Butler 2006

La filósofa Judith Butler (2006) conceptualizará el género como performance a partir de las aportaciones de Schechner y Turner sobre los rituales como dramas sociales. Al contrario que sus predecesores, ella subraya que no se puede establecer una separación entre arte y vida, ficción y realidad.

La filósofa propuso el concepto de performatividad para analizar la conformación identitaria de las minorías, en especial las sexuales y raciales. Afirma que el individuo actúa de forma performativa en tanto representa aquello que los demás esperan de lo que es.

Toma elementos de Althusser que subrayaba que, el individuo no precede a la ideología sino al contrario: es la ideología la que da sustancia al individuo al reconocerlo de cierta forma, sea como delincuente, extraño o rebelde (1971).

Podríamos asociar su propuesta con el *habitus* propuesto por Bordieu, ya que esta depende mucho del contexto que rodee al individuo; sin embargo Butler defiende que los efectos performativos del lenguaje dependen más de la estructura opresiva que permite la existencia de dichos actos, que del acto en sí.

Butler defiende que el cuerpo en sí no existe fuera de su enunciación ya que es fruto de sistemas discursivos y performativos. Basa su propuesta teórica en el concepto de performatividad y su impacto individual, sosteniendo que la identidad del individuo, así como el género y el sexo, son una continua puesta en escena, un conjunto de normas y actos propios y extraños, anteriores a sí mismos que se repiten constantemente y son difícilmente identificables ya que el proceso de socialización por el cual se producen provocan su invisibilización al haberse normalizado. Butler pone aquí el ejemplo de la identidad sexual, la cual defiende como performance, como construcción social de identidad invisibilizada por el éxito del proceso de normalización frente al discurso asumido de hecho biológico. Subrayando que proclamar que un/ recién nacido/a es niño/a significa introducirlo/a en un sistema de regulación discursivo.

Butler sostiene que lo que conocemos como identidad no es más que el esfuerzo por adecuarnos a un patrón o por encontrar elementos de pertenencia a un grupo y nace de la repetición, es decir, la constitución de una identidad pasa por asumir una copia que carece de original y que esta se adecua al sexo y al género significa escuchar una orden proveniente de ninguna parte que se escucha en todas partes e impregna la presión por cumplirla. Sus ideas han sido duramente criticadas por convertir al sujeto en simple instrumento cultural pero podríamos subvertir esta idea en la medida

en que el sujeto al percatarse de la farsa de lo que tradicionalmente ha considerado normal transforma su mirada y puede cuestionar e incluso desafiar el discurso hegemónico

Las aportaciones de Goffman, Schechner, Turner y Butler nos acercan a la relación de los individuos en el espacio público y a la construcción de la identidad en términos performativos. Estas aproximaciones nos dan una serie de claves para la comprensión de aquellas performances artísticas que parten de una mirada crítica y de deconstrucción de estructuras y patrones socioculturales internalizados mediante el uso de estrategias participativas y códigos estéticos del performance *art* y de las artes visuales contemporáneas.

5. Análisis crítico de la sociedad posmoderna hipermediatizada desde la performance de Marina Abramovic

Las obras de Marina Abramovic buscaban la reflexión y crítica social, con lo que seleccionando aquellas que mejor reflejan los rasgos tomados como característicos del debate posmoderno; la identidad, el dolor, y el contexto, reflexionamos sobre la sociedad hipermediatizada de consumo, apoyándonos en las aportaciones de los teóricos principales de la performance de lo cotidiano, al considerar la importancia del enfoque de amplio espectro de los estudios de la performance para conectar la performance y las diversas formas en que la vida se escenifica.

Estas aproximaciones nos dan una serie de claves para la comprensión de aquellas *performances* artísticas que parten de una mirada crítica, así como para la deconstrucción de estructuras y patrones socioculturales internalizados.

5.1. Identidad

A través de estas *performances* la artista nos invita a reflexionar sobre la identidad personal, la cual es definida por la RAE como, en el caso de identidad, la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás, y en el caso de personal, aquello que es propio o característico de una determinada persona. Con lo que entendemos la identidad personal como aquello que nos permite individualmente reconocernos como alguien diferente al otro.

Gilles Lipovetsky en su libro “La era del vacío” habla de la identidad personal como resultado de diferentes y numerosas experiencias que van conformando nuestro Yo. “Durante nuestra vida estamos en un constante cambio físico y psicológico, pero hay algo que no desaparece, nuestro Yo, nuestra conciencia o identidad que se diferencia del resto de las personas” (Lipovetsky, 1988, pags. 5-7). El autor señalaba nuestro contexto como problema en el desarrollo de esta identidad; en “La Era del vacío”, menciona que las actuales generaciones occidentales encuentran su identidad en la figura mitológica de Narciso ya que encuentra que hoy en día el narcisismo se ha convertido en el pilar de la cultura occidental. El ego hace que cada vez las personas tengan una identidad más codiciosa y tengan más dificultades para conseguir una perspectiva objetiva y crítica sobre el mundo (Lipovetsky, 1988, pags. 49-50)

La socióloga Liv Stromquist defiende en su obra “*La sala de los espejos*” (2022) que, el extremo narcisismo que caracteriza nuestra época, marcado por el interés en uno mismo y la propia identidad, se caracteriza por su fluctuación, al contrario de lo que acontecía en épocas anteriores. El individualismo aumenta al mismo ritmo que nuestra obsesión por examinar, comprender, desarrollar, “encontrar” y manifestar nuestro yo.

5.1.1. Role Exchange (1975)

Desarrollada en 1975 en Amsterdam, Marina intercambió roles durante dos horas con una prostituta para plantearse la visión que desde pequeña le habían inculcado. Fascinada por la habilidad y facilidad con que la prostituta separaba lo emocional de lo físico, se decidió a transitar esos prejuicios y llevar a cabo la acción, la cual iniciaron cuando Abramovic y la mujer intercambiaron espacios. Aunque no llegó a mantener relaciones con ningún cliente, el intercambio le valió para cambiar su punto de vista y valorar tanto la dificultad como el control mental necesario para prostituirse (*Imagen 22 en Anexos*).

En relación a esta pieza podemos señalar al escritor Richard Seymour, quien habla en su obra “La máquina de trinar” (2019) de la división del yo que se da con las redes sociales, separando el yo privado del yo público. Solo por tener cuenta en redes ya tienes una imagen pública y al postear un estado o responder a un comentario, ya estás adoptando una estrategia de relaciones públicas. Unos pocos alcanzan el éxito necesario para sacar rendimiento económico a su actividad y transformarse en *influencers* patrocinados por empresas, pero para la mayor parte de los usuarios, los likes tienen que ser y son una recompensa suficiente.

Esta separación puede devenir en la lejanía del yo con su reflejo, con su significación. Lo que a priori es una necesidad puede convertirse en una especie de monstruo que acaba por engullirnos al ser imposible adecuarse a una imagen dada sin sufrir lo que solo intentarlo conlleva. Nuestra identidad está cada vez más atravesada y conformada por un imaginario fotográfico, encontrando en *influencers, tiktokers o youtubers* entre otros, su máximo exponente. Las vivencias de estas personalidades, en muchos casos, nos sirven como reflejo de las consecuencias de la sobrexposición de una identidad reflejada, performada en base a un collage de fotos y videos *online* y a como el otro reacciona ante estas.

5.1.2. Foto Tot 1 (1977)

En esta performance de 1977 traducida como “Foto Muerte”, Ulay fotografió a Marina vestida con ropa de él en posturas y planos donde fácilmente podría confundirse con el artista. El propio Ulay fue el encargado de destruir las fotografías un minuto después de exponerlas al público (*Imagen 23 en Anexos*).

Con esta obra, Abramovic buscaba confundir al espectador para llevarlo a reflexionar sobre la mutabilidad y futilidad de la identidad.

En una entrevista con Stokic, Marina Abramovic habla sobre la identidad y dice que cuando ve una fotografía suya en un contexto no artístico observa su cuerpo, su vestimenta o sus expresiones. Sin embargo, cuando se ve reflejada en una *performance* no ve un cuerpo, sino el alma, es capaz de sentir la idea que está reflejando, es decir, el mensaje que está transmitiendo (Stokic, 2008, p. 33). Convierte así la performance en un medio para reflejar la realidad objetivamente y desde el que abrir en el espectador nuevas vías de pensamiento y reflexión.

Pilar Pedraza, en el prólogo del libro de Irene Ballester, habla de la fotografía como algo que puede resultar fraudulento y la compara con un espejo que retrata aquello que ve pero que no deja de ser reflejo y no realidad: “La foto puede engañar o inmovilizar un momento lleno de sentimientos que con el tiempo desaparecen o se modifican, con lo que se pierde la esencia del momento, lo que vuelve la imagen más ficticia” (Ballester, 2012, pp. 13-16) Es ahí donde Marina detecta la identidad ficticia, en el reflejo, y lo que busca representar en la performance para confundir al espectador y llevarlo como mencionaba anteriormente a la reflexión.

Cabe señalar aquí las aportaciones de la filósofa Judith Butler en torno al concepto de performatividad y su impacto individual. En su obra *Deshacer el género* (2006) Butler sostiene que la identidad del individuo, así como el género y el sexo, son una continua puesta en escena, al no ser más que un conjunto de normas y actos propios y extraños anteriores a sí mismos y que se repiten continuamente. Defiende que eso que conocemos como identidad no es más que el esfuerzo por adecuarnos a un patrón o por encontrar elementos de pertenencia a un grupo y nace de la repetición, es decir, la constitución de una identidad pasa por asumir una copia que carece de original.

Abramovic siente que su identidad es más real performando, porque no se limita tanto a la hora de explorar con su cuerpo a través del dolor. Cuando hay observadores ella cambia, es como “el experimento de la Doble Rendija”, la realidad muta si hay alguien que está observando y eso a Abramovic le beneficia puesto que refuerza su identidad.

¿La siente más real porque la identidad, como señala Butler, no es más que una copia de comportamientos significados de una u otra forma y con la presencia del otro acentuamos esa copia para adecuarnos más y mejor a lo que creemos que el otro entiende que somos?

Con esta acción buscaba que el espectador reflexionase, fuera consciente de lo engañosa que es la fotografía entendida como muestra de la realidad y de como de mutable es la identidad de uno mismo más aun, en tanto en cuanto pretendemos percibirla a través de una instantánea. Para ello elabora una estudiada puesta en escena donde a ojos del espectador su identidad y la de Ulay confluyen, se mezclan, se confunden. Mas allá del tipo de plano o encuadre elegido, lo cual ya es de vital importancia, ya que como señalaba la filósofa Susan Sontag en su obra “*Ante el dolor de los demás*” (2003), aquellos que insisten en la veracidad de la fotografía no han de olvidar la subjetividad del fotógrafo, y es que una imagen no alcanza a ser el perfecto reflejo de lo sucedido, al pasar por el filtro del hacedor de la misma, Marina Abramovic juega con su gestualidad y apariencia performando una identidad diferente a la suya, un género diferente al suyo y lo hace, como teorizaba Butler, adecuándose a un patrón entendido, establecido y traducido como masculino que lleva al público a la confusión. Y es que cuanto más difiera el reflejo, aquello que ve el otro, de la identidad real, mayor disonancia supondrá para el yo y para el otro.

¿Estamos cayendo en nuestro propio reflejo, como lo hizo Narciso, al creer que nuestra identidad es lo que se refleja y al dejar que ese reflejo modifique quienes somos? ¿Usamos las redes sociales para satisfacer nuestras necesidades de aprobación social a través de una vida aparentemente perfecta?

5.1.3. *Relation in time* (1977)

En esta obra Abramovic y Ulay, de espaldas, permanecieron unidos por sus cabellos entrelazados durante dieciséis horas y hasta el último momento no permitieron la entrada de público (*Imagen 24 en Anexos*). El pelo trenzado simbolizaba el vínculo entre ellos, el converger de identidades entendido como unión entre dos individuos que fortalece a ambos a través del aprendizaje y cooperación mutuas.

5.1.4. *Breathing in/ Breathing out* (1977)

Breathin in/ Breathing Out, también conocida como *Death Self* y traducido como “Respira dentro/ Respira fuera. La propia muerte”, es otra de las performances conjuntas de Ulay y Marina. En ella, ambos artistas con la nariz taponada y las bocas juntas inhalaban uno el aire del otro. A los diecisiete minutos, al quedarse sin oxígeno, ambos se desplomaron (*Imagen 25 en Anexos*).

Podemos analizar esta acción en relación a la facilidad del ser humano para ser influenciado por otros. Cuando hablamos de influencia nos referimos en este caso a imitación y se inscribe en ella cierta negatividad al asumirla como una imitación desde la inconsciencia, alejada de lo asumido como racional. Sin embargo, cuando hablamos de aprendizaje la connotación es positiva porque se asume desde la conciencia, lo racional. Marina Abramovic busca en sus performances un punto medio y cree que apostar por el momento y vivir el presente es la fórmula para no dejarse llevar por eso ya que entiende como muy personal la capacidad de influenciar o ser influenciado.

5.1.5. *Rest Energy* (1980)

Se trata de una de las obras más icónicas de la pareja. Durante horas permanecieron de pie, uno frente al otro con Ulay sosteniendo un arco con una flecha que apuntaba directa al corazón de Marina. La artista ejercía también un papel fundamental ya que era necesaria la fuerza de ambos para mantener la tensión de la cuerda y que no se disparase la flecha. Al tiempo que el público podía escuchar el latido de sus corazones, recogidos por sendos micrófonos (*Imagen 26 en Anexos*).

Esta acción puede interpretarse en la línea de *Relation in time* pero en este caso se buscaba subrayar los peligros de la pérdida del yo en la cooperación y relación con el otro. La dependencia excesiva puede suponer la muerte del yo si nuestro autoconocimiento se pierde, se diluye en el otro.

Estas tres piezas guardan grandes paralelismos con las teorías de la performance de lo cotidiano que sostienen que la identidad está mediada por el otro en tanto en cuanto esta se ajusta a ciertos roles sociales. Con las redes sociales esta intermediación se da en escenarios donde el rol elegido resulta más complicado al contar con un público mucho mayor y desconocido que en la interacción personal. La separación que las redes propician favorece también la cosificación propia y ajena al mostrarnos y relacionarnos en términos y condiciones más propias del mercado con lo que es de vital importancia ser consciente de esto para valorar la influencia que ejercemos y ejerce el otro sobre nosotros y no condicionar las posibilidades de cambio que definen nuestra identidad y la ajena.

5.2. Dolor

5.2.1. Rhythms (1973-1974)

(Análisis sólo de las performances de la serie seleccionados como más relevantes para el tema de estudio)

Según el Diccionario de Lengua Española, el vocablo «Ritmo» proviene de la palabra griega ῥυθμός (rhythmos), y significa: «Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas» (RAE, 2017e). En la serie Rhythms, la artista enumera los ritmos y cada uno de ellos tiene un significado ya que hacen referencia al objeto que está marcando el ritmo de la obra, incluyendo el tiempo. Por ejemplo, en Rhythm 10 alude a los dedos de la mano, en Rhythm 2 a las dos drogas que consume, las cuales marcan el ritmo o el tiempo de la performance y en Rhythm 0 evoca la ausencia total del ritmo, porque ella no se presenta como artista, sino como objeto (Calderón Ramírez, 2010: 42-43).

“I’m interested in an art that disturbs and that pushes that moment of danger” Menciona la artista en referencia a este tipo de acciones. (Abramovic et al, 1998, p.44)

Rhythm 10 (1973): Utilizando un cuchillo, Marina apuñalaba rápidamente los espacios entre sus dedos mientras grababa el proceso. Cada vez que se cortaba, seleccionaba la grabación y la repetía para repetir los cortes exactamente en el mismo lugar (*Imagen 27 en Anexos*). La obra abordaba la violencia autoinfligida y la transformación del dolor en arte.

Presentada primero en el Festival de Edimburgo y luego en el Museo de Arte Contemporáneo de la Villa Borghese en Roma en 1973, Marina usó en la acción, una hoja de papel blanco de grandes dimensiones que colocaría en el suelo, 20 cuchillos (10 en la primera representación), y dos grabadoras (Biesenbach et al, 2010, p.60) La artista apoyó la palma de su mano izquierda contra el suelo para con la otra mano, clavar con rapidez uno de los cuchillos entre el espacio de sus dedos, al tiempo que una grabadora se encargaba de registrar el sonido de la acción. Con cada corte cambiaba el cuchillo hasta que usados todos se detuvo a escuchar el registro sonoro e intentó replicar la acción incluidos los cortes, grabándolo con una segunda grabadora. La acción terminó con Marina abandonando el espacio tras reproducir el sonido de ambas grabadoras al tiempo.

Para la acción con los cuchillos se inspiró en un juego popular entre los campesinos eslavos, en un guiño a sus orígenes. Y es que según la propia artista: “ In this performance, the mistakes of the past and those of the present are synchronous.” (Biesenbach et al., 2010, p.60)

Cabe destacar también que sería esta la primera pieza en la que Marina liga el sonido y el tiempo, convirtiéndose este último en elemento fundamental del relato; el sonido rítmico del arma ayuda a la artista a focalizar su atención tanto física como mental, en el momento presente. Se sirve del sonido para experimentar y probar su capacidad física y mental de prolongar en el tiempo una acción que atenta contra su propia corporalidad al ponerla en riesgo. La concentración y el control son fundamentales en este caso, también para repetir la acción escuchando lo grabado.

En las siguientes performances que conforman la serie *Rhythm*, el control pierde peso al tiempo que la artista deja de asumir la producción de sonidos repetitivos trasladando el peso sonoro al público y los objetos que intervienen en la acción, dirigiendo así la concentración a la escucha del entorno performático.

Esta performance, en donde los “errores” del pasado se convierten también en errores del presente, nos lleva a reflexionar sobre la importancia del cambio para mejorar, para no reabrir viejas heridas, un cambio desde la reflexión y el aprendizaje, un cambio que no se daba en la ruleta rusa que proponía Marina y que veneraba el ritmo por encima de todo, pudiendo asemejarse al frenético ritmo de las redes sociales, donde nos sometemos al escrutinio de nuestra identidad presente y pasada, al quedar esta registrada en nuestros perfiles.

En **Rhythm 2** realizada en 1974 en una galería de Zagreb, Abramovic consumió primero una medicación recetada en caso de catatonía, síndrome neuropsicológico caracterizado por la rigidez muscular, la cual le provocaría espasmos involuntarios, pasado el efecto y a modo de intermedio, la artista sintonizó una radio para a continuación ingerir una segunda pastilla, recomendada esta en casos de esquizofrenia y que inhibió sus reacciones (*Imagen 28 en Anexos*).

En algunas entrevistas Abramovic indicó que con esta acción experimentó descontrol tras la primera píldora y cierto control con la segunda, produciéndose en ambos casos una disociación entre cuerpo y mente que podríamos interpretar como pérdida de control o dado que fue idea y voluntad de la artista el someterse a los efectos de las pastillas; podría leerse como crítica social a la omnipresencia del control físico y mental que el sistema genera, sostiene y privilegia en una sociedad cada vez más medicalizada y donde el discurso terapéutico forma ya parte de nuestra

cotidianidad. Por otra parte; llama la atención y genera cierto debate la presencia de una radio en la performance, pero podría considerarse como elemento focalizador, tanto para la artista como para la audiencia, del momento presente, el “aquí y ahora”.

Rhythm 5, presentada en 1974 en el SKC de Belgrado (Centro cultural estudiantil de Belgrado) fue una pieza en la que Marina trazó un estrella de cinco puntas en el suelo a la que prendió fuego y lanzó su pelo y uñas para acabar acostándose en el centro. El público, pasivo en primer momento, se vio obligado a intervenir y rescatarla tras perder el conocimiento por la falta de oxígeno (*Imagen 29 en Anexos*).

A diferencia de la anterior, en esta obra destaca la ausencia de control; sobre su cuerpo, sobre la reacción del espectador y sobre los sonidos de la performance. Sin embargo, la toma de control por parte de la audiencia sería un punto muy subrayado por la crítica al valorar esta como la pérdida de control de la artista facilitó la integración activa del público en la obra aun yendo contra la voluntad de Marina de llevar el cuerpo al límite.

Rhythm 0 fue la pieza con la que finalizó la serie y una de las más recordadas y conocidas de su prolífica carrera por lo controvertida, provocadora, reveladora, impactante y transgresora que fue. En 1974, en el Studio Morra de Nápoles, un escrito en la pared explicaba lo que allí acontecería: “En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mi como se quiera. Yo soy el objeto” (War: 2006, p. 125). Durante seis horas la artista permaneció inmóvil a disposición del público y de como este quisiera usar sobre ella los 72 objetos que dispuso sobre una mesa (*Imagen 30 en Anexos*).

“Un abrigo, un lápiz labial, una pistola, un vendaje, zapatos, pintura azul, una manzana, un hueso de cordero, cerillas, 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 afeitar, 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, unabanda 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” (Calderón Ramírez, 2010, p. 43)

“Al inicio todo fue gentil y tímido, con plumas y rosas acariciaban su cuerpo, la besaban, levantaban sus brazos. Pero con el paso de las horas comenzaron a arrancarle la ropa, a hacerle cortes en la cara y en el cuerpo, a insultarle, a darle de fumar, incluso a clavarle las espinas de la rosa en la piel” (Jade Kerste, 2015, p. 21). Abramović nos detalla que también fueron capaces de cortar su cuello, beber su sangre y abrirle las piernas en una mesa colocándole un cuchillo en medio (MAI, 2014: 01:55-02:02). Asimismo, Westcott enfatiza que la agresividad de la performance empezó a manifestarse a las tres horas, es decir, a mitad de la obra. Esto hizo que los espectadores se dividieran entre los que intentaban proteger a Marina y los que querían divertirse a costa del malestar de la artista (Westcott, 2010, pp. 75-76). El resultado fue muy impactante, incluso «un aliado en la audiencia[...] secó las lágrimas de los ojos de Abramović”(Westcott, 2010, p. 76).

Al margen del límite temporal y la selección de objetos, esta es la única *performance* donde se aleja por completo del control sobre sí misma y del público. La obra examinaba la relación entre el artista y el público al formar este parte activa de la pieza, buscando averiguar hasta que punto el espectador estaba dispuesto a cruzar los límites. Alentado por la impasibilidad de la artista y el actuar en grupo, el nivel de agresividad fue escalando a medida que pasaron las horas. ¿Podríamos analizar la obra desde la perspectiva del papel de un ente mediador que garantice los derechos fundamentales del individuo en situación de vulnerabilidad? ¿Podríamos señalar paralelismos entre la obra y el sistema regido por un mercado que permite, blanquea y aboca al individuo a comerciar con su propio cuerpo en aras de sobrevivir?

Marina Abramovic concluyó con esta performance:

“(…)Si se deja la decisión al público, te pueden matar... Me sentí realmente violada: me cortaron la ropa, me clavaron espinas de rosas en el estómago, una persona me apuntó con el arma en la cabeza y otra se la quitó. Se creó una atmósfera agresiva. Después de exactamente 6 horas, como estaba planeado, me puse de pie y empecé a caminar hacia el público. Todo el mundo salió corriendo, escapando de una confrontación real” (Marina Abramović, citada por Daniel González, “Ritmo 0, haz conmigo lo que quieras”, La piedra de Sísifo, 10 de febrero, 2015)

Al exponerse como objeto, acabó convirtiéndose a ojos del espectador en un ser inferior que lo empoderaba y le daba alas, la misma objetualización que observamos en redes sociales y que lleva al consumidor a adoptar conductas que acaban infiriendo en la salud mental y física de las figuras populares que observan tan lejanas e irreales así como en otros miembros no tan ilustres o relevantes pero que igualmente sufren el poder de las redes aunque este sufrimiento no sea tan mediático. Y es que, a la hora de relacionarnos con el otro, y como teoriza el sociólogo Aris Komporozos-Athanasίου en *Speculative Communities: Living with Uncertainty in a Financialized World* (2022), lo que caracteriza nuestro tiempo es que vivimos inmersos en una incertidumbre radical donde todo se rige por las leyes impredecibles y especulativas del mercado financiero, esto se ha inmiscuido y generalizado en todas las esferas de la vida, lo cual ha provocado una “financionalización” de la existencia y nos lleva a actuar de forma especulativa en redes con el fin de obtener un beneficio personal.

En palabras del profesor González Requena:

“El cuerpo reina, en el espectáculo electrónico, pero reina en su negación, es decir, como imagen descorporeizada, (...) Universalización, pues, del star-system: imágenes de cuerpos ejemplares, tan ejemplares que sólo pueden existir como imágenes: cuerpos que no huelen y que carecen de textura, que desconocen las erosiones del tiempo, que son, en el extremo, tan inmaculados como asépticos. No será, por lo demás, difícil rastrear los síntomas socioculturales de este reinado del cuerpo denegado”. (González Requena, 1998: 134).

A colación de las dos últimas performances de la serie, cabe señalar el enfoque o modelo dramático de Erving Goffman, quien recordemos proponía interpretar la interacción social como actuación o papel representado ante los posibles espectadores, señalando que las interacciones sociales no son más que representaciones de los roles que tenemos interiorizados y que terminan determinando nuestra identidad. Cualquier intercambio social lleva consigo la interpretación de algún rol, el cual va a cambiar en función del contexto interactivo, provocando repuestas diferentes según como el otro lo interprete. En toda interacción existen unos límites conductuales preestablecidos, un guión a interpretar frente a los demás. Esta será una de las cuestiones más problemáticas para la representación de la identidad en las redes sociales digitales debido a la complejidad de definir un público específico al que adaptar la interpretación en espacios abiertos en los que coexisten públicos de muchas y diversas índoles difíciles de prever.

5.2.2. *Art must be beautiful, artist must be beautiful (1975)*

Presentada en Copenhague, fue una performance en la que la cámara recogía un plano medio de Abramovic cepillándose el pelo violentamente durante una hora, al tiempo que condolidada y dolorida repetía la frase: “El arte debe ser hermoso, el artista debe ser hermoso”, hasta entrar en una especie de trance (*Imagen 31 en Anexos*).

La obra es entendida como crítica al sistema patriarcal, y aunque son muchos los ámbitos a los que podríamos extrapolarlo, ya que como mencionábamos en un principio, los tentáculos del patriarcado no entienden de fronteras, nos centraremos en como seguían (y siguen) extendiéndose al y desde el mundo del arte, así como esta violencia simbólica se materializa en dolor sobre el cuerpo femenino. Una crítica al canon de belleza y artístico que coarta la libertad de la mujer. En línea con el tema que nos atañe, cabe señalar que el sistema, la cultura contemporánea y por ende las redes sociales, plasman y sostienen al tiempo que reproducen, el pensamiento machista de los individuos que conforman el sistema, al no ser estas redes entes aislados e independientes, con lo cual y dadas sus características particulares, no hacen más que favorecer la perpetuación de este pensamiento. En un sistema cada vez más visual, un sistema donde la imagen gana y ha ganado posiciones frente a lo escrito, es difícil o más bien han conseguido que parezca difícil el huir de cánones femeninos que sigan dictándonos o aconsejándonos como ser y estar. Pareciera que estos se han vuelto más laxos pero solo se han ampliado en pro de nuevos nichos de mercado publicitario (*Body Positive, Modelo Curvy...*), como demuestra la proliferación de operaciones estéticas entre adolescentes, la sobreexposición a las redes, el canon físico actual inspirado por las *Kardashian*, la vuelta del canon skinny de los 2000 o la hipersexualización a edades más tempranas entre otros. Cierta es la importancia de alejarse del discurso pesimista para seguir construyendo y reclamando espacios y es un hecho el crecimiento del movimiento feminista y la nueva mirada, la nueva lupa que esto trae consigo, pero es importante también señalar como el sistema se vale de este para mantener viejos modos. Ejemplo de ello lo tenemos también en el empoderamiento, palabra muy ligada en los últimos tiempos al feminismo. A sabiendas de esto, y de la importancia de no quedarse al margen de lo social, el sistema y con el la publicidad, se apropia y se ha apropiado del término para favorecer el mercado, asociando el empoderarse a formas de ser y estar igual de limitantes, estereotipadas y dañinas que de las que presume alejarse. Asociado a una forma de ser y estar históricamente consideradas como masculinas; sexualidad exacerbada, falta de sentimientos, falta de empatía o responsabilidad afectiva, desinterés, desenfreno, fiesta, individualidad, independencia... Inalcanzable como todo estereotipo al no ser más que una idea abstracta, continua perjudicándonos al dictarnos el como habitar los espacios y habitarnos a nosotras mismas al

subrayarse de nuevo como mejor, aquello entendido como masculino. Tampoco ayuda a mitigar esto la lenta toma de espacios del discurso y de la mirada femenina, tan necesaria para continuar reivindicando la importancia y el valor de lo asociado a lo femenino y en especial de algo tan vital como los cuidados.

En este caso, es importante tener en cuenta las aportaciones de Butler, quién, recordemos, en su obra *Deshacer el género* (2006) proponía el concepto de performatividad en referencia a la conformación identitaria de las minorías especialmente sexuales y raciales. Butler señalaba que el individuo actúa de forma performativa al representar aquello que los demás esperan de lo que es, al ser la ideología la que precede al individuo y no al contrario. Defiende que el cuerpo es fruto de esos sistemas discursivos y performativos, suponiendo esto un impacto individual al exigir una continua puesta en escena conformada por normas y actos propios y extraños, anteriores a sí mismos que se repiten constantemente y son difícilmente identificables debido al proceso de socialización y normalización que provoca su invisibilidad. Sus ideas, criticada por alinear al sujeto como instrumento cultural, nos dan sin embargo cierta esperanza al poder percatarse el sujeto de lo que ha considerado normal y poder cuestionarlo desde una óptica más crítica o incluso desafiar ese discurso hegemónico.

5.2.3. *Lips of Thomas* (1975)

Presentada por primera vez en Innsbruck en 1975 (*Imagen 32 en Anexos*). Según comenta la propia autora, la pieza está conformada por 9 partes:

“Como lentamente 1 kilo de miel con una cuchara plateada. Bebo lentamente 1 litro de vino tinto de un vaso cristal. Rompo el vaso con mi mano derecha. Corto una estrella de cinco puntas en mi vientre con una navaja de afeitar. Violentamente me doy latigazos a mí hasta que ya no siento más dolor. Me tumbo encima de una cruz de hielo. El calor de un *suspended space heater* dirigido hacia mi vientre hace que la estrella empiece a sangrar. El resto de mi cuerpo empieza a congelarse. Me quedo encima de la cruz de hielo hasta que el público interrumpe la pieza y empieza a llevarse el hielo” Marina Abramovic (1975)

“Estos objetos no los eligió al azar. La miel es el símbolo espiritual de los sabios y santos, el vino es el elixir de la vida y del conocimiento. La estrella que se dibuja evoca a la estrella comunista de la ex Yugoslavia. Ella usa su ombligo como símbolo de su identidad, en el cual

todo comienza pero también termina. Incluso alude a la religión con la flagelación y con la cruz de hielo ortodoxa” (Ballester, 2012, págs. 40-42).

Como en el caso de *Rhythms 2* y *Rhythms 0*, la artista cuestiona el papel del intérprete y del público poniendo a prueba los límites entre ambos, los cuales se disuelven a los treinta minutos de estar sobre los bloques de hielo al intervenir miembros del público para asegurar la integridad física de Marina, rompiendo así con su condición pasiva de espectador.

“En mi vida privada yo no busco el sufrimiento, pero en mis performances lo represento para disminuirlo y sobrepasarlo. Aceptar el sufrimiento es la condición indispensable para liberarse de él. El sufrimiento es una herramienta para crear una obra de arte. Esto no es nada nuevo porque en las culturas antiguas, los ceremoniales chamánicos del cuerpo se basan en el sufrimiento, el chamán llega a afrontar la muerte clínica para explorar ese paso entre la vida y la muerte; es muy importante porque así comprendemos la fuerza del Espíritu tanto como las limitaciones del cuerpo físico”. Marina Abramovic (1975)

5.2.4. *The freeing series* (1975 y 1976)

Serie compuesta por tres performances en las que explora sus límites físicos y mentales buscando subrayar la importancia de vivir el presente. Esta exploración supone para ella una reinención personal con la que liberarse de su pasado en un Belgrado en manos del régimen comunista y dar paso a una nueva etapa. Este nuevo período coincide con la aparición en su vida de Ulay, también artista y con el que, como ya he adelantado, forma pareja sentimental y profesional.

"Odio la nostalgia. Lo que ya terminó es agua pasada, no importa. El presente es lo que realmente vale la pena vivir", palabras de Marina Abramovic que recoge el Diario de Mallorca en 2017.

En *Freeing the memory* la artista recita todas las palabras que recuerda en serbo-croata hasta que pasada una hora y media se queda “en blanco”, no recuerda más palabras, ha liberado su memoria (*Imagen 33 en Anexos*).

Para *Freeing the voice*, la artista tumbada boca arriba gritaba hasta que pasadas tres horas perdió la voz, con ello buscaba alejarse de la materialidad de la cultura contemporánea para redescubrir la experiencia de la naturalidad (*Imagen 34 en Anexos*).

Durante *Freeing the body*, bailó ocho horas al ritmo del tambor, desnuda y con la cabeza cubierta hasta caer exhausta. Esta pieza atendía a su deseo por entrar mentalmente en otra dimensión forzando los límites corporales (*Imagen 35 en Anexos*).

En esta serie la artista nos habla de tiempo, límites, dolor, fragilidad, futilidad y de como el otro vive esto en tanto en cuanto esta corporeización atestigua también la suya propia. Cabe señalar aquí ciertos paralelismos con los comportamientos que se están dando en torno a las redes sociales. Habiendo llegado ya a la mayoría de edad la primera generación de nativos digitales, empezamos a contar con pruebas, estudios y resultados empíricos de como estas nos afectan, nos moldean, nos definen y nos influyen, siendo estos de lo más esclarecedores. Y es que prueba del devenir y de las afecciones relacionadas o derivadas de las redes sociales, son las numerosas figuras públicas, los conocidos y tan denostados *influencers*, que han expuesto su malestar psicológico y la necesidad del manido “detox digital” para alejarse de las redes por un tiempo y centrarse en el momento. Los *influencers* son el “pico del iceberg” en cuanto a sobreexposición en redes y a como esta puede afectarnos, pero en mayor o menor medida esta nos afecta a todos los usuarios, aunque para la gran mayoría los likes constituyan la única motivación y recompensa. ¿Estamos en una “relación tóxica” con las redes? ¿Nos está llevando su mal uso a la extenuación?

Y es que con la incursión de las redes sociales en nuestro día a día, la violencia encontró nuevas y múltiples formas de manifestarse al banalizarse convirtiéndose en espectáculo y al servir como dispositivo de poder y control. Al respecto, el filósofo Byung Chul Han señala en su obra *“Psicopolítica”* (2022) el advenimiento de una nueva era marcada por la posibilidad de sacar modelos de conducta por medio del conocimiento de los datos de las masas, lo cual da lugar al comienzo de la época de la “psicopolítica digital”. Para el filósofo, su eficiencia reside en que el sujeto no es consciente de que está siendo sometido y se cree libre, y es esto lo que resulta en una autoexplotación mucho más eficiente que la ajena. Byung Chul Han subraya que esta nueva era deja atrás el poder represor y disciplinario del que hablaba Foucault, en pos de apelar a un poder inteligente, amable y seductor. Surge así una violencia de la positividad manifestada en la abundancia, el exceso y la masificación. Esta aniquila toda alteridad y el sujeto la internaliza y la ejerce sobre sí mismo, auto explotando la exhibición de su intimidad de forma voluntaria en las redes sociales o integrando esa auto exigencia en un mundo que parece reconocerlo solo cuando se exhibe.

Hoy en día nuestra identidad está indiscutiblemente más ligada a la imagen con lo que al tiempo que defendemos el empoderarnos este va ligado en muchas ocasiones de hipersexualización y de ajustarse a unos cánones en pro del “mi cuerpo mis reglas”, cuando nuestra corporalidad va indiscutiblemente ligada a los contextos que habitamos y nos habitan. Estos límites impuestos y autoimpuestos generan en las personas un incalculable dolor que en el caso de las leídas como mujeres supone un problema estructural y endémico que según diversos estudios, el mal uso de las redes siguen sosteniendo, lo cual se traduce en proliferación de operaciones estéticas desde edades más tempranas, disforia corporal por el uso de filtros, ansiedad, depresión, fobia social, anorexia, bulimia...

Escapar a estos ritmos supone un ejercicio de reflexión, contextualización y autocrítica que nos otorgue la capacidad de ver los discursos a los que nos adherimos y que no dejan de ir en la línea de aquellos que denostamos. Como señalaba con anterioridad, el manido discurso de “con mi cuerpo hago lo que quiero” o aquellos que enaltecen un comportamiento más sexual e irresponsable por parte de las mujeres a la hora de relacionarse sentimentalmente, no dejan de aplaudir unos comportamientos históricamente atribuidos a lo masculino, con lo que es de vital relevancia señalar la importancia de la emancipación de ciertos discursos pero no en pro de adoptar lo masculino por ser esto lo mejor posicionado socialmente. Estaríamos así cayendo en lo mismo que criticamos, con lo que esa emancipación debe venir desde el ensalzar como igualmente empoderante, importante, válido y necesario lo asociado a lo femenino; los cuidados, la delicadeza, lo sentimental, el sentido estético...

Desde pequeñas se nos inculca también la importancia de mantenernos dentro de unos márgenes, de mantener un cierto control, pero al ser estos márgenes abstractos y contextuales pueden moverse a gusto del entorno y llevarnos a un estado de hipervigilancia sobre nosotras mismas que no ayuda a nuestro correcto desarrollo, emancipación e independencia y solo nos ata más a los preceptos machistas. El control es un arma de doble filo: como protección lleva a la paternalización e infantilización de la mujer, lo cual se da desde el sistema patriarcal y de forma estructural desde las instituciones de poder. El control transformado en el sibilino autocontrol del que hablábamos antes y ejercido por las propias agentes a controlar, nosotras mismas, pasa ahora por un control ejercido desde las redes, convertidas estas en ventana y espejo desde el que ver y ser visto, desde el que compararnos y ser comparados con el otro. Un otro encargado de refinar su perfil; aquello que quiere mostrar, como quiere ser visto. Un otro conformado por un collage de imágenes que nos

llevan a formar nuestra idea de él, a significarlo de determinadas formas para despersonalizarlo y objetivarlo en línea con el discurso publicitario. Un otro que no dejó de ser yo también.

5.3. Contexto

Recordemos al abordar este apartado que; Schechner señalaba que aun no considerando todo performance, sí se puede analizar todo como si lo fuese (Schechner, 2013, p.14).. Su carácter efímero le ha otorgado cierto reconocimiento como resistencia a los preceptos del sistema y economía capitalistas así como a la fetichización del objeto artístico, aunque su popularización convierta en *naive* este pensamiento. Nada garantiza la eficacia de una acción pensada como transgresora al estar esta supeditada al contexto.

5.3.1. Imponderabilia (1977)

Traducido como imponderable; circunstancia imprevisible o cuyas circunstancias no pueden estimarse. Fue una de las performance conjuntas de Marina y Ulay. Presentada en 1977, los artistas se colocaron desnudos uno frente al otro en la entrada de la *Galleria Comunale d'Arte Moderno* de Bolonia, lo que obligaba al público a tener que pasar por el estrecho espacio entre ambos para acceder a la galería. Permanecieron así noventa minutos durante los cuales, dada la estrechez del pasillo entre los artistas, los asistentes debían elegir a cual de los sujetos daba la espalda (*Imagen 36 en Anexos*).

De esta obra podemos interpretar como la morfología urbana, afecta, influye, e interfiere en nuestro día a día, en nuestros movimientos e incluso en la relación con el otro y de cuan inabarcables e incalculables pueden ser estos efectos. Esta morfología atiende a decisiones personales mediadas por un tipo u otro de pensamiento y que en mayor o menor medida se sale de lo objetivo con lo que resulta complicado que se adapte a todos los intereses y necesidades de quienes habitan los espacios, pese a acabar asumiéndolos como normales o inamovibles. Esto nos vale como ejemplo para el mundo online, un mundo que no deja de formar parte de nuestra cotidianidad y en el que igual de fácilmente nos adaptamos al cambio y normalizamos situaciones y contextos hasta olvidar o perder de vista el baremo con el que ponderar la medida y el alcance con el que nos afectan, moldean e influyen personalmente, o influimos en el otro, con acciones asumidas y normalizadas que reproducimos o con las que convivimos a diario.

Marina defendía que “lo personal es político”, idea en la que cobra especial relevancia la función social del arte que se reivindicaba, con la performance como uno de sus brazos ejecutores, con el cambio de paradigma.

5.3.2. Serie Nightsea Crossing/ Conjunction (1981 – 1987)

La serie Nightsea Crossing/ Conjunction, hace referencia a un conjunto de veintidós performances que desarrolló con Ulay entre 1981 y 1987 en diferentes continentes. La acción consistía en los dos artistas sentados uno frente al otro en los extremos de una mesa y en estado meditativo (*Imagen 37 en Anexos*).

El silencio, la distancia y el ayuno eran los rasgos fundamentales de una performance donde se buscaba poner el foco de nuevo en la sociedad de consumo y como nos lleva a inmiscuirnos en vínculos sexo afectivos que no nos hacen felices y en los que reina la incomprensión y la apatía, fallas que intentamos suplir con posesiones físicas que nunca podrán cubrir ese vacío. Habla también del ruido en que nos movemos; ruido informativo, ruido publicitario, ruido en la ciudad, ruido en las redes, ruido como estímulos externos que llenan todo nuestro tiempo, espacio, pensamiento, rango auditivo sin dejar lugar al silencio, al aburrimiento, al vacío... Pareciera que hoy en día ese vacío, ese silencio significase parar y parar fuese sinónimo de algo negativo. Esa visión proviene de una mentalidad mercantil donde la máxima de producir y consumir no concuerda con el parar ya que este se asimila a no producir, no consumir. Ciertamente es que el sistema se ha apoderado también de estos espacios para monetizar la cultura del *detox*, del *relax*, de la tranquilidad. Un nuevo intento de abarcar y apoderarse de espacios para capitalizarlos, por ello la importancia del silencio que Marina Abramovic señala; un silencio que más que nunca parece protesta política.

En relación a esto cabe mencionar al filósofo Byung Chul Han quien señala en “*La agonía del Eros*”(2014) que: “El sujeto narcisista no puede fijar claramente sus límites, se diluye el límite entre él y el otro. El mundo se le presenta como proyecciones de sí mismo. No es capaz de reconocer el otro en su alteridad y de reconocerlo en esa alteridad”.

En su obra “La desaparición de los rituales” (2021), el filósofo también habla de que el aumento de información y de comunicación promete un incremento de la producción. Así es como la presión para producir se expresa como una presión para comunicar... Para huir de la rutina y escapar del vacío consumimos aún más novedades, nuevos estímulos y vivencias. Es justamente la sensación de vacío lo que impulsa la comunicación y el consumo.

Para el filósofo esto nos aboga a una configuración de subjetividades idénticas que anuncia una crisis de valores y símbolos al carecer los datos que inundan las redes, de fuerza simbólica.

Y es que la publicidad no es tanto vendedora de objetos sino productora de sujetos ya que “genera una serie de posiciones desde las cuales interpela a los individuos para articular su subjetividad y transformarse en sujetos de un tipo particular “ (Corrales, 2015, p.180). De caracterizar las propiedades de los objetos ha pasado a constituirse en un sistema de significación complejo que articula lógicas sociales, cristalizadas y condensadas en los objetos que publicita. Tal como señalaba Deleuze, “modula insistentemente las subjetividades” (Deleuze, 1996)

Y es que, el espectáculo lo impregna todo al transformarse en nuestra forma de vida y en nuestra forma de ver el mundo.

5.3.3. *House with an ocean view* (2002)

Fue una de las performances en las que cuestiona el frenético ritmo al que la sociedad de consumo nos remite. Marina Abramovic creó para ella una especie de casa: tres cubículos gigantes a modo de tres estancias independientes: baño, cocina y dormitorio, situados a cierta altura y en los que vivió durante doce días (*Imagen 38 en Anexos*). Aunque la artista no se muestra conforme con los resultados, la obra es un buen punto de partida para cuestionarnos como la rutina impuesta por trabajos al servicio del sistema hiperproductivo, llevan al individuo a la monotonía, tristeza, pérdida de tiempo y consecuente pérdida de identidad.

En la actualidad, el consumo trasciende a la práctica económica y se constituye en referente para la construcción simbólica de la identidad personal, lo que le permite reafirmarla constante y periódicamente. Morris B. Holbrook en su ensayo “*The Millennial consumer enters the age of exhibitionism*” (2001), mantiene que “los consumidores usan ideas, imágenes y símbolos para reconfigurar proyectos de identidad, o utilizan los bienes para la difusión de su propio estilo de vida y crear límites sociales o distinción.”

Esto nos lleva tanto a identificarnos con los significados que envuelven esos productos como a presentarnos socialmente como objeto de observación.

Para Paula Sibilia, en su libro *“La intimidad como espectáculo”* (2008), habla de que con la aparición de los sistemas de comunicación digital, la exhibición de la intimidad asciende como escenario principal para la creación de nuevas formas de subjetividad.

Y es que, existe la creencia de contar con la libertad para convertirnos en lo que queramos ser, pero tal y como sostiene el filósofo Charles Taylor en *“Las fuentes del yo”* (2006), esto siempre sucederá en negociación con el otro, ya que no logramos la auto-realización de forma autodeterminada, sino en la interacción con los demás y dentro de un marco cultural inteligible para uno mismo y para otros. Esta negociación con el entorno exige un reconocimiento en positivo por parte del otro y la falta del mismo para la formación de nuestra propia identidad, se traduce en dolor.

Las afirmaciones de Taylor guardan paralelismos con la Teoría de la performatividad de Judith Butler, en la que recordemos, defendía que todo era actuación ya que nuestro comportamiento no eran más que formas inducidas por repertorios sociales que se performan miméticamente en el proceso de socialización. Sin embargo, Butler apuntaba también que es la reiteración de nosotros mismos la que sostiene esta identidad performada ya que es en ella en la que buscamos coherencia con categorías sociales que son re-articuladas y re-significadas por nosotros mismos, Butler subraya aquí como es esta reiteración la que nos abre las posibilidad de oponernos y transformar los términos sociales de la negociación.

Citando al escritor Boris Groys, podemos señalar que:

“Al asumir una responsabilidad ética y estética por la imagen que ofrecen al mundo exterior, los consumidores se convierten en prisioneros del diseño total como nunca antes, porque ya no pueden delegar en otro las decisiones estéticas. Los consumidores modernos presentan ante el mundo la imagen de su personalidad, purificada de todo ornamento e influencia externa” (2015, p.29).

5.3.4. Cleaning the house (2006)

Se trató de un retrato en plano picado de la artista arrodillada en el suelo con un cubo con una bayeta delante de ella. Viste elegante vestido negro y guantes rojos que junto con el cubo nos invitan a imaginarla inmiscuida en la limpieza del suelo, tarea de la que parece distraída por un agente fuera de plano al dirigirse la mirada de la artista al cielo (*Imagen 39 en Anexos*).

Podríamos asimilar esta con una imagen religiosa ya que la artista parece distraída por una revelación divina. Tanto por la estética como por el vestuario, Marina consigue darle un cariz místico a una tarea cotidiana.

Con el auge progresivo de los realities, desde personajes ya conocidos a personalidades anónimas empezaron a copar minutos televisivos mostrándonos los aspectos más cercanos, cotidianos y desconocidos de sus vidas, a la indiscutible omnipresencia de las redes sociales, hemos asistido a la elevación de lo cotidiano, la mistificación del día a día. Todo es propenso a convertirse en reseñable. Las redes son la herramienta perfecta para abrir esta ventana al otro, y lo que en un principio significaba solo mostrar nuestra mejor cara, ha ido transformándose progresivamente para abarcar nuevos nichos, nuevas formas de hacer, ser y estar en las que incluir a mayor número de usuarios. El “no makeup”, la estética poco cuidada, la viralización de las recomendaciones comerciales y gags de tiktok, lo vanal, los encuadres movidos, lo asumido como feo, normal, sin importancia, secundario... está alcanzando un cariz aun más elevado al ponerse el foco en ello y otorgarle espacio, inmiscuirlo en el discurso online. En este punto resulta interesante repensar y valorar la importancia que Marina Abramovic le otorga al contexto en que presenta y desarrolla sus performances. Como en el caso de gran parte del arte contemporáneo enraizado en el dadaísmo, Abramovic favorece el ampliar los márgenes de lo conocido como arte en sus performances. En el caso de “Cleaning the house”, observamos la capacidad y falta de prejuicios de la artista para elevar a categoría de arte cuestiones cotidianas. La artista diviniza lo cotidiano al igual que cualquier usuario puede hacer en sus redes sociales, convertidos en curadores de sus propios museos. Pero cuando todo parece ser arte, ¿Es algo arte? ¿Cuando todo parece reseñable, lo es algo en realidad? ¿Favorece el sistema publicitario esta categorización del arte en pos del mercado? ¿O estamos ante la democratización del arte de la que hablaba Walter Benjamin?

Durante el siglo XX, las élites culturales siguieron la idea de Walter Benjamin (1989), quién mantenía que con la reproducción técnica y masiva, las obras perderían su distintiva originalidad. Pero lo que las élites obviaron es que el mismo Benjamin sostenía que la pérdida de ese “aura” podría suponer la liberación de la clase obrera, refiriéndose a que podría hacerse por fin con los recursos necesarios para la creatividad, en manos hasta entonces de la clase burguesa (Walter Benjamin en todas las versiones del ensayo titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, 1935-1939). Así, la democratización del arte vendría de la mano del cuestionamiento del principio de originalidad artística.

La performance abogaba desde sus comienzos por inmiscuirse en la cultura, en lo social y con las redes sociales vemos como el arte se ha diluido en un contexto donde las vidas se han convertido en arte, adquiriendo una cotidianidad, un hábito que nos lleva a olvidar la condición estética de lo que

estamos viendo o proyectando. ¿Esta representación de la vida nos hace olvidar el aspecto crítico y reflexivo también propio de la estética y defendido por la performance artística?

6. Conclusiones

Alcanzado el objetivo general de establecer los correspondientes paralelismos entre los pilares en los que Marina Abramovic erige sus performances artísticas y los establecidos por los principales teóricos de la performance de lo cotidiano a través del análisis crítico de la actual sociedad hipermediatizada, así como los objetivos específicos de contextualizar y analizar la performance, entendida esta como herramienta metodológica aplicada al arte y la cotidianidad, para desengranar y comprender la trayectoria artística de Marina Abramovic y las teorías propuestas por Erving Goffman, Víctor Turner, Richard Schechner y Judith Butler, y tomarlas como base para identificar, analizar y reflexionar sobre la sociedad posmoderna y su comportamiento online desde los rasgos establecidos como más característicos de la misma, podemos concluir que:

Desde el mundo del arte, Marina Abramovic criticaba en sus performances las derivas de la sociedad posmoderna, una sociedad rendida al mercado y donde los espacios para la reflexión quedan cada vez más limitados. Desde lo social, se valían de la performance para dar respuesta a nuestra conducta: desde nuestra propia identidad a la importancia de la figura del otro. En un mundo donde las redes sociales y la imagen ganan relevancia en nuestro día a día, traer a colación estos enfoques resulta interesante para comprender las dinámicas que transitamos. Resultando así un trabajo en el que bajo la lupa de la performance de lo cotidiano, traemos a colación el enfoque crítico de la artista para entender las derivas actuales, escogiendo en ambos casos los teóricos, teorías y obras de Marina donde más analogías entre la performance y el devenir online de la sociedad posmoderna encontramos y apoyándonos en tres elementos fundamentales: identidad, dolor y contexto.

La sociedad está formada por personas que la han ido conformando a través del tiempo según los criterios impuestos por otros individuos en las diferentes etapas históricas, y aunque estos cambien, el deseo de los individuos por ser aceptados socialmente, se mantiene. Esto nos lleva a moldear personalidades, personajes con los que adaptarnos al tiempo y circunstancias que nos atañen, buscando complacer y recibir la aprobación del otro, convertido en público. Así es como la sociedad deviene en gran obra de teatro.

La personalidad del individuo se conforma a través de las reglas impuestas por el sistema dominante, ya sea al seguirlas o al intentar subvertirlas, adoptando roles adaptados a los entornos que transita, con los que conseguir mantenerse o pertenecer a un determinado grupo privilegiado. Empleando las herramientas necesarias para ratificar su personalidad de acuerdo con su rol.

Se esconden detrás de la máscara, la fachada que levantan con su vestimenta, joyería, bienes materiales, modales, actitudes...para reunir la seguridad suficiente para su presentación ante el otro, recordemos, convertido en público.

La actividad humana no es más que un gran espectáculo en el que los individuos producen distintos personajes a diario para satisfacer las exigencias de otros miembros del sistema. Las redes sociales constituyen así, el nuevo medio para presentarse, un escenario de gran impacto por sus singulares características y por haberse erigido como nuevo medio de consumo masivo en un contexto regido por el discurso mercantil. Si bien es cierto que las redes online sirven para la promoción y exhibición del individuo, no son estas las causantes per se del comportamiento y extremo narcisismo que en ellas se transmite, al no ser más que meras herramientas.

Una sociedad inmersa en la sobreexposición de una identidad o imagen performada, corre el riesgo de no poder discernir lo real y vivir inmersa en un contexto generado por los “mandamases” de las redes sociales, esto conlleva también la sobreexposición al individualismo resultando en una sociedad más fragmentada. De ahí la importancia de repensar esta batalla por lograr la aprobación de los demás a quienes deshumanizamos para convertir en jueces frente a los que emprender una cruzada individual para ganar la aprobación del otro.

7. Bibliografía

(S/f). Ocula.com. Recuperado el 4 de julio de 2023, de <https://ocula.com/art-galleries/galerie-krinzinger/artists/marina-abramovic/>

1.2. Aproximaciones conceptuales al lenguaje del performance art – Introducció als llenguatges de la performance. (s/f). Uoc.edu. Recuperado el 22 de junio de 2023, de <http://arts.recursos.uoc.edu/llenguatge-performance/es/1-2-aproximaciones-conceptuales-al-lenguaje-del-performance-art/>

AA DD (1990). Publicidad: semiótica e ideología. Madrid: Contrapunto.

Aguilar Rodríguez, D. E., & Hung, E. S. (2022). Identidad y subjetividad en las redes sociales virtuales: caso de Facebook. *Zona Próxima*, 12, 190–207. <https://doi.org/10.14482/zp.12.657.42>

Alarcón, J. L. T.-M. E. (2022). Usos y recursos de TikTok como herramienta de comunicación / *Uses and resources of TikTok as a communication tool*. Universidad de Málaga

Alcaraz, G. B. (7 de Noviembre de 2011). El cuerpo como performance en la sociedad del espectáculo. *Estudios sobre las Culturas* .

Amigot, P. y Martínez, L. (2019). Modular la subjetividad. La idealización publicitaria de la identidad neoliberal. *Con-Ciencia Social* (segunda época). 2, 119-127.

Castelar, A. F. (2008). La identidad como performatividad. *CS*, 2, 209–225. <https://doi.org/10.18046/recs.i2.418>

Domínguez, C. R. (ciembre de 2019). Camp, fantasía irónica y deconstrucción posmoderna. Universidad de Valladolid.

Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación y Pensamiento del Colegio Hispanoamericano*, 85, 95.

Entrevista a Eva Illouz. (s/f). Ddooss.org. Recuperado el 22 de junio de 2023, de <https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-eva-illouz>

Fonseca, G. X. S. (2021). Transteatralización de la muerte violenta en redes sociales. Universidad Autónoma de Chiapas.

Franco, P. F. (2014). El concepto de la performance según Erving Goffman y Judith Butler. "http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/cea-unc/20161202110720/pdf_1328.pdf"

Gavaldà, J. (s/f). Referencia y Performatividad en el discurso publicitario: Las reglas del flujo televisivo. *Quaderns de Filologia*, IX(2004), 119–133.

GOFFMAN, E., La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires, 1971.

García, P. E. M. (2023, enero). Redes sociales y Creación Artística: conectados con la desolación. Tercio Creciente, Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural, 143, 152.

García, T. A. (2008). Cuerpo y Tecnología en el Arte Contemporáneo. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas.

Godinez-Burgos, E. (24 de Octubre de 2022). Los contenidos digitales y el problema de la excelencia en la cultura neoliberal. Revista humanidades.

González Requena, J. (1988). El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad. Madrid: Cátedra.

Guzmán y Rodrigo Díaz Cruz, A. (s/f). Antropología y performance: algunas intersecciones y rutas de investigación. Diario de Campo, Enfoques, 7.

H. BESACIER, "Reflexiones sobre el fenómeno de la performance", en DDA (ccor.), Estudios sobre performance. Sevilla, 1993.

Han, B.-C. (2014). La agonía del Eros (R. Gabás, Trad.). Herder.

Han, B.-C. (2021). *La Desaparición de Los Rituales*. Herder & Herder.

Han, B.-C. (2022). *Psicopolítica*. Herder & Herder.

Hernando, A. (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Buenos Aires: Katz.

Herrera Gómez, M., & Soriano Miras, R. M. (2004). La teoría de la acción social en Erving Goffman. *Papers*, 73, 59. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v73n0.1106>

Komporozos-Athanasίου, A. (2022). *Speculative communities: Living with uncertainty in a financialized world*. University of Chicago Press.

La encarnación del yo en las redes sociales digitales. (2018, febrero 15). Telos | Archivo; Telos. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero091/la-encarnacion-del-yo-en-las-redes-sociales-digitales/>

Larreche, J. I. (2020). *Espacio público-político: Referencias en clave de géneros y performatividad*.

La Ventana, 6(51), 10–31. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i51.7059>

Lasch, C. (1999). *La cultura del narcisismo*. Andres Bello.

Laval, C. (unes 30 de marzo de 2015). *Antropología del sujeto neoliberal*.

López, J. L. (2 de Julio de 2007). *La Bohemia resignificada. Mujeres modernas en la performance de su identidad*. Université de Franche-Comté. Besançon, Francia.

Marcos-Dipaola, E. (2019). Producciones imaginales: lazo social y subjetivación en una sociedad entre imágenes. *Arte individuo y sociedad*, 31(2), 311–325. <https://doi.org/10.5209/aris.59483>

Marina Abramović and ULAY. Nightsea crossing/conjunction. 1981-1987/1983. (s/f). The Museum of Modern Art. Recuperado el 22 de junio de 2023, de <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3124>

Marina abramović. (2015, junio 16). IMMA. <https://imma.ie/artists/marina-abramovic/>

Marina Abramović, citada por Daniel González, “Ritmo 0, haz conmigo lo que quieras”, La piedra de Sísifo, 10 de febrero, 2015, <https://lapiedradesisifo.com/2015/02/10/ritmo-0-haz-conmigo-lo-que-quieras/>

Marina abramović. (s/f). Exhibit-e.Art. Recuperado el 7 de julio de 2023, de <https://seankelly-viewingroom.exhibit-e.art/viewing-room/marina-abramovic-transitory-objects>

Masera, M. (s/f). *Horizontes y desafíos de un concepto.* Unam.mx. Recuperado el 6 de julio de 2023, de http://udir.humanidades.unam.mx/docs/2021/04/libro_representaciones.pdf?v=2

Melgares, M. Á. (2020). Entre la reiteración y la producción performática. Dos modelos de producción cultural para un nuevo giro performativo. *Arte y políticas de identidad*, 23, 80–97. <https://doi.org/10.6018/reapi.461011>

Meza, F. D. S. (2021). La exhibición de la intimidad como una forma de violencia en las redes sociodigitales. Universidad Autónoma Metropolitana.

Miradas sobre el patrimonio, la cultura, la historia, la antropología y la demografía. Capítulo 44: En torno a los orígenes de la performance. (s/f). En *Artes y humanidades en el centro de los conocimientos* (pp. 1058–1075).

Morales, D. C. (2021). *Insight* y propósito: Tecnologías de poder, performance y narrativas neoliberales en el medio publicitario limeño de los primeros años del siglo XXI. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Málaga, C. A. C. (2014, mayo 23). Marina Abramovic. CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/marina-abramovicexpo/>

Pascual, Ó. G. (2021). Celebrities, ídolos e iconos en la semiosfera mediática. Una mirada semiótica sobre el caso Julian Assange. Universidad Complutense de Madrid.

PhD. Gonzalo Abril Curto. Universidad Complutense de Madrid. España. PhD. Juan Carlos Arias. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia. PhD. Josep María Català Domènech. Universidad Autónoma de Barcelona. España. PhD. Guilherme Maia. Universidad Federal de Bahía. Brasil. PhD. Javier Mateos-Pérez. Universidad de Chile. Chile. PhD. David Oubiña. Universidad de Buenos Aires. Argentina. PhD. Raquel Schefer. Université Paris III- Sorbonne Nouvelle. Francia. PhD. Lauro Zavala. Universidad Autónoma Metropolitana. México. (Ed.). (nero 2018). Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación (Vols. 2, no1).

Seymour, R. (2019). *The twittering machine the twittering machine: How capitalism stole our social life*. Indigo Press.

San Cristóbal Opazo, Ú. P. (2017). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. Cuadernos de Música Artes Visuales y Artes Escénicas, 13(1). <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apee>

Segura, L. D. (2023, enero). Cuatro anotaciones sobre los estudios de la performance. ESCENA, Revista de las artes.

Sibilia, P. (2008). La Intimidad Como Espectáculo. Fondo de Cultura Económica.

Sontag, S. (2003). Ante El dolor de Los Demas (A. Major, Trad.). Alfaguara.

Stromquist, L. (2023). La sala de los espejos / In the Hall of Mirrors. Penguin Random House Grupo Editorial.

Sánchez, C. J. J. (Julio de 2021). El par ciencia-tecnología en el devenir hipermoderno de la estetización de la vida. Universidad Pedagógica Nacional.

Taylor, C. (2006). *Las fuentes del yo*. Barcelona: Paidós.

Three (SD). (s/f). Li-ma.nl. Recuperado el 4 de julio de 2023, de <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/ulay-marina-abramovic/three-sd/21603>

Toledo, O. (2022, septiembre 27). Obras de Marina Abramović ¡que no son performance! Fahrenheit Magazine. <https://fahrenheitmagazine.com/arte/plasticas/obras-de-marina-abramovic-que-no-son-performance>

Vargas, E. G. (2018). *La moraleja intercultural de Marina Abramovic*. Universitat Jaume I.

Vargas, E. G. (2018b). *El empoderamiento de Marina Abramovic: una perspectiva de género sobre su obra*. Universitat Jaume I.

8. Anexos



Imagen 1: El Abanico, representación visual a modo de abanico con la que se buscaba relacionar y enlazar las prácticas y disciplinas recogidas en el “enfoque de amplio espectro” propuesto por Schechner en *Performance Studies: The Broad Spectrum Approach* (1988) Fuente: Schechner (2004, p. xvi). Recuperado de: *Revista de las artes*, 2023, Vol. 82, Núm. 2 (enero-junio), pp. 91-120 97

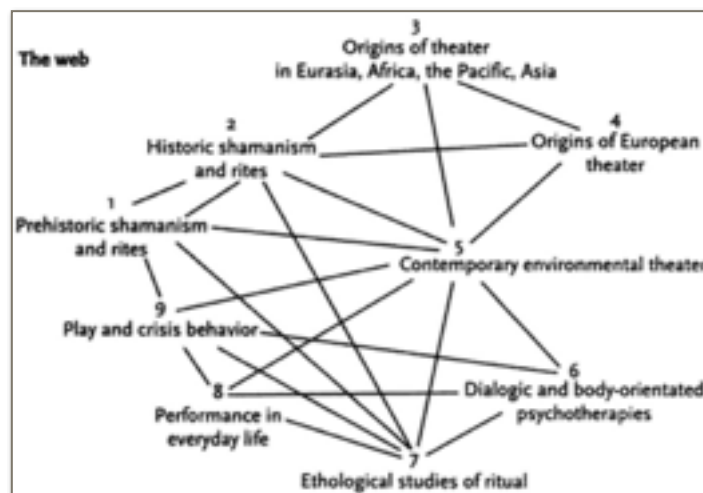


Imagen 2: La red, modelo en forma de red con el que Schechner en *Performance Studies: The Broad Spectrum Approach* (1988), buscaba representar la relación y enlace entre las diferentes prácticas y disciplinas recogidos en el “enfoque de amplio espectro”. Fuente: Schechner (2004, p. xvi). Recuperado de: *Revista de las artes*, 2023, Vol. 82, Núm. 2 (enero-junio), pp. 91-120 97



Imagen 3: Paul Jackson Pollock practicando la técnica de dripping en la realización de una de sus obras.
Recuperado de: <https://usoloqueveo.wordpress.com/2015/11/12/jackson-pollock-y-el-dripping-art/>



Imagen 4: En 2011 Christo y Jeanne Claude cubrieron el Arco del Triunfo de París, en la que sería una de sus obras efímeras más reconocidas. Recuperado de: <https://www.neo2.com/larc-de-triomphe-wrapped-despues-de-christo/>

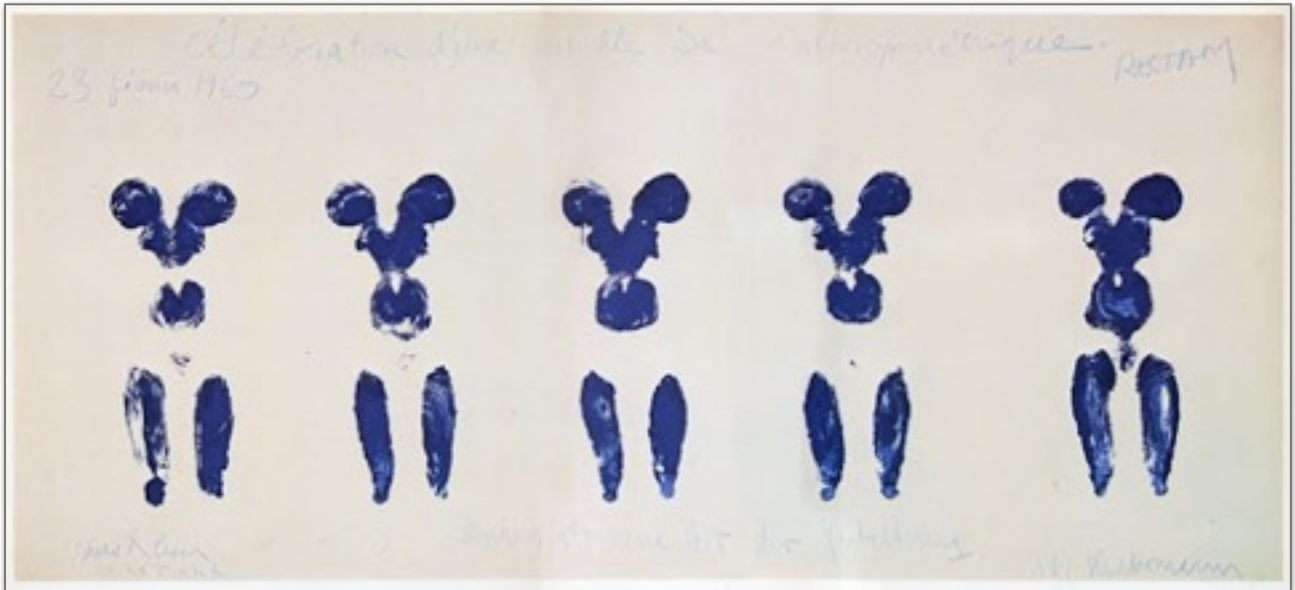


Imagen 5: Yves Klein, Antropometrías, 1960. Recuperado de: <http://arteconelcuerpo.blogspot.com/2013/01/yves-klein-antropometrias-1960.html>



Imagen 6: Joseph Beuys en 1965 presentando su obra “Como explicarle el arte a una liebre muerta”.
Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/como-explicar-arte-a-una-liebre-muerta>



Imagen 7: Merda d' artista, controvertida obra de Piero Manzoni presentada en 1961. Recuperado de: <https://foglidarte.blogspot.com/2021/05/sessanta-anni-di-merda-dartista-piero-manzoni.html>



Imagen 8: Günther Brus, figura fundamental del Accionismo Vienés, en 1970 durante su última performance, Prueba de resistencia. Recuperado de: <http://creacontucuerpo.blogspot.com/2016/12/gunter-brus.html>



Imagen 9: Yard, 1961, del artista Allan Kaprow, pionero en el desarrollo del happening. Recuperado de: <https://masdearte.com/especiales/happenings-acciones-y-fluxus-azar-en-juego/>



Imagen 10 : Grapefruit, 1964, libro de Yoko Ono, representante del movimiento artístico interdisciplinario Fluxus. Recuperado de: <https://revistacodigo.com/yoko-ono-obras/>



Imagen 11: Alguna de las cirugías a las que la artista Orlan se ha sometido, dentro de lo que ella misma ha definido como Arte Carnal, en la serie “La Re-Encarnación de Santa-Orlan” durante los noventa. Recuperado de: <https://pezconejo.wordpress.com/2012/01/26/orlan/>

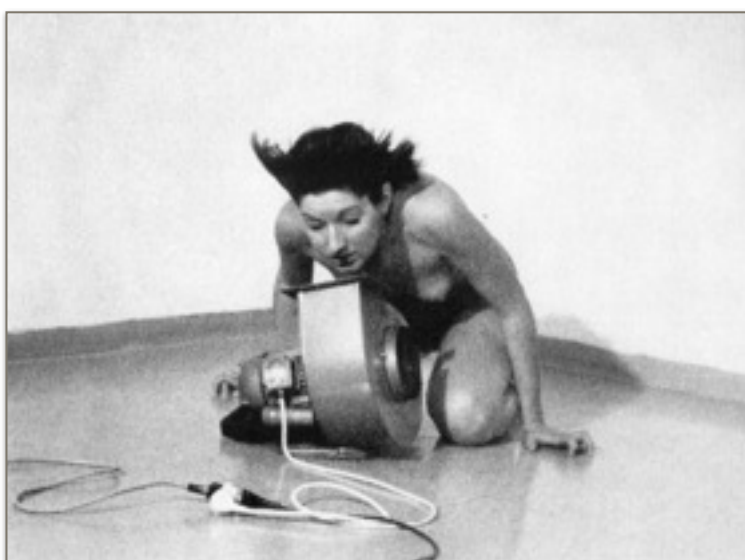


Imagen 12: Abramovic presentando Rhythm 4 en 1974. Perteneciente a la serie Rhythms, en este caso la artista acaba perdiendo el conocimiento tras llevar su capacidad pulmonar al límite, respirando al lado de un ventilador industrial. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/rhythm-4>



Imagen 13: AA-AAA, 1978, una de las primeras performances de Ulay y Marina. Recuperada de: https://revistadiners.com.co/cultura/arte-y-libros/76694_6-de-los-performances-mas-recordados-de-marina-abramovic-y-ulay/



Imagen 14 : Chair for Departure with Crystal Point, 1990, obra perteneciente a la serie de Objetos transitorios de Abramovic. Recuperado de: <https://seankelly-viewingroom.exhibit-e.art/viewing-room/marina-abramovic-transitory-objects>



Imagen 15: The Lovers: The Great Wall Walk. 1988, performance con la que Ulay y Abramovic ponen fin a su relación sentimental. Recuperado de: <https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/20120-the-lovers-la-performance-que-puso-fin-al-amor-de-marina-abramovic-y-ulay.html>



Imagen 16: Fotogramas de la performance de Marina Abramovic, Balkan Erotic Epic, 2006. Recuperado de: https://richardgekko.altervista.org/2006/07/30/marina_abramovic_balkan_erotic_epic/



Imagen 17: The Kitchen- Ectasy, 2009, perteneciente a la serie The Kitchen de Abramovic. Recuperado de : <https://www.artezblai.com/marina-abramovic-inaugura-la-exposicion-the-kitchen-creada-en-la-laboral-de-gijon/>



Imagen 18: Marina Abramovic durante la famosa performance The Artist is Present presentada en 2010. Recuperado de: https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/artworks/the-artist-is-present?image_id=877



Imagen 19: The Life and Death of Marina Abramović, 2019. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MDqNpa-GU4Y>



Imagen 20: Prototipo del MAI, Instituto Marina Abramovic. Recuperado de: <https://www.metalocus.es/es/noticias/mai-prototype-el-marina-abramovic-institute-calienta-motores>



Imagen 21: Lady Gaga practicando el Método Abramovic en 2013. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/lady-gaga-se-desnuda-para-proyecto-artistico-de-marina-abramovic-438966/>



Imagen 22: Obra *Role Exchange* (1975) de Abramovic. Recuperado de: <https://imma.ie/collection/role-exchange/>



Imagen 23: Exhibición de Foto Tot 1, 1977. Recuperado de: <https://www.sfaq.us/2020/03/ulay-act-iii/>



Imagen 24: Performance Relation in time, 1977. Recuperado de: <https://www.pinterest.es/pin/572027590165439075/>



Imagen 25: Breathing in/ Breathing out, 1977. Recuperado de: <https://www.pinterest.es/pin/302867143663869497/>



Imagen 26: Rest Energy, 1980. Recuperado de: https://www.elmundo.es/album/yodona/lifestyle/2021/05/13/609d395d21efa0bd268b45be_6.html



Imagen 27: Abramovic durante la preparación de Rhythm 10, 1973. Recuperado de: <https://blogs.uoregon.edu/marinaabramovic/2015/02/10/rhythm-series-1973-74-2/>



Imagen 28: Rhythm 2, 1974. Recuperado de: <https://blogs.uoregon.edu/marinaabramovic/2015/02/10/rhythm-series-1973-74-2/>



Imagen 29: Rhythm 5, 1974. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/rhythm-5>



Imagen 30 : Rhythm 0, 1974. Recuperado de: <https://experimentos.dinamicasgrupales.com.ar/rhythm-0-de-marina-abramovic/>



Imagen 31: Art must be beautiful, artist must be beautiful, 1975. Recuperado de: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/abramovic-espejo-de-si-misma-marina-abramovic-holding-emptiness-cac-malaga/marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful-1975/>



Imagen 32: Lips of Thomas, 1975. Recuperado de: https://www.art.salon/artwork/marina-abramovic_lips-of-thomas_AID824717



Imagen 33 : Freeing the memory, 1975. <https://www.stedelijk.nl/en/collection/10104-marina-abramovic-freeing-the-memory>



Imagen 34 : Freeing the voice, 1975. Recuperado de: <https://imma.ie/collection/freeing-the-memory/>



Imagen 35: Freeing the body, 1975. Recuperado de: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/13014/Marina-Abramović-Freeing-the-Body>



Imagen 36: Imponderabilia, 1977. Recuperado de: <https://zero.eu/it/news/al-mambo-una-nuova-sezione-dedicata-alle-settimane-internazionali-della-performance/>



Imagen 37: Serie Nightsea Croosing/ Conjunction, 1981 – 1987. Recuperado de: <https://notariaurbina.cl/nightsea-crossing-k.html>



Imagen 38: House with an ocean view, 2002. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oqAXkAHxtaI>



Imagen 39: Cleaning the house, 2006. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/marina-abramovic-cleaning-the-floor>