

## LA DONNA È IMMOBILE

POR

DANIEL GUEBEL

Cerca de la senectud, Marina Abramović prefiere definirse como la abuela de la *performance* o arte en vivo; quizá lo dice para adoptar cierto aire venerable, quizá para burlarse de los que piden su jubilación. A la vez heredera y coetánea de George Maciunas, Joseph Beuys, Wolf Vostell y Nam June Paik, no se contentó con hacer arte con las cosas del arte sino que prefirió hacer cosas con el cuerpo pensado como un arte nuevo.

Marina Abramović forma parte de una estirpe singular: sus padres fueron partisanos, héroes revolucionarios hipercomunistas militantes de la causa de la extinta Yugoslavia, y tuvieron poco tiempo y aún menos voluntad de ocuparse de la pequeña, mientras que su tío abuelo, Stepan Abramović, patriarca eminente de la Iglesia Ortodoxa Serbia, resultó envenenado por adversarios político-religiosos y luego fue proclamado santo, embalsamado y exhibido en la catedral de San Sava en Belgrado: con las manos apuntando al piso y los ojos elevados hacia arquitrabes, frescos y vitraux, alerta a los fieles acerca de los trastornos del infierno y los beneficios de la verdadera fe.

Marina estudió Bellas Artes en su ciudad natal, luego pasó a Zagreb y en 1973 recaló en Amsterdam; allí ofreció su primera obra pública, consistente en exploraciones rituales en las que, mediante el empleo de cuchillos con los que se pinchaba los dedos y grabadoras que registraban sus gritos, trató de explorar nuevos estados de conciencia. Esa primera *performance*, titulada “Ritmo 10”, fue superada por la siguiente, “Ritmo 5”, que comenzó con una especie de prueba circense en la que intentaba evocar y transmitir la energía del dolor corporal extremo. De pie en una punta del escenario, encendía una gran estrella giratoria mojada en petróleo, a la que comenzaba a lanzar recortes de uñas de manos, pies y trozos de cabello. Por algún truco extraído del arcón menesteroso de la magia, en la llama, uñas y pelo estallaban lanzando bocanadas de humo negro que se dirigían en su dirección. En algún momento aquello se convertía en un ritual purificador y la artista saltaba hacia el centro de la estrella. Debido a un mal manejo de las variables oxigénicas, Abramović se desmayó y debió ser rescatada. “Ritmo 2” fue un experimento aún más arriesgado. La artista tomó primero una droga

que producía convulsiones físicas y permitía que su mente observara fríamente lo que ocurría, y luego una droga que aplacaba los movimientos físicos y desconectaba su cerebro, dejándola catatónica. Tras esas exploraciones físico-mentales partió a estudiar budismo tibetano en Lhasa y luego se fue a perseguir canguros a Australia (el modo embolsado de crianza le evocaba las mamuschkas rusas que su madre guardaba en un placard oculto y embutido en la pared de su hogar, y los universos y átomos concéntricos de Leibniz).

Después de ese viaje de conocimiento llegó “Ritmo 0”, que buscaba probar los vínculos entre el artista y el público. Marina colocó setenta y dos objetos sobre una mesa. Había tijeras, un cuchillo, un pelapapas, una fresadora, clips para escritorio, cera depilatoria, un látigo, un señalador, un servilletero, una bala, una sopapa, una pistola, un ramo de flores, una estampita con espiga de San Antonio (patrono del trabajo y de las mujeres solas), un boleto de subte, una llave, un manual de instrucciones para lustra aspiradora, el catálogo de una exposición de instrumentos de tortura medievales, el libro *Las confesiones de San Agustín*, un frasco de *L’air du temps*, el disco blanco de Los Beatles... Durante seis horas las visitas pudieron disponer de esos objetos a su antojo, mientras Abramović se acostó sobre una tarima y permaneció quieta, los ojos cerrados. “La experiencia que aprendí fue que 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”. En el momento, un participante protestó: “¿Por qué se cree tan especial esta mujer? Es como todas. Se hace la dormida y deja que le hagan cosas”. Después de exactamente seis horas, como estaba previsto, Marina se puso de pie y empezó a caminar hacia el público. Todo el mundo salió corriendo.

En Amsterdam, la artista se vinculó con un congénere, de sobrenombre Ulay; eran pareja pero se hacían pasar por hermanos gemelos. Exploraban patrimonios culturales, ritos y mitos, egos e identidades artísticas. Su *performance* más famosa fue aquella en la que ambos unieron sus labios e inspiraron el aliento expelido por el otro hasta agotar el oxígeno disponible. Los catálogos y las biografías dicen que cayeron desmayados al piso después de diecisiete minutos de consunción sentimental, con los pulmones llenos de dióxido de carbono. Pero así como el orgasmo compartido es una ilusión de progresistas que cultivan el ideal de la satisfacción ajena, tampoco hay cuatro pulmones que funcionen al unísono y posean idéntica capacidad aeróbica, por lo que seguramente la caída doble debe de haber sido parte de una representación prolijamente montada. “Death Self” –declararon a la prensa– era una exploración de las posibilidades de un individuo de absorber la vida de otra persona, cambiándola y destruyéndola. En 1988 Abramović tuvo un sueño: ella y Ulay caminarían desde los dos extremos de la Gran Muralla China, con el propósito de encontrarse a mitad de camino. Viajaron, pero al parecer Ulay se perdió en alguna parte del recorrido, y la pareja no se reencontraría por más de dos décadas.

Durante ese lapso, la inconsolable Abramović realizó nuevos proyectos, ajustes, balances y revisiones de obras ajenas, creó una fundación con su nombre y, necesitada de fondos, consiguió que una diva pop actuara en uno de sus videos. Cubierta sólo de una máscara de plástico con dos cuernos, Lady Gaga y sus tatuajes caminan lentamente por un parque edénico mientras suena una música hipnótica con fondo de gritos, posiblemente grabaciones de viejas *performances* donde la artista serbia es maltratada, violada o exorcizada.

En 2010, considerándola un poco póstuma, la sobreviviente encarnizada del espectro de un arte que venera las tensiones y pasiones del cuerpo en un mundo que las empaqueta, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) organiza una exposición-retrospectiva-homenaje y la tiene allí, un poco más quieta y serena que nunca. Durante setecientos dieciséis horas Abramović se sienta en una silla ubicada en el atrio del Museo; el público viene y hace cola para sentarse frente a ella y mirarla. Entre cambio y cambio de espectador-espectáculo, Marina cierra los ojos, y cada vez que los abre es para ver a un nuevo participante. A diferencia de las niñas de antes, que jugaban a las visitas con sus amigas mientras simulaban tomar el té en tacitas de plástico, ella no habla, solo mira a los ojos. El efecto es extraordinario: en esa mirada los visitantes encuentran motivos para llorar o gritar o quedarse duros de emoción o mantener la vista fija en los ojos de la artista; sienten que esos ojos los escrutan o los atraviesan y les revelan sus propios seres, la baratura de sus almas. En algún momento, Abramović vuelve a cerrar los ojos por nonagésima sexta vez en la jornada, y cuando los abre ve que frente a ella se encuentra Ulay. Está viejo, la barba recortada y canosa, sonríe; su mirada tiene una intención benevolente; quizá en esa acción sin palabras pretende hacerse perdonar su desaparición o señalar que pese a todo eso la sigue queriendo, a) de la misma manera de siempre; b) de otra manera; c) como la materia viva de un recuerdo que brilla mejor en el espejo de la mente que en ese escenario artísticamente despojado.

Como fuese, Marina lo mira, también sonríe, sus labios se mueven; idiota es quien pudo pensar que esa mujer es idiota, hay humedad en sus pupilas; Marina parpadea y la humedad se derrama sobre sus mejillas y ella aspira un poco fuerte, mira hacia un costado y luego vuelve a posar sus ojos sobre Ulay. Si un actor se distingue del resto por el modo en que su gesto fracciona el tiempo dotando cada segundo de una carga de sentido, en esos segundos en que Ulay y Marina se miran el tiempo tiembla y se divide infinitamente y parpadea. Entonces ellos hacen lo inesperado, lo que está fuera de las normas de la performance. Extienden sus manos y se acarician. Marina mueve apenas los labios, mira hacia un costado, hacia otro, y *cierra los ojos*. Ulay se desprende, se levanta y se va. Y Marina se queda mirando gente.

P.D.: El “arte corporal” de Marina Abramović es parte de una vasta tradición estética del siglo XX que responde a un movimiento espiritual, antiformalista y anti-técnico:

por un lado abomina de la tradición clásica, que exige años de aprendizaje en academias o talleres bajo la ilusión de garantizar la perfección técnica (y una obra del montón) al candidato a artista, y por otro descreo de la inmediatez demagógica que afirma que lo es quien se lo propone y cuando se lo propone. Para los “artistas corporales”, esa conceptualización da lugar a cantidad de mamarrachos y además resulta injusta y frívola y falsa. ¿Por qué, por ejemplo, las galerías de arte se pelean por exhibir las obras de Marcel Duchamp y no invitan a tocar en sus salas a Los auténticos decadentes, que aseguran que cualquiera es músico si agarra la guitarra y canta? Desde esa perspectiva, ¿es mejor ver o reflexionar acerca de “La fuente”, “El gran vidrio” o “Étant donnés”, que bailar temas como “A mí no me importa el dinero” o “Entregá el marrón”? Si la verdad estética ya no se juzga por la capacidad técnica del realizador ni por su voluntad de imponer un nuevo criterio recortando y pegando elementos heterogéneos, y mucho menos chillando como si fuera un marrano, entonces... entonces hay que barajar y dar de nuevo, huir de la pericia y el capricho y buscar esa verdad o esencia en las operaciones y en las emociones del cuerpo. El misterio es cómo Abramović y sus colegas lograron validar sus acciones como obra de arte cuando, curiosamente, sus *performances* se presentan como una forma laica de las manifestaciones de martirio y entrega en las que siempre se ejercitaron los místicos de todas las religiones. Gina Pane, por ejemplo, protestó contra la guerra de Vietnam subiendo descalza sobre una escalera llena de clavos de acero, cortándose los dedos de las manos con hojas de afeitar y dejándolos sangrar y luego, tajeándose las plantas de los pies, caminó y dejó su rastro, las huellas impresas sobre el piso, y luego caminó por un sendero de brasas ardientes y ceniza. Sin embargo, cuando pensamos en alguien que lleve al extremo los postulados de esa corriente, solo nos viene a la mente Marina Abramović. Quizá esto se deba a un motivo sencillo. Nuestros dichos y nuestros hechos son un mapa que tiene su propia forma y sirve para ser leído en distintas épocas y lugares de diferentes maneras y por personas distintas. Pero también se puede seguir como el recorrido por una sola única imagen que condensa –como un relieve– el sentido de una escena antigua. En la estampa hierática de Marina tiembla el dolor de una niña descuidada por sus padres y que no cesa de reproducir la imagen de su abuelo Stepan, momificado y ejemplar, que se exhibe en la catedral de San Sava, Belgrado, hoy Serbia.