

# La diosa está presente: Marina Abramovic. Cuerpo y acontecimiento

JOSÉ G. BIRLANGA TRIGUEROS

Universidad Autónoma de Madrid

---

## The goddess is present: Marina Abramovic. Body and Event

---

### Abstract

Almost pushed by some Nietzsche and Wittgenstein thoughts we will go through the liturgy of the event as well as the letter of the body: the goddess is present. Marina Abramovic, the performance goddess, governs, even if only *to keep silence*, in the insoluble plot between life and art. Beyond the aesthetic-artistic implications of her *The artist is present*, she continues to be present beyond the document; she reigns as nobody has done before in the event. The subject has already learned and also in its own body, since as the poet said 'only in the danger resides the salvific'. Unequivocal reference for an anthropology and sociology of the aesthetic- artistic processes, Marina Abramovic opens up the territory of the body to the event, outlining distinct itineraries (aesthetic, artistic, semiotic, political...). Abramovic is the queen, that is the axiom...and as Nietzsche writes: 'To the despisers of the body I want to tell them one word. Their despise constitutes their appreciate'

**Key words:** Abramovic. Body. Event. Aesthetic. Performance.

---

### Resumen

Casi empujados por algunos pensamientos de Nietzsche y Wittgenstein recorreremos tanto la liturgia del acontecimiento como la letra del cuerpo: la diosa está presente. Marina Abramovic, diosa de la performance, gobierna, aun cuando solo quepa *guardar silencio*, en la trama indisoluble entre vida y arte. Más allá de las implicaciones estético-artísticas de su *The artist is present*, ella sigue presente más allá del documento; ella reina -como nadie y como nunca- en el acontecimiento: el súbdito ya aprendió, y también en su cuerpo, pues como decía el poeta, "solo en el peligro reside lo salvífico". Referente inequívoco para una antropología y sociología de los procesos estético-artísticos Marina Abramovic abre el territorio del cuerpo al acontecimiento, trazando distintos itinerarios (estéticos, artísticos, semióticos, políticos...). Abramovic es la reina, ese es el axioma... y con Nietzsche cabe decir: "A los despreciadores del cuerpo quiero decirles una palabra. Su despreciar constituye su apreciar".

**Palabras clave:** Abramovic. Cuerpo. Acontecimiento. Estética. Performance.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 7-27

---

Comenzaremos con el final, que es, muy especialmente para nuestra Diosa, el principio de todo. Aunque no únicamente para ella: en el cuarto de los discursos de *Así habló Zaratustra*, éste toma la palabra y dirigiéndose a los *despreciadores del cuerpo* les dice: *No deben aprender ni enseñar otras doctrinas, sino tan sólo decir adiós a su propio cuerpo –y así enmudecer (...)* Ese



discurso termina marcando la distancia y el sentido así: *¡Yo no voy por vuestro camino, despreciadores del cuerpo!*<sup>1</sup>. La diosa de la performance, diva del cuerpo-campo-de-batalla, hace del decir, pero sobre todo del enmudecer, y del enmudecer con su cuerpo, un acontecimiento. Muy alejada de los despreciadores oficia el enmudecimiento del *decir* de todo y de todos, aunque ello no le reste ni un ápice de divinidad: en su no-decir no deja de *mostrar*.

1 NIETZSCHE, F. (2005): *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza, p. 60 y 62.

2 WITTGENSTEIN. L. (1996): *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 46.

Su apelación al cuerpo está en franca oposición a las dicotomías reductivas y se levantan contra el papel subsidiario también en el arte del cuerpo. *Es vergonzoso tenerse que mostrar como odre vacío que solo puede ser henchido por el espíritu*<sup>2</sup>. Ciertamente hay que danzar: *¡danzad malditos, danzad!*



Pero la apelación al cuerpo y a la performance que comenzó como dinámica continuará –otros dicen evolucionará–, aun sin abandonar a ninguno, mucho más próximo a la inmovilidad. Y es en ese momento cuando no cabe qué decir, cuando parece haber dicho adiós a su cuerpo, ahora oculto, vestido, como nunca, ella, la diosa, está presente, como siempre<sup>3</sup>. Uno no sabe bien qué sentido tendría hablar sentado ante y frente a ella, e incluso

qué poder decir, llegado el caso; y ello siempre que quepa poder ser dicho algo con sentido: de lo que no cabe hablar claramente es mejor guardar silencio<sup>4</sup>. Pero ella está ahí en el centro de la sala del MoMA oficiando la religación... Y en el silencio<sup>5</sup> aún es más palmario que la diosa, *The artist, is present*.



3 Marina revela así la condición profundamente carnal del lenguaje: el cuerpo habla al tiempo que el lenguaje se torna afectivo.

4 WITTGENSTEIN. L. (1987): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza, p. 183: De lo que no se puede hablar hay que callar ("Sobre lo que no se puede hablar hay que guardar silencio").

5 No es ahora el momento, pero resulta muy revelador esa cuádruple raíz del silencio, lógico, ético, estético y místico en el caso de las propuestas artísticas de Marina Abramovic.

Con F. Nietzsche y L. Wittgenstein, a la sazón, sacerdotes del pie forzado, se iluminan otros perfiles que enriquecen la liturgia del acontecimiento y la letra del cuerpo: *la artista está presente*. Marina Abramovic, la diosa de la performance, reina intrigantemente en la trama indisoluble entre vida y arte. Más allá de las implicaciones estético-artísticas de su *The artist is present*, más allá de la performance en el MoMA, de la película y de la ópera, y de la documentación de sus múltiples *epif-ormanc-ias*, la diosa sigue presente más allá del documento, ella reina en el acontecimiento: el súbdito ya aprendió, y también en su cuerpo, pues como decía el poeta, *solo en el peligro reside lo salvífico*.

Se sugiere y propicia, entre texto e imagen, una confrontación dialógica; desde esa premisa proponemos recorrer el imperante cuerpo del acontecimiento.



\*\*\*

Y en el principio fue la mujer, Marina Abramovic (Belgrado, 1946). Pero no solo. En lo que sigue será diosa. Basta con recorrer las dos primeras acepciones de la voz "dios" en el Diccionario de la Real Academia Española para entender que cabe reconocerla como tal porque es sin duda responsable de la creación del universo de la performance y del misterio de la existencia artística. Es una deidad, una divinidad porque además se le rinde culto al haber confirmado su poder en ese ámbito concreto de la realidad (performance) y en ese sentido también ha demostrado su influencia en el destino de los humanos. Y no es de extrañar pues estos reconocen en ella capacidades no humanas: se lacera, descansa su cuerpo sobre bloques de hielo o lo rodea con llamas propiciando la asfixia, ingiere fármacos y drogas para determinar sus movimientos



6 Otras chicas malas del arte, otras guerrilleras de la mujer artista, como Judy Chicago sí trabajaron en consolidar un programa feminista del arte investigando en el pasado, construyendo desde la historia, unos modelos de mujeres, artistas y científicas, referencia ineludible para una memoria histórica y punto de apoyo para el arte feminista. Ese es el sentido de programática *The Dinner Party*, de 1979, la famosa mesa triangular de las 39 invitadas.

7 Su postura es más próxima a la gran precursora de la performance Valentina de Saint-Point. Esta declarada anti-feminista se opuso frontalmente a Marinetti que en su *Manifiesto futurista* proponía "despreciar a la mujer". Por eso ella escribe en 1912 el *Manifiesto de la Mujer Futurista* en el que apuesta por la distinción masculino y femenino, en vez de en hombres y mujeres.

musculares, se flagela, dibujo una estrella, con una cuchilla sobre su vientre... Pero también porque protege con su tan sola presencia a los "niños guerrilleros", porque su presencia, incluso cuando es invisible, alienta la placidez de su sueño. Cómo conmueve su sola presencia...

Marina Abramovic logró reactualizar, ya en el último tercio del XX, el objetivo que cualquier artista anhela desde su creatividad: lograr lo extraordinario desde lo ordinario, al tiempo que reunía las palabras "mujer" y "arte" de manera indefectible. Por ello es diosa también. Gracias a ella se podido visualizar, más y mejor, algunos de nuestros todavía hoy sonrojantes lugares comunes: la imagen de la mujer, de lo femenino, de las artistas en una sociedad que ha ido poco más allá de mitigar su sexismo. Pero no es un referente del feminismo, ella opera su magia divina y niega la invisibilidad de la mujer artista: ella *está presente*; con ella, la mujer se hace visible desde el presente<sup>6</sup>, pero como diosa de la performance, consciente de su género, pero al margen, y criticada por ello, del feminismo artístico<sup>7</sup>.

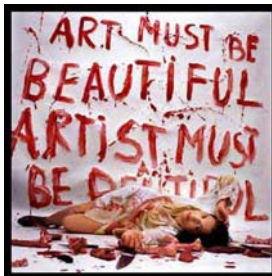
Pero ¿por qué es *Diosa* Marina Abramovic y no otras no menos en principio igualmente susceptibles de ese rótulo? ¿Qué tiene Abramovic que no tengan otras mujeres del *performance* como género artístico y también de la misma época?<sup>8</sup>



¿Qué tiene Abramovic que nos hace preferirla a otras candidatas que no han dejado de hacer méritos al respecto? ¿por qué no la francesa Orlan (1947), una artista no menos radical que con la misma contundencia se sirve de su cuerpo como el elemento material de su arte? Tal vez sin duda lo que las diferencia, sea el aparato científico-quirúrgico-genético-tecnológico que acompaña a la segunda; eso hace de esta última, una artista asistida de todos esos entre-guiones<sup>9</sup>, y más preocupada por el resultado final. En el caso de Abramovic hay tanta verdad como inmediatez, le concede tanta importancia a la epidermis como al acontecimiento. La razón de ello en buena medida estriba en que no solo cuando ella está físicamente presente, pero especialmente cuando lo está, ella logra “encarnar en sí misma la actitud del que percibe.”<sup>11</sup>

8 Por citar a algunas: Laurie Anderson, Ana Mendieta, Adrian Piper, Suzanne Lacy, Carolee Schneemann, Joan Jonas.

9 Aunque en ambas ha habido un cuestionamiento del ideal de belleza, y aunque su apelación a “arte carnal” es tan contundente o más que el de Abramovic, Orlan se ha centrado más en la belleza femenina y de hecho siempre ha tendido más a la plástica de la cirugía, y a su retransmisión televisiva. De ahí derivó hacia la hibridación, la computerización y a la intervención genética de su cuerpo.



Además, las experiencias a las que somete su cuerpo no son menos extremas. Y como diosa, no sabe del tiempo, repárese que fue a sus siempre fértiles 60 años cuando presenta su primer trabajo relacionado explícitamente con la sexualidad. Abramovic no se olvida de esa dirección y, con el nuevo milenio, a partir de la recuperación de ritos ancestrales y paganos del folclore serbio, se sumerge marcadamente en temas que acompañan a las divinidades, el erotismo y la fertilidad<sup>11</sup>.

10 John DEWEY, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 56. Este será el

terreno de M. Abramovic quien ha logrado materializar una práctica que expresara una teoría ya existente... Véase también en este sentido la entrevista a Marina Abramovic, por Verénise Sánchez, en *La Crónica*, México, 16/XI/2008.

11 Desde el 10 de enero hasta el 24 de febrero del 2007 en la galería La Fábrica (Alameda, 9), de Madrid, videos y fotos.



Trabajando con su cuerpo sin embargo la artista reconocía entonces que le interesaba, y no menos, lo espiritual del sexo. Apostar aquí por el acontecimiento es también una forma de criticar el tratamiento que se le había dado

al cuerpo de la mujer. Una amalgama de una colección de estereotipos. Acontecimiento frente a documento. Su propuesta, recuperando el legado perdido de la Diosa Madre, fundía lo ancestral con lo actual. Las diosas, como decíamos, no saben de tiempos...<sup>12</sup> La utilización del cuerpo como rito y performance, como herramienta para otorgar fertilidad a la tierra, para pedir lluvias, para curar... Con esos ritos además se recupera la presencia de la muerte, y lo inocuo que esta es para una Diosa –así en *Woman with skull*, en su omnipotencia divina luce sugiriendo la cópula con una calavera. La vida y la muerte. La diosa no sabe del tiempo: por ello actualiza y trae al presente, y al consciente, aquellas imágenes arquetípicas, las que burlaban la solidificación icónica en el inconsciente. Resultan tan contemporáneos que algún momento declara nuestra diosa que sus performances son copiadas (estéticamente al menos) *por la moda y la danza contemporánea, por los videoclips de la MTV.*

<sup>12</sup> Los resultados pueden verse tanto en una video instalación, *Balkan Erotic Epic*, como en un cortometraje en el que la diosa/profesora enseña a sus los alumnos/fieles esto rituales.



La abuela de la performance se presentó intemporalmente en el festival de Avignon en julio del 2005. Abramovic aparece presidiendo la sala del Teatro Benoit XII. Encima de una ínfima peana, pero a más de tres metros de altura del suelo, asiste al acontecimiento: ella está allí desde que se abre la sala y entra el primero hasta que se sienta el último. Principio y fin. El aconteci-

miento incluye los sonidos que se filtran en la sala Benoit XII que proceden de los no elegidos, los que quedaron fuera. La diosa impone un silencio religioso desde la más absoluta *ahumanidad* si no fuera por su busto que hace de ella casi una cariátide; en cada mano porta una serpiente de escamas coloreadas que con sus destellos potencian aun más la distancia con el suelo. Allá abajo, a sus pies, aparecen unos huesos rendidos y objeto de deseo de dos mastines hambrientos. En esos huesos quedan escasos restos de carne que son localizados y desgarrados. En el audio una jauría de perros que parece acercarse. En ese momento se hace la paz con las imágenes de Abramovic: un recorrido de representaciones de pequeñas performances, y, para irritar aún más a los despreciadores del cuerpo, un recorrido sin orden ni concierto, pero con mucho acontecimiento: *The Biography Remix*.

Este acercamiento a los humanos continuó; los detalles parecen atestiguarlo. Ya el título: *8 Lessons on Emptiness with a Happy End*<sup>13</sup>, realizada en Laos en 2008. La muerte, la guerra y la violencia frente a la vida, el juego y la inocencia a través de las imágenes. *The Family X* es especial-



mente sugestiva. La diosa domina a esos niños soldados, desde la calma, la protección y la maternidad más absoluta. Pero también como Jano la diosa representa su otra cara, uniformada, madre de la guerra y de la violencia.

<sup>13</sup> La iglesia de la Universidad Laboral de Gijón fue el escenario de la videoinstalación *8 Lessons on Emptiness with a Happy End*.

Esta serie como videoinstalación pudo verse en la iglesia de la Universidad Laboral de Gijón, en aquel momento Abramovic señaló que lo había concebido con una intención claramente espiritual, de contemplación y catarsis a un mismo tiempo, introduciendo al espectador dentro de los vínculos entre el mundo artístico de la diosa, la aparentemente más alejada vida cotidiana y la espiritualidad anclada en ese Laos tan singular. Aquí se encuentra el germen de lo que aconteció tiempo después en el MoMA.

Esa excepcionalidad de revelación sobrevenida se agudiza por el contraste entre el ruido de unos cristales rotos y gritos de niños con el sonido de los agentes naturales, el viento y el agua que ponen el fondo al de unas oraciones que se entrecortan con el toque de campanas de monasterio.

La diosa muestra cómo la naturaleza y la religión quieren purificar la violencia humana, quieren extirpar el absurdo de la guerra, por eso los niños no quieren entrar en el vacío mental y espiritual de los mayores y acaban quemando sus armas de juegos. La Laboral gijonesa ha dejado de ser el espacio perceptivo; se obró la transmutación y surgió el imaginario:

“Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es “imagen”, es “imaginario.”<sup>14</sup>

14 BACHELARD, G. (1988) *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 9.

Aunque requiere de un tratamiento diferencial, pues tras la *Vida y muerte de Marina* sabe a toda una transmutación no me resisto a citar al menos su última aparición en la Serpentine Gallery londinense, y de la mano de ella misma se ha dado un paso más en la ampliación de ese imaginario. De ello quedó registro en nuestra muñeca. En la línea de compromiso en el MoMa cuatro años antes pero subrayando, afortunadamente pensamos, su nuevo devenir tras pasar por el espejo de Bob Wilson, nuestra diosa, diariamente, desde el 11 de junio hasta el 25 de agosto, 64 días, de martes a domingo, es decir: “512 Hours”. Ella recibe cuando abre la Galería y ocho horas después, pone fin al rito y la galería se cierra. Pero el imaginario crece experiencialmente con ella, también.



Como deidad tiene su historia y así se postula en 2009, en el Guggenheim de Nueva York. Allí trajo al presente la recreación de varios *performances* “históricos”. En un ejercicio de resurrección, de genealogía de su propia práctica. Nos referimos a su famosa *7 Easy Pieces*, que incluía obras de Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane y Joseph Beuys. Con esa performance se enfrenta a la creación y a la muerte. ¿Cabe recrear la *performance*? ¿cabe resucitarla? Abramovic lo hizo.



Aunque para ello es necesario, como siempre, prepararse para *Cleaning the house* (de la performance). En su motivación, y también en las performance-curso de ella<sup>15</sup>, Abramovic insiste en la importancia de instruir al cuerpo en experiencias que nos parecen ancestrales como el ayuno, el silencio.

15 En el 2003 lo impartió también en España, en Santiago de Compostela.



En definitiva prepara a sus fieles para la dureza del acontecimiento, el desierto de la performance: el control del cuerpo y de la mente, por el ejercicio, por fortalecimiento.

\*\*\*

Marina Abramovic es una diosa. Hay quien se retrotrae a lo sucedido en 1976. En ese momento, y por el caso, podría ubicarse la primera aparición de la serbia como referente inequívoco de la performance. Ella estaba en Amsterdam, públicamente desnuda, y dibujaba con una cuchilla en su vientre una figura de una estrella, símbolo comunista, sangrante.

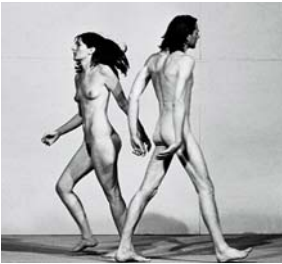
Allí, un alemán que había nacido el mismo día, algún año después, Ulay (Uwe Laysiepen) decidió dedicarse en cuerpo y alma a ella aunque con Eros de por medio. Ya en esos inicios reinó el rito y el símbolo, y desde lo más repulsivamente humano aspiraron a lo más poético y *numinoso*<sup>16</sup>. Para ello era necesaria la más rigurosa disciplina, el más estricto control. Y con ello, desde lo más *ahumano* (sic) fue gestándose la divinidad de ella, en todos y cada uno de las performances en la que su cuerpo se hacía acontecimiento: ampliar el límite del mundo a partir del desplazamiento de dos columnas sobre las que chocaban corriendo en direcciones opuestas; gritarse y abofetarse sin paliativos mutuamente; chocar entre sí desde una



16 WITTGENSTEIN. L. (1992) *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.

<sup>17</sup> En varias ocasiones me he referido a la progresiva importancia que ha cobrado la no movilidad (y el cuerpo no desnudo). Cabría entender esa tendencia a como paralelamente Peter Sloterdijk ha criticado la política sinestésica de la modernidad, es decir, la tendencia a considerar como más real aquello que aparece en su

carrera al encuentro que golpea mutuamente sus hombros. Fundirse en sus bocas, taponando sus narices para respirar el aire que expira el otro hasta el desmayo; permanecer atados de espaldas uno contra otro en la más absoluta inmovilidad durante diecisiete horas; mantenerse mutuamente fuera de sus centros de gravedad tensándose a su vez entre un arco y una flecha que apunta al cuerpo de la (inmortal) Abramovic...<sup>17</sup>



dimensión cinética. Estas tendencias son para Sloterdijk, en el cambio de milenio, algo agotador, además de agotado, como también lo están las formas tardo-capitalistas a las que están ligadas. *Eurotaoísmo. Aportación a la crítica de la cinética política*. Barcelona, Seix Barral, 2001.

Años después se sentaron uno frente a otro, con mesa de por medio, en silencio, sin comer, y sin moverse; el decimosexto día Ulay tuvo que ser ingresado en un hospital; etc., etc., etc. En el 2010 también será él quien reconozca a ella y en ella a la diosa. Será él quien acuda a otra mesa y oficiando la reconciliación, y tal vez incluso el perdón, cuando responde al reclamo de las manos de la diosa, mostrándose en toda su humanidad. Un clamoroso silencio es roto por el sin decir de los presentes.



número de plenitud, de trabajo conjunto se embarcaron con sus cuerpos en otro acontecimiento en el que ante él, ella desveló que sus vaivenes ya no serían paralelos. Así, en *Los amantes*, 1988,

Marina Abramovic y Ulay comenzaron desde puntos opuestos, anímicos y terráqueos, la travesía de la Gran Muralla China: él desde la tierra, el desierto de Gobi, ella desde el agua, el Mar Amarillo. Tras caminar 2.500 kilómetros se encontraron en el punto en el que la relación ardió con el fuego de lo vivido y con su abrazo final Abramovic lanzó al aire una presencia física, oral y moral que tardó más de 20 años en repetirse, cuando la artista se hizo de nuevo presente, en el MoMA en 2010.

Como mortales, aquellos años duros en los que apenas comían y mal vivían en una furgoneta, fueron los más felices. Tras 12 años, sagrado



En ese momento todavía no pocos desconocían ya que Abramovic era una diosa, pero serían muchos menos los ilustres ignorantes a partir de esa primavera neoyorkina. Hay quien incluía en el selecto grupo al propio comisario de la retrospectiva, K. Biedenbach que manifestaba siempre que podía aquello de “Marina is never *not* performing”. Abramovic se exhibió como diosa, y como Motor inmóvil, realizó el más sublime de los acontecimientos.

Como divinidad que asiste a su entronización, especialmente, la artista siempre *está* presente y *es* presente. Cuerpo y acontecimiento no fueron nunca antes tan silente y estáticamente contundentes. Su condición era ahí especialmente *acontecimental*: la presencia misma de Marina Abramovic, en su inmovilidad, nos mueve, nos lleva a un lugar en el que nunca antes habíamos estado; toda una suerte de transcendentalidad desde la más absoluta inmanencia. En su causalidad reconocemos nuestra efectualidad, allí estamos haciendo verdad ese presente presencial. En su necesidad hacemos verdad la contingencia de quien esté delante de la artista presente.

Ciertamente se realizó la *epiformancia* por excelencia. La sala, el espacio acontecimental no pude esgrimirse como apoyo: no cabe mayor asepsia. En una sala de tránsito del primer piso, justo arriba del hall de entrada, aunque sin visión directa desde él, entre tres paredes en blanco, en el centro de un cuadrado dibujado con una línea en el suelo, una mesa, una silla y una diosa sentada. Sentada ante uno de los mortales aspira a la inmortalidad. Ella, rodeada por el público asiste a toda una puesta-en-escena-de-la-individualidad (que-tomará-asiento, en el MoMA) un público transmutado en espectador y ahora en “*espect-autor*”.



18 *The artist is present*, MoMA, New York, 2010. "Marina Abramovic and the public: a theater of exchange", Chrissie Iles, pp. 40-43.

19 Le sugiero una amplia y sublime muestra de esa religación. Sobran las palabras: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/>

20 Diva llama a diva. Lady Gaga se retiró del mundo para acercarse a Marina Abramovic, a su método ("to achieve a luminous state of being and then transmit it, to engage in an 'energy dialogue' with the audience") y a la naturaleza (video:<http://vimeo.com/71919803>); también ella está dispuesta a realizar "una serie de ejercicios destinados a aumentar su percepción de la experiencia física y mental en el momento presente".

"Al igual que en la relación de obras, en su nuevo espectáculo el espacio psicológico y físico que rodea al artista es despojado de distancia para crear un entorno, en el que algún tipo de intercambio, y la catarsis final, puede ocurrir."<sup>18</sup>

Bastaba, como decía J. Addison, con abrir los ojos para apreciar un sorpresivo *espectáculo*. Contención, intensidad, emoción,... Sin palabras, sin contacto físico, pero con el alma respirando en cada poro se oficia la re-ligación<sup>19</sup>. No importa la edad, el sexo, la condición social, el origen y la procedencia, no importa nada, ella está ahí y lo estará durante dos meses y medio, siempre igual, adaptada al horario del MoMA, desde su apertura hasta su cierre: siete horas seguidas sin levantarse de la silla para nada, sin que nada, a la vista de los humanos, entre o salga de su cuerpo. Lástima poética el que no pueda haber sido registrado por Hesíodo, aunque fuera en una adenda a los *Trabajos y los días*; él hubiera sido capaz de reflejar la intención del acontecimiento; en palabras de Abramovic:



"alcanzar un estado iluminado del ser y después transmitirlo para involucrarse en un 'diálogo energético' con el público"<sup>20</sup>.

El *pathos*, como decía Hegel, como dominio del arte. Solo el *pathos* descubre la verdadera obra de arte y mueve al espectador al sentimiento, a la emoción con el cuerpo.

El evento, finito, limitado, efímero, el cuerpo soporte y vicario, pasa a ser, *despreciadores del cuerpo*, cuando la diosa está presente, un gerundio, un *siendo*, su cuerpo como acontecimiento.