

This is the **published version** of the bachelor thesis:

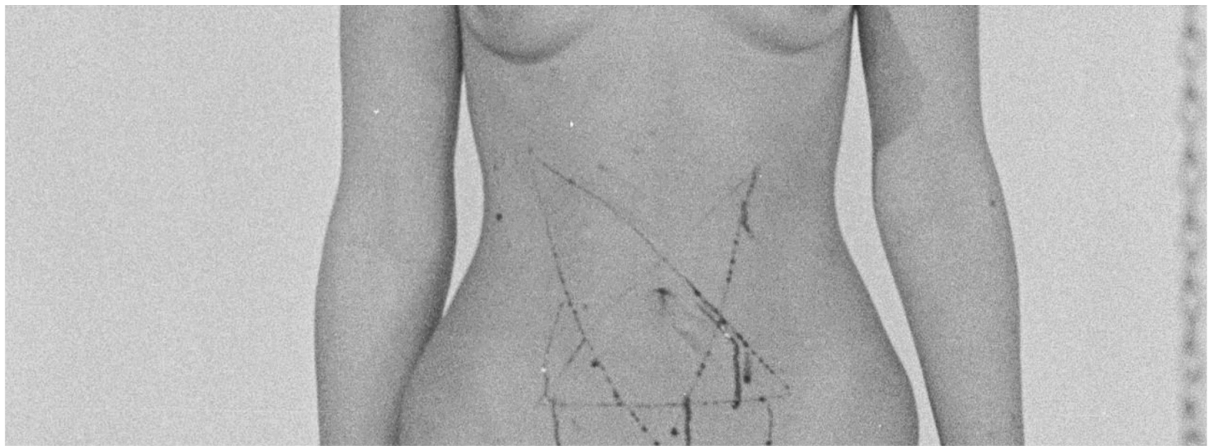
Cerdó Chacopino, Maria. *Análisis de Lips of Thomas de Marina Abramović : la carga simbólica de la violencia autoinfligida y la experiencia del espectador contemporáneo*. Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Història de l'Art). 38 pàg.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/326682>

under the terms of the  license.

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

Análisis de *Lips of Thomas* de Marina Abramović: la carga simbólica de la violencia autoinfligida y la experiencia del espectador contemporáneo.



Maria Cerdó Chacopino
Tutorizado por David G. Torres
2025 – 2026
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte
Grado de Historia del Arte

ÍNDICE

1 - Objetivos	2
2 - Metodología y estado de la cuestión	3
3 - Presentación de Marina Abramović.	4
4 - Contexto sociocultural de los años setenta.	7
5 - Análisis del estado de la cuestión.	10
5.1 - La profundidad en el significado de la performance.	10
5.2 - La violencia autoinfligida en las performances.	13
5.2.1 - La autolesión como una vía de escape de la psique.	13
5.2.2 - La autolesión y la expresión artística.	14
6 - Análisis de la performance <i>Lips of Thomas</i>	16
6.1 - Contexto específico de la obra.	16
6.2 - La performance <i>Lips of Thomas</i> (1975)	17
7 - Parte práctica.	22
7.1 - El impacto en el espectador actual.	22
7.2 - Cuestionario: ¿Puede la violencia autoinfligida generar una reflexión en el público actual?.....	25
7.2.1 El análisis sociológico actual como objetivo del cuestionario.....	25
7.2.2 Explicación formal del cuestionario.	25
7.2.3 Análisis de las respuestas.	27
8 - Conclusiones	31
9 - Bibliografía	33
10 - Anexos fotográficos	34

1 - Objetivos

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el papel de la violencia autoinfligida como método válido de expresión artística a la luz de la obra *Lips of Thomas* de Marina Abramović y explorar la recepción emocional del espectador actual ante esta obra.

Para ello, este trabajo se apoya en un marco teórico que permite definir el término de *performance* como una ampliación del lenguaje del arte, refutando los argumentos en contra de esta disciplina y, a su vez, analizando la acción de autoinfligirse dolor como método expresivo.

En relación con el papel del espectador como ente activo, se busca enfatizar la importancia de la presencia del público para el desarrollo y configuración de la propia obra. A partir de esta directriz surge, además, el cuestionamiento de si la violencia autoinfligida que aparece en las performances de la década de los setenta de Marina Abramović podría detonar una reflexión en el público actual presuntamente anestesiado por el constante bombardeo de información agresiva y violenta que aparece en los medios de comunicación y en redes sociales. Este último planteamiento funciona como análisis adicional que refuerza el objetivo principal de este estudio.

2 - Metodología y estado de la cuestión

La metodología utilizada para llevar a cabo este trabajo es de carácter híbrido, a partir de la investigación sobre la información disponible acerca de la presencia de la violencia en las performances. Luego se realiza un estudio de la obra *Lips of Thomas* de Marina Abramović, de su importancia y transcendencia. Por último, utilizo un cuestionario para analizar el impacto del visionado de la obra en el público actual.

Primero recopilé información general sobre las performances: sus orígenes, significados y su capacidad, como forma artística, de manifestar problemáticas sociales. Para ello, acudí a la biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona y leí algunos de los libros que me parecieron más acordes con la temática de interés para este escrito. Destaco dos obras que, por su contenido, han sido especialmente útiles: Por un lado, “Performance” (2015) de Diana Taylor que profundiza en la significación y en el valor de las performances. Por otro lado, “El cuerpo del artista” (2000) de Amelia Jones y Tracey Warr; para explorar más a fondo el papel y la presencia de la violencia en las performances de la década de los setenta.

A fin de analizar *Lips of Thomas* de Abramović, recurrí al Centro de Estudios y Documentación del MACBA, lugar donde el catálogo sobre la artista, es especialmente extenso. Señalo, por un lado, el libro autobiográfico de Abramović “Derribando muros” (2020) para profundizar en las experiencias personales de la artista y, por el otro, “Marina Abramović: 7 easy pieces” (2007) de Erika Fischer-Lichte para analizar la propia obra.

La tercera y última parte del trabajo es la práctica. Realicé con la herramienta *Google Forms* un cuestionario de diecisiete preguntas titulado “La violencia autoinfligida en las performances de Marina Abramović”. Enfocado a jóvenes de entre dieciocho y veinticinco años involucrados en el ámbito del arte contemporáneo.

3 - Presentación Marina Abramović

Marina Abramović necesitó desde muy temprana edad expresarse artísticamente. Empezó, siendo adolescente, pintando cuadros cuya fuente de inspiración residía en su mundo onírico y espiritual (fig.1); sin embargo, pronto encuentra ahí límites expresivos que en sus primeros años de mujer adulta es capaz de traspasar utilizando un medio tan singular y físico como su propio cuerpo.

Ni el entorno familiar –ambos padres partisanos yugoslavos en la Segunda Guerra Mundial– ni el contexto social que la rodeaba –la ideología comunista yugoslava demandante de una extrema disciplina física y psicológica– jugaron a su favor. La falta de amor por parte de su madre y el acoso escolar que sufrió la llevaron a convertirse en una persona ensimismada, distante e insegura. Sin embargo, pese a estas circunstancias, Abramović mostró una espectacular madurez intelectual desde muy joven.

En realidad, cuando era joven era increíblemente tímida, extremadamente tímida, y siempre estaba en mi estudio. Siempre estaba rodeada de poesía, libros y música.

(Albertina Museum, 2025, 01:01)

James Westcott, en “When Marina Abramović Dies: A Biography” (2014), señala que la artista ya en su juventud presentaba una autoconciencia singular. Manifestaba una peculiar atención a lo que percibían sus ojos. Diagnosticada de astigmatismo, Abramović afirmaba que veía el mundo como si estuviera inmersa en una pintura de El Greco, su pintor predilecto en ese entonces.

Su padre, interesado en que su hija desarrollara su talento como artista, no sólo le proporcionó los materiales necesarios, sino que además contactó con el pintor informalista Filo Filipovich, para que le impartiera su primera lección. Este episodio resulta especialmente significativo, ya que constituyó su primer contacto formal con el arte y, según lo que ella afirma, fue un antes y un después en su concepción de este.

Durante aquella clase, Abramović le expresó a su profesor el deseo de aprender a pintar una puesta de sol. Para su sorpresa, el maestro respondió cortando bruscamente un trozo irregular de lienzo que acto seguido cubrió con pegamento y betún. Luego arrojó un puñado de grava y

realizó unas toscas pinceladas de pintura blanca, amarilla y roja. Finalmente, tras empaparle de gasolina, le prendió fuego, afirmando a su estudiante, que el resultado final era la verdadera puesta de sol.

En su autobiografía, Abramović relata que, atónita, recogió los restos de la obra y los colgó en una de las paredes exteriores de su casa. Cuenta que, tras regresar de unas largas vacaciones familiares fuera de su pueblo, descubrió el estado del cuadro que torpemente había dejado expuesto a luz solar: la obra se había reducido a un montón de escombros. Fue entonces cuando la artista confesó sentirse fascinada por la fugacidad y transitoriedad del tiempo en relación con los objetos materiales.

Utilizo esta breve anécdota como presentación del trabajo. Al profundizar en las experiencias y reflexiones de Marina Abramović sobre su juventud y sus primeros anhelos de producción artística, nos percatamos de la excepcionalidad de su persona. Interpreto que la relevancia de la clase impartida por Filo Filipovich reside en que este le demuestra que el valor del arte se encuentra en el impacto que la obra produce en el espectador; y que, si para alcanzar un mensaje más potente e interpelar más profundamente es necesario recurrir a acciones y alternativas destructivas, es deber del artista no tener miedo a usarlas.

Marina Abramović confiesa que en el momento que descubrió que podía usar su propio cuerpo como sujeto y objeto de su trabajo; absolutamente todo cambió.

Y cuando introduje la performance en la ex Yugoslavia, para el público de ese tiempo fue como si una mujer caminara por la luna por primera vez o algo así.

(Albertina Museum, 2025, 01:41)

A pesar de las críticas negativas ante la incomprensión de su propuesta artística, ella asegura su propósito: utilizar el cuerpo como un medio en que este mismo se convirtiera en un lienzo, y que, a su vez, la pintura fuera sangre y la navaja una herramienta. Abramović manifiesta que empezar la performance en su contexto –caracterizado por la presión gubernamental, política y familiar–, fue, para ella, un acto heroico (*Albertina Museum, 2025*)

Marina Abramović defiende el arte de la performance, al ser inmaterial, como una de las formas artísticas más difíciles y exigentes. El arte de acción requiere que el espectador esté ahí en el momento que sucede; al estar basado en un espacio temporal concreto, el impacto

emocional más significativo es el que se recibe cuando los sujetos se encuentran físicamente en la performance, ya sea el papel de observador o de participante. Al ponerse a sí misma en peligro al realizar este tipo de acciones, considera que es de suma importancia dar libertad a la espontaneidad y a aquello que no se puede predecir. Resulta interesante cómo compara la performance con la propia vida humana, ya que ambas se caracterizan por la incertidumbre y por la falsa apariencia de que se pueden mantener bajo control. Quizás es aquí donde reside la belleza de ambos fenómenos; que en esencia no son tan dispares.

4 - Contexto sociocultural de los años setenta

La década de los setenta para Abramović fue decisiva para su desarrollo artístico. El número de galerías interesadas por su trabajo aumentaba exponencialmente. Entre 1962 y 1973 sus exposiciones se centraban en proyectos grupales de dibujo o en presentaciones de sus pinturas, como por ejemplo *Clouds* en Youth Cultural Centre Gallery en Belgrado, o *Project for the Landscape* en Atelier for Visual Arts ubicada en Zagreb.

El artista escocés y promotor de artes visuales, Richard De Marco, ofreció la oportunidad a un grupo de artistas, del cual Abramović formaba parte, a viajar a Edimburgo para que participaran en el Festival de Arte que se llevaría a cabo en esa misma ciudad. Gracias a esta oportunidad, Marina Abramović pudo desvincularse por primera vez de su tierra natal, y expandir a nivel internacional sus propuestas artísticas. En 1973 hizo su primera performance titulada *Rhythm 10* (fig.2.), la cual fue la primera de una extensa serie de performances, todas caracterizadas por explorar la resistencia del cuerpo humano cuando se lleva al límite.

El interés de Abramović por prácticas artísticas basadas en la exploración del dolor, la vulnerabilidad y la violencia no deben considerarse como un fenómeno aislado. Se trata de una preocupación compartida por un sector significativo de artistas que, durante la década de los setenta, respondieron a un contexto sociopolítico internacional convulso. Durante esa época, un gran sector de la sociedad estaba expuesta a la violencia derivada por la guerra de Vietnam, fomentando un malestar general que llegará a materializarse en las producciones artísticas de aquel entonces; consiguiendo que personalidades como Marina Abramović, responda indirectamente con sus trabajos. Cabe mencionar también el surgimiento de la Segunda Ola del feminismo; fenómeno político que, mediante sus demandas en contra de la desigualdad de género, consigue también penetrar en el pensamiento crítico de los individuos que producen y consumen cultura.

Se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad real de asimilar lo que muestran.

(Sontag, 2003, p. 71)

La escritora Susan Sontag en su libro “Ante el dolor de los demás” (2003), comenta que la guerra de Vietnam fue la primera que televisaron diariamente y que, desde entonces, las

masacres rodadas y expuestas al mismo tiempo que suceden, se han convertido en un componente rutinario en el entretenimiento doméstico (Sontag, 2003, p. 25).

Esta falta de empatía y la deshumanización de los individuos que están padeciendo las atrocidades de la guerra, fomenta una crisis moral en Occidente. En la década de los setenta, estas imágenes tan impactantes de seres humanos intentando sobrevivir, en el caso de que ya no estuvieran muertos, debieron sentirse como una estaca atravesando la conciencia de los espectadores, haciéndoles cuestionarse los valores que articulaban la supuesta ética de la sociedad a la que pertenecían.

La poca confianza por parte de los jóvenes hacia el Estado propició su radicalización política, favoreciendo movimientos por la paz y sacudiendo conciencias. La guerra es entendida como un fracaso social, político y humanitario y por ende, no tiene nada que ver con la heroicidad ni el orgullo nacional.

Como ya se ha mencionado anteriormente, durante esta época también se acota la Segunda Ola feminista, caracterizada por no solo tener en cuenta los derechos políticos y electorales de las mujeres, pero también el prestar atención al reconocimiento de los derechos reproductivos y sexuales del género femenino.

Una de las fuentes más destacadas que trata los aspectos característicos de esta segunda ola, aunque publicado años antes, es el ensayo titulado “El segundo sexo” (1949) de Simone de Beauvoir. El escrito se convirtió en una de las obras de carácter feminista más influyentes del siglo pasado, teorizando y exponiendo ideas clave que denunciaban la supremacía masculina, y a su vez daba respuesta a lo que es y significa ser mujer; llegando a la siguiente famosa conclusión: *No se nace mujer: se llega a serlo.*

Simone de Beauvoir afirma, entre otras aportaciones, que los hombres mantienen a las mujeres en un estado de dependencia y aislamiento constantes. La autora hace hincapié en la necesidad de consolidar una política de carácter feminista que combata la situación de desigualdad; cambio que va subordinando a acciones internacionales que luchen por la abolición de la discriminación de género.

Como consecuencia de este contexto observamos cambios en el arte, la producción artística de aquel entonces se caracterizó por el cambio radical a la hora de entenderse y exponerse, poniendo en primer plano el cuerpo humano como principal escenario de acción. Los artistas

extrapolarán todo el flujo informativo que les rodeaba para así materializarlo en su obra. Habrá una respuesta a la normalización de la violencia; expandiendo un mensaje crudo, real y corporal; queriendo estar en sintonía con su contexto y a su vez “despertar” a la sociedad. És en este momento cuándo la performance corporal se populariza entre los artistas, concebida como la manifestación artística más capaz a la hora de ejecutar el propósito de interpelar al espectador. Algunos de los artistas que más destacaron en la época son los pertenecientes al grupo del Accionismo Vienés: Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Gunter Brus. Conjuntamente con las producciones artísticas de Carolee Scheemann, Chris Burden y Gina Pane.

5 - Análisis del estado de la cuestión

5.1 La profundidad en el significado de la performance

La performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico.
(Diana Taylor, 2015, p. 31)

La performance como libertad, como acto puro desde nosotros hacia nosotros
(Láinez, 2002, p. 158)

La performance se convertía así en el punto de fusión, de ósmosis y de contaminación de diferentes formas de expresión artística, aunque sin renunciar a su definición como “entidad artística autónoma”, como “actividad artística pura”
(Guasch, 1997, p. 275)

Dotar a la *performance* de un significado único y claro que englobe toda su complejidad como forma artística, es tarea para los más valientes. Esta es una palabra que capta simultáneamente dimensiones de resistencia política, estética de género, sexual y étnica. En los siguientes párrafos analizaré el estado de la cuestión planteada a partir de autores, tanto coetáneos a *Lips of Thomas*, como actuales, para establecer un marco teórico en el que basar mis aportaciones.

La directora y fundadora de *l’Hemispheric Institute of Performance and Politics*, Diana Taylor, en su obra “Performance” (2015), procura analizar qué son las performances y la relación que establecen con los sistemas de poder. En conjunto, este es un libro de referencia para entender la magnitud del tema en cuestión.

Taylor declara que la performance remite a una extensa diversidad de prácticas de carácter corporal, las cuales tienen su propia estructura y estética. Ambas separadas de los estándares sociales y cotidianos que rigen nuestra actualidad. Las performances, a partir de movimientos reiterados (re-vividos, o re-actuados), transmiten el sentido de la identidad, la memoria y el

conocimiento colectivo. La potencia de esta forma artística también reside en que ofrece una manera de construir y compartir conocimiento a través del cuerpo y de la acción que esté llevando a cabo.

Pietro Stambaugh en la obra “Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en la performance mexicana” (2011), asegura que *performance* es una “esponja mutante” que se impregna de ideologías que conceptualizan nuestro mundo.

En la década de 1960 es cuando se empieza a estudiar el arte de la performance con cierto rigor. Esto coincide con el momento en que el arte de performar también consiguió superar los impedimentos sociales y culturales que impedían dotar a esta forma artística de su importancia. La historiadora del arte Amelia Jones y Tracey Warr, en su destacada obra “The Artist’s body” (2000), declara que no fue hasta el periodo posmoderno, cuando los artistas reaccionaron activamente en contra de la opresión corporal a la que se les había condenado durante el pasado. A partir de este momento, el cuerpo es un instrumento de valor.

La palabra *performance*, puede dar la falsa impresión de que se trata de un vocablo nuevo e intraducible, vinculada a otro idioma. Nada más lejos de la realidad. Los dispositivos performativos han estado presentes desde antaño. Diana Taylor (Performance, 2012) sostiene que las performances en los pueblos originarios de las Américas, servían para materializar y presentar sus valores como sociedad. Realizaban acciones en vivo que transmitían saberes culturales y de identidad. Tylor lo ejemplifica en el libro de su autoría, en donde relata que la creación del pueblo maya Quiché, *Popol Vuh*. En él aparecen imágenes del denominado “juego de la pelota” (fig. 3.); el cual cobraba un papel crucial para comprender la cosmovisión y costumbres de los Quiché. Paul Connerton en “How Societies Remember”, (1989), manifiesta que los pueblos indígenas realizaban las denominadas “Prácticas de Incorporación”, unos códigos culturales que los individuos que formaban parte de aquella sociedad debían aprender y memorizar para conseguir formar parte del pueblo. Bailaban y cantaban en las *cuicallis*¹.

A la vista de lo expuesto, comprobamos que la performatividad ha acompañado a la humanidad prácticamente desde sus inicios. En las décadas de 1960 y 1970 el arte

¹ Idioma náhuatl (casa de canto en español). En la época prehispánica mesoamericana, se concebían como instituciones dedicadas a la enseñanza y práctica de baile y canto. Entre el atardecer y la medianoche, mayoritariamente los jóvenes perfeccionaban su técnica en estos recintos.

performativo se le reconoce como “Arte vivo”. Este surge de la necesidad de los artistas de emplear su cuerpo como un elemento artístico más, dentro de su proceso de creación.

El performance, como acto de intervención efímero, puede interrumpir los circuitos de las industrias culturales capitalistas que se limitan a fabricar productos de consumo. No depende de textos o editoriales (y por ende elude la censura); no necesita director, actores, diseñadores ni todo el aparato técnico que requiere el teatro; no necesita espacios designados para existir. Como arte de ruptura, el performance cuestiona la convención modernista de que el arte es autónomo de la vida social.

(Taylor, 2015, p. 67)

Volviendo a la figura de Taylor, es interesante hacer mención de lo que esta autora considera principal en las performances, a saber, su capacidad de liberarse de sistemas y jerarquías institucionalizadas. Asegura que la esencia de la performance reside en la posibilidad de poder prescindir de lugares artísticos específicos y de estructuras tradicionales, como por ejemplo, los textos, directores y diseñadores. En conjunto, este arte efímero y político, consigue plantar cara a los mecanismos de producción capitalista, esquivando, a su vez, procesos de censura, incomodando y cuestionando así a la sociedad. (Performance, 2012)

5.2 La violencia autoinfligida en las performances.

5.2.1 - La autolesión como una vía de escape de la psique.

En múltiples contextos históricos, la violencia ha aparecido como una característica recurrente de la condición humana. Siempre tan presente, hasta el punto que nos parece prácticamente imposible desvincularla de nuestro relato histórico. Aunque sea paradójico, el anhelo de materializar el pensamiento humano a través de lo que hoy en día denominamos “arte”, también ha sido un fenómeno que nos acompaña desde los inicios de la humanidad. De la conjunción de ambas surge una nueva y potente propuesta. El análisis de la violencia en la disciplina de la estética y el arte es ineludible para poder realizar un estudio propio de la experiencia humana; ya que esta, ya de por sí, se define por ser violenta.

Uno de los principales objetos de análisis de este escrito se centra en la presencia del dolor autoinfligido en las prácticas de arte contemporáneas corporales. El hecho que el individuo se torture en un contexto artístico, hace de esta acción un sacrificio ritual escenificado que promete la purificación de uno mismo a través de este rito.

Cualquier comportamiento que cause daño a uno mismo con la intención de hacer frente a emociones difíciles.

(Definición de autolesión de Unicef)

Es interesante como el *Fondo Internacional de Emergencia de las Naciones Unidas para la Infancia*, define la acción de autolesionarse. La frase “hacer frente a emociones difíciles”, considero que es clave y que engloba gran parte de las ideas presentadas en este escrito. Se aleja de concebir el hecho de infligirse daño a uno mismo, como un acto sinsentido y distanciado de razones sustentadas por emociones válidas que, en mayor o en menor medida, todas hemos podido sufrir.

En relación con lo anteriormente mencionado, la Doctora de la Universidad Pontificia de Salamanca, Teresa Sánchez Sanchez publica la revista psicoterapéutica “Autolesiones en la adolescencia. Significados, perspectivas y proyección para su abordaje terapéutico” (2018). La autora declara que a partir de una amplia investigación que examinaba la prevalencia de las funciones y razones de las Autolesiones No Suicidas -conocidas también como ANS-; se

concluye que estas se sustentan por dos factores. Los llamados *reforzamiento automático* y *reforzamiento social*. Ambos coinciden con la función de “aliviar un dolor interno” como pueden ser las emociones negativas fuertes -la rabia, la tristeza, el miedo a ser abandonado-. Y, a su vez, conseguir beneficios interpersonales positivos como conseguir la atención, protección y el amor de tus seres más queridos (Sanchez, 2018, p. 190). No obstante, también cabe mencionar que hay otras ramas de este tipo de investigaciones que despojan a las autolesiones de finalidades manipulativas. Considerando que la acción de autoinfligirse dolor se relaciona con la intención de expresar desesperanza y decepción que siente el usuario sobre sí mismo y sobre los que le rodean. (Sanchez, 2018, p. 200).

¿Cuál es el sentido de autolesionarse? En conjunto, es prácticamente imposible dar respuesta sólida a esta pregunta tan compleja. Cada individuo presenta razones concretas que van acompañadas de reacciones puramente personales. Sin embargo, dado que es un fenómeno que un sector de la sociedad experimenta o ha experimentado, no es pretencioso intentar especular sobre los motivos de esta manera de manifestar el dolor interno. No cabe duda que las autolesiones se apoyan en la potencialidad escenográfica del cuerpo. La corporeidad como el teatro de un drama. En otras palabras, un lienzo en blanco donde se “trazan” las reminiscencias de las pasiones más dolorosas y el querer hacer una evolución personal. Ahora te pregunto a ti, lector:

¿Qué hay más humano que la búsqueda de la felicidad y el constante anhelo de salidas alternativas al malestar?

5.2.2 - La autolesión y la expresión artística

“Performance Art. From Futurism to the Present” (1988) por la historiadora del arte y crítica estadounidense especializada en arte performativo RoseLee Goldberg; es una obra de relevancia para comprender aspectos que tienen que ver con la violencia y el dolor en el arte corporal. A lo largo de sus páginas, la autora explica cómo a finales de la década de 1960 los artistas estadounidenses empezaron a desplazar sus prácticas hacia la utilización de su cuerpo como medio artístico con el fin de hacer frente a la superficialidad del arte más tradicional; para poder así explorar otros fenómenos asociados a la psicología, la sociedad y a lo más personal. Es en este punto cuando el dolor, la vulnerabilidad y la violencia empiezan a ser dotadas de un gran protagonismo en estas nuevas prácticas. Por ende, la línea que determinaba la separación entre el arte, como producción, y la vida, entendida como

experiencia personal; se enfrenta con la nueva generación de artistas, decididos a atenuarla hasta hacerla desaparecer. Como resultado, las vivencias propias y las manifestaciones creativas se unifican, haciéndose ambas imprescindibles para entender plenamente tanto al artista como la obra.

En la anteriormente mencionada obra “The Artist’s body” (2000). Warr en uno de los capítulos se centra en el estudio de la representación del dolor corporal. Considera que esta exposición pública del malestar interior es una estrategia fundamental para inscribir los padecimientos personales de sujetos individuales y colectivos dentro de la sociedad. Durante el capítulo hace una interesante reflexión dónde sostiene que en el momento que un individuo impulsa su sufrimiento hacia el exterior mediante lo que ella denomina “fugas” –haciendo referencia a los fluidos humanos como por ejemplo la sangre–; se están evidenciando a los sujetos que verdaderamente lo transgrede dentro de la sociedad.

En el texto “Cuerpo, dictadura y memoria: visualizaciones de la violencia a través de la performance de Carlos Leppe” (2015) escrito por la historiadora del arte Marcy Campos Pérez, se explica como la performance de mediados de los años setenta en Chile, fue una respuesta a la crisis representacional desencadenada por la dictadura de Pinochet. En un momento de crisis, la relación existente entre el cuerpo y la violencia es determinante; haciendo que, el arte corporal readquiera un papel representativo de esta experiencia. A través de la puesta en escena de un cuerpo en conflicto -corriendo peligro-, los artistas consiguen manifestar las crisis que sustentan las problemáticas sociales.

6 - Análisis de la performance *Lips of Thomas*

6.1 Contexto específico de la obra

Durante 1975 en Viena, dos los acontecimientos impulsan a Marina Abramović a llevar a cabo la acción *Lips of Thomas*.

En primer lugar, su mala experiencia participando en la performance titulada *Prit Andorf* dirigida por el reconocido artista del grupo accionista vienés, Hermann Nitsch (fig. 4.). Abramović afirmará lo siguiente sobre esta colaboración:

Tras doce horas, me quité las vendas y me marché. No fue que físicamente no pudiera aguantarlo. Simplemente ya no deseaba formar parte de eso; entendí que no era para mí. Fue la enorme cantidad de sangre animal, el hecho de que debíamos beberla y que todo eso ocurrió en la capilla del castillo. Parecía una especie de misa negra o de bacanal. Me pareció muy negativo. Sencillamente no era mi historia, ni conceptualmente ni de ninguna otra forma.

(Abramović, 2020, p. 76)

Poco después conoció al artista suizo Thomas Lips, caracterizado por su aspecto andrógino, circunstancia que llevó a Abramović a sentir una atracción por la singularidad de su apariencia. La artista asegura que el hecho de haber participado en la performance de Nitsch, justo antes de conocer a Thomas Lips, hizo del artista y su aventura sexo-afectiva con él, una experiencia de valor vital.

Ambos acontecimientos, la participación en *Prit Andorf* y la atracción hacia Thomas Lips, confluyeron en la creación de la performance, que cuyo análisis centra esta investigación. Será en el otoño de 1975 cuando Ursula Krinzinger le ofrecerá un espacio en su galería Krinzinger, en Innsburk, para que la pueda llevar a cabo. (Abramović, 2020, p. 77)

6. 2 La performance Lips of Thomas (1975)

En el libro “7 easy pieces” (2007), aparece un apartado titulado “Performance Art - Experiencing Liminality” escrito por Erika Fischer-Lichte; cuya información suma relevancia para este trabajo. Está dividido en dos apartados, el primero nombrado “Arte de la performance de los años setenta” y el segundo “Recreaciones de performance en los años setenta”. En conjunto, la autora hace una excepcional explicación de la naturaleza de las performances, preguntándose dónde reside la intención de la artista, cuál es el papel del espectador, y cuáles fueron los precedentes de este tipo de arte efímero. El deseo de Marina Abramović de torturarse a sí misma, y a su vez a los que la observan, mediante un constante dilema entre la exigencia estética y la ética, según la autora de este capítulo, reside claramente en la performance *Lips Of Thomas*.

Abramović, una tarde de octubre del 1975 en una de las salas de la galería Krinzinger, delante de un público todavía iluso, se dirigió al fondo de la sala donde performaba, para disponerse a colgar una foto en forma de estrella, de su amante Thomas Lips. Más adelante se acercó a una mesa, cubierta por un mantel blanco, colocada no muy lejos de la pared. En la superficie de ésta, se encontraban múltiples elementos: Una botella de vino acompañada por una copa de cristal, un vaso a rebosar de miel, una cuchara de plata, una cuchilla de afeitar y por último, un imponente látigo. Abramović con la cuchara vació el tarro de miel y más tarde, lentamente, se fue sirviendo el vino en la copa hasta acabarse por completo la botella, para así, una vez finalizada la acción, proceder a romper la copa con su mano derecha, haciéndola añicos (Fig. 5). A pesar de las inminentes heridas que se había hecho la artista en la mano, la performance siguió para iniciar lo que sería la segunda parte.

Mis padres fueron absolutamente criticados en las reuniones del partido. ¿Qué tipo de educación? ¿Qué estoy haciendo? Cortar una estrella comunista en mi estómago o quemar la estrella comunista en la plaza no era exactamente algo que se suponía que debía hacer.

(Albertina Museum, 2025, 01:52)

Abramović, después de coger la cuchilla de afeitar, se volvió a dirigir a la pared donde estaba la foto. Mirando al público, empezó a trazarse en el vientre una estrella de cinco puntas (Fig. 6). Después de haber terminado la acción, de espaldas al público, empezó a azotarse reiteradamente en la espalda (Fig. 7.). La artista, con la mano derecha y la espalda

ensangrentadas, se dirigió a unos bloques de hielo en forma de cruz, para llevar a cabo la tercera y última acción de la performance.

En la última parte de *Lips of Thomas*, Abramović se tumbó en los ya mencionados bloques de hielo. Una vez extendidos sus brazos, un calefactor colgado del techo que apuntaba directamente a su vientre, empezó a desprender calor, dilatando así las heridas de la artista; ocasionando que éstas supuraran más cantidad de sangre (Fig. 8.). Fueron treinta minutos los necesarios para que VALIE EXPORT, una artista de performance austriaca a quien Marina acababa de conocer, y algunos miembros del público intervinieran en el acto tapando a Abramović con abrigos, sacándola del lugar y poniendo fin a la performance. Debido al mal estado de las heridas que se había ocasionado durante la actuación, el marido de la galerista Krininger tuvo que llevarla al hospital para que se las curaran. La artista afirma que conservó el informe médico como trofeo por hazaña (Westcott, 2010, p. 82).

Según Erika Fischer-Lichte, en este evento de dos horas de duración, Marina Abramović repite lo que una vez hicieron artistas como Vito Accioni, Chris Burden, Gina Pane, entre otros; ya que en esencia, *Lips of Thomas*, no está pensada para que se pueda utilizar la tradición artística estándar como herramienta para poder hacer un análisis en propiedad.

La autora del capítulo propone el concepto de “estado de liminalidad”, cuyo significado es un tanto complejo y abstracto. Ella explica que en el momento en que la artista deja de tener en cuenta sus limitaciones corporales sin emitir ninguna señal de dolor, en la performance se crea un estado alternativo de la realidad, caracterizado por la “liminalidad”. Consigue que en el mismo espacio galerístico, los espectadores se encuentren delante de una situación compleja, angustiada e inquietante, dónde la racionalidad del mundo exterior, como las normas y las reglas de seguridad, no tienen cabida. Ejemplificándolo se entiende mejor; es decir, en la vida real, si usted ve que alguien se está autolesionando o se está poniendo en situaciones donde su vida corre peligro; no hay ninguna duda que el instinto que prevalece es el de intervenir y ofrecer ayuda a la víctima. Pero, claro; en el momento que esta misma “víctima”, hace la misma acción, pero dentro de un espacio museístico y estas mismas acciones ahora están dotadas de un aire artístico... el que observa al individuo, ya no tiene tan claro como actuar, ya que entra en el debate entre la estética y la ética. Erika Fischer-Lichte, cuestiona si es posible que nosotros, como humanos dentro de una sociedad

dictada por el bien y el mal, tenemos la capacidad para observar en silencio a alguien que se está haciendo daño.

Las propuestas de Marina Abramović se caracterizan por el interés de querer crear una situación en la que los espectadores se ven obligados a elegir entre el arte, respondiendo así a la voluntad estética y, por lo tanto, convirtiéndose en *vouyeristas*. La artísticidad no exige la aceptación social. O, por otro lado, elegir la vida y por ende la ética, pero con el coste de ser “violadores del arte”.

El individuo que forma parte del público de Abramović, tiene que ser consciente que ninguna de sus acciones serán correctas, pero tampoco incorrectas, por enrevesado que parezca. Se genera una crisis en la que los patrones de comportamiento habituales no sirven para resolverla. Esta situación consigue que el espectador se cuestione a sí mismo; ¿Cuáles son mis valores?, ¿Actúo por presión social?, ¿Soy auténtico conmigo mismo?

Volviendo de nuevo a la performance de *Lips of Thomas*, en ella existen una gran variedad de simbologías. Por ejemplo, la estrella que se traza en el vientre, pudiéndose interpretar como un símbolo de la estrella de Belén, un símbolo a la feminidad o incluso, se puede vincular con el socialismo en Yugoslavia. El acto de marcarse permanentemente esta forma en el vientre puede hacer referencia a la imposibilidad del individuo de escapar de la violencia del Estado.

El hecho que la artista se fustigase mirando directamente a la fotografía de Thomas y el consumo excesivo de la miel y del vino; puede interpretarse como una alusión al derroche de la sociedad burguesa capitalista, a la Última Cena de Cristo e incluso a las prácticas sadomasoquistas.

La autora del capítulo propone sarcásticamente significados pretenciosos como que: La performance significa la violencia que el individuo se inflige a sí mismo por su infelicidad, es una crítica a la sociedad que permite que el Estado sacrifique al individuo... Pero, en contra de estas propuestas, Erika Fischer-Lichte, afirma que “las acciones son exactamente lo que significan”; considerando que la propia respuesta corporal del observador, ya sintetiza y otorga un significado único y personal a la obra. Marina Abramović no busca que el espectador demuestre sus dotes intelectuales mediante la búsqueda de un significado concreto; sino que invita a investigarse a uno mismo, prestar atención a tus sentimientos y a

tus reacciones motoras. Es interesante mencionar que este interés en la introspección también reside en las propuestas artísticas del movimiento norteamericano Fluxus.

En conclusión, Erika Fischer-Lichte explica que en las performances, como *Lips of Thomas*, el intérprete crea un estado de liminalidad. En otras palabras, la artista sintetiza mediante sus acciones un momento concreto, donde su presencia se convierte en una energía que viaja por el espacio hasta toparse con la empatía y la intimidad del espectador. El observador de las obras de Marina Abramović, una vez acepta quedarse en el espacio donde sucederá la acción; también asume verse inmerso en un dilema entre actitudes, patrones y comportamientos que harán que se confronte con sus propios valores. Marina Abramović mediante la involucración del espectador consigue establecer una relación entre este y ella; utilizando la propia naturaleza humana, con todos sus defectos, como un bisturí que penetra hasta llegar a lo más profundo de la conciencia.

Lips of Thomas en conjunto, no hay duda que es una actuación perturbadora que confunde y desconcierta. Originalmente, lo que se concebía como una demostración para su compañero Thomas Lips, acabó convirtiéndose en una de las piezas más violentas de Abramović hasta la fecha. El escritor James Westcott en su libro “When Marina Abramović dies. A biography” (2010), añade que fue una acumulación inconsciente de los símbolos religiosos, políticos y patológicos que penetraban en la conciencia de Abramović. Aunque la artista no haya especificado los significados intrínsecos de los símbolos que aparecen en la performance, Westcott afirma que el vino tinto se vincula con la Eucaristía practicada por su abuela, familiar con el que la artista pasó gran parte de su infancia. La estrella trazada en su vientre la relaciona con el símbolo comunista; movimiento político por el cual ambos de sus padres lucharon. El autor añade que la artista hace un guiño al artista alemán clave del arte contemporáneo Joseph Beuys². El vínculo entre ambos se materializa en la utilización de la miel. Beuys la adopta como un material potente y simbólico de la energía creativa y del pensamiento humano. Este producto se consigue gracias al trabajo colectivo y la cooperación social de las abejas, ya que estas son capaces de trabajar de forma equitativa y organizada; siendo así, para Beuys, un modelo de la sociedad ideal (Westcott, 2010, p. 82).

² Artista pionero del *performance art*; siendo uno de los primeros que reconocieron la performance como un acto simbólico, político y un medio autosuficiente para cambiar la sociedad

Al utilizar la estrella comunista, que la artista se talla en el estómago en un acto de violenta oposición al dogma ideológico, Abramović representa de manera metafórica las restricciones que experimentó, traduciéndolas a través de su arte corporal en signos dolorosos del pasado
(Albertina Museum, texto de sala, exposición MARINA ABRAMOVIĆ, 2025)

Marina Abramović, con tan solo veintiocho años, destilaba y atacaba su cultura y herencia. Esta rebelión se manifiesta a través de su propio cuerpo, llevándolo al límite y acogiendo símbolos personales que posteriormente transforma en una experiencia colectiva, en la que cualquier individuo tiene la posibilidad de identificarse con ella y extrapolarla en sus propias vivencias.

7 - Parte Práctica

7.1 El impacto en el espectador actual

Sin público, no puedo hacer nada. Necesito su energía. Antes de empezar, no hago más que mirar a la gente; así es como absorbo su energía. Durante mi performance, proceso esta energía emocionalmente y luego la devuelvo a la gente a través de mi performance.

(Albertina Museum, texto de sala, exposición MARINA ABRAMOVIĆ, 2025)

El público es mi espejo, y yo soy el espejo para mi público

(Albertina Museum, texto de sala, exposición MARINA ABRAMOVIĆ, 2025)

No puedes ser alguien más. Tienes que mostrar vulnerabilidad al público. Y esa vulnerabilidad te conecta con la vulnerabilidad de ellos. Y eso crea un vínculo increíble.

(Albertina Museum, 2025, 07:56)

Esto se vuelve vida, porque la gente quiere tener la experiencia, siempre algo diferente, y te apoyan con su energía. Por eso es una forma de arte tan magnífica.

(Albertina Museum, 2025, 08:21)

Pero luego lo pongo frente al público, en un espacio fijo, tiempo fijo, y todo lo que pasa en ese periodo es parte de la obra.

(Albertina Museum, 2025, 08:56)

Una performance por sí sola puede llegar a ser todo un acontecimiento. És una forma artística que se caracteriza por estar compuesta por múltiples elementos que, relacionados entre sí, consiguen confeccionar la transcendencia de su mensaje. Entre estas variables, se encuentra el importante papel que ejerce el público en la performance que presenta el artista. Sin la mirada del espectador, el mensaje de la obra presentada, divagaría por el espacio hasta esfumarse por completo.

A los miembros del público se les permite asumir posiciones e identidades que se transforman continuamente. En otras palabras, uno de los objetivos de la performance es el de hacer huella en la psique del público. (Gómez Peña, 2005, p. 205).

Las performances funcionan como un espejo. El público se refleja en la obra; experimentando visceralmente a través del artista su libertad como ser humano a sentir emociones y tener pensamientos que durante su cotidianidad resulta imposible experimentar. Esta capacidad del arte performativo, lo convierte en algo irremplazable y al margen de ser una víctima de sustituciones tecnológicas modernas.

Actualmente, nos encontramos en un momento sociopolítico convulso. Debido a la saturación de imágenes mediáticas, diariamente somos víctimas del consumo de violencia, con o sin nuestro consentimiento, de manera constante. Por ende, la sociedad se insensibiliza, y los mensajes tanto críticos como simbólicos se neutralizan y pierden fuerza a la hora de interpelar nuestra conciencia como seres que pertenecemos a un mundo injusto y desesperado por un cambio significativo. Como resultado: la analgesia de un público acostumbrado a ver y sufrir violencia de forma cotidiana.

Ahora bien, Sally O'Reilly en su libro "The body in contemporary art" (2009) contempla la utilización de la violencia física en las performances como un método de contraataque a la insensibilización del público ante los mensajes políticos, consiguiendo así que los espectadores reaccionen y empaticen. (O'Reilly, 2009, p. 47).

El arte contemporáneo se encarga de hacer desvanecer la distancia existente entre el artista y el espectador. Ambos agentes son entes activos que, en conjunto, conforman el impacto crítico y político de la obra.

La performance *Lips of Thomas* originalmente debía terminar, según Marina Abramović, cuando su calor corporal y el del radiador que se encontraba suspendido sobre de su abdomen; en conjunto, consiguieran derretir la cruz de bloques de hielo; en los que anteriormente Abramović se había tumbado. Como ya se ha mencionado anteriormente, lo que realmente sucedió fue distinto. La verdadera conclusión de la performance se dio cuando un sujeto del público se envalentonó para cubrir con abrigos a la artista y así ya dar por finalizada la obra.

En el trabajo de Gallegos González titulado “Valoración estética de la violencia autoinfligida en el performance contemporáneo” (2018); afirma que este hecho de que el público pueda intervenir en la propia obra; hace que se diferencie de otras formas artísticas más tradicionales como la danza o el teatro. Acto seguido asegura que esta posibilidad convierte al espectador en un elemento alejado de la pasividad, convirtiéndose así en un agente que colabora en el propio significado de la performance. Cabe especificar, que estas intervenciones públicas en la obra, no tienen por qué ser necesariamente “determinantes”, es decir, que pongan fin a esta misma. Si no que ya el simple hecho de hacer movimientos angustiosos, abandonar el espacio donde se está realizando la muestra, taparse los ojos, criticarla en pleno acto; ya conforman aportaciones altamente significativas que en conjunto hacen una simbiosis entre ellos –espectadores– la artista, el espacio y el mensaje. (Gallegos González, 2018, p. 51).

7.2 Cuestionario

¿Puede la violencia autoinfligida generar una reflexión en el público actual?

7.2.1 El análisis sociológico actual como objetivo del cuestionario

Uno de los aspectos que tiene más peso y es de más interés en este trabajo es el que se enfoca en el análisis del papel del espectador a la hora de observar una performance de carácter explícitamente violento. Por lo tanto, es de interés que en el presente trabajo haya un apartado donde se analizan opiniones y reacciones de individuos actuales al observar la propuesta artística de la Marina Abramović de los años setenta, la cual se caracterizaba por ser especialmente impactante.

Es objetivo principal del presente trabajo el análisis de la reacción que tienen las personas en la actualidad a la hora de observar *Lips of Thomas*. A través de preguntas pensadas para interpelar a los sentimientos de quien responde, se puede hacer un breve análisis sobre la ética, la parte emocional, la comparación de dos épocas distanciadas por medio siglo y las reflexiones propias del individuo.

7.2.2 Explicación formal del cuestionario

La parte práctica consiste en el análisis de las respuestas de las diecisiete preguntas que se enviaron a través de un cuestionario a individuos seleccionados por su perfil joven e interesado en el arte contemporáneo.

El cuestionario titulado “La violencia autoinfligida en las performances de Marina Abramović”, se caracteriza por la combinación de diferentes tipologías de preguntas. Algunas de ellas con la intención de que la respuesta sea corta y concisa, siendo estas las relacionadas con los aspectos más formales: la identificación de género, la edad, su interés por el arte contemporáneo y su conocimiento de la figura de Abramović.

Las preguntas restantes son de carácter más personal, que requieren un proceso introspectivo. Por ende, se permite que, aparte de poder seleccionar las respuestas que ya salen por defecto,

también exista la posibilidad de que el que las responda siempre tenga un espacio donde poder desarrollar más extensamente su contestación.

El cuestionario se caracteriza por la utilización tanto de medios audiovisuales como de imágenes. De esta manera se consigue que el individuo que conteste las preguntas, se sienta realmente envuelto por las sensaciones que crean las performances de Marina Abramović.

El cuestionario empieza con un primer video, con una duración de apenas un minuto, que muestra una recopilación de algunas de las performances de Abramović realizadas durante la década de los setenta; como por ejemplo *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975) o *Freeing the Voice* (1975). Este primer video, acompañado por la pregunta “¿qué has sentido?”, introduce al individuo a las performances más impactantes de la artista, consiguiendo así que se sienta suficientemente contextualizado para el segundo apartado del cuestionario.

La parte de más interés de la práctica es la relacionada con la performance *Lips of Thomas*. Después de introducirla brevemente, se añaden siete fotografías originales de 1975 –extraídas de la página web de la Galería Krinzinger– y un video sumamente explícito de la artista recreando en el 2005 la parte donde se traza la estrella en el vientre. Después de los recursos visuales aparecen las siguientes preguntas³, las cuales son las que sostienen la mayor carga de interés para la práctica:

6) *¿Has experimentado alguna reacción física al verla?*

7) *¿En algún momento has sentido la necesidad de apartar la mirada? ¿Por qué?*

8) *¿Has sentido empatía por la artista durante la performance?*

9) *¿Crees que la violencia en la obra ayuda a que el mensaje sea más directo y potente?*

³ En esta sección del trabajo, las preguntas aparecen ordenadas según su numeración original del cuestionario; por ello, la primera pregunta corresponde a la número 6.

10) *¿Crees que tu respuesta ante la violencia de la obra estaría influida por la presencia de otras personas? Es decir, ¿la tolerarías más si estuvieras solo y actuarías de manera más perceptible y/o sensible si estuvieras con otras personas?*

11) *La performance duró dos horas seguidas; no fue hasta al final de ese periodo cuando una persona del público decidió interrumpirla, ¿crees que el público debería haber intervenido antes?*

12) *Si tú hubieras estado presente, ¿Habrías intervenido? ¿Por qué?*

13) *¿Crees que te hubieras sentido responsable ante el sufrimiento del artista?*

14) *Sin tu consentimiento, ¿Te aparecen imágenes violentas en redes sociales o en medios digitales?*

15) *¿Esta performance te ha impactado más, menos o igual que la violencia que habitualmente consumes en internet?*

16) *¿Crees que una performance de los años setenta como esta sigue siendo relevante hoy?*

7.2.3 Análisis de las respuestas

Han sido trece las personas que han respondido el cuestionario. Todas ellas consideran que son sensibles a las imágenes y a los vídeos explícitos de carácter violento. Sin embargo, solo una de ellas abandona el cuestionario. Esta evidencia resulta de interés, ya que, aunque las personas que responden el cuestionario se consideran a si mismas sensibles –puesto que afirman haber experimentado angustia, incomodidad, ansiedad y confusión, tensión del cuerpo y de un malestar físico al ver lo que hace Marina Abramović– luego, paradójicamente, cuando se les pregunta si han sentido empatía por la artista durante la performance; de estas doce personas, solo tres seleccionan la respuesta de haber sentido “muchacha” empatía, cinco afirman haber sentido “poca”, dos “alguna” y uno hasta “ninguna”. Y el individuo restante afirma lo siguiente:

No empatía de entender qué hace ni por qué, pero sí cierta empatía del dolor, ya que me puedo imaginar el daño que se hace y como se siente ella al hacerlo.

Ante esta evidencia parece que el impacto que produce la performance al público no se transforma en empatía hacia la artista. La experiencia es tan abrumadora que el espectador se protege alejándose emocionalmente, llegando a deshumanizar por completo a Abramović; interpretando que toda responsabilidad recae sobre ella. Sin embargo, es conveniente hacer énfasis en la pregunta número catorce que cuestiona lo siguiente: ¿Crees que te hubieras sentido responsable ante el sufrimiento del artista? A lo que un participante responde lo siguiente:

Pues quizás no, creo que hubiera visto la obra desde una posición muy lejana como espectador. Como si fuera parte de un espectáculo que tiene que acabar en algún momento. Aunque creo que si hubiera visto a alguien intervenir, entonces sí me sentiría culpable de no haberlo hecho yo o de que ni se me pasase por la cabeza.

Respuestas como estas demuestran cómo el público no toma una postura congruente y definida. Se muestra “desconectado” y “alejado” de la artista, pero aun así, si alguien se hubiese armado de valor y hubiese intervenido antes, el individuo que decidió mirar hacia otro lado, se hubiera sentido hasta culpable de no haber tomado la iniciativa de intervenir. Por lo tanto, es interesante afirmar que, efectivamente, sí que hay un componente de presión social en las acciones del espectador y cómo este reacciona ante algo que le incomoda. En el momento en que alguien interrumpe la performance, la deshumanización se desvanece, y Abramović pasa de ser una especie de ente protegido por las normas de la institución artística, para pasar a ser una víctima de la pasividad del público.

Cabe añadir también que en la pregunta número ocho, la relacionada con el apartar o no la mirada mientras la artista se autoinflige dolor, de las doce personas, únicamente dos afirman que no han sentido la necesidad de desviar la vista. Por lo tanto, más del ochenta por ciento aseguran que no han sido capaces de mantener su atención a la acción de la artista; hasta llegar al punto de reaccionar corporalmente, experimentando una empatía visceral.

Sí, he sentido la necesidad de apartar la mirada. No tanto por la acción realizada en sí sino por la sensación fantasma de que me ocurría a mí misma mientras ella se lo hacía, se me tensaban los abdominales y quería taparme la barriga con los brazos.

Ante la cuestión de si alguien debería haber intervenido antes, más de la mitad de las personas encuestadas afirman que, en efecto, la artista debería haber sido rescatada previamente. En conjunto, se puede confirmar que el público se considera menos empático de lo que realmente es.

Ahora sí, centrando el análisis en las preguntas enfocadas en el aspecto violento de la obra, aparecen opiniones sumamente interesantes. En el cuestionario aparece la siguiente: ¿Crees que la violencia en la obra ayuda a que el mensaje sea más directo y potente? Generalmente, las respuestas consideran que sí, efectivamente, el componente violento hace que su contenido llame más la atención y que, por ende, interpele más al espectador. Cabe destacar algunas de las declaraciones que desarrollan y profundizan en su respuesta:

Sí, como mínimo, la conexión humana que siento que surge de nuestro interior al ver las performances provoca que nos choque más en los casos en los que la violencia es tan visceral y presente.

Sí, lo hace más llamativo, el dolor y el sufrimiento que solemos asociar a la violencia genera la imposibilidad de indiferencia por parte del público.

Es interesante también comprobar cómo algunas de las contestaciones, aunque presenten una aceptación de que el factor violento hace que el mensaje sea más directo, también señalan un componente de desacuerdo:

Considero que no siempre es necesaria y que las reacciones pueden ser distintas a las esperadas.

Es consciente del riesgo inminente que hay en la sociedad de no entender el mensaje y hasta interpretarlo como algo sencillamente voyerista –como pasó en la performance en de 1974 “Rhythm 0”–

El mundo ya está bien saturado de grabaciones violentas.

En esta contestación se percibe un cansancio por parte del individuo de la carga violenta que experimentamos en nuestra cotidianidad, siendo a la vez consciente de su potencialidad, considera que criticar la violencia con más violencia no es una buena opción, o por lo menos es demasiado arriesgada.

A pesar de las últimas opiniones destacadas, una vez más, en la siguiente pregunta parece que la inmensa mayoría son conscientes de la relevancia de la propuesta de Marina Abramović. Se cuestiona lo siguiente. ¿Crees que una performance de los años setenta como esta sigue siendo relevante hoy en día? Prácticamente, un sesenta por ciento, afirma rotundamente la relevancia de esta tipología de performance en nuestra actualidad. Sin embargo, aparece la siguiente respuesta:

Creo que de alguna forma el impacto ha cambiado, ya que estamos más acostumbrados a la violencia, y sobre todo vista desde una pantalla. Sin embargo, no significa que obras como estas no puedan seguir teniendo un impacto potente al ser presenciadas. Como pasa con otras artistas más actuales como Angélica Liddell.

Esta opinión, conjuntamente con la afirmación de que el 75% de los participantes del cuestionario confirman que sin su consentimiento aparecen imágenes violentas en sus redes; y que la mitad afirman que performances como esta les impactan más que la violencia que habitualmente consumen sin su consentimiento en internet, evidencia una realidad que me servirá como conclusión del análisis:

Según el cuestionario, la gran mayoría de los participantes admiten que el visionado de la performance *Lips of Thomas* (1975), les impacta más –o de una manera distinta– que la violencia no deseada que reciben habitualmente. La agresión es una constante en nuestro entorno y utilizarla de una forma intencionadamente artística, sin duda, potencia su mensaje, consiguiendo así, que incremente su carga crítica y a su vez generando una reflexión. La violencia presentada como lo hace la artista, consigue alejarla del mero espectáculo sensacionalista.

8 - Conclusiones

En el presente trabajo se ha profundizado en los temas que guardan relación con el objetivo principal del mismo: Demostrar, mediante el apoyo del marco teórico y los resultados del cuestionario, la capacidad transgresora de la violencia autoinfligida en las performances como una herramienta para canalizar una denuncia social o una protesta interior, tanto del artista como del público. El valor de este fenómeno reside en cómo el propio espectador impulsa y transforma la obra, consiguiendo de esta manera una simbiosis de “vulnerabilidad compartida”.

La performance definida como una forma artística única, está configurada a partir de movimientos reiterados que, en conjunto, consiguen transmitir el sentido de la identidad de la memoria y del conocimiento social a través de la acción que esté llevando a cabo el cuerpo del artista. Marina Abramovich en la entrevista “Marina Abramović on performance, presence and transformative experience” (2025) afirma que ella elige la performance, ya que, al solo existir en ese preciso momento cuando se está llevando a cabo, se requiere de una presencia que puede llegar a transformar profundamente la vida de quien la experimenta. Durante una performance existe la posibilidad de alterar conciencias y cuestionar los sistemas que rigen el mundo.

Las performances, liberadas de los sistemas y de las jerarquías institucionalizadas, como las de Marina Abramović de la década de los setenta, se inscriben dentro de un contexto artístico especialmente singular dónde los artistas emplean el cuerpo como un elemento dentro de su proceso de creación, convirtiéndose así en un instrumento de valor y de atención. La entidad física se transforma en un vehículo para llegar a la autotransformación. Abramović en la entrevista “Marina Abramović on climaxing for art and the power of Yamahoto suit” (2025), asegura que el arte de la performance es un entrenamiento de resistencia física y mental que consigue transformar el miedo, el dolor y la vergüenza en un combustible artístico liberador.

Lips of Thomas muestra un tipo de dolor autoinfligido considerado como una exposición pública de un malestar interior que, a su vez, funciona como una estrategia para exponer los padecimientos colectivos dentro de la sociedad. Es decir, el arte corporal de esta tipología, adquiere un papel que materializa experiencias traumáticas y que, por lo tanto, consigue

representar y manifestar tanto las crisis más íntimas y personales del artista, como las más evidentes carencias de nuestra sociedad como colectivo que comparte una insatisfacción común.

En relación con el papel del espectador como ente activo en la propuesta de Marina Abramović, este opera como un recurso transgresor y una estrategia efectiva para conseguir su objetivo: evidenciar realidades sociales injustas o que nos interpelan de alguna manera y, a su vez, situar al público en una tesitura en la que deba reflexionar sobre su propia ética. Por ende, la violencia autoinfligida en la performance es una herramienta crítica con la capacidad de generar una reflexión sobre todo aquello que nos configura como seres humanos; incidiendo en lo más profundo de nuestra naturaleza.

9 - Bibliografía

- Abramović, M. (2020). *Derribando muros* (S. González, Trad.). Malpaso.
- Albertina Museum (2025, noviembre 7). Marina Abramović [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=JG5_8T2x8Xk&t=1s
- Brief But Spectacular (2025, agosto 20). *Marina Abramović on performance, presence and transformative experience* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3ZVmVVjwjo>
- De Beauvoir, S. (1981). *El segundo sexo* (1949). *Buenos Aires: Siglo XX*.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Gallegos Gonzalez, H. G., & GALLEGOS GONZALEZ, H. G. (2018). Valoración estética de la violencia autoinfligida en el performance contemporáneo.
- Goldberg, R. L. (1988). *Arte performance: desde el futurismo hasta el presente*. Ediciones Destino.
- Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes antropológicos, 11*, 199-226.
- Jones, A., Warr, T., Warr, T., & Jones, A. (2000). *The Artist's body*. Phaidon.
- O'Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. Thames & Hudson.
- Pérez, M. C. (2015). Cuerpo, dictadura y memoria: visualizaciones de la violencia a través de la performance de Carlos Leppe. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM*, (30).
- Prieto, A. (2011). Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano. *Taylor y Fuentes. Estudios avanzados de performance. México: Fondo de Cultura Económico*.
- Sánchez, T. S. (2018). Autolesiones en la adolescencia: significados, perspectivas y prospección para su abordaje terapéutico. *Revista de psicoterapia, 29(110)*, 185-209.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás* (A. Major, Trad.). Taurus.
- Spector, N., & Fischer-Lichte, E. (Eds.). (2007). *Marina Abramović: 7 easy pieces*. Charta.
- Taylor, D. (2015). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.
- Westcott, J. (2014). *When Marina Abramovic dies: a biography*. Mit Press.

10 - Anexos fotográficos



FIG. 1. Marina Abramović de joven ejerciendo de pintora (fotografía extraída de <https://lineassobrearte.com/2017/07/10/ritmo-0-de-marina-abramovic-1974/>)



FIG. 2. *Rhythm 10*, la primera performance de Marina Abramović en Edimburgo. (fotografía extraída de <https://www.riseart.com/article/1907/most-memorable-rhythm-performances-by-marina-ambrovic?srsItd=AfmBOopv0akMN5UMmUitA8R8rTzdOLcYg5qXPSROTfUcTueJHwTcjs8K>)



FIG. 3. El juego de la pelota representado en una cerámica Maya. (fotografía extraída de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/juego-pelota-mesoamerica-ritual-deporte_22283)



FIG . 4. Imagen de la exposición de Hermann Nitsch “Gesamtkunstwerk” del Museo Stasys (fotografía extraída de <https://stasysmuseum.com/en/news/stasys-museum-hermann-nitschs-exhibition-gesamtkunstwerk-exhibited-for-the-first-time-in-lithuania/>)



FIG. 5. Imagen de Marina Abramović comiendo 1 kilogramo de miel en la performance *Lips of Thomas* (fotografía extraída de <https://galerie-krinzinger.at/works/thomas-lips-82198164/>)



FIG. 6. Marina Abramović después de haberse cortado la estrella en el vientre en la performance *Lips of Thomas* (fotografía extraída de <https://galerie-krinzinger.at/works/thomas-lips-77178c40/>)



FIG. 7. Marina Abramović azotándose en la espalda con un látigo en la performance *Lips of Thomas* (fotografía extraída de <https://galerie-krinzinger.at/works/thomas-lips-80c9488d/>)

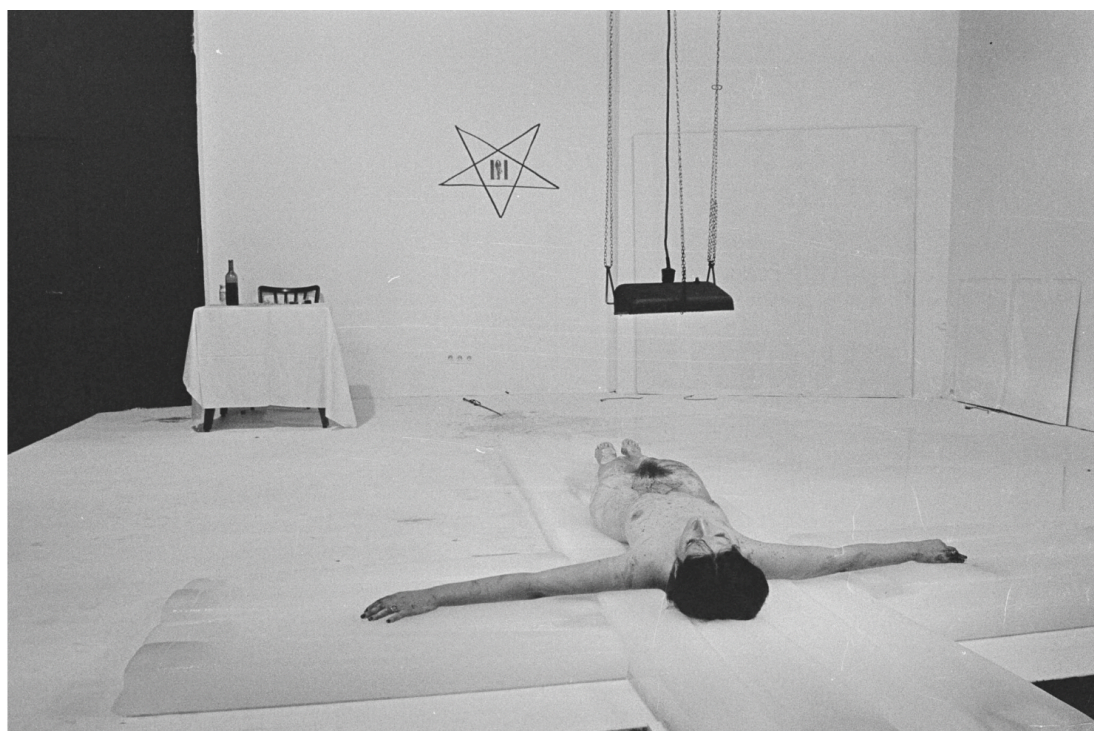


FIG. 8. Marina Abramović tumbada en los bloques de hielo en forma de cruz, durante la performance de *Lips of Thomas* (fotografía extraída de <https://galerie-krinzinger.at/works/thomas-lips-04468c0b/>)