

# RESEÑA

## DE LOS TERRITORIOS DEL CUERPO, EL ARTE Y EL PODER.

**Gabriela Noyola**

Magíster en Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora en la Universidad Pedagógica Nacional-Unidad Ajusco.

Correo electrónico: gabinoyola@gmail.com

Yepes Muñoz, Rubén Darío (2015). *Lo que puede un cuerpo. María José Arjona*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Un libro a veces cae en las manos de una como “anillo al dedo”. Fue lo que me sucedió cuando acepté hacer una reseña de *Lo que puede un cuerpo. María José Arjona*, una joya del autor colombiano Rubén Darío Yepes, académico, investigador cultural y crítico de arte antioqueño, quien en 2014 fue ganador del Programa Nacional de Estímulos, Beca de Investigación Monográfica sobre Artistas Colombianos, otorgada por el Ministerio de Cultura de ese país. Gracias a él, uno puede descubrir el maravilloso trabajo de la “performancera” colombiana María José Arjona.

Son dos los motivos que me animaron a escribir: 1) el título del libro, ya que de entrada permite evocar a Baruch Spinoza, filósofo holandés del siglo XVII, quien definió una postura ética con base en la pregunta: ¿qué puede un cuerpo?, enfocándose en el problema de los afectos; 2) desde hace un par de décadas me ha parecido muy estimulante indagar sobre la relación entre la danza contemporánea y la producción de saberes sobre el cuerpo, donde se enriquece el campo del pensamiento y el trabajo pedagógico; esto es así porque la danza ha demostrado ser una de las fuentes privilegiadas en la elaboración de paradigmas sobre la corporeidad.

De ningún modo se trata de una recuperación trasnochada de Spinoza, tampoco de proponer un retorno mecánico al siglo XVII. Luego de los estudios que realizara Gilles Deleuze (2006), quien tiene el gran mérito de mostrar la vigencia de la pregunta fundamental del filósofo holandés —en particular al interior de las reflexiones contemporáneas sobre el cuerpo—, es posible encontrar toda una línea de pensamiento que, al retomar dicho interrogante, ha permitido la producción de otros lugares de enunciación sobre un objeto que como el cuerpo había estado situado, a lo largo de la historia del pensamiento occidental, en un lugar muy inferior con respecto a la razón. Yepes es consciente de las posibilidades abiertas por estas filosofías, tanto en el plano de las herramientas conceptuales como en el terreno de lo metodológico, pues los estudios sobre el cuerpo, en las artes y en las humanidades, demandan abordajes originales si el interés está en capturar los saberes del cuerpo al margen de prescripciones normativas. María José Arjona, en sus acciones “performáticas”, explora las posibilidades del cuerpo y las reinventa continuamente, mediante procesos de experimentación de carácter abierto e incierto que buscan desencadenar experiencias afectivas intensas.

La monografía de Yepes trata del trabajo de una bailarina de danza contemporánea, quien debido a un fuerte accidente que le destrozó una de sus rodillas, se ve impedida para seguir bailando y decide dedicarse a las artes plásticas. Hecho que María José Arjona califica, sin dudar, como uno de los acontecimientos más afortunados de su vida. Tenía —dice Yepes (p. 14)— que encontrar algo que le permitiera hablar de la imposibilidad del movimiento, de la tristeza de no poder bailar. Es evidente que su experiencia como bailarina y el intenso trabajo sobre el cuerpo que conlleva, se ve expresado en sus *performances*. Su especialidad es el cuerpo, indaga sobre los poderes que residen en él, a través de sus acciones “performáticas”.

*Lo que puede un cuerpo* no hace más que confirmar el reciente “giro corporal” en el campo de las artes y de las humanidades, el creciente interés por el cuerpo, en la medida en que abre otras posibilidades para pensar, desde otro lugar, la condición humana en la época actual, particularmente en nuestra América Latina, marcada por múltiples violencias. Yepes también ha sabido demostrar que, ante la vulnerabilidad del cuerpo, el dios mercado no puede con la cultura.

Entre Rubén Darío Yepes y María José Arjona se produce una especie de química que permite entrever sus coincidencias filosóficas, y de allí la aparente facilidad con la que fluye la crítica de arte y las acciones de la bailarina, maestra en artes plásticas por el programa de Artes de la Escuela Superior de Artes de Bogotá (ASAB), “performancera” y tallerista.

El libro como objeto es muy atractivo, es una edición de lujo en la que el trabajo del crítico se complementa con una selección de bellas fotografías de distintos momentos de los numerosos *performances* de la artista, efectuados en diferentes partes del mundo. Sin las fotos, sería algo difícil seguir las acciones de Arjona, pese a que las descripciones del autor son muy claras.

Pero ¿qué es, en concreto, lo que aporta esta inmersión en los territorios del arte, el cuerpo y el poder mostrada en *Lo que puede un cuerpo*? Una de las aportaciones más sobresalientes consiste en dar un fino ejemplo del uso de las herramientas conceptuales que brindan filósofos como Spinoza, Michel Foucault y Deleuze principalmente, para abordar la relación compleja y rica entre esas tres cuestiones: el arte, el cuerpo y el poder.

Para empezar, se tiene que el arte de Arjona es político, no en un sentido panfletario, no busca referirse a circunstancias políticas y sociales específicas, como la violencia política en Colombia; su arte pretende ser universal, a la vez que es creativo y vital. En muchos de sus *performances* subyace un dejo de dolor y una fuerte crítica a las violencias cotidianas del mundo moderno. En las imágenes de la artista pocas veces se le ve sonriendo; y aun así el arte de Arjona es vitalista: frente a la destrucción, la artista opone lo que es la afirmación de la vida, con lo cual se vincula a Friedrich Nietzsche. De allí que

[...] las diversas modalidades de violencia y de sometimiento a las que se ha visto sujeta la vida, tanto en nuestro rincón del mundo como en otros lugares, solo pueden ser trasmutadas mediante la experimentación creativa con las fuerzas de la vida misma, esto es, por medio de la exploración de lo que podemos lograr con el cuerpo. Como enfatizan tanto Michel Foucault como Gilles Deleuze, no resistimos ni creamos desde nuestra subjetividad, desde nuestra historia personal, sino justamente desmarcándonos de ellas, abriéndonos a las fuerzas inexploradas de la vida. [...] la política del arte de Arjona es impersonal: afirma las fuerzas creativas del cuerpo en la medida en que desarraiga este último de su historial individual (p. 15).

Desde Nietzsche se sabe que el cuerpo es un campo de batalla entre las fuerzas que lo componen, sean estas activas o reactivas (Deleuze, 1986, pp. 60-67). La línea de pensamiento que lo sigue no comprende al cuerpo en términos de una historia que se cuenta en primera persona, como se haría en el psicoanálisis, cuyo foco está puesto en la interioridad del sujeto, sino como una geografía que, en el arte de Arjona, supone una suspensión del ego del artista para generar una especie de cartografía de los afectos que se producen *entre* el cuerpo en acción de la “performancera” y el público. De allí que el *performance* constituye algo que acontece *entre* los cuerpos que se ven afectados, al transformarse el espacio durante el tiempo de

la acción, en un lugar de producción de intensidades afectivas, donde importa no ya la interioridad, sino la exterioridad, el afuera. Por ello, las obras de arte de Arjona están permanentemente abiertas a lo contingente y a lo eventual. Rubén Darío Yepes dice que las acciones de la artista

[...] son eventos en la medida en que surgen como singularidades en la cotidianidad de nuestra experiencia estética, en la habitualidad de nuestra experiencia corporal. En el evento lo crucial son las interrelaciones que se construyen, el ensamblaje de elementos dispares, de elementos de que otro modo difícilmente entrarían en relación (p. 27).

Según el crítico,

Los movimientos llevados a cabo por el cuerpo de la artista, la materialidad de los objetos que intervienen en cada acción, los afectos y las fuerzas que circulan por el espacio de la acción, los significados y discursos transmitidos o evocados por los elementos que hacen parte de esta, los discursos y marcos que el espectador/participante trae a la acción y los afectos que acompañan a dichos marcos, todos estos elementos son parte del evento. [...] en la medida en que siempre hay nuevos cuerpos participando [...], en que nuevos afectos son traídos a él, nuevos marcos interpretativos, el evento se mantiene en un estado fluido, siempre acaeciendo (p. 27).

El trabajo de Arjona explora lo que se siente al vivir en el mundo, los efectos de las fuerzas del mundo sobre nuestro cuerpo, esto es, la dimensión afectiva de nuestra experiencia corpórea. Como dice Spinoza, cada interacción con un objeto capaz de afectarnos produce su propio afecto. Escribe el filósofo:

Hay tantas clases de alegría, de tristeza y deseo y, consiguientemente, hay tantas clases de cada afecto compuesto por ellos —como la fluctuación del ánimo—, o derivado de ellos —amor, odio, esperanza, miedo, etc. —, como clases de objetos que nos afectan (Spinoza, 1980, p. 13).

Por eso, el autor de *Lo que puede un cuerpo* plantea que, ante la propuesta estética de Arjona, uno no debe preguntarse qué representan o significan las obras de una artista, cuyo trabajo se centra en la exploración de las fuerzas que afectan al cuerpo y en la creación de tensiones *entre* los cuerpos, aun cuando haya elementos representativos o significativos en ellas: un huevo, un cadáver humano, un espejo, unas velas, un águila, unos vasos de cristal o unas anteojeras de caballo. Según Yepes, la artista no utiliza su cuerpo para representar una escena o contar una historia; en vez de ello, el cuerpo de Arjona se ubica ante y entre otros cuerpos como fuerza viva y anhelante, como el nodo focal de una producción continua y abierta de afectos que cuando irrumpen, lo hacen con la fuerza de lo

imprevisible. De esta manera, el carácter heterogéneo y complejo del evento implica que el artista no es, en sentido estricto, su creador, sino tan solo su gestor (p. 13).

El *performance* surge en la década de los sesenta del siglo XX y se ha difundido en las artes plásticas a partir de la expresión inglesa *performance art*, con el significado de arte en vivo. El *performance* está ligado al arte conceptual, a los *happenings*, al movimiento artístico *fluxus events* y al *body art*. Es un arte que interviene los espacios y se disuelve en la cotidianidad de las ciudades, ya sea en la calle o en espacios cerrados. Además, la artista reconoce la influencia Joseph Beuys en su obra. Para ella, hay bastante sangre y desnudos gratuitos en los *performances* (p. 18); y si bien admira a artistas que realizan acciones impactantes que recurren al *shock*, tiene muy claro que su interés está en afirmar la vida tanto con fuerza como con sutileza. Esto es más urgente en el contexto colombiano y en otros países en los que, como México, se vive en medio de guerras, en la cotidianidad del horror y del sufrimiento humano, en donde el *shock* no hace sino reafirmar las fuerzas violentas que nos afligen.

Como señala Susan Buck-Morss en un trabajo sobre Walter Benjamin, citado por Yepes (p. 18), el exceso de estímulos chocantes termina por anestesiarnos: llega un momento en el que estos solo se registran como estímulos sin sentido. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, dice la autora, Benjamin retoma la comprensión freudiana de la conciencia como escudo protector, misma que fue formulada por Sigmund Freud en relación con la neurosis de guerra y la aplica a la experiencia de la vida urbana moderna. Para Benjamin, la experiencia del sujeto en las urbes modernas está marcada tanto por el *shock* como por la anestesia: el exceso de estímulos puede registrarse en la conciencia, pero esta no les asigna significado. En la vida moderna, hay un exceso de estimulación que causa un estado de *shock* constante en el organismo; el sistema cognitivo responde al exceso de estímulos, no impidiendo su registro consciente, sino obstaculizando el ensamblaje de dichos estímulos con los recuerdos de experiencias pasadas (p. 18). Quizá de allí la frase tatuada en la parte alta de la espalda de Arjona: *Remember to remember*.

Y bien, uno de los conceptos de arte que dan fundamento filosófico a la idea del *performance* como un *evento visual* se construye básicamente a partir de la ontología de la obra de Martin Heidegger. Por Yepes, es posible saber que, en *El origen de la obra de arte*, el filósofo alemán argumenta que la obra de arte no es un hecho ya dado, sino una apertura de un mundo que nunca se acaba de producir. Heidegger afirma que el arte tiene su lugar en el *Ereignis*, lo primero, a partir de lo cual se determina “el sentido del ser”. Se trata de la forma en que se presenta

la obra en la medida en que se erige y se trae aquí a sí misma, de tal forma que acaece “la apertura del ente en su ser, el acontecimiento de la verdad”. Heidegger añade que el presentarse y erigirse de la obra es una forma de desplazamiento y

[...] seguir estos desplazamientos significa transformar las relaciones habituales con el mundo y la tierra y a partir de ese momento contener el hacer y apreciar, el conocer y contemplar corrientes a fin de demorarnos en la verdad que acontece en la obra (p. 28).

“Cuidar la obra significa mantenerse en el interior de la apertura de lo ente acaecida en la obra” (p. 28). La obra de arte necesita quien la cuide, solicita y se mantiene unida a quienes la cuidan. Esta es la precariedad de la obra, su temporalidad, su naturaleza transitoria: la obra de arte puede ser en tanto es habitada (p. 27). De allí que la artista enfatice en la idea de “apropiación”, esto es, las interrelaciones afectivas que la obra produce para ser capturadas.

Con el fin de iluminar lo señalado hasta aquí, se muestran tres *performances* de María José Arjona, con base en las descripciones de Yepes. En *Mirror Mirror*, realizada en una galería de Bogotá en el año 2000, la desindividualización, la suspensión del ego de la artista puede apreciarse mediante un gran espejo que colgó del techo de una galería, que devolvía su reflejo. Al inicio de la acción, Arjona, en vestido largo negro, se observa en el espejo, mientras ocho barras de mantequilla descansan sobre una base blanca. Después de un largo rato, toma una barra de mantequilla con la boca y empieza a embadurnarla sobre el espejo; termina distribuyéndola de abajo hacia arriba hasta cubrir el espejo por completo. Al opacarlo, le impide mirar su reflejo. Esta acción es, literalmente, un gesto de negación de la representación y una afirmación de la agencia del cuerpo. Aunque carece de la intensidad de las acciones de larga duración por las que es conocida, esta obra se refiere sin ambages a la anulación de la imagen personal y a la representación del sí mismo. Claro que hay un potencial metafórico en los objetos y materiales usados: el espejo con toda su carga cultural y psicoanalítica, la mantequilla como material graso, dúctil, calórico y dulce. Los afectos se desencadenan por estos elementos metafóricos.

El afecto puede resultar de la interrelación de elementos “endógenos, exógenos, perceptivos, propioceptivos y conceptuales/interpretativos en un circuito permanente de retroalimentación” (p. 63). Pero la desindividualización es solo un aspecto de la dimensión afectiva de las acciones de Arjona. Un cuerpo que suspende su individualidad es un cuerpo que permite el flujo de afectos impersonales. “Como señalan

Deleuze y Guattari, en *Mil mesetas*, el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada que desencadena y hace vacilar al yo” (p. 64).

*Retorno* tuvo lugar en Bogotá en 2008, es una de las acciones que Arjona realiza en la Clínica de Santa Rosa, uno de tantos hospitales cerrados como consecuencia de las fallas del sistema de salud, del retiro de fondos y la corrupción gubernamental. En la primera parte de esta acción, la artista se toma siete días para cubrir un amplio pabellón de la clínica con pompas de jabón rojas, que evocan tanto la fuerza de la violencia como la fuerza vital del cuerpo, en virtud de la asociación del líquido rojo con la sangre. La referencia a la fuerza vital del cuerpo es resaltada por el sonido de la acción, el cual remite a procesos y fluidos corporales: la respiración, los latidos del corazón, la circulación de la sangre. En la segunda parte de la acción, a la que dedicó otros siete días, Arjona lava el espacio con pompas de jabón ahora sin tintura roja. Con ello es posible evocar nociones de limpieza y curación. Las burbujas de jabón borran las manchas rojas lentamente, pero también de manera incompleta: quizá la técnica no sea la más indicada, ya que las pompas transparentes fallan en erradicar todo vestigio de las pompas rojas, pero esta imposibilidad es en sí misma expresiva. La persistencia de la tinta roja sugiere que, para cambiar el presente, es necesario mantener el pasado a la vista. En palabras de Benjamin, citadas por Yepes, el pasado solo puede ser retenido “en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad” (p. 82). La conjunción de la acción de curar con la persistencia de la tinta roja sobre las paredes de la clínica hace resaltar, para un espectador perspicaz, que no hay cura posible sin que se traiga a colación el pasado en el presente (p. 82).

Para cerrar esta reseña, en *Perfect Circle* (p. 82), realizado en Nueva York en el año 2009, una de las acciones de *A Line of Thought*, Arjona se ata una soga a la cintura, cuyo otro extremo se encontraba amarrado a una estaca clavada en una amplia explanada de arena y gravilla. Ayudada por la cuerda de alrededor de 5 metros de largo, la artista caminó repetidamente en círculos hasta trazar un círculo perfecto en la explanada. En la fotografía incluida en el libro se ve como un gran surco circular. No se trata sencillamente de la circunscripción de un territorio: aquí, la línea no constituye un límite, sino que traza una huella. Esta se opone a las cosas en cuanto formas delimitadas por líneas de contorno: lo importante de la huella no es la forma que marca, sino su valor indicial, el hecho de que la vinculamos a una acción o fuerza que ya no está presente. La huella circular trazada por los pasos de Arjona es el resultado de una acción reiterada en el tiempo: se registra una fuerza por sus numerosos y lentos desplazamientos. Así, el círculo, figura de la perfección, emerge como

una línea que, en vez de diferenciar una forma, hace visible una fuerza; la explanada de gravilla quedó convertida, mediante la acción de Arjona, en un espacio demarcado por trazos energéticos (p. 40).

En fin, como enseña Spinoza, los afectos aumentan o disminuyen las potencias del cuerpo para actuar; pueden inmovilizar cuando son tristes, pero también pueden solicitar compromiso y acción cuando, por el contrario, son afectos que elevan las potencias del cuerpo con dicha finalidad. Por ello, la ética de las acciones de María José Arjona consiste en invitarnos a realizar un paso de la pasión a la acción. Las potencialidades desconocidas o poco conocidas del cuerpo que las acciones posibilitan, abren un campo de experiencia que el espectador podrá tomar en cuenta como nuevas dimensiones de sus agenciamientos, de sus apropiaciones, de sus capturas, de su capacidad de actuar en el mundo, en pocas palabras, de su autonomía y de su libertad.

## Referencias bibliográficas

Deleuze, Gilles (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles (2006). *Spinoza: Filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets.

Spinoza, Baruch (1980). Del origen y naturaleza de los afectos. En *Ética demostrada según el orden geométrico*. (pp. 123-183). Madrid: Editora Nacional.

Yepes, José Darío (2015). *Lo que puede un cuerpo. María José Arjona*. Bogotá: Ministerio de la Cultura.