



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

LETRAS, ARTES Y MEDIACIÓN CULTURAL

**CUERPOS Y SUBJETIVIDADES:
UNA APROXIMACIÓN ONTOLÓGICA AL ARTE CONTEMPORÁNEO
[LA PROPUESTA PERFORMÁTICA DE RICARDO MARINELLI]**

MARÍA CAMILA ARBELÁEZ CRUZ

Foz do Iguaçu
2015



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

LETRAS, ARTES Y MEDIACIÓN CULTURAL

**CUERPOS Y SUBJETIVIDADES:
UNA APROXIMACIÓN ONTOLÓGICA AL ARTE CONTEMPORÁNEO
[LA PROPUESTA PERFORMÁTICA DE RICARDO MARINELLI]**

MARÍA CAMILA ARBELÁEZ CRUZ

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Bacharel en Letras, Artes y Mediación Cultural.

Orientador: Prof. Johnny Octavio Obando Morán

Foz do Iguaçu
2015

MARÍA CAMILA ARBELÁEZ CRUZ

**CUERPOS Y SUBJETIVIDADES:
UNA APROXIMACIÓN ONTOLÓGICA AL ARTE CONTEMPORÁNEO**
[LA PROPUESTA PERFORMÁTICA DE RICARDO MARINELLI]

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Bacharel en Letras, Artes y Mediación Cultural.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Johnny Octavio Obando Morán
UNILA

Profa. Dra. Gabriela Canele Miola
UNILA

Prof. Dra. Danielle Michelle Araujo
UNILA

Foz do Iguaçu, 14 de diciembre de 2015.

AGRADECIMIENTOS

A mis queridos padres por todo el apoyo y cariño en la distancia.

A mi orientador Octavio Obando por el tiempo y compromiso en todo momento, por las observaciones pertinentes y la lectura atenta,

A las profesoras Gabriela Canale y Danielle Araújo por las valiosas contribuciones que le dieron forma a este escrito,

A lo profesores del curso de Letras, Artes y Mediación Cultural y amigos por el interés y los comentarios acertados,

A la Unila por haberme brindado este espacio crítico y de debate activo,

A Nacho, que merece más de dos líneas de agradecimientos. Gracias por tus consejos y tu paciencia, por las risas en medio del estrés del cotidiano. Te amo.

Podríamos decir que una ambición de lo contemporáneo es crear arte viviente, es decir, de reemplazar la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida.

Alain Badiou

El pensador nunca piensa más que a partir de aquello que él es.

Maurice Merleau-Ponty

ARBELÁEZ CRUZ, María Camila. **Cuerpos y subjetividades: Una aproximación ontológica al arte contemporáneo** [La propuesta performática de Ricardo Marinelli]. 2015. 53 páginas. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Letras, Artes y Mediación Cultural) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

RESUMEN

En el presente trabajo nos propusimos analizar la centralidad del cuerpo en las artes contemporáneas, particularmente en la performance, pensándolo como un articulador de la discusión sobre el ser desde una perspectiva renovada, que sobrepasa los dualismos al incorporar la corporalidad como la forma primordial de nuestra experiencia y existencia en el mundo. Presentamos una genealogía de ciertos postulados sobre el ser en relación al cuerpo en el campo filosófico contemporáneo, así como un panorama del estatuto del cuerpo dentro de la discusión estética, pasando por el quiebre con la representación y la supremacía de la mirada, hasta una abertura al cuerpo como lenguaje y espacio político. Finalizamos este texto con el análisis de la obra performática del artista curitibano Ricardo Marinelli, en la que se devela la potencia de discusión ontológica del arte contemporáneo.

Palabras clave: Cuerpo, subjetividad, arte contemporáneo, performance.

ARBELÁEZ CRUZ, María Camila. **Corpos e subjetividades: Uma aproximação ontológica às artes contemporâneas** [A proposta performática de Ricardo Marinelli]. 2015. 53 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras, Artes e Mediação Cultural) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

RESUMO

Neste trabalho nos propusemos analisar a centralidade do corpo nas artes contemporâneas, particularmente na performance, pensando o corpo como articulador da discussão sobre o ser a partir de uma nova perspectiva, que transcende os dualismos ao incorporar a corporalidade como a principal forma de nossa experiência e existência no mundo. Apresentamos uma genealogia de determinados postulados sobre o ser em relação ao corpo no campo filosófico contemporâneo, bem como uma visão geral do estatuto do corpo dentro do campo estético, passando pela ruptura com a representação e a supremacia do olhar, até uma abertura ao corpo como linguagem e espaço político. Finalizamos este texto com a análise da obra performática do artista curitibano Ricardo Marinelli, onde revela-se o a potencia de discussão ontológica da arte contemporânea.

Palavras-chave: Corpo, subjetividade, arte contemporâneo, performance.

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1 – Ubu Rey – Alfred Harry (1896).....	26
Imagen 2 – El ballet triádico - Oskar Schlemmer (1922).....	27
Imagen 3 – Le Journal – Juan Gris (1916).....	28
Imagen 4 – Coloured wood construction - Kurt Schwitters (1943).....	29
Imagen 5 – Reconstrucción de un <i>merzbau</i> de Kurt Schwitters – Ariane Prin (2012).....	29
Imagen 6 – Yard – Allan Kaprow (1961).....	30
Imagen 7 – Action Painting – Jackson Pollock (1948)	31
Imagen 8 – Passing through – Saburo Murakami (1956).....	32
Imagen 9 – Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui (2004).....	40
Imagen 10 – Una de las presentaciones de Travesqueens.....	41
Imagen 11 – Não alimente os animais (2010)	42
Imagen 12 – Não alimente os animais (2010).....	42
Imagen 13 – Não alimente os animais (2010).....	44
Imagen 14 – Performance sin título (2014).....	45
Imagen 15 – Performance sin título (2014).....	47

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN.....	10
2. CAPÍTULO I: Un breve recorrido por la relación entre el ser y el cuerpo desde el pensamiento filosófico contemporáneo.....	12
2.1 Interlocuciones entre Heidegger y Merleau-Ponty: ¿Falta de carnalidad del <i>Dasein</i> ?.....	13
2.2 La retomada Nietzscheana y el pensamiento ‘pos-estructuralista’.....	15
2.3 Spinoza, Artaud, Deleuze: De la potencia del cuerpo al cuerpo sin órganos.....	16
2.4 La pertinencia del discurso filosófico para la comprensión del campo artístico contemporáneo.....	19
3. CAPÍTULO II: El arte contemporáneo y su mirada a la corporalidad.....	21
3.1 El quiebre con la representación.....	21
3.2 El rechazo a la supremacía de la mirada	22
3.3 Un breve panorama del surgimiento de la performance.....	24
3.4 La performatividad y el cuerpo como lenguaje.....	33
3.5 Estética y política: El cuerpo como organizador de nuevas sensibilidades.....	35
4. CAPÍTULO III: La propuesta performática de Ricardo Marinelli.....	39
4.1 Cuerpo y lenguaje.....	40
4.2 Técnica, movimiento, relacionalidad artista-espectador.....	42
4.3 Cuerpo y potencia: Tensiones, flujos, construyendo un cuerpo sin órganos.....	45
CONSIDERACIONES FINALES.....	48
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	50

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende aproximarse a la discusión contemporánea entre arte, cuerpo y subjetividad. Las constantes intervenciones del cuerpo en diferentes ámbitos sociales (artes, medicina, biotecnología, estética, etc.) plantean un sistema de problemas donde el cuerpo se coloca como existencia vivida, como acontecimiento. En esta intersección entre cuerpo y subjetividad, el arte se constituye en ventana de análisis para comprender qué se dice sobre el ser en la actualidad y cómo se configura la existencia humana en un mundo fragmentado.

“El cuerpo constituye una de las grandes lagunas de la historia” (ESCUADERO, 2007). La corporalidad como central en las artes contemporáneas deja en entrevisto la necesidad de una teorización sobre el porqué de este pensar/experimentar el cuerpo, que en las últimas décadas se ha convertido en foco de interés tanto en la filosofía como en las artes. El presente TCC se aproxima a la susodicha discusión contemporánea desde la producción artística en Latinoamérica y procura ampliar y enriquecer el campo de estudios sobre subjetividad y corporalidad.

El texto se divide en tres partes. Una primera sección discute algunos postulados filosóficos con respecto al ser y su posterior repercusión en el ámbito de la corporalidad. El segundo capítulo se centra en el diálogo entre las artes contemporáneas y el cuerpo como plataforma artística, dando especial énfasis al performance. El último capítulo piensa la propuesta teórica de las secciones anteriores a partir de la obra del artista curitibano Ricardo Marinelli, cuyo trabajo interdisciplinar propone un acercamiento al cuerpo como existencia en movimiento.

Para el desarrollo de esta tesis se llevó a cabo un levantamiento bibliográfico y posterior análisis teórico de los diversos postulados que han configurado al ser en relación al cuerpo, particularmente en la contemporaneidad, así como una genealogía de lo corpóreo dentro de las artes en el siglo XX y XXI. Posteriormente se realizaron una serie de entrevistas con el artista Ricardo Marinelli, con el fin de lograr una aproximación más detallada a su

propuesta performática y el uso del cuerpo como una herramienta de expresión e indagación subjetiva.

Es preciso puntualizar cómo y desde qué espacio está siendo pensada la producción artística en el presente trabajo. Consideramos aquí una corriente epistemológica propia de occidente, donde el individuo contemporáneo es producto de la construcción moderna del ser. Esta lógica, aclaramos, no representa un pensamiento global y unívoco (por más que se coloque como un estatuto de verdad).

Las epistemologías en occidente representan una forma de pensar y constituir el ser, que no necesariamente reflejan el pensamiento de otros grupos sociales fuera de las lógicas occidentales. Es así como el arte contemporáneo indígena, por ejemplo, cuestiona procesos muy variados a los del arte occidental, las problemáticas abordadas no pueden ser catalogadas dentro de las mismas categorías, y el ser, por tanto, podría no implicar un ser en crisis como sucede con artistas que se mueven en este contexto, y cuyas preocupaciones estéticas están entrelazadas con los procesos de globalización, tecnologización y una constante tensión entre la homogenización o la fragmentación del individuo.

El presente trabajo es el inicio de una investigación que pretende seguir ampliándose en futuros espacios académicos. Este escrito se limitó a un análisis general del campo artístico de la performance en occidente. Resaltamos la importancia de los estudios sobre ritual y performance en el campo antropológico, además de la pertinencia de una antropología del arte, que nos permita llevar en consideración las particularidades de diversas expresiones culturales no reductibles a ciertas categorías estéticas y ontológicas presentes en este trabajo.

2. CAPÍTULO I: Un breve recorrido por la relación entre el ser y el cuerpo desde el pensamiento filosófico contemporáneo

Arte y filosofía han estado ligados desde la entrada del ser humano a la historia del planeta. Los primeros indicios de arte rupestre¹ nos confrontan con una visión del mundo inicial, una primera mirada del hombre a su contexto socio-histórico. Lo que el arte rupestre indica desde su surgimiento es esa posibilidad creativa del ser humano y su deseo por preservar en la memoria, por contar, por plasmar su existencia en el mundo.

La estética se erigió históricamente como fundamental para comprender el ser en su posibilidad creadora y, subsecuentemente, las artes como una herramienta de aprehensión del mundo. La creación artística puede ser pensada a través de los recursos teóricos que brinda la filosofía, y ésta a través del perfil práctico que proporciona el arte: “La producción artística, así como la interpretación del producto artístico, constituyen un problema filosófico. No hay “autonomía” del arte en relación con la filosofía, así como no hay autonomía de la filosofía en relación con el arte” (JUAN, 2010, p. 101).

Sin embargo, la relación entre arte y filosofía ha sido abordada teóricamente a través de un pensamiento estético esencialista, en el que el arte se configura como una expresión del ser en un sentido abstracto y dual, y donde se niega la relación con la materialidad del cuerpo. Esta visión se cimenta desde la filosofía --y repercute en las artes-- en la antigua distinción platónica entre cuerpo y alma, y la posterior racionalización del ser con R. Descartes que coloca el pensamiento, la idea, como única necesaria para la existencia:

“Habrá que esperar hasta la segunda mitad de siglo XIX para encontrar, en autores como Kierkegaard, Nietzsche y Freud, una crítica contra el rígido dualismo antropológico que invadía la escena filosófica desde que Platón y Descartes establecieran la radical e irreconciliable diferencia entre materia y espíritu, cuerpo y alma” (ESCUADERO, 2007, p. 145).

¹ Considerar las figuras litográficas datadas de hace más de 30.000 años como piezas artísticas (aunque posiblemente se ejecución no se realizó pensando en este atributo) debe ser pensado por medio de una ruptura con el pensamiento lineal de la historia del arte, y la abertura a espacios semánticos renovados, que transitan entre lo simbólico y una estética del significado. (Ver más adelante la discusión sobre el fin del arte planteada por A. Danto)

Traer la mirada al cuerpo implicó e implica en la filosofía un desplazamiento de la razón autista, y un repensar las posibilidades ontológicas del sujeto como materia, no sólo como esencia ideal. En este caso, considerando la propuesta fenomenológica de Husserl, no se hace hincapié en una ‘conciencia’ como fenómeno que acontece sólo en el pensamiento, sino por el contrario, en la idea de una conciencia mediada por el cuerpo y las experiencias que se constituyen a través de él y que, posteriormente, dan espacio a una reflexión sobre el ser como existencia, pero principalmente como existencia vivida (*ib.*, 2007).

2.1 Interlocuciones entre Heidegger y Merleau-Ponty: ¿Falta de carnalidad del *Dasein*?

Heidegger, en diálogo con la propuesta husserliana, introducirá el concepto de *dasein*. *Dasein*, o ‘ser ahí’, denota “este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros “rasgos la posibilidad de ser” del preguntar” (HEIDEGGER, 2012, p. 17). El “ser ahí” se comprende siempre a sí mismo partiendo de su existencia (...) al ‘ser ahí’ [le] es esencialmente inherente esto: ser en un mundo” (*ib.*, 2012, p. 23). Situar la comprensión del ser en el plano de la existencia incita a retomar el vínculo con la corporalidad. Si el ‘ser ahí’ es la condición óntico-ontológica del ser, entonces esta existencia necesita ser pensada a través del cuerpo como materia que no sólo porta al ser sino que es capaz también de pensar el ser.

Debemos puntualizar, sin embargo, que aunque una lectura desde la corporalidad en Heidegger es posible, una de las grandes críticas a Ser y tiempo viene de la falta de inclusión del ‘cuerpo viviente’ (*Leib*) en su obra (AHO, 2005). Tarea que, en contrapartida, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (también en un diálogo fluido con la fenomenología de Husserl) sí asume, en obras centrales como la Fenomenología de la percepción, en la que sitúa al cuerpo como condición permanente de experiencia. Ya en el comienzo de este texto Merleau-Ponty señalará:

“Yo no soy el resultado o encrucijada de las múltiples causalidades que determinan mi cuerpo o mi «psiquismo»; no puedo pensarme como una parte del mundo, como simple objeto de la biología, de la psicología y la sociología, ni encerrarme en el universo de la ciencia. **Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo** sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda. La ciencia no tiene, no tendrá nunca, el

mismo sentido de ser que el mundo percibido, por la razón de que sólo es una determinación o explicación del mismo. Yo no soy un «ser viviente», ni siquiera un «hombre» o «una consciencia», con todos los caracteres que la zoología, la anatomía social o la psicología inductiva perciben en estos productos de la naturaleza o de la historia: **yo soy la fuente absoluta, mi existencia no procede de mis antecedentes, de mi medio físico y social, es ella la que va hacia éstos y los sostiene, pues soy yo quien hace ser para mí** (y por lo tanto ser en el único sentido que la palabra pueda tener para mí)” (1993, p. 12) [Énfasis propio].

En este apartado Merleau-Ponty ve la necesidad de comprender cómo todos los fenómenos que conforman nuestra realidad tienen un punto de partida para ser pensados, que es la experiencia particular del sujeto; un sujeto que está más allá de sus condicionantes biológicos (y que en este sentido lo coloca en diálogo con la posterior idea Deleuziana de Cuerpo sin Órganos).

Sus consideraciones sobre la percepción deben ser leídas a partir de la centralidad que el cuerpo juega. Para Merleau-Ponty somos sujetos encarnados, involucrados con nuestra existencia, lo que lo lleva a rechazar la idea de conciencia pensada por Descartes, que colocaba al dualismo mente/cuerpo como nuestra forma primaria para existir en el mundo. En contraposición Merleau-Ponty propone una aproximación a partir de la subjetividad: “El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; es inseparable, pues, de la subjetividad e intersubjetividad” (*ib*, 1993, p. 19).

Cabe reconocer que desde 1959 Heidegger inicia una serie de seminarios en Zúrich, denominados Los seminarios de Zollikon, en donde asume la problemática del cuerpo, en respuesta a la crítica de años anteriores. Es interesante percibir cómo su aproximación teórica dialoga, aunque sin mención, con la propuesta Merleau-Pontiana. Como plantea el filósofo Kevin Aho con respecto a la idea del cuerpo en ambos autores en relación con la espacialidad:

For both thinkers, space is not to be understood in the traditional sense, as a container within which objects of experience reside. This view continues to regard the body as a corporeal thing that is disengaged from the world. For Heidegger and Merleau-Ponty, the body, as it is lived, is always already engaged in a particular concrete situation (...) For Merleau-Ponty and Heidegger, the body is not a material thing that occupies a current position in space, rather it indicates a ‘range’ or horizon within which a nexus of things is encountered (AHO, 2005, p. 11).

Hay un sentido relacional que permea ambos autores, tanto en la idea de Merleau-Ponty de la intersección de las experiencias propias con las de los otros así como en la idea de Heidegger de ser con otros- *being-with-others*- (ib, p, 8) y, como abordaremos posteriormente, la noción Deleuziana (tomada a partir de Spinoza) de la capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados. Estas ideas nos ayudarán a abordar la relación espectador-artista en los subsecuentes capítulos.

2.2 La retomada Nietzscheana y el pensamiento ‘pos-estructuralista’

Retomando el trabajo filosófico de Nietzsche, el pos-estructuralismo francés será fundamental para una comprensión del sujeto corporizado y temporal, posicionado en los cruces discursivos que conforman la sociedad. *"Em vez da autoconsciência, o pos-estructuralismo enfatiza a constituição discursiva do eu - sua corporeidade, sua temporalidade e sua finitude, suas energias inconscientes e libidinais - e a localização histórica e cultural do sujeito"* (PETERS, 2000, p. 36). Este abordaje anti-mecanicista sobre el hombre, en una crítica directa al sujeto cartesiano, se asentará en la década de los 60's con autores como Lyotard, Foucault, Deleuze o Derrida y alimentará el debate en torno al universalismo ontológico, caracterizado por negar al otro en su diferencia. Ya escribía Nietzsche en 1885 en un apartado de Así habló Zaratustra, dedicado a los detractores del cuerpo: “Mas el que razona con lucidez y sabe, dice: ‘yo soy cuerpo, nada más que cuerpo; y alma no es sino una palabra que designa algo que forma parte del cuerpo’ ” (2008, p. 37).

La tarea de debruzarse sobre la filosofía nietzscheana dilucidó la enorme contemporaneidad de su pensamiento, que se refleja en una serie de conceptos utilizados por varios autores dentro de lo que podría catalogarse como pos-estructuralismo, como la noción de verdad en una no-correspondencia con la realidad, de donde Foucault tomará la idea de regímenes de verdad; o el rechazo a las meta-narrativas, trabajado por Lyotard y, por supuesto, la relevancia del cuerpo en su materialidad, transversal a varios autores.

Dentro de esta línea del pensamiento pos-estructuralista, el cuerpo adquiere además un carácter performático (BUTLER, 2007) en él se expresan las relaciones de poder (FOUCAULT, 1978), los discursos sobre género, raza o clase social. Si se piensa el cuerpo

discursivamente, la genealogía que asume Foucault con respecto a la sexualidad nos ayudará a comprender la omnipresencia de ciertos discursos sobre el cuerpo.

Para este autor, el ‘dispositivo de la sexualidad’ enraizará en lo social el control sobre los cuerpos, y la reproducción estará en el centro de este orden disciplinario:

Por mediación de la medicina, la pedagogía y la economía, [se] hizo del sexo no sólo un asunto laico, sino un asunto de estado; aún más: un asunto en el cual todo el cuerpo social, y casi cada uno de sus individuos, era instado a vigilarse. [Esta nueva tecnología] se desarrollaba según tres ejes: de la pedagogía, cuyo objetivo era la sexualidad específica del niño; de la medicina, cuyo objetivo era la fisiología sexual de las mujeres; y de la demografía finalmente, cuyo objetivo era la regulación espontánea o controlada de los nacimientos (FOUCAULT, 1978, p. 142).

Debemos resaltar cómo este control de los cuerpos se ha dado a través del discurso; se hablaba copiosamente de la sexualidad pero no como síntoma de su libertad sino de su control. El discurso funciona como organizador de distintos campos de saber/poder y nunca está desligado del deseo, y de la imposición de ciertos regímenes de verdad. Por medio de la noción de discurso se abre la posibilidad de trazar una genealogía del cuerpo (o mejor, de los cuerpos) que ponga en evidencia tales regímenes de verdad.

Parafraseando a Foucault, donde hay discursos de verdad hay también contra-discursos, donde hay poder hay resistencia, y la modificación estratégica de esos puntos de resistencia torna posible una revolución (1978, p. 116). En esta línea podemos mencionar también la pertinencia del trabajo de Jacques Rancière en su crítica a la sociedad del consenso y el rompimiento con el régimen policial por medio del disenso, es decir, la reconfiguración de los marcos sensibles donde se devela la dimensión estética de la política (RANCIÈRE, 2008).

2.3 Spinoza, Artaud, Deleuze: de la potencia del cuerpo al cuerpo sin órganos

Si pensamos la historia no de forma lineal y con un sentido teleológico, sino como un espacio cambiante, con múltiples rupturas y pliegues, autores como Nietzsche o Spinoza pueden ser releídos desde una óptica contemporánea, por su capacidad de plantear un punto de quiebre dentro de los límites de su contexto socio-histórico. Spinoza, aunque coetáneo con Descartes y en ciertos aspectos ligado a su pensamiento, propone una mirada al cuerpo renovadora para su época. En el curso sobre Spinoza dictado por Deleuze, en 1978, dirá al

respecto del cuerpo spinoziano: “Un cuerpo debe ser definido por el conjunto de las relaciones que lo componen, o, lo que viene a ser exactamente lo mismo, por su poder de ser afectado”² (1978, p. 8).

Antes de analizar esta idea es oportuno puntualizar a qué hacen referencia los afectos dentro de la filosofía de Spinoza. En ‘El origen de la naturaleza de los afectos’ introduce este concepto que será central para lecturas posteriores de su obra, como en el caso Deleuziano: “*Por affectus eu entendo as modificações do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as idéias dessas modificações*” (SPINOZA, 1983, p. 184). Vemos como la idea de cuerpo está compuesta por la posibilidad de ser afectado y afectar, que implica además una serie de potencias de distintos grados, y que conlleva una actividad tanto mental como física.

¿Y qué argumento usa Spinoza para comprobar su tesis? Sus demostraciones vienen del hecho de considerar el todo como una extensión de Dios, y a Dios como causa inmanente, por tal motivo, no habría supremacía entre pensamiento y extensión, ya que ambas se constituyen en sus atributos y “la mudanza en la potencia mental implica la mudanza en la potencia corporal, y viceversa”. (SCRUTON, 2000, p. 36). No podría pensarse, por tanto, un dualismo en el sentido cartesiano, pensamiento y extensión están haciendo referencia a lo mismo.

Spinoza ve la complejidad de este pensamiento ser aceptado en su contexto socio-histórico, que no consideraba prudente estudiar los afectos del cuerpo por tenerlo como un ‘elemento’ trivial movido únicamente por la voluntad del alma:

Ora, embora estas coisas sejam tais que não reste qualquer razão para duvidar, creio, todavia, que, a não ser que comprove esta verdade pela experiência, dificilmente os homens se deixarão induzir a examinar este ponto com um espírito despido de preconceitos, tão grande é a sua persuasão de que o corpo, em virtude apenas da decisão da alma, ora se move, ora permanece em repouso, e realiza um grande número de atos que dependem apenas da vontade da alma e da sua arte de pensar. Ninguém, na verdade, até ao presente, determinou o que pode o corpo, isto é, a experiência não ensinou a ninguém, até ao presente, o que, considerado apenas como corporal pelas leis da Natureza, o corpo pode fazer e o que não pode fazer, a não ser que seja determinado pela alma (SPINOZA, 1983 p. 186).

² Es interesante observar cómo Deleuze al hablar del cuerpo en Spinoza lo hace de tal modo en que el pensamiento Spinozista y su propio pensamiento se intersectan, hasta el punto de hacer difusos los límites entre uno y otro autor.

Tendría que esperar Spinoza hasta la relectura Deleuziana para ver revalidados sus conceptos. El abordaje de Deleuze sobre el cuerpo parte de propiciar un fructífero encuentro entre el filósofo holandés del siglo XVII y el polifacético poeta y dramaturgo Antonin Artaud; los une a los tres el interés por pensar la potencia del cuerpo, sus fuerzas oscuras y sus intersecciones con otros cuerpos. En una transmisión radial de 1947 (y que fue posteriormente censurada) Artaud dirá:

*El cuerpo es el cuerpo,
está solo y no necesita órganos,
jamás el cuerpo es un organismo,
los organismos son los enemigos del cuerpo*

Este poema será retomando por Deleuze y Guattari y a partir de él configurarán la noción de ‘cuerpo sin órganos’. La idea de cuerpo sin órganos no apela a un sujeto descarnado, sino que se opone a la organización de los órganos que reduce la existencia a un organismo biológico. En Mil mesetas, ambos autores escribirán un capítulo llamado ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? Allí explorarán todos los horizontes de la propuesta poética, concisa pero potente, de Artaud.

Dirán los autores en Mil mesetas: “Un cuerpo sin órganos está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan.” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p. 158). El cuerpo sin órganos, al no limitarse a la experiencia jerárquica que indica el organismo, se constituye como medio de experimentaciones múltiples; podemos construir no sólo uno sino múltiples cuerpos sin órganos, con diferentes grados de intensidades y potencia.

El cuerpo sin órganos abre la puerta a una experiencia del mundo sinestésica, sensitiva no jerarquizada. Al cuerpo sin órganos lo plagan flujos e intensidades, afectos y potencia transformadora. La sensación como piedra angular de la experiencia del cuerpo sin órganos pone en relieve la abertura al mundo de ese cuerpo (o mejor, esos cuerpos en constante devenir) y de cómo el mundo no para de plegarse en el cuerpo (CHIROLLA, 2002).

Para Deleuze y Guattari: “Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y

umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones” (2002, p. 165) Esto nos confronta con su carácter relacional; el cuerpo sin órganos deleuziano, en su búsqueda por hacerse un cuerpo intensivo, está abierto al mundo y al máximo de conexiones posibles que lo afecten y pueda afectar, que pueda hacer vivir y ser vivido. El cuerpo sin órganos no es sólo una fuerza profunda sino un fenómeno de superficie. Para José Gil es en la piel que este cuerpo se abre y cierra al mundo, al espacio y a otros cuerpos:

É mais por toda a superfície da pele do que através da boca, do ânus ou da vagina que o corpo se abre ao exterior; esses orifícios estão ao serviço de funções orgânicas de trocas entre o exterior e o interior, mas raramente operam a abertura global do espaço interno (exceto no prazer sexual e na fala). A pele é um elemento essencial, porque paradoxal, do corpo paradoxal: ao mesmo tempo interior e exterior, interface entre o espaço exterior e o interior, constitui o operador da reversão do fundo do corpo na superfície (GIL, 2002).

Vemos aquí cómo el cuerpo sin órganos no es un ente abstracto separado del cuerpo empírico, sino que es tanto interior como exterior, al igual que en Spinoza no hay en Deleuze una diferenciación entre lo físico y lo síquico, entre el adentro y el afuera. El cuerpo sin órganos así como la piel son paradójicos en el sentido de que funcionan como internos y externos, y esa interioridad, a final de cuentas, no es más que un efecto de superficie.

2.4 La pertinencia del discurso filosófico para la comprensión del campo artístico contemporáneo

En el campo de las artes contemporáneas el cuerpo como un estatuto fijo también se reconfigura. Como plantearemos posteriormente, no se estará pensando más en una esencia unívoca, sino un espacio de subjetivación que construye ‘cuerpos sin órganos’ múltiples y en constante movimiento. Como el arte consigue dilucidar, la subjetividad se articula a través de la experiencia del cuerpo (JUAN, 2010). “Si recordamos las coordenadas por las que transita el discurso filosófico contemporáneo acerca del cuerpo, vemos que las artes visuales incorporan elementos de reflexión, tanto de la dimensión corporal como de la dimensión social de la existencia” (ESCUADERO, 2007, p. 150).

En este contexto, el sujeto contemporáneo dentro del campo artístico empieza a ser sucesivamente interpretado desde la mediación del cuerpo, o, para decirlo con más precisión, se aborda desde la ‘corporalidad’. Este concepto pretende traer a discusión el hecho de que

“se tiene un cuerpo, se reconoce que se lo tiene y entonces se es un cuerpo” (PEDRAZA, 2004, p. 11). Tesis relacionada con la propuesta del filósofo Jean-Luc Nancy que afirma: “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo” (*apud* VÁSQUEZ, 2008, p. 4).

El cuerpo, a modo de ejemplo, es plataforma artística y herramienta de crítica y transformación social. “El cuerpo deja de someterse al canon clásico de belleza para convertirse en el lugar de manifestación de los excesos tecnológicos y de las enfermedades sociales, de la fusión con lo mecánico, inorgánico y artificial” (ESCUDERO, 2007, p. 154). Las artes contemporáneas conllevan entonces un carácter de ruptura. ¿Qué se dice sobre el ser por medio de la corporalidad? ¿Cómo se expresan las subjetividades en un contexto globalizado y disciplinador? ¿Cómo entra la técnica en este complejo entramado donde el cuerpo es central (y por lo tanto su posible capacidad de mutar, de evolucionar, pero también de degenerarse, de envejecer, de morir)? Estos son algunos cuestionamientos que recorren este pensar el cuerpo en la contemporaneidad, a través de la filosofía y las artes como herramientas teórico-prácticas.

3. CAPÍTULO II: El arte contemporáneo y su mirada a la corporalidad

3.1 El quiebre con la representación

En el ensayo publicado en 1984 Arthur Danto plantea el fin del arte. En este provocador enunciado no reside, sin embargo, una visión fatalista y desesperanzada del rumbo del arte, consumido por el aparente sin sentido de las expresiones artísticas catalogadas de contemporáneas. La tesis de Danto camina, por el contrario, en la posibilidad de ampliar la comprensión del arte y romper con el modelo clásico y lineal de la mimesis, del arte como representación. Es el fin de la historia del arte como lo conocemos.

Siguiendo el pensamiento hegeliano, Danto entrevé cómo la historia del arte estuvo marcada por la idea de progreso, en la que un mayor desenvolvimiento de las técnicas artísticas conducía a una *representación* más fiel de la realidad. La producción de equivalencias perceptivas, como lo denominará el autor, seguirá vigente hasta el siglo XIX, cuando el modelo de la mimesis empieza a perder validez para comprender la creación artística: “Cada vez era más evidente que se necesitaba con urgencia una nueva teoría, que no es que los artistas estuvieran fracasando en su plasmación de equivalencias perceptivas, sino que buscaban algo absolutamente incomprensible en esos términos” (DANTO, 1995, p. 12).

Antes de continuar con la tesis de Danto es preciso observar cuál fue el espacio otorgado al cuerpo en esta historia mimética del arte. El cuerpo humano abunda en las representaciones artísticas de occidente, sea este contemplativo, en movimiento, desnudo, con ropa, en grupo o solitario el cuerpo siempre fue ‘objeto’ artístico. La subjetivación del cuerpo es un proceso que sólo podremos vislumbrar a través de la ruptura de la tradicional representación. Este cambio de modelo en el arte implica también un cambio de modelo del cuerpo en el arte.

En este punto podemos pensar en la fotografía como elemento que ayudará a romper con las representaciones clásicas del cuerpo y abrirá paso a su posterior fragmentación. En la fotografía queda en entrevisto las desigualdades sociales, la manipulación ideológica, la sujeción de los cuerpos. La fotografía, no sólo como pieza artística sino también documental, alberga tensiones internas y lugares de enunciación múltiples con intereses particulares:

La fotografía sea quizás el medio de comunicación que más ha ayudado a configurar nuestras nociones de cuerpo y reflejar el control social al que está sometido. Con la irrupción de los medios de comunicación de masas, la fotografía deja de considerarse una herramienta inocente, que simplemente retrata la sociedad, y se toma conciencia

de que forma parte de una compleja red de relaciones de poder que estructuran toda la sociedad (especialmente las relaciones de género, raza y clase) (ESCUADERO, 2007, p. 148).

La fragmentación que empieza a anunciar la fotografía desde el siglo XIX se concretizará con las vanguardias artísticas y, retomando a Danto, una nueva teoría entrará en vigencia como resultado de esta imposibilidad de pensar el arte bajo los términos anteriores. La creación artística como ‘expresión’ disloca a la historia del arte de su linealidad: “El concepto de ‘expresión’ no permite establecer una secuencia evolutiva como lo permitía el concepto de representación mimética (...) [este concepto] pone en relación al arte con el artista individual, la historia del arte se convierte en la historia de la vida de los artistas” (DANTO, 1995, p. 13).

En el texto de 2007 ‘Después del fin del arte’ Danto amplía su discusión estética para horizontes más allá de la expresión. En estos trabajos más recientes Danto estará interesado en discutir las cualidades semánticas de la obra de arte, es decir su capacidad para encarnar sentidos; una mirada que sobrepasa la forma y aboga por una estética del significado. Esta línea lo vincula a las más recientes investigaciones de Judith Butler sobre el arte y su capacidad de agencia, cuyo trasfondo es el cruce que se da con el lenguaje. El arte conteniendo un sentido encarnado (*embodiment*) lo hace intervenir en el mundo y generar una serie de efectos y agenciamientos (MARTÍNEZ, 2013), que analizaremos posteriormente en su vínculo intrínseco con la matriz performática.

3.2 El rechazo a la supremacía de la mirada

La visión ha sido el sentido más apreciado como modo en que el hombre percibe el mundo en occidente. Las metáforas que tiene como punto de referencia a la mirada son múltiples: *observamos* como sinónimo de analizar, nos sentimos *iluminados* cuando comprendemos un fenómeno. Esta *visión* del mundo nos acompaña desde Platón, “[Es él] quién comparte con otros pensadores de la antigüedad clásica el que la visión sea el más noble entre todos los sentidos, el más verídico y fiel a la realidad. La visión ha sido identificada con la clarividencia, con la luz como conocimiento, con la transparencia”. (ÚBEDA, 2006, p. 221)

La primacía de la mirada como forma de entender la realidad también configuró la experiencia estética. Lo sensorial como un conjunto de posibilidades de aprehensión artística ha estado relegado a la mirada, el único sentido con el que el pensamiento racionalista se ha permitido un diálogo. La mimesis como modelo insignia de la *historia del arte* tuvo siempre un interés ocular. Lo que el ojo veía debía convertirse en una fiel representación de la realidad, dándole a la mirada un estatus casi objetivo.

Hay también en esta negación de los sentidos una negación de la corporalidad, identificable en el papel que cumplió el museo desde su surgimiento, en su rol de diferenciador de clases, primero de la aristocracia en distinción al pueblo y después de la burguesía con el proletariado. La idea de museo como caja blanca y aséptica se vinculó en la época a los procesos de higienización que ocurrían en las grandes ciudades europeas. El museo como espacio de encuentro de las altas clases moldeó los comportamientos y disciplinó los cuerpos. Libre de olores y sensaciones que podrían llegarse a considerar desagradables la visión fue la única vía de aproximación que el museo permitió a las obras de arte. (ÚBEDA, 2006).

El fin del arte como representación es también el fin de la mirada como la única forma de experiencia estética. El arte contemporáneo posibilita una abertura a otras experiencias sensoriales, de carácter sinestésico, entre las que el cuerpo forma parte de esa nueva exploración. Merleau-Ponty es uno de los renovadores de la experiencia no sólo estética sino también ontológica en el siglo XX. En su Fenomenología de la percepción le dará al sentir la centralidad que le había sido retirada históricamente:

El «sentir» ha vuelto a ser para nosotros un problema. El empirismo lo había vaciado de todo misterio reduciéndolo a la posesión de una cualidad, y (solamente alejándose mucho de la acepción ordinaria logró hacerlo. Entre sentir y conocer, la experiencia ordinaria establece una diferencia que no es la de la cualidad y el concepto. (...) Designa una experiencia en la que no se nos dan unas cualidades «muertas», sino unas propiedades activas. (...) El sentir, al contrario, reviste a la cualidad de un valor vital, la capta, primero, en su significación para nosotros, para esta masa pesada que es nuestro cuerpo, y de ahí que el sentir implique siempre una referencia al cuerpo. (MERLEAU-PONTY, 1993, p. 73)

Como nos incita Merleau-Ponty, en esta ampliación de las posibilidades activas de percepción, del sentir y experimentar, el cuerpo gana un nuevo espacio de expresión, que en

la esfera del arte se hará más tangible con el advenimiento del *Body art* en los años 50. A lo largo del siglo XX ya no se estará hablando de una ‘representación’ (mímesis) del cuerpo en las artes, como podemos evidenciar en la historia progresiva de la pintura y la escultura, sino en una ‘presentación’, una puesta en valor del cuerpo vivido, en su desnudez conceptual y física.

Dentro de la amplia categoría del *Body art* podemos agrupar algunas sub-categorías que tienen al cuerpo como dispositivo central, el *happening*, el *arte acción* o el *performance*. El foco del presente trabajo está en esta última acción artística que por sí sola configura una amplia gama de posibilidades con respecto al cuerpo, cuerpo que a la vez se desarticula en otras categorías temáticas; podemos pensar el cuerpo como soporte, herramienta o escultura viva, el cuerpo como instrumento para construir el espacio o como segunda piel, el cuerpo sometido a prueba, martirizado, transfigurado, maltratado o desollado, el cuerpo muerto, tecnológico o genético, el cuerpo creativo, exhibido o travestido.³ (CIMAOMO, 2007). Probablemente sea a través de la idea de Deleuze y Guattari, del cuerpo fragmentado el lugar donde empiezan a pensarse una amplia categoría de cuerpos: cuerpo hipocondríaco, cuerpo paranoico, cuerpo esquizofrénico, cuerpo drogado, cuerpo masoquista. (CHIROLLA, 2002). Discutiremos posteriormente cómo Ricardo Marinelli tendrá al cuerpo travestido como el *locus de enunciación* de su quehacer performático.

3.3 Un breve panorama del surgimiento del performance

¿Cómo podemos abordar una genealogía de la performance?, ¿Podemos marcar acaso un inicio, un punto de partida de aquello que vendría hacer el arte de la performance? ¿Cómo en una historia del arte fuertemente tradicionalista, y obcecada por formas elitistas del quehacer artístico, como la pintura y la escultura, el cuerpo empieza a tener cabida? Intentemos trazar algunas ideas sobre estas cuestiones en el presente apartado.

Sólo a partir de la década del 60 se hablará de performance como campo temático dentro de la esfera artística. Es posible, sin embargo, observar un buen número de quiebres estéticos a lo largo del siglo XX que prefiguraron lo que hoy consideramos como

³ Estas categorías del cuerpo en el trabajo performático, citadas por José María Cimaomo, fueron postuladas por la historiadora del arte francés Monique Dugal. Se puede tener acceso a su trabajo en: <http://arcotheme.chez-alice.fr/index.html>

performance, especialmente en el salto de la obra contemplativa a la obra viva y espacializada.

Es claro que el teatro y la danza siempre tuvieron como plataforma al cuerpo, podríamos pensar que la performance sería un desmembramiento de estas prácticas a través de la exploración renovada de movimientos corporales. No obstante, lo que debemos tener en cuenta, más allá del cuerpo ya estar presente en varios escenarios artísticos desde la antigüedad, es el estatuto que ese cuerpo gana en la performance (notablemente diferente al del teatro clásico), a partir de una amplia serie de rupturas, vinculadas particularmente al salto del cuadro bidimensional a la tridimensionalidad.

Resaltemos además que (con excepciones de las que haremos mención en este apartado) la práctica teatral y de la danza se mantuvieron arraigadas a un imperioso clasicismo, de la que son claros ejemplos la persistencia del ballet y la ópera todavía en las primeras décadas del siglo XX, cuando en el escenario de las artes plásticas las innovaciones estilísticas no se hacían esperar.

En 1896, el dramaturgo francés Alfred Jarry estrena *Ubu Rey*. Con esta obra Jarry experimentó una renovada puesta en escena donde el vestuario, los escenarios, maquillaje y actuaciones no obedecían a la idea del teatro clásico que imitaba la realidad; por el contrario, estos elementos dramáticos extrapolaron las fantasías y dieron una primera atención al mundo onírico, acogido posteriormente por los surrealistas, a la potencia de la palabra violenta, central en los futuristas y las acciones grotescas que se integrarían al Teatro del absurdo; todas estas características que serían fundantes en las posteriores acciones Performáticas. Según el crítico de arte argentino Jorge Glusberg “*Qualquer pré-história das performances do século XX deve forçosamente começar no final do século anterior, com a estréia de Ubu Rei*” (2005, p. 13). El valor de esta obra para el futuro campo de la performance se debe principalmente a su tentativa de sepultar una tradición realista en el teatro, no sólo cuestionando los valores estéticos de su época sino evidenciando el arcaísmo en ellos.



Imagen 1: Ubu Rex – Alfred Jerry (1896)

⁴ Fuente: Revista Laboratorio.

De Ubu Rex se desprenderán en los años siguientes un amplio número de exploraciones escénicas, particularmente dentro del futurismo y el dadaísmo; podemos mencionar las *Seratas*, o noches futuristas, los programas de Cabaret ligados al Dadá o las obras de *vaudeville* de Guillaume Apollinaire, todas estas con los atributos provocadores y satirizantes de la obra insignia de Alfred Harry (GLUSBERG, 2005).

En 1922, dentro del contexto creativo de la Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius, el coreógrafo Oskar Schlemmer introdujo un tipo de danza al movimiento de vanguardia, que tenía como interés el entrecruce entre distintas experiencias artísticas. Con la obra *Ballet Triádico* Schlemmer propuso la conjunción entre elementos de las artes y la artesanía, que hacía parte de las premisas de la Bauhaus, pensando en la relación entre el arte y los procesos de industrialización, y el papel que la técnica adquiere en este entrecruce.

El *Ballet Triádico* fue fundamental para pensar una desestructuración del ballet clásico y la ópera como vertientes hegemónicas en la danza y la música. La propuesta de Schlemmer no sólo consistió en una pieza de danza renovada, sino también en el proceso de elaboración de 18 vestuarios complejos y la integración de estos elementos con una partitura musical sincopada, compuesta por Paul Hindemith (*ib*, 2005).

⁴ Disponible en: < <http://revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2014/11/7.jpg>> Acceso en nov. 2015.



Imagen 2: El ballet triádico – Oskar Schlemmer (1922)

Fuente: Hombre mecánico Wordpress.⁵

El carácter subversivo de la Bauhaus llevará a su cierre, por parte del ascendente régimen nazista en Alemania, en 1933. En esta misma época en París Antonin Artaud publica el Manifiesto del Teatro de la Crueldad, inspirado en el Teatro Alfred Jarry que postulaba: “Com relação a vida, o teatro Jarry tentará traduzir tudo o que a vida dissimula, esqueçe ou é incapaz de expressar” (*apud*, GLUSBERG, 2005, p. 22). En su teatro Artaud se propone generar una catarsis en el público, que es llevado por la violencia del acto dramático a sentir emociones no expresadas, a activar las fuerzas subconscientes del espectador y movilizarlo sensitivamente. Podemos pensar la iniciativa de Artaud como uno de los pilares de la reflexión que se interesará articular la performance en el público en las décadas siguientes.

Como narra Glusberg, el teatro de Artaud tuvo grandes inconvenientes para conseguir financiamiento, motivo por el cual sólo hubo en toda la carrera dramática de Artaud una presentación del Teatro de la crueldad. En contraposición a este caso, se fundaba por la misma época en Estados Unidos el *Black Mountain College*, centro de enseñanza artística al que migrarán varios miembros de la desaparecida Bauhaus. Este espacio será fundamental dentro de la genealogía de la performance por un evento particular: en 1952, el músico John Cage presentará en el *Mountain College* la obra *Untitled Event* (Evento sin título) “*uma fusão original de cinco partes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música (...) funcionando como uma sexta linguagem*” (*ib*, 2005, p 25). Este evento sería conocido como el primer *Happening*.

⁵ Disponible en: <https://pedromarinblog.files.wordpress.com/2012/10/ballet-triadicobauhaus.jpg?w=625&h=390&crop=1> Acceso en nov. 2015.

Dentro de las artes plásticas tres experimentaciones deben ser consideradas como fundantes de la idea de espacialidad en la obra de arte, que terminará con la inclusión del cuerpo como plataforma de creación estética. Los *collages* cubistas, con sus primeras manifestaciones en el año de 1912, serán conocidos no sólo por la introducción de materiales inusitados a la obra de arte (como papeles de periódico, arena, recortes de revista, telas, etc.), sino también por la desestructuración de la mirada y el juego de asociaciones de elementos que no buscan una representación de la realidad.



*Imagen 3: Juan Gris - Le journal (1916)
Collage: óleo y trozos de papel y periódicos*

⁶ Fuente: Página oficial Clement Greenberg.

Los *collages* fueron utilizados por varios movimientos de vanguardia como el dadaísmo que llevarían a los collages a un siguiente plano, con la creación de *assemblages* (ensamblajes), que conservaban la idea del uso de diversos materiales no tradicionales pero los sobre-posicionaban, con el fin de pasar de la bidimensionalidad del collage a la producción de un efecto tridimensional en la obra.

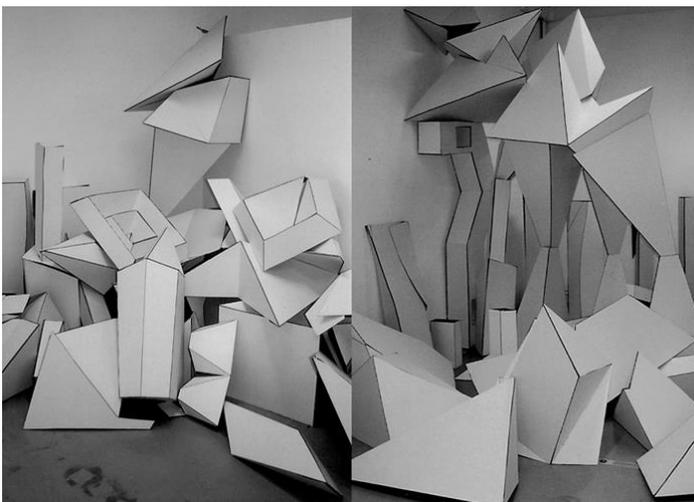
⁶ Disponible en: <http://www.sharecom.ca/greenberg/images/gris.jpg>> Acceso en nov. 2015.



**Imagen 4: Coloured wood construction -
Kurt Schwitters (1943)
Assemblage: Óleo y retazos de madera
sobre madera**

Fuente: The prodigious century.

Las primeras *assemblages*, iniciadas en la década de 1920, irán eliminando de a poco los rasgos pictóricos en la obra, hasta pasar sólo al uso de materiales que proporcionaran relieve a los cuadros, como piezas de madera, trozos metal, pequeños objetos, etc. Con el decorrer del tiempo las experimentaciones con *assemblages* se irían haciendo cada vez más voluminosas, como el caso de las *merz-baus* de Kurt Schwitters (nombre dado por el propio autor a sus *assemblages*), que ocupaban columnas enteras de madera y yeso de las que sobresalían las más variadas construcciones geométricas. (*ib*, 2005)



**Imagen 5: Reconstrucción de un
merzbau de Kurt Schwitters –
Ariane Prin (2012) Ensamblaje de
madera**

⁸ Fuente: Leigh Gillam Wordpress

⁷ Disponible en: <http://oseculoprodigioso.blogspot.com.br/schwitters-kurt-dadasmo.html>> Acceso en nov. 2015.

Varios artistas que trabajaron con *assemblages*, como el estadounidense Allan Kaprow, empezaron a sentirse limitados por el cuadro como espacio donde se desarrolla la obra, e inclusive las grandes paredes de madera, que servían de soporte a las *merzbau*, no eran lo suficientemente ‘abiertas’ para un tipo de arte que iba complejizándose cada vez más.

En la década de los 50s, Kaprow experimenta con una construcción más espontánea de obra, pero especialmente atenta al significado de los elementos incluidos, a los que se agregan también efectos de iluminación y sonido. Kaprow inicia una fase de exploración sensorial en las obras de arte que, además tendrán un carácter diferenciador: la apertura espacial. A este tipo de obras les dará el nombre de *Environments*.



Imagen 6: Yard – Allan Kaprow (1961)
Jardín de las esculturas - Martha Jackson Gallery, New York

Fuente: Página oficial Allan Kaprow.⁹

La espacialización del arte, posibilitada por todo un recorrido de experimentaciones hasta su concretización en el *environment*, significó todo un desafío epistemológico para la época. Como argumenta Miwon Kwon el arte específicamente situado tuvo entre sus retos:

Realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – (KWON, 1997, p. 168)

⁸ Disponible en: https://leighgillam.files.wordpress.com/2012/09/6_ariane-prin-merzbau-2> Acceso en nov. 2015.

⁹ Disponible en: http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html> Acceso en nov. 2015.

El incontable número de innovaciones que la espacialidad permitió al arte de mediados hacia finales del siglo XX es perceptible no sólo en el impacto sobre el cuerpo sino también en variados procesos de conceptualización del arte, de juego con la discursividad, como el caso del pop art y sus instalaciones de objetos cotidianos, en las que primaba el concepto por encima de la forma.

Podemos mencionar también como precursoras de la performance dos acciones artísticas que vincularon la experiencia del cuerpo a la obra: el *action painting* de Jackson Pollock, desarrollado en el marco del expresionismo abstracto en Estados Unidos, y el *Live art* del grupo Gutai en Japón. Ambas expresiones, aunque distantes espacialmente, fueron fuertemente influenciadas por el *collage* en su idea de convertir la acción en el tema de la obra y al artista en actor y, por tal motivo, en agente.



Imagen 7: Jackson Pollock – Action Painting (1948)

¹⁰ Fuente: Catálogo de arte

En la obra de Pollock es el movimiento que hace el cuerpo sobre la lona el que crea la composición; en la pintura quedan plasmados los movimientos pulsionales de ese cuerpo en acción. Dirá Glusberg sobre el *action painting*: “*O próprio pintor, e não tão-somente sua mão e seu braço, move-se no espaço criado pela lona. Seu corpo entra no espaço artístico,*

¹⁰ Disponible en: <http://kizny.com/know-how/introduction-to-generative-design/>> Acceso en nov. 2015.

embora esse corpo não seja a obra em si. Isso somente irá ocorrer num estagio posterior da Body Art.” (2005, p. 27)

Por otra parte, en época de posguerra varios artistas japoneses se reúnen en Osaka y crean el manifiesto del Grupo Gutai en 1954, en el que fundan el *live art*. Influenciados por la práctica del *action painting* de Pollock (que conocían a causa de la apertura económica entre los países aliados en la Segunda Guerra Mundial). Los artistas del Grupo Gutai inauguraron una práctica artística que se basaba en elementos de la existencia cotidiana incorporados a la acción física. Para Kaprow el *live art* era lo que le falta a los *environments* de muchos artistas (GLUSBERG, 2005), en otras palabras la vida como obra y una obra viviente.

Pensando en esta idea Kaprow percibió cómo cada visitante de sus *environments* se apropiaba del lugar en variadas formas; sintió la responsabilidad de incluir al espectador en sus obras, brindándoles nuevas experiencias sensibles en *environments* cada vez más y más interactivos hasta llegar al *Happening*, que John Cage sin saberlo había inaugurado en el Mountain College algunos años atrás.



Imagen 8: Saburo Murakami, Grupo Gutai - Passing through (1956)

Fuente: Catálogo de arte ¹¹

Las experiencias hasta aquí mencionadas llevaron a la constitución de un amplio escenario denominado como *Body art*. *Live art*, *happening* y *performance* serán sólo algunas

¹¹ Disponible en: <http://www.fotolog.com/catalogodearte/77385917/>> Acceso en nov. 2015.

de las especificidades que configuran el espectro del *Body Art*; podemos mencionar también el trabajo del grupo Fluxus, al que migrarán varios miembros del *Live art*, el *body painting* o inclusive la video-performances, que piensan la acción corporal concretamente vinculada a plataformas audiovisuales.

3.4 La Performatividad y el cuerpo como lenguaje

Llegados a este punto surge la importancia del cuerpo como plataforma artística, como lugar de enunciación y de disputa. En este escenario, la teoría de la performatividad de Judith Butler ahondará en las luchas de individuos diversos, que ponen en relieve la vigilancia, control y regulación a la que son sometidos los cuerpos, especialmente aquellos que se consideran ‘fuera’ de la norma. Pero ¿qué significa hablar de performatividad? y, sobre todo, ¿cómo podemos pensar la performatividad en relación con la performance? Butler dirá al respecto:

Perhaps performativity is the quality of any given performance. We can talk about the ‘performative’ dimension of an artwork, and mean by that, somehow, that the artwork ‘performs’, suggesting that it is active, that it intervenes upon and transforms a space, that it seems to exercise its own agency and effect. (BUTLER, 2014)

La propuesta de Butler parte la lectura que hace de la obra del lingüista J. L. Austin (abordada posteriormente por Jaques Derrida) quien trabaja con la idea de performatividad dentro del lenguaje. Para Austin los actos de habla son de carácter performativo, es decir que producen una serie de efectos. Sin embargo, para que las palabras produzcan esta serie de efectos necesitan consolidarse en un contexto determinado, a través de su repetición constante a lo largo del tiempo; después de que se les ha atribuido históricamente una fuerza que viene de la repetición de los actos del habla se convierten en enunciados performativos. Para Judith Butler sucede un proceso análogo con el género, una consolidación de ciertos roles en los se pueden ver contenidos los procesos de naturalización de diversas prácticas y conductas, que conformarán el modo en cómo nos presentamos ante el mundo:

Es posible que tengamos una expectativa similar en lo concerniente al género, de que actúe una esencia interior que pueda ponerse al descubierto, una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa. Por tanto, en el primer caso, la performatividad del género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma. En el segundo, la performatividad no es un acto único, sino una repetición y

un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto; como una duración temporal sostenida culturalmente. (BUTLER, 2007, p. 17)

A partir de la tesis de Butler podemos trazar tres puntos de contacto entre performance y performatividad que serán útiles para el presente trabajo: 1) Tanto la performatividad como la performance necesitan de un cuerpo para existir; 2) son actos que se formulan y llevan a cabo en un espacio determinado y 3) ambos términos están articulando, implícita o explícitamente, una serie de construcciones sociales y culturales que permean todos los actos performáticos/performativos. Hay que tener en cuenta sin embargo, que en el performance hay una auto-conciencia del acto artístico que se lleva a cabo, mientras que la performatividad carga en ella un encubrimiento y un implícito de las estructuras de poder que, por ejemplo, determinan nuestras representaciones de género.

En los estudios más recientes de Judith Butler sobre performatividad vemos un creciente interés por la teoría del gesto y su centralidad en el acto performático. A través de la obra de Bertolt Brecht, y la lectura que Walter Benjamin hace de esta, la autora planea la potencia del gesto como desarticulador de la relación, aparentemente fija, entre el cuerpo y los actos de habla: *“Adorno, responding to Benjamin, has suggested that gesture crystallizes how what the body does and what is said are disjoint (...) in other words, it would seem that the gesture allegorizes the decomposition of the speech act”* (BUTLER, 2014).

Butler nos pregunta dónde puede ser encontrado el cuerpo en la relación entre lenguaje y performance. Pensemos concisamente al cuerpo como lenguaje, el cuerpo como espacio semiótico y enunciativo, y a los actos del habla aquí analizados como determinantes de una actividad corporal, con el objetivo de producir un enunciado; por último, a las performances como realizaciones semióticas. Dirá Jorge Glusberg:

As relações que o homem mantém com o seu próprio corpo são estáveis em cada período histórico. Nas performances, esta estabilidade que proporciona identidade e segurança vai ser quebrada, convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura. (...) a transgressão das atitudes convencionais coloca em crise os aparatos culturais, que, como propõe rituais de condutas, são desmascarados, nesse momento, de sua função reguladora (GLUSBERG, 2005, p. 90).

Si pesamos entonces el arte de la performance como gesto vemos la enorme capacidad que como evento artístico tiene de evidenciar la desarticulación que hay entre el cuerpo y los

actos de habla; en este sentido la performance terminaría negando todo significado estático y exigiría una constante maleabilidad, “*mutação e performance são, então, virtualmente sinónimos, pois a mobilidade dos signo autoriza esse jogos*” (ib, p. 77). El movimiento que nos exige la performance, esa negación de lo estático, conlleva a la configuración de espacios de disenso, una red de heterogeneidades, de alteridades en constante transformación y, en última instancia, el espacio donde lo político y lo estético se encuentran y dialogan.

3.5 Estética y política: El cuerpo como organizador de nuevas sensibilidades

Debemos complementar a la lectura que hemos hecho hasta el momento una noción fundamental que el arte contemporáneo introduce, la noción de política. Es pertinente dentro del presente trabajo no sólo por la característica de denuncia que observaremos posteriormente en la obra performática de Ricardo Marinelli (como crítica a la idea de la naturalización del género) sino, y especialmente, por la transformación de lo sensible que propone pensar la política y el arte.

Partamos en un primer momento de la ruptura que el filósofo Alain Badiou observa en el arte contemporáneo. Como argumentará Badiou, la obra de arte en el espacio contemporáneo no se propone ser de carácter contemplativo e inmóvil (como sí lo hacía el arte clásico, que consideraba la obra de arte un elemento sagrado y hasta cierto punto eterno), sino que busca causar una serie de efectos. “Si la obra comparte la vida, la relación con la obra de arte no puede ser más una relación de contemplación (...) la obra contemporánea apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto” (BADIOU, 2013), y esto agrega una característica que es la ambición política del arte contemporáneo, y es político porque intenta producir una transformación subjetiva.

Podemos pensar esta transformación subjetiva que lo político articula, propuesta por Badiou, en relación con la idea de ‘partición de lo sensible’ de Jaques Rancière. Estas nociones nos obligan a considerar un estado actual de las cosas: ¿Por qué es necesaria una repartición de lo sensible? ¿Por qué debemos pensar en una reconfiguración de nuestras subjetividades? No olvidemos cómo el arte de occidente está atravesado por una serie de condiciones socio-económicas globales; en este escenario las lógicas del mercado conducen al

quehacer artístico para un camino de lo que Rancière denominará la ‘lógica del consenso’, insertada dentro de un régimen policial.

Lo policial (vinculado al consenso) es usado en Rancière para ser distinguido de lo político como espacio de disenso. Pero ¿qué sería lo policial? Dentro de las estructuras sociales jerárquicas que, tienen como cabeza la ley, lo policial funciona como un ordenador de los sujetos, a través de la imposición de una lógica consensual y homogeneizadora, que elimina toda posibilidad de desacuerdo. De esta forma:

Se produce un *acuerdo* artificial que oculta el potencial del conflicto propio de la sociedad contemporánea. La sociedad del consenso es entonces una sociedad donde el conflicto queda oculto, y la participación política un acto puramente formal, una gestión de los votos y de las plazas que tiene muy poco que ver con la política en cuanto espacio de afirmación de nuevas subjetividades (LÉVÊQUE, 2005, p. 184).

La noción de política, entonces, va al encuentro de lo policial, quiere romper con la lógica del consenso, y para tal instaaura el disenso como espacio de reorganización de los marcos sensibles (o los afectos en palabras de Spinoza) y es aquí donde se devela la dimensión estética de la política: “la política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles” (RANCIÈRE, 2008, p. 62). Dirá también Rancière en *El desacuerdo, política y filosofía*: “La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (1996, p. 21).

Esta partición de lo sensible es pensada entonces como posibilitadora de nuevos espacios y visibilidades, una heterogeneidad de partes de *los que no tienen parte* (en palabras de Rancière), quiebre con las divisiones sensibles del orden policial. En la actividad artística contemporánea se han abierto grandes zonas de disenso, de repartición sensible; sin ir muy lejos el trabajo de Marinelli nos incita a re-pensar las estructuras afectivas del régimen policial, al posicionar como discurso (el cuerpo transgénero) lo que antes era considerado ruido.

Pero pensemos también en la partición de lo sensible que atañe a uno de los sujetos más invisibilizados a lo largo de la *historia del arte*: El espectador. Si asumimos la tesis de

Badiou del arte contemporáneo como contrario a un estatuto contemplativo de la obra, el espectador como ente pasivo, y sin aparente vínculo con el artista, pierde toda vigencia.

Walter Benjamin ya lo colocaba en cuestión en 1934, cuando discernía sobre el papel del autor (o el artista) como productor, pero un tipo de productor que, en su quehacer artístico e intelectual, modificara el aparato productivo, en vez de abastecerlo. Y, decía Benjamin, “mejor es este aparato mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores” (BENJAMIN, 2010, p. 16). Hay aquí un interés por pensar al espectador también como un productor, y en este caso, productor de nuevos sentidos, de nuevas sensibilidades. Benjamin resalta, por medio de esta idea, la necesidad de la eliminación de las oposiciones entre intérprete y oyente, lector y escritor, artista y espectador.

Rancièrre en *El espectador emancipado* propone, en diálogo con Benjamin, superar estas relaciones binarias, creando una comunidad emancipada donde los individuos son al mismo tiempo traductores y productores. Esta lectura no se hace bajo la base de suponer que el espectador debe pasar de sujeto pasivo a activo, sino que ser espectador es nuestra situación cotidiana; estamos constantemente ligando todo lo que experimentamos con nuestros propios saberes, con experiencias anteriores, con lo visto, dicho, soñado. Y es esta actividad la que conforma la obra de arte, este *tercer espacio* que va más allá de las intenciones particulares que un artista intenta transmitir con su obra, y lo que el espectador pudiese haber llegado a aprehender de ella:

En la lógica del pedagogo embrutecedor (...) lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le *hacer ver* (...) No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto. (...) No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador. (...) Eso es lo que significa la palabra “emancipación”: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo (RANCIÈRE, 2008, p. 23).

Lo que nos propone Rancièrre tiene también un sentido relacional. La obra de arte no está aislada de su contexto socio-cultural y el artista no es el detentor del saber estético. La obra de arte y sus sentidos existen en la medida en que son traducidos por los espectadores y esta traducción ocurre a partir de una experiencia que involucra múltiples subjetividades y

corporalidades. Artista y espectador asumen un trabajo conjunto en la composición de nuevos sentidos, en la partición de lo sensible y la creación de espacios de disenso. Sin embargo, el artista tiene un compromiso fundamental, por la posición que ocupa en las relaciones de clase. No sólo como lo planea Benjamin debe estar siempre atento a crear un arte que no abastezca el sistema productivo sino también, volviendo a Rancière, como artista crítico debe proponerse siempre “producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes” (ib, p. 34).

4. CAPÍTULO III: La propuesta performática de Ricardo Marinelli

Quando você entende que não há existência fora do corpo, que não há uma metafísica rendedora, quando você entende que o corpo é o único acontecimento possível, o corpo fala tudo. E a gente poderia falar de como o corpo é reflexo concreto das contingências em que ele se constrói.

Ricardo Marinelli, 2015.

Tal vez la mejor forma para iniciar la discusión sobre el trabajo artístico de Ricardo Marinelli sea hablando de interdisciplinaridad. La propuesta del curitibano parte de un cruce entre la danza contemporánea y el performance, además de un atento trabajo etnográfico, en un proceso por comprender y reposicionar determinadas subjetividades ‘marginalizadas’. Las plataformas artísticas que Marinelli ha utilizado han sido de índole variada, colaborando como coreógrafo en varias piezas de teatro y danza contemporánea, montando series fotográficas y propuestas audiovisuales. Su obra conforma un entramado de lenguajes en convergencia.

La disciplina del performance es un campo de diálogo interdisciplinar, uno de los más amplios e inclusivos dentro de las artes contemporáneas, pero sin estar restringido únicamente a la producción artística. Como señala el artista de performance mexicano Guillermo Gómez-Peña:

Cuando los estudios académicos sobre el performance (*Performance Studies*) se refieren al “campo del performance”, con frecuencia se están refiriendo a un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, y aún los eventos deportivos y cívicos. (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 202).

Es en este quehacer multifacético y abierto a la discusión crítica que se inserta la obra de Ricardo Marinelli, uno de los artistas jóvenes más sugestivos dentro de la esfera del arte contemporáneo brasileiro. Profesor de Danza y Filosofía en la UFPR entre los años de 2005-2006, universidad por la cual es Licenciado en Educación Física (2002) y Magister en Educación (2005). Entre sus trabajos se destacan: *Pelo a menos no país das maravilhas* (2004), *Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui* (2004), *Quase nu* (2008), *Família dos batráquios* (2004), *Sugestão de um bom plano de fuga* (2009) *Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente* (2010) y *Não alimente os animais* (2010).

Hasta 2011 Integró la ‘Mini-comunidad internacional de artistas independientes *Couve Flor* en Curitiba, año en que el grupo se desintegra. Su tiempo en el colectivo *Couve Flor* marca una exploración de temas y plataformas diversas, pero sin un aparente conductor central. En sus primeros performances se vislumbra una presencia constante de lo sexual, de la experiencia de la carne, que posteriormente le daría paso a los cuestionamientos sobre travestismo y transgenerismo con sus aproximaciones al cuerpo desnudo, en obras como *Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui*, o *Quasi Nu* trabajo de 2009.



Imagen 9: *Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui* (2004)

Fuente: Ricardo Marinelli.¹²

4.1 Cuerpo y lenguaje

Con el inicio de su proyecto *Traversqueens* en 2010, Marinelli marca una propuesta estilística y temática que será constante en su obra. Por medio de este trabajo ha intentado visibilizar a la comunidad *trans* de Curitiba y cuestionarse sobre el espacio y el rol que cumplen estas personas consideradas como “abyectas” en nuestra sociedad.

Para los fines estéticos que propone en su performance, Marinelli empieza a construirse un cuerpo-lenguaje cargado de símbolos y valores semánticos, cuerpo transgénero armado de tacones y pelucas, ropas brillantes y maquillaje excesivo (al que llamará de Princesa Ricardo), y que es ante todo un cuerpo que quiere colocar en evidencia el contenido performativo del género. Al respecto de esta obra dira:

¹² Disponible en: <http://ricardomarinelli.tumblr.com/>> Acceso en nov. 2015.

A paródia produzida no travesqueens que exagera e transborda a idéia do feminino tem esse sentido de tornar visível o como a construção do gênero e do sexo são construções que se dão o tempo todo na linguagem, em citações que a gente repete insistentemente até transforma-las em real (MARINELLI, 2015).



Imagen 10: Una de las presentaciones de Travesqueens (2012)

¹³ Fuente: Ricardo Marinelli.

A través de gesto que representa la parodia, en la exageración de elementos asociados a lo femenino, se deja en evidencia esa desarticulación entre el cuerpo y los actos de habla, a la que hace referencia Butler. Las performances de Marinelli como gestos juegan con esta descomposición de los actos del habla; en la potencia transformadora de la performance el cuerpo demuestra su capacidad de agencia.

Marinelli se inserta de forma activa en el mundo *trans* y vivencia las múltiples situaciones de exclusión a las que se enfrentan estas personas en el cotidiano. La posibilidad de agencia del cuerpo artístico que se construye Marinelli pone en diálogo otros cuerpos con esta problemática en común, a la vez que cuestiona las estructuras sociales y de género, y crea un espacio de disenso, donde es posible pensar nuevos regímenes sensibles que huyan de la estructura policial (en este caso, el espacio naturalizado de las prácticas performativas de género y su estructura heteronormativa).

Judith Butler dirá que una negación del cuerpo del travesti, del transgénero, etc., es una negación del ser que son esos cuerpos (BUTLER, 2009). El trabajo de Marinelli no sólo hace ver como cuerpo sensible lo que antes era considerado únicamente como carne, vaciada

¹³ Disponible en: <http://ricardomarinelli.tumblr.com/>> Acceso en nov. 2015.

de sentido, sino que moviliza una re-partición sensible en la medida en que los espacios de disenso que crean las performances posibilitan que el otro empiece a ser visto y reconocido en su diferencia.

4.2 Técnica, movimiento, relacionalidad artista-espectador

En 2010, dentro de la temática de investigación de Travesqueens, Marinelli presenta *Não alimente os animais*, pensando en la coyuntura social de la ciudad de Curitiba, donde el asedio a personas travestis es constante y se constata en el alto número de muertes de personas por homofobia y transfobia (SILVA, 2012). Marinelli se propuso reposicionar el cuerpo de estas personas relegadas al espacio nocturno de la calle y la prostitución.



¹⁴ Fuente: Ricardo Marinelli.

Imagen 11 y 12: Não alimente os animais (2010)

Por medio de la danza creó un lenguaje artístico singular, que expusiera la situación compleja con la que estas personas se deparan para reivindicar un espacio social diferente al que se les ha adjudicado. La muestra performática se caracteriza por la dificultad del artista para movilizarse, arrastrándose por las calles con movimientos confusos (o mejor, de aparente confusión, ya que Marinelli ha planeado y practicado estos movimientos meticulosamente) y sumado a la expresión de desagrado de algunos transeúntes, que no están acostumbrados a confrontarse con un cuerpo travestido a plena luz del día:

¹⁴ Disponible en: <http://ricardomarinelli.tumblr.com/>> Acceso en nov. 2015.

A pesquisa de movimento que tenho desenvolvido especificamente para o Não alimente os animais é fruto de uma série de perguntas que tenho sobre o corpo das mulheres travestis. Corpos fortes, potentes, repletos de autoafirmação, mas que vivem a restrição de uma existência abjetada. Minha síntese para isso é a de um corpo muito bem articulado, mas que só rasteja. E não faz nenhum sentido que isso aconteça em outro lugar que não a rua, a calçada, o poste. Isso porque é nesse lugar que esse corpo é permitido a viver (MARINELLI, 2010).

En obras como *Não alimente os animais* observamos un conjunto de intereses temáticos de los cuales Marinelli se alimenta y corporifica en el estudio, no en un sentido metafórico sino concreto. Hay una construcción y una práctica cuidadosa de los movimientos que conformarán sus performances, Marinelli les da el nombre de *Práticas físicas bizarras*. La premisa fundamental de estas prácticas es que no existe fórmula, no hay una práctica ideal que asegure el éxito de una performance; lo que hay es una exploración de las potencialidades de cada cuerpo, en relación a sus intereses particulares:

Minha prática é pensar a bizarrice, a estranheza, aquilo que seria abjetado, aquilo que seria deixado de lado, como potencia transformadora do corpo. Então é uma prática física do estranho, uma prática física daquilo que não se quer ver, porque me parece que é esse tipo de movimento, esse tipo de situação em movimento, que faz sentido para preparar o corpo que eu sou, ou para manter o corpo que eu sou, atento para a obra que eu estou interessado em produzir (MARINELLI, 2015).

La singularidad de las prácticas físicas bizarras, que Marinelli ejecuta para preparar su cuerpo, están cimentadas en una poética auto-coreográfica donde Marinelli se usa como asunto para discutir asuntos que considera no son únicamente suyos: “*Então tem a questão de como que o meu trabalho me coloca em movimento e também como que a minha existência coloca em movimento meu trabalho.*” (ib, 2015)

Podemos retomar en este punto la idea planteada de forma general en el primer capítulo sobre ser en el otro, o la intersección de las experiencias propias con las experiencias del otro, para trazar algunos puntos sobre la relación espectador-artista en la obra de Marinelli. Si partimos de la noción relacional que vincula todos nuestros procesos perceptivos al mundo, y por tal motivo, a la experiencia compartida de ser en el mundo, de ser con otros, la propuesta de Marinelli como él la define de carácter ‘auto-coreográfico’, aunque aludiendo a su realidad particular, no está desligada del mundo y por tal motivo de su capacidad de afectar otros cuerpos. Estas nociones que vimos configuran el espectro teórico de Spinoza, pasando por Heidegger, Merleau Ponty y Deleuze, guían nuestra forma de comprender los actos artísticos a un espacio rizomático, en palabras de Deleuze. La interconectividad a la que

apelamos permite ese flujo continuo y heteróclito entre la realidad particular del cuerpo (en este caso el cuerpo estético de Marinelli) a las experiencias expandidas de otros cuerpos (de los espectadores) múltiples y cambiantes, afectados por otros y capaces de afectar.

Volvemos aquí a la idea del *tercer espacio* propuesto por Rancière para el arte. En este entrecruce de cuerpos y subjetividades en el acto performático es donde la obra adquiere sentido. Marinelli advierte la potencia de los afectos en los diversos grados de vínculo con el público en *Não alimente os animais*:



Imagen 13: Personas asistiendo la performance *Não alimente os animais* (2010)

¹⁵ Fuente: Ricardo Marinelli.

Eu tenho aprendido a lidar com estratificações da percepção das pessoas, tentar entender como é que as pessoas vão se relacionar com o trabalho. (...) você começa a entender que o trabalho ele só existe na relação que ele estabelece com as pessoas. (...) Em Não alimente os animais as respostas foram muito diversas, de eu ter uma situação em Fortaleza que um cara enrolou uma pedra dentro de uma camiseta para me bater com a pedra, até uma senhora no interior do Estado de Paraná, que estava olhando a performance no outro lado da rua, ela ficou olhando, aí atravessou a rua com uma garrafa de água, colocou a garrafa de água no caminho, uns cinco metros na frente mas no caminho que eu seguiria, e ficou de ladinho como se ela não tivesse feito nada (Risas) eu peguei, parei e tomei a água e ela continuou todo o caminho junto comigo, caminhando divagarinho, meio como uma segurança da performance” (MARINELLI, 2015).

Cuando se advierte que el espectador es también un constructor de sentidos, a partir de las experiencias que como sujeto y cuerpo activo tiene, es cuando se comprenden también las reacciones y los diversos grados de impacto que una obra causa en él. En este proceso de

¹⁵ Disponible en: <http://ricardomarinelli.tumblr.com/>> Acceso en nov. 2015.

comprensión el artista empieza a llevar en consideración esa experiencia particular del espectador para la construcción de espacios de disenso, en el que el espectador como productor comparte esa renovación sensible que vehiculiza el arte en la medida en que su experiencia está siendo afectada por el relacionamiento con la obra y el artista.

4.3 Cuerpo y potencia: Tensiones, flujos, construyendo un cuerpo sin órganos

El trabajo más reciente de Marinelli aborda con gran elocuencia corporal la problemática del género desde su anulación. *Performance sin título* de 2014 es una provocadora pieza sobre las posibilidades de expresión del cuerpo, fuera de los estatutos clásicos de género: “*Nessa peça performativa em questão, a escolha pelo trabalho sem referências visuais reafirma o seu desejo por performar o seu próprio corpo em arte, os discursos do seu corpo abjetado. O corpo do performer se transforma em fonte produtora de conhecimento*” (RISCADO, 2014, p. 5). Sobre las motivaciones que llevaron a Marinelli a la construcción de esta performance sin título comenta: “*Foi um esgotamento estético mas também um esgotamento desse corpo que abita esse lugar da transitoriedade; eu falo já há bastante tempo que eu não me sinto nem homem nem mulher, essas palavras não são suficientes.*” (MARINELLI, 2015).



Imagen 14: Performance sin título (2014)

¹⁶ Fuente: Ricardo Marinelli.

Cuando esta obra se presentó por primera vez en la segunda muestra de performance de Curitiba, *Transborda*, fue descrita como abyecta y hasta cierto punto ‘monstruosa’. Marinelli estaba en el piso, desnudo y cubierto de cinta adhesiva en sus ojos, boca, orejas,

¹⁶ Disponible en: <http://ricardomarinelli.tumblr.com/>> Acceso en nov. 2015.

manos, pies, pecho y genitales. En la medida que el artista iba desarrollando el performance, haciendo uso de movimientos inestables y espasmódicos, buscaba la ayuda de los participantes para apoyarse y transitar por el espacio. Ese cuerpo desnudo y elocuente, causaba una gran incomodidad, pero en el fondo estaba cuestionando e incitando a los participantes. Como muy bien comenta Gómez-Peña: “El objetivo no es “gustar de” ni siquiera “comprender” el performance, sino crear un sedimento en la psique del público.” (2005, p. 206).

Sumado al interés constante en todas sus obras por afectar al espectador (en un sentido spinoziano/deleuziano) y articular espacios de modificación de los marcos sensibles, como ya tratamos anteriormente, las performances de Marinelli en los últimos años dejan entrever una exploración profunda del cuerpo y sus potencialidades. Volviendo a la idea de Deleuze de que no existe un cuerpo sino múltiples cuerpos, que construimos y experimentamos una serie de cuerpos sin órganos a lo largo de la existencia, exploramos sus intensidades y potencialidades, sus flujos y horizontes de posibilidad, es preciso pensar que la tensión del cuerpo estético de Marinelli nos remite a una exploración ontológica. Marinelli no está solamente construyendo un cuerpo estético para el acto performático, está construyendo(se) especialmente un cuerpo sin órganos, (podríamos decir que un cuerpo sin órganos *queer*) experimentando sus potencias y también sus límites.

Sobre performance sin título Marinelli menciona: “*Eu estava-me perguntando ¿o que sobraria no corpo se você retirasse todas essas referencias óbvias, diretas, que propõem uma leitura generificada, sexualizada? (...) E claro que quando voce escolhe tirar tudo voce se constrói um outro corpo, constrói um outro desejo estético*” (2015). Podríamos dejar abierta la hipótesis de que los cuerpos llenos de autoafirmación que Marinelli lleva a su máxima potencia en obras como *Traversqueens* y *Não alimente os animais*, y que tienen como central al cuerpo transgénero, agotaron su potencia en la obra de Marinelli.

En contrapartida, performances como aquella sin título de 2014 nos invitan a pensar en las posibilidades de re-significación del cuerpo (del cuerpo-obra de Marinelli y de nuestros cuerpos espectadores-espectantes) de cómo podemos desterritorializarnos y reterritorializarnos nuevamente, que podemos y debemos construir nuevos cuerpos sin órganos, cuerpos múltiples pero de potencias equilibradas, porque el cuerpo lo puede todo

pero, dándole la palabra final a Marinelli, "*O corpo que pode tudo é um corpo que fatalmente fracassará*" (ib, 2015).



¹⁷ Fuente: Ricardo Marinelli

Imagen 15: Performance sin título (2014)

¹⁷ Disponible en: <http://ricardomarinelli.tumblr.com/>> Acceso en nov. 2015.

5. CONSIDERACIONES FINALES

La dualidad con la que ha sido entendido el ser en la filosofía desde la antigüedad llevó a una subordinación del cuerpo al alma, que produjo efectos variados, no sólo en el campo teórico sino en el modo en como el cuerpo es percibido y entendido socialmente, incluyendo el campo artístico. Este gran silencio sobre el cuerpo tendrá algunas rupturas históricas, entre las que podemos mencionar las aproximaciones de Spinoza y Nietzsche; pero sólo será en el siglo XX, en gran parte con los estudios fenomenológicos, que el cuerpo gana no sólo un espacio de debate sino también un nuevo estatuto.

Podemos mencionar los aportes de Heidegger y Merleau-Ponty, ambos autores en diálogo con la fenomenología de Husserl, así como también los estudios posteriores de Foucault, Deleuze y más recientemente Judith Butler. Lo que permea a todos estos autores, en diferentes grados, es el imperativo de pensar el cuerpo como una condición permanente de la experiencia, para estos autores somos ante todo sujetos encarnados.

Las renovadas discusiones en la esfera filosófica entrarán muy en diálogo con una serie de innovaciones artísticas posibilitadas por las vanguardias del siglo XX y sus posteriores repercusiones en las experiencias del arte contemporáneo. El quiebre con el modelo de la representación, que pensaba a la obra de arte como una trasposición fiel de la realidad, permitió a los artistas experimentar con nuevas plataformas, entre las que podemos destacar el salto del cuadro bidimensional a la tridimensionalidad y espacialización de las obras. En esta espacialización empieza a pensarse el arte más allá de su forma; el concepto adquiere especial relevancia, que sumado a los estudios sobre discurso, en boga en la época, le dan a las obras de arte una cualidad semántica, repleta de significados a ser descifrados.

El cuerpo, que adquiere un espacio privilegiado en el arte contemporáneo por medio del *body art*, es abordado como lenguaje, que en el acto performático tiene la potencia de agencia para evidenciar la desarticulación entre los actos del habla y el cuerpo. Se suma también su fuerza como cuerpo político, capaz de generar espacios de disenso y reconfigurar los marcos sensibles.

Por último, podemos considerar el trabajo performático del artista Curitibano Ricardo Marinelli, que tiene como punto de partida el cuerpo, articulador de las problemáticas mencionadas en este trabajo. En la obra de Marinelli artista y espectador se encuentran en un escenario de creación de sentidos mutuo. El espectador de las performances de Marinelli es siempre un productor de nuevas sensibilidades, siendo afectado en distintos grados por el trabajo del artista y afectándolo también a él.

Marinelli también empieza a construirse un cuerpo-lenguaje, cargado de símbolos y valores semánticos, que funcionará para explicitar las estructuras performativas del género. Este cuerpo estético está siempre articulándose y desarticulándose, plegándose y replegándose al mundo. Marinelli se hace un cuerpo estético a partir de la práctica física que él denomina como bizarra, pero también explora las potencias y los límites del cuerpo sin órganos que quiere hacerse para su existencia, un cuerpo sin órganos potente y al mismo tiempo prudente, individual y colectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHO, Kevin. The Missing Dialogue between Heidegger and Merleau-Ponty: On the Importance of the *Zollikon Seminars*. *Body & Society*. Londres, v. 11, n. 2. 1–23, 2005.

BADIOU, Alain. *Las condiciones del arte contemporáneo* – [Disertación] Universidad Nacional de San Martín. Buenos Aires, mayo 11, 2013.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. 2010. Disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/EI%20autor%20como%20productor.pdf> Acceso en: octubre 17 de 2015.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. España, Paidós. 2007.

_____. Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR – Revista de Antropología Ibeoramericana*, Madrid, v. 4, n.3, p. 321-336. 2009.

_____. *When gesture becomes event*. Theater Performance Philosophy – International Conference. Crossings and Transfers in Contemporary Anglo-American Thought. [Conferencia] París, junio, 26 a 28, 2014.

CHIROLLA, Gustavo. Vitalismo y Cuerpo sin Órganos en Gilles Deleuze. *Cuadrante Phi*. Bogotá. v. 1, n. 22, 2002.

CIMAOMO, José María. *Más allá de la acción artística: una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo*. 2007. Disponible en: [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/Más allá de la acción artística.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/Más%20allá%20de%20la%20acción%20artística.pdf) Acceso en: junio 20 de 2015.

DANTO, Arthur. El final del arte. *El paseante*, n. 22, p. 1-19, 1995. Disponible en: <<http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf>> Acceso en: junio 10 de 2015.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos*. En: Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pre-textos. 2002.

DELEUZE, Gilles. *Curso sobre Spinoza*. 1978. Disponible en: <http://reflexionemarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2013/01/Gilles-Deleuze-Curso-Sobre-Spinoza.pdf> Acceso en: noviembre 15 de 2015.

ESCUADERO, Jesús. El cuerpo y sus representaciones. *Enrahonar*, Barcelona, n. 38, p. 141-157, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*. España, Siglo Veintiuno editores. 1978.

GIL, José. *O Corpo Paradoxal*. En: LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (Orgs.). Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo. Rio de Janeiro, Relume Dumará. 2002.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del performance. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 199-226, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Sao Paulo, Perspectiva. 2005.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2012.

JUAN GIL, Natalia. Arte, ontología y hermenéutica. *Stoa*, México D.F, v. 1, n. 2, p. 99-112, 2010.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro. *Temáticas*. 166-187, 1997. Disponible en: <https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf> Acceso en: Octubre 16 de 2015.

LÉVÊQUE, Jean-Claude. “Estética y política en Jacques Rancière”. *Escritura e imagen*, No.1. Madrid. p. 179-197. 2005.

MARINELLI, Ricardo. Curitiba: grabadora de audio, 25 de octubre de 2015. (90 min.): Estéreo.

_____. *Não alimente os animais (Fase 2)*. 2010. Disponible en: <<http://travesqueens.blogspot.com.br/2011/10/nao-alimente-os-animais-fase-2.html>> Acceso en: mayo 25 de 2015.

MARTÍNEZ, Mariano. Danto y Rancière: Estética y política después del fin del arte; aproximación a la escena artística de vanguardia. *Observaciones Filosóficas*. Valparaíso, n. 15, 2013. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/dantoyranciere.htm> Acceso en: septiembre 9 de 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta. 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. Bogotá, Panamericana. 2008.

PEDRAZA, Sandra. Intervenciones estéticas del Yo Sobre estético-política, subjetividad y corporalidad. In: LAVERDE, M, et al. *Debates sobre el sujeto, perspectivas contemporáneas*. Bogotá, Siglo del hombre editores, 2004. p. 61-72.

PETERS, Michael. *Pos-estructuralismo e filosofía da diferença*. Belo Horizonte, Auténtica. 2000.

RANCIÈRE, Jaques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión. 1996.

_____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial. 2008.

RISCADO, Caio. Monstruosidade e resistência na performance de Ricardo Marinelli. *Performatus*, Brasil, v. 2, n. 12, p. 1-8, 2014. Artículo en línea, disponible en:

<<http://performatus.net/wp-content/uploads/2014/09/Monstruosidade-e-resistencia-naperformance-de-Ricardo-Marinelli-Performatus.pdf>> Acceso en: junio 22 de 2015.

SCRUTON, Roger. *Espinosa*. São Paulo, Editora UNESP. 2000.

SILVA, Christyne. Estudos sobre a dançatividade: corpos-políticas em “Não alimente os animais” de Ricardo Marinelli. *Performatus*, Brasil, v. 1, n. 2, p. 1-13, 2012.

SPINOZA, Baruch. *Da origem e da natureza das afecções*. En: Os pensadores: Espinosa. São Paulo, Abril Cultural. 1983

ÛBEDA, María Helena. *La mirada desbordada: El espesor de la experiencia del sujeto estético*. Tesis Doctoral (Bellas Artes) España, Universidad de Granada, 2006, 720 p. Disponible en: < <http://hera.ugr.es/tesisugr/16165664.pdf> > Acceso en: noviembre 25 de 2015.

VÁSQUEZ, Adolfo. Las metáforas del cuerpo en Jean-Luc Nancy: Nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad. *Nómadas*, Madrid, v. 18, n. 2, 2008. Disponible en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/18/avrocca2.pdf>> Acceso en: junio 10 de 2015.