

Derivas de la teoría fenomenológica de la intercorporalidad en los estudios de performance



Agustina Arrarás

Universidad de Buenos Aires, Universidad del Cine, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Recibido el 27/04/2024. Aprobado el 15/05/2024

Resumen

Si bien Merleau-Ponty dedica importantes reflexiones a la pintura y la literatura, y breves observaciones a otras expresiones artísticas tales como el cine o la danza, su fenomenología tiene una influencia fundamental en la práctica y la teoría del arte de la performance. A partir del concepto de *embodiment*, que en el seno de los estudios de performance deviene equivalente a la noción de performance, la fenomenología de la intercorporalidad propone un redescubrimiento de la percepción corporal relacional y recíproca en dichas prácticas artísticas principalmente durante los años '60 y '70, y posteriormente desde los años '90 hasta nuestros días. En este trabajo se articulará el aparato conceptual de la teoría de la intercorporalidad con los estudios de performance para señalar significativas proyecciones de la primera en estos últimos. En última instancia, se concluirá que tales derivas motivan inquietudes y elaboraciones críticas respecto de la performance híbrida como experiencia intersubjetiva contemporánea.

Palabras clave: intercorporalidad, Merleau-Ponty, performance, reciprocidad, relacionalidad.

Derives of the Phenomenological Theory of Intercorporeality in Performance Studies

Abstract

While Merleau-Ponty devotes important reflections to painting and literature, and develops brief observations on other artistic expressions such as cinema or dance, his phenomenology has a fundamental influence on the practice and theory of performance art. Starting from the concept of *embodiment*, which in performance studies becomes equivalent to the notion of performance, the phenomenology of intercorporeality proposes a rediscovery of the relational and reciprocal bodily perception in these artistic practices, mainly during the '60s and '70s, and later from the '90s to the present day. Ultimately, it will be concluded that such drifts motivate concerns and critical elaborations regarding hybrid performance as a contemporary intersubjective experience.

Keywords: Intercorporeality, Merleau-Ponty, Performance, Reciprocity, Relationality.



Introducción

Desde los inicios de las prácticas performativas y de los estudios acerca de tales prácticas el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty estuvo vinculado a diversos movimientos como el minimalismo escultórico, el movimiento neoconcreto o el *body art*, entre otros. Gracias al contacto que cruciales personalidades tuvieron con sus obras, así como a las traducciones de éstas a otros idiomas, su pensamiento se diseminó en concretas derivas dentro de este emergente campo artístico. Los temas que se suscitan en especial son el redescubrimiento de la corporalidad y su duplicidad sujeto-objeto, los procesos culturales de corporización-encarnación (*embodiment*), la crisis del dualismo sujeto-objeto, la orientación espacial, la espacialidad fenomenal, el espacio expresivo, la intencionalidad libidinal, la co-percepción y el quiasmo, entre otros.

El concepto de *embodiment* ha resultado cardinal para la comprensión de lo que entendemos por performance, cuyo original *incarnation* se rastrea en *Fenomenología de la percepción* (1945). Éste se ha resistido a ser traducido por "encarnación" por sus implicancias religiosas cuando, por el contrario, adquiere muchísimo sentido en el contexto de la ontología de la carne (*chair*), convocada por estos estudios especialmente al considerar "El entrelazamiento – El quiasmo" de *Lo visible y lo invisible* (1964).

En su *Estética de lo performativo* (2011), Erika Fischer-Lichte da cuenta de la importancia de la doble valencia semántica del término, que se aprecia en castellano cuando atendemos a la noción de encarnación para referir, por un lado, al rol del actor en el teatro literario alemán de la segunda mitad del s. XVIII y, por otro lado –en su resemantización– a la noción de corporización en referencia a las prácticas de performance. En estas últimas la materialidad del cuerpo y su estar-en-el-mundo tienen un rol mucho más preponderante que la representatividad signíca teatral.

Aun así, en tanto la noción de *embodiment* se volvió equivalente a la de performance persiste su vaguedad, ya que esta última permanece como palabra intraducible por su condición "abarcadora e indefinida, [la cual] significa muchas cosas aparentemente contradictorias" (Taylor, 2015: 4). Para la teórica Diana Taylor la performance da cuenta de un "arte de fluidez [...] [el cual es] capaz de liberar al practicante y a su público" (2015: 5). Dentro de los estudios de performance se comprende la noción de *embodiment* como la capacidad de desplegar potencialidades corporales espacio-temporales y expresivas a partir de gestos reiterados y reiterables. En este sentido, el pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty constituye una vía para la reflexión en torno a la praxis artística en tanto su fenomenología se enfocó en las condiciones de la existencia corporal y, con ello, dispuso nuevas vías de consideración del cuerpo en sus entrelazamientos con otros cuerpos, a partir de una teoría de la percepción y de la expresión que en su intercambio relacional ayuda a liberar ciertas concepciones del entramado artista-obra-espectadorx que se encontraban tradicionalmente fijadas.

La recepción del pensamiento de Merleau-Ponty en el campo de la performance y los estudios vinculados tiene lugar durante dos periodos. Un primer punto de contacto se establece desde principios de los años '60 y se extiende durante los '70. Este primer momento está fuertemente influenciado por *Fenomenología de la percepción* (1945) en mayor medida, aunque también hay indicios de conocimiento de otros textos como *La estructura del comportamiento* (1942) y "Un inédito de Merleau-Ponty" (1962) de publicación póstuma. En esta primera recepción, la asunción de ciertas ideas de la fenomenología de Merleau-Ponty conforma una atmósfera para la inspiración artística, cuya materialización implica cierto rupturismo con fenómenos previos. Los procesos rupturistas no afectan solo al plano de la creación sino también al de la crítica, de modo que la fenomenología de Merleau-Ponty es estimada no sólo como aliento artístico sino también como marco de decodificación de las expresiones de ese período.

Por ejemplo, su teoría de la percepción invita a experimentar en torno a una diversidad de captaciones sensibles del entorno a partir de concebir el cuerpo como punto de partida situacional (Archias, 2016), mientras que en el campo de la crítica las perspectivas apuntan a reconsiderar los aparatos conceptuales a partir de los cuales es posible tematizar el vínculo entre espectador y obra. Estas lecturas valoran la importancia de la intencionalidad motriz corporal y la desobjetivación del fenómeno artístico, haciendo del encuentro espectador-obra un fenómeno de co-percepción y co-expresión recíproca.

Un segundo encuentro se desarrolla desde fines de los '80, pero con énfasis en los '90, cuando los estudios de performance ya se encuentran más asentados institucionalmente en centros de investigación, laboratorios de creación y universidades. Desde entonces, la fenomenología de Merleau-Ponty ya no ejerce el mismo influjo en la creación artística como en el periodo anterior sino que se vuelve un pilar filosófico y cultural recurrente de las artes performativas y otras artes lindantes, específicamente de la danza contemporánea tanto desde el análisis compositivo como desde el enfoque teórico y crítico. Este periodo se caracteriza por recurrir a la teoría de la intercorporalidad tal como es expuesta en el inconcluso y póstumo "El entrelazamiento –el quiasmo" publicado en *Lo visible y lo invisible* (1964). Por otra parte, también se da en este periodo la articulación y el diálogo con los estudios sobre performatividad que transcurren, en paralelo, en el campo de la filosofía, desde la teoría de los actos de habla de Austin y Searle en adelante, teniendo como punto álgido el encuentro con la teoría performativa de género de Judith Butler, que compromete de una manera crítica a Merleau-Ponty en los estudios de performance.

Hacia fines de los años '80, en un artículo titulado "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" (1988), Butler elabora un primer esbozo de su teoría performativa de género basada en la noción de acto en un sentido fenomenológico. Allí retoma la noción de cuerpo como existencia corporal cuya significación se adquiere en un contexto de experiencia vivida y, por tanto, como situación histórica y no como hecho natural (Butler, 1998). Pero su noción de performance no se nutre sólo de ese diálogo sino que recupera también los aportes de Turner desde una interpretación antropológica de la performance entendida como ritual social dramático, así como las elaboraciones desde el teatro de Wilshire y Schechner, para dar cuenta de que hay una importante diferencia entre la performance en un sentido artístico y la performance desde su perspectiva de género. Esta diferencia radica en los efectos de un acto performativo en lo concerniente a las convenciones y regulaciones punitivistas de la sociedad. Un año posterior a la publicación de este ensayo, revisando el lazo estrecho que había planteado con la fenomenología de Merleau-Ponty, lanza el artículo "Ideología sexual y descripción fenomenológica: una crítica feminista a *Fenomenología de la percepción*" (1989), denunciando su androcentrismo, la naturalización de la diferencia sexual, así como la dominación masculina y el carácter heterosexual de la teoría del cuerpo sexuado. En ella, Butler identifica la capacidad de expresión del cuerpo sexuado con un injustificado esencialismo y/o naturalismo (García, 2020), reforzando la oposición respecto de la performatividad de género, la cual no sería expresiva sino más bien consistente en reiteraciones estilizadas. Un año después, la teoría de Butler se ve engrosada con la publicación de *El género en disputa* (1990), cuyo giro hacia la noción de performatividad de Derrida abre una dimensión más literaria y jurídica. Aún así, en siguientes publicaciones Butler retoma la teoría tardía de Merleau-Ponty sobre el entrelazamiento y la ontología de la carne para responder a la pregunta sobre la discursividad de los cuerpos (Butler, 1993), y valora la noción de hábito como conocimiento corporal sedimentado (Butler, 1997). Tanto estas críticas como estos consensos teóricos fueron asumidos por el devenir de los estudios de performance, delineando así una perspectiva feminista mucho más fortalecida teóricamente contra la dominación blanca, europea, masculina, androcéntrica y heterosexual (cfr. Jones, 1998; Kozel, 2007).

Otra característica que marca fuertemente a este periodo es el empleo o emplazamiento de nuevas tecnologías en la práctica artística, lo que implica no sólo la reelaboración de ciertas nociones fenomenológicas para los nuevos escenarios –como la de una corporalidad expandida mediante pantallas y otros dispositivos– sino también la consideración de las limitaciones de la propia fenomenología de Merleau-Ponty como método para la creación y el pensamiento en las artes performativas hoy (Kozel, 2007).

Contando con este panorama inicial de los puntos de contacto de Merleau-Ponty y los estudios de performance, a continuación abordaremos brevemente dos escenas artísticas respectivamente propias de cada periodo.¹ En lo que concierne al primer periodo consideraremos una escena latinoamericana de la performance, específicamente el caso de la artista brasileña Lygia Clark, la continuidad de algunos tópicos propuestos en el grupo tropical brasileño firmante del “Manifiesto neoconcreto” y haremos algunas breves alusiones al contexto de la vanguardia argentina del “Itinerario del '68” (cfr. Longoni & Mestman, 2008). En un segundo momento, reconstruiremos una escena norteamericana que incluye el minimalismo escultórico y el fenómeno del *body art*, siendo este último un estilo más propiamente vinculado a la performance y seguido del primero. En vinculación, señalaremos algunos de los enfoques de los estudios sobre performance estrictamente asociados a la teoría de la intercorporalidad, siendo esta una de las cristalizaciones de la reflexión merleau-pontyana en torno a la alteridad que puede reconstruirse a lo largo de su pensamiento. Atenderemos aquí específicamente a la apropiación de un pensamiento de la carne elaborado en la filosofía tardía del fenomenólogo.

En lo que sigue esbozaremos una breve reconstrucción de cada escena cultural, señalando la aparición de ciertos elementos de la teoría corporal de la percepción de Merleau-Ponty enlazados principalmente con el problema de la relación entre artistas, obras y espectadores. Mediante estos elementos reconstruiremos luego algunas vías de análisis de la performance en sintonía con la mencionada teoría de la intercorporalidad, especialmente en lo tocante al rol de la co-percepción, la co-expresión, la reversibilidad de lo visible y lo tangible y la intencionalidad libidinal. A modo de conclusión, señalaremos cómo estas derivas motivan nuevas elaboraciones críticas y epistemológicas respecto de la performance, así como orientaciones para la reflexión sobre una corporalidad híbrida en el seno de las prácticas performativas contemporáneas como experiencias intersubjetivas.

Merleau-Ponty en Latinoamérica, movimiento neoconcreto e “Itinerario del 68”

A fines de los años '50 y comienzos de los años '60 en Río de Janeiro emerge el movimiento neoconcreto, cuya recepción latinoamericana de la fenomenología de Merleau-Ponty propone una reapropiación genuina en el campo del arte. Tal como señala Andrea Giunta:

En Brasil, no es sólo la tradición de la abstracción erudita la que sirvió como punto de partida para una investigación de contextos perceptuales-culturales

¹ Es difícil catalogar a estas escenas estrictamente como performances ya que, como anticipamos, es un término vago que hace referencia a múltiples prácticas que operan en la transversalidad de los géneros. Por otra parte, para esas décadas era un término en construcción con contornos menos definidos. De hecho, muchos de los artistas que aparecen mencionados en este artículo pueden identificarse principalmente con otro género antes que con la performance. Por ejemplo, si bien no se identifica al minimalismo escultórico con la performance, algunos de sus artistas sí han realizado estas prácticas como Robert Morris. Por otro lado, hay quienes consideran que el arte de la performance tiene su génesis en las artes visuales y, de ese modo, no remite a una serie de fenómenos artísticos que incluyen el uso explícito del cuerpo y que tienen su génesis en las artes escénicas o teatrales (Jones, 1998). No es el propósito de este trabajo precisar la pertenencia o no pertenencia de tales prácticas a cuáles categorías de género. Nos valdremos precisamente de la propia naturaleza amplia y abarcadora del término para poder vincular prácticas artísticas de diferentes estilos siempre y cuando impliquen un punto de contacto con la fenomenología de Merleau-Ponty.

impregnados de situaciones específicas. Fue también la relación con la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty (1945), propuesta por Ferreira Gullar, la que [...] contribuyó a [...] una nueva conquista sensorial y una percepción política del cuerpo. (2020: 101)

En *O Jornal do Brasil* de Río de Janeiro de 1959 se publica el “Manifiesto neoconcreto” del poeta y crítico Ferreira Gullar.² En él se plantean críticas a la rigidez del arte concreto que hace de la obra de arte un objeto o una máquina. Ferreira Gullar problematiza la contemplación abstracta a partir de una nueva manera de concebir el arte que pone énfasis en la experiencia subjetiva y activa de cada espectadorx. Hace referencia a Merleau-Ponty al momento de definir la obra de arte, que es concebida como un “cuasi-cuerpo que sólo se da plenamente en el abordaje directo fenomenológico” (Ferreira Gullar, 1959: 2). Siguiendo la crítica al mecanicismo gestáltico, el manifiesto le adjudica al cuasi-cuerpo la creación para sí de “una significación tácita” (Gullar, 1959: 5). El cuasi-cuerpo no se reduce al mecanicismo ni a nociones objetivas de tiempo y espacio, puesto que trasciende “a un nuevo espacio expresivo” (Ferreira Gullar, 1959: 5). Un año después, las referencias a Merleau-Ponty continúan en una publicación de Ferreira Gullar en el mismo periódico. En “Tentativa de comprensión” se vale de una cita de *La estructura del comportamiento* como crítica a la teoría gestáltica para introducir la distinción entre el “comportamiento de la forma en el medio físico y su comportamiento en la percepción” (Ferreira Gullar, 1985: 233). Con ello se evidencia un radical abandono de una cierta concepción de la obra artística como objeto sometido a las leyes mecánicas atribuyéndole así al cuasi-cuerpo un repertorio de capacidades tanto perceptuales como expresivas con asidero en el esquema corporal. Ese mismo año también se publica “Teoría del no-objeto”, en cuya propuesta la noción de no-objeto, identificada con la obra de arte, se define como “una síntesis de experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, integralmente perceptible” (Ferreira Gullar, 1960: 85). Remite luego directamente a la sinergia intersensorial del cuerpo que el filósofo propone en *Fenomenología de la Percepción* al escribir: “nadie ignora que ninguna experiencia humana se limita a uno de los cinco sentidos del hombre, una vez que el hombre reacciona como una totalidad y que, en la ‘simbólica general del cuerpo’ (M. Ponty), los sentidos se descifran unos a otros” (Ferreira Gullar, 1977: 94). Este conjunto de referencias sustentan el corrimiento del plano de la pintura abstracta a la acción en tanto experiencia vivida. El rechazo a la consideración de la obra como un objeto, así como la apelación al espacio expresivo y a la simbólica del cuerpo invocan los desarrollos llevados adelante por Merleau-Ponty en su teoría corporal de la percepción, la que conlleva sobre todo un reconocimiento de un espacio corporal expresivo entendido como adquisición de gestos y hábitos, en tanto “el cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo” (Merleau-Ponty, 1993: 163).

Esta remisión de citas entre la primera y la segunda obra del fenomenólogo establecen un punto de conexión entre la cuestión de lo simbólico y la cuestión de lo expresivo. Tal como señala Merleau-Ponty en su primera obra, el comportamiento simbólico ya es un comportamiento de significación, se trata de la “condición de toda creación” (Merleau-Ponty, 1957: 174) y en este sentido tiene una impronta fuertemente artística: “Los sujetos ejercitados son capaces de improvisar sobre instrumentos desconocidos por ellos, y la previa exploración de los instrumentos, evidentemente necesaria, es demasiado breve como para permitir una sustitución de montajes individuales” (Merleau-Ponty, 1957: 175). Esta función simbólica de montaje plural no se caracteriza por la capacidad de adaptarse a la

² El manifiesto es acompañado también por las firmas de los artistas Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spamidis.

novedad por determinada virtud o talento, sino por la capacidad de trasladar y relacionar estructuras: “La nueva correlación de los estímulos visuales y de las excitaciones motoras debe estar mediatizada por un principio general, de manera que inmediatamente se vuelva posible la ejecución [...] de un fragmento improvisado, si es necesario” (Merleau-Ponty, 1957: 175). Esta capacidad simbólica de relacionar, vincular, extrapolar estructuras del muralismo a lo no-objetual evocada por Ferreira Gullar parece intentar arriesgar incluso la posibilidad de que los cuasi-cuerpos adquieran esta capacidad simbólica de reciprocidad entre cuerpos y objetos.

Esa sinergia que Ferreira Gullar atribuye a Merleau-Ponty y que se recoge en *Fenomenología de la percepción* apunta a concebir el cuerpo como capaz de realizar un montaje intersensorial de lo percibido, de ese objeto cultural –cuasi-cuerpo– que es la obra artística, frente a la cual toda corporalidad es desde ya expresivamente sensible: “Trato de captar el vocablo *rot* (rojo) [...] pero de pronto observo que el término se abre camino en mi cuerpo. Es el sentimiento de una especie de plenitud en sordina que invade mi cuerpo y que al mismo tiempo da a mi cavidad bucal una forma esférica” (Merleau-Ponty, 1993: 250). Este sistema de símbolos que es el cuerpo no sólo ofrece una actitud corpórea sinérgica frente a otro cuerpo sino que gracias a las conductas a partir de las cuales frecuenta el mundo, está ya en situación de expresión significativa.

Esta nueva concepción de la obra de arte que pasa del mural a la relación entre artista, no-objeto (cuasi-cuerpo) y espectadorx se manifiesta en la obra de la artista Lygia Clark, cuya práctica emprendió con mucha insistencia una búsqueda apenas anticipada en los textos de Ferreira Gullar mencionados. Clark, quien crea paulatinamente prácticas artísticas cada vez más focalizadas en la experiencia vivida, alcanza el reconocimiento de un espacio inter-corpóreo expresivo que emerge a partir de la relación con lxs espectadorxs. En su correspondencia encontramos narradas desde la primera persona experiencias artísticas que develan el quiasmo existente entre los cuerpos de quienes participan en sus prácticas, los objetos que éstas involucran y su propio cuerpo. En una carta de 1968 dirigida a su amigo y artista Hélio Oiticica³ declara continuar revisando el carácter objetual de sus prácticas: “Para mí, el objeto, desde *Caminhando*,⁴ perdió importancia, y si todavía lo utilizo es para que sea el mediador para la participación” (2023: 69). *Caminhando* es una performance que incluye instrucciones señaladas por Clark y pueden realizarse en cualquier momento, siempre que se cuente con los elementos para ello. Se trata de realizar un corte con tijera sobre una cinta de papel en forma de Moebius. Este ejercicio se propone elucidar una noción de espacialidad vivida y singularizada en la acción personal, buscando dar cuenta de que objetivamente el papel que se utiliza no cuenta con un lado anverso o un lado reverso determinados, ni un arriba o abajo absolutos, sino que la espacialidad está intrínsecamente implicada en la orientación de la acción. Tal vez sea *Caminhando* la performance que anticipa las “proposiciones corporales” (tal como Clark llamaba a sus experiencias artísticas), considerando que en tanto figura quiasmática ya articulaba una serie de reflexiones no sólo en torno a la acción corporal y su implicación espacial expresiva, sino al reconocimiento de la intercorporalidad en el intercambio artístico.

En otra carta Clark profundiza aún más en este tipo de búsqueda relacional:

³ El artista brasileño Hélio Oiticica, si bien no firmante del manifiesto, estuvo involucrado con Lygia Clark desde esos años y se hizo también eco de ciertas ideas fenomenológicas. Cfr. Kristensen (2012).

⁴ *Caminhando* (1963) es una propuesta con tijera, papel y plasticola con instrucciones: “hay que pegar los extremos de la tira, unir el revés de uno con el derecho del otro, formando una sola superficie, bidimensional, como una banda de Moebius; luego, escoger un punto cualquiera de la tira para empezar un corte en sentido longitudinal, evitando únicamente incidir en el punto inicial del corte cada vez que se completa una vuelta en la superficie. El corte va generando formas espiraladas y entrelazadas, mientras que hace que la tira quede cada vez más angosta, hasta que la tijera ya no pueda evitar el punto inicial. En ese momento la obra está terminada” (portal.lygiaclark.org.br, 2021). Del carácter participativo de esta obra Rolnik destaca el rol co-creativo al que se invita al espectador durante un tiempo subjetivo, cuya experiencia “se convierte en un acontecimiento en la subjetividad del receptor” (2006).

En cuanto a la idea de la participación [...] es exactamente esa "relación en sí misma", como dices, lo que lo vuelve algo vivo e importante. En mi trabajo, por ejemplo, ese es mi problema desde el año 1960 y si, vamos más atrás aún, en el '55 hice la maqueta de la casa: "Construya usted mismo su espacio habitable". Pero no es la participación por la participación misma (...) La verdadera participación es abierta y nunca podremos saber lo que le damos al espectador-autor. (2023: 88-89)

Las proposiciones implicaban vivencias, tales como las que tituló *Objetos relacionales*, que concernían al uso de materiales precarios como bolsas. Al respecto Clark escribe:

A través de estas últimas máscaras sensoriales es el hombre el que se descubre en toda su plenitud, incluso cuando llena las bolsas de plástico (lo importante ahora es hacer también la máscara), él siente que está (en la medida en que expelle el aire y el plástico toma forma) moldéandose, a través de ese espacio que sale de él, y tomando conciencia de un espacio propio de su cuerpo que va más allá de él, forma, para cubrir todo un espacio alrededor de sí. Yo, por ejemplo, después de crear esas bolsas grandes con mi pulmón siento, cuando me acuesto en el suelo, que podría tocar, con un simple gesto, el techo de mi departamento que tiene no menos de seis metros de altura (...) Casi como si hubiera creado un huevo en el espacio que me pertenece y me abraza. (2023: 90)

Las prácticas relacionales que Clark comienza a establecer en estos años toman un camino cada vez más terapéutico. Estas experiencias parecen no sólo correrse del dominio estético sino también de la crítica artística de su tiempo. En su correspondencia, su amigo Oiticica da cuenta de que son experiencias que no pueden analizarse bajo la mirada curatorial: son "experiencias que tienen que ver con el comportamiento y la acción [...] ahora has llegado a esa dilatación aguda e impresionante de todos los comienzos (cuerpo, sensorialidad, etc.) y ya estás mucho más lejos de lo que se podía pensar [...], la relación de cada participante [...] no puede ser descrita de manera fáctica" (Oiticica, 2023: 216). El lenguaje de las galerías, de los críticos de arte parece ser limitado para poder describir tales experiencias. Clark traslada así su trabajo artístico hacia la dimensión corporal sin lenguaje descriptivo, hacia una práctica artística de gestos precarios. La artista escribe en 1971: "Mi trabajo, que hace un año y medio abolió por completo el objeto y se expresa solamente a través de gestos, está por fuera de cualquier esquema artístico y ya no tengo un lugar claro en el sistema y entre los artistas" (2023: 85). Estas declaraciones dan continuidad a preocupaciones comunes al movimiento neoconcreto. Un relato de una de sus participantes da cuenta de la "simbólica general del cuerpo": "Descubrió maravillada que podía escuchar con el cuerpo, no solamente con los oídos" (Cliente citada por Rolnik, 2006: 13). Y las narraciones epistolares continúan profundizando esta perspectiva relacional intercorporal: "Realicé algunas experiencias sólo con un cuerpo, sin ningún objeto. Es curioso, se encuentran nuevas relaciones entre los cuerpos a través de nuevas percepciones del espacio. No sé si es válido o no. Si es nuevo o viejo. Sólo sé que es una continuación de mi pensamiento y no sé hasta dónde llegaré" (Clark, 2023: 203).

La práctica de Lygia Clark fue abriéndose camino en una búsqueda terapéutica, gestual y liminal, de proximidad no declarada con la fenomenología merleau-pontyana de la intercorporalidad presente en el texto "El entrelazamiento-el quiasmo" (1964). Allí, a partir del análisis de las sensaciones dobles que ya había anticipado en *Fenomenología de la Percepción*, Merleau-Ponty extiende el fenómeno de la reversibilidad de las manos hacia los cuerpos para dar cuenta de una ontología de la carne entendida como quiasmo de lo visible y lo tangible: "Es que la consistencia de la carne entre el vidente y la cosa es constitutiva de la visibilidad de ella y de la corporeidad de él; no es un obstáculo entre ambos, es su medio de comunicación". (Merleau-Ponty, 2010: 123)

Según Rolnik (2006) el empleo de los *Objetos relacionales* por parte de Clark predisponía a un intercambio perceptual en dos niveles: el abandono de las macropercepciones, es decir, de la objetivación de las cosas, y la aproximación a las micropercepciones, mediante la invocación de microsensaciones que nacen del encuentro con el ambiente y del contacto entre la artista y lxs participantes a través de un dispositivo sensorial. Rolnik apela al concepto de “cuerpo vibrátil” (2005) para dar cuenta de esta corporalidad que atiende a reverberaciones, flujos, agitaciones, fuerzas incluso silenciosas. Como Merleau-Ponty señalaba: “como el cristal, el metal y muchas otras sustancias, yo soy un ser sonoro, pero mi vibración la oigo desde adentro” (2010: 130).

En esta práctica terapéutica, realizada tanto en un hospital psiquiátrico como en sus clases, Clark busca exorcizar una fantasmática del cuerpo, fantasmas inscriptos en la memoria de un cuerpo cargado de emociones traumáticas. La práctica moviliza así una temporalidad a partir de la espacialización del acto. Para ello es necesario adquirir “la mirada ciega”, un desplazamiento de la percepción objetiva hasta alcanzar una experiencia de fusión o de “trueque intensivo (ciego) con el otro a través de los *Objetos relacionales*” (Rolnik, 2006: 17). Esta noción del trueque intensivo configura un ser intercorpóreo de la que otra participante también da cuenta en estos términos: “Tuvo la sensación de que formaba parte de un todo armonioso y que al mismo tiempo sentía su individualidad. Le parecía que podría tener una comunicación sin barreras con cualquier persona” (Cliente citada por Rolnik, 2006: 13). Clark practicó una terapia que podría denominarse un exorcismo de la “fantasmática del cuerpo” (Clark, 2023: 212), apuntando a una reconstitución de la subjetividad en una época de régimen dictatorial y crisis identitaria. Con fines emancipatorios, *el modus operandi* de la práctica de la artista surcaba la narración descriptiva en primera persona propia de la fenomenología, poniendo en circulación experiencias personales compartidas en el intercambio entre artista y participante, y ateniéndose a un espectro del campo perceptivo que adoptaba esa simbólica general del cuerpo que los neoconcretos abrazaban. Fundamentalmente, la terapéutica reconocía cada cuerpo en el “mundo de la vida”, marcado por particularidades que tenían como asidero la fantasmática, cuerpos que estaban atravesados por muchas historias de asimetrías estructurales, violencias y crisis. En ese intento por reconstruir desde el contacto táctil y sensorial cada experiencia vivida, la artista reconocía desde su cuerpo el despliegue de un espacio propio, de un espacio inter-corporalizado.

En lo que respecta a Argentina, este contacto entre la performance y la fenomenología de Merleau-Ponty se recupera a partir de fugaces alusiones de críticos como Jorge Romero Brest y el artista e intelectual Oscar Masotta, ambos vinculados a las experiencias artísticas enmarcadas en el “Itinerario del 68”.⁵ En un contexto dictatorial cargado de represiones y censuras, en Buenos Aires, precisamente en los años 1967 y 1968 se desarrollaron las actividades “Experiencias visuales 1967”⁶ y “Experiencias visuales 1968”⁷ –conocidas hoy como “Experiencias ‘68”– en el Instituto Di Tella. El crítico de arte y director del Centro de Artes Visuales de tal institución era Jorge Romero Brest, a su vez traductor de *El ojo y el espíritu* (1960) de Merleau-Ponty y, por lo tanto, conector de su teoría intercorporal de la expresión artística en pintura. En su texto *El arte en la Argentina* (1969) identifica estas prácticas experimentales como “prueba de una actividad fermental” con énfasis en “el aspecto potencial de la creación” (Romero

5 Con esta expresión la crítica de arte Ana Longoni y el artista Pablo Mesejean hacen referencia a “una secuencia de producciones e intervenciones públicas realizadas entre abril y diciembre de ese año, que pone de manifiesto el corrimiento de varios núcleos de plásticos experimentales, desde una posición *alternativa* a una de *oposición* –en términos de Raymond Williams–, no sólo frente a las instituciones artísticas sino también frente al régimen militar entonces vigente, y aun al sistema capitalista” (2008: 21).

6 Las experiencias fueron desarrolladas por un conjunto de artistas que participaron ambos años: Edgardo Giménez, Oscar Palacio, Juan Stoppiani, Antonio Trotta, David Lamelas, Margarita Paska, Oscar Bony, Alfredo Rodríguez Arias, Pablo Suárez, Ricardo Carreira, Delia Cancela y Pablo Mesejean. Cfr. Romero Brest (1969).

7 A estas experiencias se suman Roberto Jacoby, Jorge Carballa y Rodolfo Azaro. Cfr. Romero Brest (1969).

Brest, 1969: 90). Vincula expresamente la noción de experiencia con prácticas y vivencias presentadas “en estado virginal, ejerciendo la conciencia de imaginar en vez de la conciencia de imagen” (Romero Brest, 1969: 90). Según Romero Brest, “con tales experiencias no se apunta a dioses, ideas, sentimientos, deseos o mandatos, a diferencia de los creadores pretéritos. Se apunta a las realidades obvias que constituyen 'la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida'” (Romero Brest, 1969: 91). Esta noción de experiencia, heredera del *happening*, se formulaba como instrumento del conocer antes que como resultado de un conocimiento plasmado. En referencia al Prólogo de *Fenomenología de la Percepción*, Romero Brest vincula el acto de la creación con la intencionalidad operante, remitiendo a un entrelazamiento espacio-temporal y a una condición previa a toda intencionalidad de acto. Hay allí, por parte de Romero Brest, un interés en la novedad, en la des-institucionalización y en un estado germinal de la práctica como experiencia vivida y compartida.

Con importantes diferencias entre unas experiencias y otras, especialmente por el carácter concreto, crítico y político de sus propuestas, las “Experiencias 68” fueron censuradas, especialmente por la obra de Roberto Plate en la que el público mostró mucha más participación que en ocasiones anteriores. La obra trataba de la creación de un baño público con paredes limpias y disponibles para el graffiti, las cuales fueron tomadas por inscripciones con contenido sexual y denuncias políticas. Esta participación del público implicó una descarga emocional y de liberación. Estx espectadorx implicadx contrasta con la quietud con la que un cierto público atendía a los *happenings* realizados en el mismo Di Tella durante 1966 y 1967, lo que Romero Brest explicaba en función de “complejos represivos del público” (1969: 89). En cuanto a las “Experiencias visuales 1967” Romero Brest señala que muchas de ellas implicaban exploraciones en el espacio por parte de lxs artistas y contemplaciones antes que percepciones por parte de lxs espectadores, entendiendo por contemplaciones las vinculaciones de espectadorxs pasivxs con experiencias más bien objetuales. En cambio, las percepciones que generaron las experiencias del '68 descubrían en la experiencia un carácter de acontecimiento directamente vinculado a un sesgo político o moral.

Quien estaba al frente de algunos de esos *happenings* era el mismo Oscar Masotta, artista e intelectual íntimamente ligado a la fenomenología de Merleau-Ponty, señalado de intentar simular su elegante estilo de prosa en su primer libro *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965). Masotta ya proponía en su escrito sobre *El Pop-Art* (1967) una lectura de este movimiento que redescubría una expresión artística en los objetos de consumo y de la vida cotidiana. Hablaba del mismo en términos de “arte del objeto enmascarado” (Masotta, 2017: 100). De allí que, atribuyéndole a las cosas mismas tanto la capacidad de percepción como la de intencionalidad, remitiera explícitamente este concepto al mismo Merleau-Ponty: “un arte de la máscara al revés cuyo sentido profundo consistiría en la percepción y en la aceptación de una intencionalidad que no va ya del hombre a las cosas, sino que, según la expresión de Merleau-Ponty, viene de las cosas hacia el hombre” (Masotta, 2017:100).

Merleau-Ponty en Norteamérica, minimalismo escultórico y *body art*

Un par de años después, en Estados Unidos, el arte abstracto se vio envuelto en reflexiones influenciadas por la teoría corporal de la percepción de Merleau-Ponty en torno a la problemática pasiva de lx espectadorx y su sujeción al régimen de la contemplación visual. Como señala la crítica de arte Rosalind Krauss, “la *Fenomenología de la Percepción* no llegó a la conciencia de los artistas estadounidenses hasta pasados veinte años [de su publicación]: precisamente el periodo durante el cual el arte estadounidense experimentó una conversión radical y un compromiso pasional con el poder y el significado del arte abstracto” (1986: 263). Krauss da cuenta de cómo

cada recepción responde a su carácter situacional: “*Fenomenología de la percepción* se convirtió, en manos de los estadounidenses, en un texto que se interpretaba constantemente a la luz de sus propias ambiciones de sentido dentro de un arte que era abstracto” (1986: 264). Si bien no todos los artistas minimalistas tienen un contacto directo con la fenomenología de Merleau-Ponty, se admite que sus ideas se propagaron al punto de volverse una referencia para la inspiración artística. Con énfasis en el valor situacional de la lectura y la percepción, en un análisis de la obra escultórica de Richard Serra, Krauss discute la concepción de una cultura de masas que va detrás de un arte internacional basado en un patrón universal común a cualquier cultura. Asimismo polemiza contra la interpretación que sostiene que el objeto escultórico conlleva su propio significado en la abstracción de su forma, y que es separable de la situación que encarna y transferible de un lugar a otro. Krauss defiende al artista minimalista Donald Judd frente al crítico de arte Michael Fried, quien precisamente se opone a concebir una relación corporal entre espectadores y esculturas (cfr. Fried, 1967; Judd, 1965). Ante esta lectura, Krauss vía Merleau-Ponty señala la pertinencia de la experiencia pre-objetiva a partir de la cual es posible un *cogito* de lado del cuerpo fenomenal, del cuerpo propio.⁸ Para Krauss, toda percepción del objeto escultórico presupone esa experiencia, una experiencia única e intransferible que admite que estamos inmersos en una espacialidad primaria o primordial desde la cual desplegamos una percepción situada y corporal. Asimismo, Krauss pone de relieve la estructura de correlación entre percepción y motricidad en la base de la práctica artística y apunta al reconocimiento de la intencionalidad motriz tanto de lxs artistas como de lxs espectadorxs, intencionalidad que despliega una serie de orientaciones perceptivas hacia el objeto escultórico. La obra permanece así abierta a ser elaborada en “una red de perspectivas que establecerían un horizonte interno a la obra (en oposición al horizonte real)” y que en su modo de apertura “marca la actividad de la relación del espectador con su mundo” (Krauss, 1986: 267). En el análisis de *Blind Time* (1973) de Robert Morris, Krauss da cuenta del entrelazamiento de esos horizontes, tanto de la obra como del cuerpo, para concluir que la significación está siempre presente ya ahí en el intercambio, y el pensamiento que esta significación evoca ya en la dimensión de la carne (Krauss, 2013). Además de Krauss, también Michelson (2013) realiza una defensa del minimalismo escultórico de Morris contra el formalismo greebergiano haciendo uso de la teoría de la percepción merleau-pontyana.

Tal como señala la investigación realizada por la crítica Amelia Jones, las trayectorias de estas críticas y artistas continuaron líneas de exploración teóricas distantes de la fenomenología luego de la confrontación con la lectura formalista, siendo el *body art* el movimiento que toma el rol de continuar estas reflexiones en torno a la percepción, la corporalidad y la espacialidad dentro del marco de una fenomenología merleau-pontyana, en un contexto donde ya no es el objeto el que suscita las polémicas, sino directamente el cuerpo.

Otro artista interpelado por el pensamiento de Merleau-Ponty es Vito Acconci, representante del *body art*, movimiento que se identifica con fuerza con la primacía de la percepción merleau-pontyana. Contra la primacía de lo óptico por parte del formalismo de la crítica artística, el *body art* reclama una atención a lo que la noción de “esquema corporal” brinda: una perspectiva que nace del cuerpo y “una noción global, práctica e implícita de las relaciones de nuestro cuerpo y de las cosas” (Merleau-Ponty, 2012: 657). Esta curiosidad se evidencia en *Lay of the Land* (1969), una serie de fotografías en las que Acconci busca captar la irregularidad del horizonte mediante la

⁸ La lectura de Krauss parece proponer un sujeto que permanecería en la abstracción de lo primordial y pre-objetivo. A raíz de ello es acusada de metafísica (cfr. Jones, 2003).

utilización de su cuerpo como plataforma para la ubicación de una cámara fotográfica (Archias, 2016).

En una entrevista de 1971 realizada por la historiadora de arte Cindy Nemser se pone al descubierto este punto de contacto. En ella, el artista hace referencia a “Expresión e intersubjetividad. Un texto inédito de Merleau-Ponty” (1962):

Nuestro cuerpo no está en el espacio como las cosas: lo habita o lo frecuenta [*hanter*], se acomoda como la mano al instrumento y, por eso, cuando nosotros queramos desplazarnos, no tenemos que moverlo como se mueve un objeto. Lo transportamos sin instrumentos, como una suerte de magia, porque es nuestro y, por él, tenemos directamente acceso al espacio (Merleau-Ponty, 2012: 657).

Es Nemser quien explicita directamente la referencia a Merleau-Ponty en el artículo “Subject-Object Body Art” (1971b), donde extiende el análisis fenomenológico a otros artistas como Nauman y Dennis Oppenheim. En la entrevista Acconci asegura: “De hecho no se puede decir que un cuerpo está en el espacio, o existe en el espacio –él frecuenta [*haunts*] el espacio”, y aclara: “esa es una frase de Merleau-Ponty que encontré hace poco” (Nemser, 1971a: 20). Enfatizo nuevamente el verbo *hanter* porque es precisamente en torno a ese término que Acconci descubre un tipo de vinculación intercorporal fantasmática. Al respecto dice:

Un cuerpo está acá, pero mientras está acá también está allá. Está en muchos espacios a la vez, haciendo señales y dejando huellas por la forma en que las antenas salen de su cuerpo hacia las cosas que le rodean. Es como una presencia, pero una presencia fantasmal. (Nemser, 1971a: 20)

En lo que sigue de la entrevista con Nemser, ella le consulta por alguna obra propia en la que podría verse reflejado este interés y Acconci menciona dos performances: una es *Trademarks* (1970) y la otra es *Proximity* (1970). En esta última, realizada en el show *Software* en el Museo Judío de Nueva York, la acción consistía en “estar cerca de una persona y entrometerse en su espacio personal” (Nemser, 1971a: 21). Tal como sucedía con los *happenings*, estas acciones podían repetirse o ser realizadas por otras personas que no fueran estrictamente lxs creadorxs, siempre y cuando hubiera un conjunto de instrucciones orientadoras. Con cumplir esta condición, la acción podía realizarse en presencia del artista o en su ausencia. La performance se consideraba realizada si quien encarnaba las instrucciones lograba incomodar o hacer retirar a la persona “asediada”. Al artista le sorprende la diferencia entre las reacciones de lxs niños y las de lxs adultos: mientras que lxs primers no parecen reaccionar, lxs segundxs sí lo hacen, rápidamente y a la defensiva.

Por otra parte, había una tercera manera de hacer funcionar la performance, incluso con la ausencia tanto de Acconci como de cualquier intérprete sustitutx. Esta consistía en que la instrucción –enunciado que iba plasmado en la pared del museo en exhibición– se pusiera en acto inmediatamente después de ser leída, acción que repercutía en el reconocimiento del compromiso de alguien cumpliendo el instructivo. Lo interesante era que lo que se ponía en acto podía ser tanto el sentirse asediado como el acto de asediar. Cualquiera de estas reacciones realizaba la performance. A partir de relatos de visitantes de la muestra, Acconci asegura que la situación derivó en ambas vías. Estas motivaciones para la experimentación a partir de comportamientos corporales en contextos como museos y galerías conformaron durante ese período un caudal artístico importante, articulando ciertas elaboraciones sobre la corporalidad muy próximas a las de Merleau-Ponty, quien señalaba, por ejemplo, que “es necesario que con mi cuerpo se despierten los cuerpos asociados, los otros, que no

son mis congéneres como dice la zoología, sino que me acechan y a los que acecho” (Merleau-Ponty, 1977: 11).

Las experiencias del minimalismo escultórico así como las prácticas performativas que proponía Acconci no siempre implicaban un compromiso presencial por parte del artista. Sin embargo, el minimalismo sí promovía una experimentación perceptual por parte de lxs espectadores y las esculturas. A diferencia de la práctica terapéutica de Clark, donde la necesidad de realizar sus proposiciones en el contacto entre cuerpos era primordial, en estas performances de Acconci se ve implicada una interacción a distancia, a través del texto, entre artistas y espectadorxs, por un lado, y una interacción entre espectadorxs, por otro lado. De este modo, la insistencia en el descubrimiento intercorporal adquiere escena a escena implicancias diversas y alternantes entre artistas, obras y espectadorxs.

En continuación con el sesgo político que marcaron a las escenas latinoamericanas mencionadas, el *body art* de Carolee Schneemann va a posicionar el cuerpo en un lugar mucho más radical en la escena de los años ‘60 en Estados Unidos. Proveniente de las artes visuales, en 1963 realiza *Eye Body*, en la que ofrece su cuerpo como un territorio visual, como una extensión de sus pinturas, en un gesto que busca hacer de su cuerpo sexualizado un hiato para un mundo de extendida dominación masculina (Jones, 1998). Casi una década después realiza la reconocida performance *Interior Scroll* (1975) en la que ejerce una denuncia feminista contra la opresión de la corporalidad femenina. Desnudándose y extrayendo desde su vagina un texto titulado *Cezanne, she was a great painter* apunta contra la fetichización del cuerpo femenino como objeto erótico. Mediante la exhibición de su cuerpo desnudo Schneemann buscaba hacer visible la duplicidad sujeto-objeto del cuerpo femenino, subyugado a la opresiva autoridad masculina y blanca, hegemónica y legitimante en el campo de la cultura, las prácticas y la crítica artística. Por otro lado, más allá de las preocupaciones por la vinculación artistas-espectadorxs, uno de los tópicos que quizá tenga más asidero en su performance *Meat Joy* (1974), es aquel convocado por el gesto que releva las estructuras de subjetividad comprometidas en la situación. Entre éstas circulan diversos tipos de deseos, afectos y miradas para evidenciar precisamente el lugar del cuerpo en la reversibilidad sujeto-objeto, en tanto es agencia, “material, [soporte] y fuente de construcción simbólica así como producto de inscripciones culturales” (Fischer-Lichte, 2011: 89). Estas performances, en las que el cuerpo ejerce un acto de exhibición disruptiva, agresiva, erótica y excedida de los parámetros formales tradicionales, estaban motivadas por la necesidad de evidenciar la duplicidad del cuerpo femenino en su carácter objetual culturalmente sedimentado, pero también en su carácter sexual orientado, en una acción pública, de visibilidad escénica y interrupción artística. El cuerpo se exhibía en desnudez con la intención de romper el silencio en el que yacía la diferencia sexual. En *Meat Joy* se performa un pasaje desde la individualidad del cuerpo de la artista a una expresión erótica colectiva en la que la intencionalidad libidinal forma parte de manera esencial del intercambio entre los cuerpos presentes en la acción. Schneemann describe la performance como “un rito erótico: excesivo, indulgente, una celebración de la carne como material” (2002: 61). Por otro lado, en lo concerniente al uso del escenario, hace referencia a una “proximidad” entre artistas y espectadorxs que transgrede la tradicional polaridad entre ellxs. Para Jones (1998) el entrelazamiento de las orientaciones libidinales en el espectáculo de *Meat Joy* visibiliza la negociación a la que los cuerpos se ven sometidos en tanto la sedimentación es una herencia activa. La valoración de la participación, la creación y la interpretación de cada espectadorx percipiente y sentiente en las prácticas performativas dan cuenta de que hay un interés genuino en hacer de la praxis artística un gesto colectivo, abierto y relacional. En una de sus notas, la artista escribe:

El cuerpo está en el ojo, las sensaciones recibidas visualmente se apoderan del organismo completo. Esa percepción mueve la personalidad completa en excitación [...]. Mis dramas visuales proveen una intensificación de todas las facultades simultáneamente –aprehensiones son convocadas en una yuxtaposición desenfundada. Mi ojo crea, busca formas expresivas en los materiales que elijo; formas que corresponden a una dimensionalidad visual-kinestésica; una necesidad visceral dibujada por los sentidos de los dedos del ojo [...] un acontecimiento móvil, táctil, en el que el ojo conduce al cuerpo.

(Schneemann, citada por Jones, 1998: 1-2)

Esta conciencia del cuerpo como sujeto-objeto de deseo erótico pone en relevancia el entrelazamiento entre la mirada y el tacto de lxs espectadorxs comprometidxs en la escena performática. La escena desarticula en principio la oposición entre ver y tocar, oposición sobre la cual se fundaban otras oposiciones que las performances comienzan a desbaratar paulatinamente, tales como “publicidad vs. privacidad/intimidad; distancia vs. proximidad; ficción/ilusión vs. realidad” (Fischer-Lichte, 2011: 128). La implicancia de la filosofía de Merleau-Ponty en ello es central. La teórica Fischer-Lichte señala también cómo este tipo de extralimitaciones sucedían en otras performances como *Dionysus in 69* de Schechner, en las que espectadorxs reaccionan excitadxs ante lxs performers, quienes terminan, contra sus expectativas, siendo acariciadxs. Una vez finalizada la performance, lxs performers dan testimonio de haberse sentido sometidos a una objetualización corporal gracias al intercambio de sensaciones placenteras que la performance suscitaba. Esta ambivalencia, precisamente entendida como dialéctica del amo y del esclavo, es explicitada por Merleau-Ponty en su tematización del cuerpo como ser sexuado, donde reconoce que

el pudor y el impudor se dan, pues, en una dialéctica del yo y del otro [...]: en cuanto tengo un cuerpo, puedo ser reducido a objeto bajo la mirada del otro y no contar ya para él como persona, o bien, al contrario, puedo pasar a ser su dueño y mirarlo a mi vez pero ese dominio es un callejón sin salida.

(Merleau-Ponty, 1993: 183)

El reconocimiento de que una teoría de la intercorporalidad está en juego es explícito. Fischer-Lichte (2011) comprende la escena en el marco del entrelazamiento de la carne, el cual ya tenía su germen en las consideraciones merleau-pontyanas sobre las “sensaciones dobles”:

La mirada [...] envuelve, palpa, abraza las cosas visibles [...] Debemos acostumbrarnos a pensar que todo lo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido de alguna manera a la visibilidad, y que hay superposición y atravesamiento de territorio, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible incrustado en él, como inversamente él mismo no es una nada de visibilidad, no carece de existencia visual. Puesto que el mismo cuerpo ve y toca, visible y tangible pertenecen al mismo mundo.

(Merleau-Ponty, 2010: 121-122)

La conciencia de este intercambio intercorporal es señalada mucho antes por la teórica Amelia Jones (1998) en términos de intersubjetividad, subrayando que las exposiciones performativas de Schneemann buscan dramatizar la imbricación y el reconocimiento entre los cuerpos excitados, aunque en conflicto, pero no desconocidos entre sí por su oposición. El desplazamiento de la perspectiva hacia el aspecto situacional del cuerpo es leída como desintegración del yo y exaltación de su situación social, cultural, racial, sexual, genérica y de clase, identificaciones que conforman tanto la performance cotidiana como la misma *Interior Scroll*. En este sentido,

la distinción que Butler realizaba entre performance teatral y performance de género comienza a volverse más porosa, en tanto la esfera de la política comprende la escena en la que los deseos de lxs espectadorxs son interpelados.

Pese a las críticas de Butler, la teoría de la intercorporalidad de Merleau-Ponty se hace presente en estas reflexiones para analizar y comprender la estructura del entrelazamiento explícitamente libidinal que se pone en escena en estas prácticas. Jones da cuenta de que el reconocimiento intercorporal de este tipo de performances es mejor comprendido mediante la idea del quiasmo –reversibilidad entre la visión y el tacto, entre ver y tocar, ser visto y ser tocado, percibir y ser percibido–, una ontología de la carne desarrollada por Merleau-Ponty en su trabajo tardío (especialmente *Lo visible y lo invisible*) pero que puede ser rastreada desde escritos tempranos a partir del reconocimiento de la co-existencia y la co-percepción corporal.

El entrelazamiento de visible-tangible de la ontología de la carne nos ayuda a comprender así la espectacularidad de estas performances, que no se ensañaban con la dimensión fetichizada del medio representacional propio de la cultura de masas, sino que se comprometían en señalar en la carne del mundo los flujos libidinales constitutivos de los vínculos, los reconocimientos y los conflictos intersujetivos. Gracias a este compromiso el cuerpo vuelve a cobrar un valor fundamental.

A partir de lo esbozado hasta aquí podemos comprobar que diversas ideas de Merleau-Ponty fueron consideradas por artistas y críticxs al crear y analizar obras individuales o colectivas, con el hilo conductor común de dar cuenta de los problemas relativos a la percepción y la relación entre artistas, obra y espectadorxs. Estas consideraciones exigen siempre una lectura situada por parte de cada implicadx para descubrir las condiciones de una nueva fenomenalidad espacio-temporal. Mientras que en el arte minimalista la reflexión comporta un carácter más bien perceptual o gnoseológico, en el caso del arte latinoamericano la vinculación con lxs espectadorxs ofrece una lectura mucho más comprometida con una coyuntura política. La misma observación es válida para el caso del *body art* de Schneemann, en el que la politicidad de los entrelazamientos toma la forma de eventos de ruptura y emancipación sexual.

Estudios de performance y cuerpo expandido

Si bien la práctica y la teoría performativa desde los años '60 suceden casi en paralelo, y las referencias a Merleau-Ponty –desde que se dispuso de sus traducciones– no tardaron en aparecer como referencias de inspiración o marco teórico a partir del cual orientar o analizar la práctica, es en los años '90 que la figura de Merleau-Ponty es recuperada de una manera mucho más sistemática en los estudios de performance institucionalizados, con una amplia recepción en el campo de la danza y la coreografía. Por otra parte, en los años '90 se dio un proceso de vinculación entre las artes performativas y los estudios sobre performatividad, que tuvo como resultado el delineamiento de una cierta metodología crítica. Esto sucedió en gran medida gracias a la lectura de Butler, como anteriormente señalábamos. Tras la apertura –posibilitada por Butler– de la cuestión de la performatividad hacia la del género, el “giro performativo” iniciado por Austin procede a una “revisión del concepto de performativo para que incluya de manera explícita las acciones físicas” (Fischer-Lichte, 2011: 53). La performance de género se entiende así como el proceso de corporización (*embodiment*) y apropiación de “posibilidades culturales e históricas”, como “una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica” (Butler, 1998: 300), cuyas condiciones son semejantes a los actos de la representación teatral en tanto “un mismo texto se puede poner en escena de formas distintas y [...] los actores, dentro de las pautas del mismo, son libres de delinear e interpretar su papel de un modo nuevo

y distinto” (Fischer-Lichte, 2011: 57). A raíz de esta semejanza y el reconocimiento de sus implicancias, el término *embodiment* se volvió fundamental para una estética de lo performativo. En este sentido, el redescubrimiento del cuerpo que Merleau-Ponty lleva a cabo en *Fenomenología de la Percepción* es considerado como un aporte valiosísimo para el desarrollo de una epistemología de la creación artística performativa. Según Stuart Grant (2019), esto implica abordar el cuerpo desde los conceptos de intencionalidad motriz e intencionalidad operante, ya que ambas funciones permiten comprender la vivencia del movimiento espacio-temporal “sin tener que pasar por unas «representaciones», sin subordinarse a una función simbólica u objetivante” (Merleau-Ponty, 1993: 158). Tal como lo expresa el filósofo en su teoría de la expresión corporal, la significación es inmanente al acto del intercambio corporal. Asimismo, el pasaje del “yo pienso” al “yo puedo” (Merleau-Ponty, 1993: 154) ofreció un marco de explicación de la acción artística en términos más procesuales, de modo intersensorial e intersubjetivo. Las consideraciones merleau-pontyanas sobre la percepción pasiva y activa, situacional, condicionada y libre, son puestas al servicio de una concepción de la práctica performativa tanto en su carácter creativo-compositivo como en su carácter relacional entre artistas y espectadorxs. Toda percepción es desde ya una co-percepción en el anonimato pre-personal:

En realidad, el otro no está encerrado en mi perspectiva sobre el mundo porque esta perspectiva no posee unos límites definidos, porque espontáneamente se desliza en la del otro y porque ambas son conjuntamente recogidas en un solo mundo en el que todos participamos como sujetos anónimos de la percepción. (Merleau-Ponty, 1993: 365)

Como anteriormente señalamos, si bien la teoría de la intercorporalidad de Merleau-Ponty aparece en su pensamiento tardío, su temprana teoría corporal de la percepción ya implicaba un pensamiento sobre la alteridad ya que el reconocimiento de la existencia de otrxs se da a partir de una profundidad de percepciones que asume la co-participación del yo y de lxs otrxs.

Un enfoque más contemporáneo que recupera tal teoría es el trabajo de investigación y creación de Susan Kozel (2007), en el que la interacción performativa con tecnologías es tenida en cuenta. Kozel considera aún idóneo un pensamiento de la carne como el de Merleau-Ponty para una comprensión espacial y gestual de la percepción, pero también para una comprensión afectiva en procesos de *embodiment* que no distinguen entre sujetos y objetos y, por el contrario, atienden a una materialidad efímera que sucede en un campo inter-sensorial, tanto a nivel macro como microperceptivo. A partir de esta motivación, Kozel amplía la interpretación de la ontología táctil de la carne más allá de los cuerpos y las pieles, e incorpora el flujo de imágenes que multiplica los cuerpos. En *Contours* (1999-2000), una de sus performances, Kozel asume sentirse cosificada y objetivada en tanto su cuerpo deviene un cuerpo vigilado por una cámara y procesado por un *software* que duplica y alimenta su imagen. Según la artista, servirse de un pensamiento sobre la carne que reposa en un carácter virtual, “si no aún incorpóreo” (Merleau-Ponty, 2010: 129), al punto de que su complejidad desborda una definición clara y específica, implica sobre todo contener incluso lo incontenible en flujos que superan nuestra capacidad de percepción y reflexión. Para Kozel, una importante pregunta permanece sin respuesta: si acaso una teoría de la intercorporalidad como la de Merleau-Ponty incluye las corporalidades híbridas, si considera incluso lo impensado, y si se trata, en suma, de una teoría de la intercorporalidad que permanece abierta a lx radicalmente otrx.

Consideraciones finales

A través del recorrido realizado se observa que la fenomenología de Merleau-Ponty fue reconsiderada por diversos movimientos artísticos vinculados a las artes performativas, desde la perspectiva amplia del fenómeno aquí adoptada. Con su aporte fenomenológico a la concepción corporal perceptiva en el lazo relacional entre artistas-obras-espectadorxs (algo que algunxs críticxs como Jones supieron comprender), nuestro recorrido nos muestra que las consideraciones del fenómeno artístico desde esta perspectiva corporal pueden ser útiles como base epistemológica para la comprensión de la experiencia como lazo inter-corporal. La performance se vive como una construcción en la acción colectiva, constitutiva de un bucle quiasmático en el que lxs artistas dan continuidad a una motivación o deseo en un contexto diferente al cotidiano, pero atravesado muchas veces por las mismas urgencias políticas.

Se señalaron gestos en los que el tacto y el contacto se suponen imprescindibles, como en la práctica de Lygia Clark, en cuyos trabajos el carácter sinérgico reveló una proyección del espacio expresivo con potencial terapéutico. El intercambio en otras performances implicaba un mínimo de distancia, y este espacio daba lugar a la aparición de la yuxtaposición y entrelazamiento de lo visible y lo tangible que la ontología de la carne supone, entramado conceptual fundamental para entender cierto concepto de espectacularidad. Por otra parte, la acción que recuperamos de la práctica de Acconci evidenciaba el funcionamiento de la performance a distancia del artista en una modalidad de hábito espacial. Este modo de operación telemática se replica en nuestros días incorporando a las performances tecnológicas imágenes digitales, códigos y soportes que ya no revisten la materialidad de los cuerpos –hechos de carne y hueso– sino que en su devenir híbrido reinsertan las preguntas por “la desmaterialización, el reconocimiento del otrx desconocidx”, como señala Kozel (2007: 92) y por el alcance intercorporal de lo que forma parte de la carne merleau-pontyana. Asimismo, el reconocimiento de un medio intercorporal implica el reconocimiento de hábitos de percepción y de acción adquiridos que son asumidos, negociados o rechazados en situación de performance, lo que supone un proceso de revisión constante, abandono y/o adopción de determinadas prácticas y hábitos. Este flujo constante de negociaciones con elementos híbridos supone una inquietud urgente en torno a la conformación de identificaciones en la práctica performativa: se trata de la pregunta por la apertura al reconocimiento de la intercorporalidad desde un plano ético y político, en un contexto en el que la carne del mundo ha mostrado ya importantes transformaciones ontológicas y culturales. Si bien estas derivas que hemos asociado aquí con el pensamiento de Merleau-Ponty son leídas muchas veces como aventuras acrílicas por parte de una práctica exegética especializada, dan cuenta de la potencialidad que comporta esta filosofía –siempre vigente, flexible y abierta– para la reflexión estética, gnoseológica y política acerca de nuestros vínculos, tanto en contextos artísticos como cotidianos.

Bibliografía

- » Archias, E. (2016). *The Concrete Body. Ivonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*. New Haven: Yale University Press.
- » Battcock, G. (1986). Apéndice. El arte corporal. En J. Glusberg (Ed.). En *El arte de la performance* (pp. 106-110). Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- » Butler, J. (1989). Sexual Ideology and Phenomenological Description. En J. Allen & I. M. Young (Eds.). *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy* (pp. 85-100). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- » Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- » Butler, J. (1993). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- » Butler, J. (1993). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- » Clark, L. y Oiticica, H. (2023). *Fantasmática del cuerpo. Cartas 1964-1974*. Buenos Aires: Caja Negra.
- » Ferreira G. (1959). Manifiesto Neoconcreto. *O Journal do Brasil*, 21 de marzo de 1959, 3-5.
- » Ferreira G. (1977). Teoría do não-objeto. En A. A. Amaral (Ed.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962* (pp. 85-94). Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ.
- » Ferreira G. (1985). Tentativa de compreensão. En *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo* (pp. 231-235). San Pablo: Nobel.
- » Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- » Fried, M. (1986). *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago: The University of Chicago Press.
- » García, E. (2020). El cuerpo sexuado, el sombrero con pluma y el automóvil. *Phénoménologie de la perception* leída desde una perspectiva feminista y performativa. *Cuadernos de Filosofía*, 75, 21-38.
- » García, E. (2015). Anonimato, conflicto y reconocimiento como figuras de la alteridad en la filosofía de M. Merleau-Ponty. *Tópicos. Revista de filosofía de Santa Fé*, 29, 1-24.
- » Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- » Jones, A. (1998). *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- » Jones, A. (2003). Meaning, Identity, Embodiment: The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art History. En D. Arnold y M. Iversen (Eds.). *Art and Thought* (pp. 71-90). Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- » Krauss, R. (1986). *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: The MIT Press.
- » Kozel, S. (2007). *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology*. Massachusetts: The MIT Press.

- » Kristensen, S. (2012). Le primat du performatif. De la philosophie de la perception à la politique de la chair. En E. Alloa y A. Jdey (Eds.). *Du sensible à l'oeuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty* (pp. 297-315). Bruselas: La Lettre Volée.
- » Longoni, M. & Mestman M. (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Masotta, O. (2017). *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva.
- » Merleau-Ponty, M. (1957). *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires: Hachette.
- » Merleau-Ponty, M. (1977). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.
- » Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- » Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Merleau-Ponty, M. (2012). Expresión e intersubjetividad. Un inédito de Maurice Merleau-Ponty. En *Acta Fenomenológica Latinoamericana*, Vol. VI, Lima, Universidad Católica del Perú, 653-663.
- » Michelson, A. (2013). Robert Morris - An Aesthetics of Transgression (1969). En J. Bryan-Wilson (Ed.). *Robert Morris* (pp. 7- 49). Massachusetts: The MIT Press.
- » Moure, G. (2001). *Vito Acconci*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- » Nemser, C. (1971a). An Interview with Acconci. *Arts Magazine*, March, 20-23.
- » Nemser, C. (1971b). Subject-Object: Body Art. *Arts Magazine*, September, 14-17.
- » Rolnik, S. (2006). Uma terapeutica para tempos deprovidos de poesia. En C. Disserens y S. Rolnik (Eds.). *Lygia Clark. Da obra ao acontecimento* (pp. 13-28). San Pablo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- » Romero Brest, J. (1969). *El arte en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- » Schneemann, C. (2002). *Imaging her Erotics. Essays, Interviews, Projects*. Massachusetts: The MIT Press.
- » Taylor, D. (2015). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.