



MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS “LUIS VILLORO”
FACULTAD DE FILOSOFÍA “DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA”
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

***El arte de la acción corporal: implicaciones filosóficas del happening a
partir de Maurice Merleau-Ponty y Marta Minujín***

Tesis

**Que para obtener el grado de Maestra en Filosofía de la Cultura
sustenta:**

Andrea Sophía Téllez Salazar

Asesor: Dr. Jesús Emmanuel Ferreira González

Morelia, Michoacán, octubre 2023.

Dedicatoria

A Fernando

Agradecimientos

En este texto confluyen múltiples voces, presencias y espacios sin los cuales no hubiera sido posible culminar el viaje. Agradezco la oportunidad y el privilegio de haber tenido guías excepcionales durante esta travesía.

Gracias al Dr. Emmanuel Ferreira por haberme acompañado incondicionalmente con entusiasmo y disposición, así como por las correcciones e ideas que me ayudaron a mejorar la tesis. Al Dr. Alfonso Villa le agradezco la detallada revisión de mi trabajo y la dedicación con la que me apoyó a lo largo de este proceso. A ambos gracias por confiar en mí.

Mi más profundo agradecimiento al Dr. Xavier Escribano por haber escuchado con apertura e interés mis ideas, por los textos que me recomendó, que fueron pilares en la redacción de la tesis, y por la atenta revisión de mi proyecto.

Le agradezco a mis papás, a mis hermanas y a mis abuelos por haberme acompañado y, sobre todo, por haber comprendido las ausencias que se derivan de la elaboración de un trabajo de esta naturaleza.

Gracias a Hugo, compañero de vida y de pensamiento, por creer en mí y en mi trabajo, y por impulsarme en cada momento. Afirmo con certeza que los diálogos, los viajes y cada experiencia compartida me ayudaron a madurar ideas. Tu voz me animó a seguir mi instinto y a darle cabida al pensamiento dinámico.

Agradezco el apoyo que he recibido por parte del área administrativa de la Facultad de Filosofía, que en cada parte del trámite ha colaborado con alegría.

Gracias al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología por el apoyo económico.

Finalmente, gracias a todas las filósofas que nos han abierto el camino y que han luchado para que nuestra presencia sea aceptada en el espacio teórico y físico de las instituciones. Haber culminado este posgrado también es un logro colectivo.

Índice

Resumen	2
Introducción	3
Capítulo 1. De los relatos legitimadores a la génesis del <i>happening</i>	12
1.1 Contextualización histórica del <i>happening</i>	12
1.2 De lo relatos legitimadores al nacimiento del <i>happening</i>	15
1.3 La gestación del <i>happening</i> en la escena neoyorquina del arte	19
1.4 El <i>happening</i> y su recepción: ruptura de la relación sujeto-objeto	25
1.5. El <i>happening</i> en América Latina: Marta Minujín.....	27
Capítulo 2. Implicaciones filosóficas del <i>happening</i> a partir de Merleau-Ponty	30
2.1 El cuerpo en la obra de Merleau-Ponty	30
2.2 La dimensión ontológica del cuerpo	35
2.3 La reversibilidad de lo sensible	40
2.4 Percepción, expresión y acción creadora	46
2.5 Implicaciones filosóficas del <i>happening</i>	53
Capítulo 3. El <i>happening</i> en América Latina: Marta Minujín	61
3.1 Marta Minujín y la invención del Suceso o <i>happening</i>	61
3.2 <i>La destrucción</i> (1963)	64
3.3 <i>Suceso</i> (1965)	66
3.4 <i>Simultaneidad en simultaneidad</i> o <i>Three countries happening</i> (1966).....	69
3.5. <i>Kidnapping</i> (1973).....	71
Conclusión	74
Bibliografía	79

Resumen

La presente investigación aborda las implicaciones filosóficas del *happening* a partir del concepto de cuerpo del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty. Se pretende mostrar, tomando como ejemplo la obra de la artista argentina Marta Minujín, que el cuerpo es el lugar de apertura al mundo de la percepción y que en dicha manifestación artística hay una ruptura con ciertas nociones de la tradición filosófica y con las poéticas artísticas de la racionalidad. Asimismo, se hace evidente que en el *happening* hay una rehabilitación ontológica del cuerpo y una ruptura con la noción del arte como representación.

Abstract

This research addresses the philosophical implications of the happening from the concept of the body of the French philosopher Maurice Merleau-Ponty. It is intended to show, taking as an example the work of the Argentine artist Marta Minujín, that the body is the place of opening to the world of perception and that in this artistic manifestation there is a rupture with certain notions of the philosophical tradition and with the artistic poetics of rationality. Likewise, it becomes evident that in the happening there is an ontological rehabilitation of the body and a rupture with the notion of art as representation.

Palabras clave: *happening*, cuerpo, percepción, arte, representación

Introducción

Durante un largo periodo de tiempo, que ahora parece ser más un recuerdo que una realidad imperante, el arte estuvo sometido a ciertas normas que determinaban el valor de las obras y la pericia del artista. En la pluma del biógrafo Giorgio Vasari, guiada por la idea del avance del arte en términos lineales y de progreso, el Renacimiento se mostró triunfante frente a la *maniera greca* o *vecchia* de las imágenes bizantinizadas.¹ Desde este punto de vista, el genio de Giotto lo habría hecho superar a Cimabue, su maestro, y así habría logrado inaugurar una tradición de imágenes bellas, ordenadas y con adecuada proporción, haciendo del pintor florentino un alumno de la naturaleza y no tanto de su maestro.² A pesar de que *Las vidas* recibió críticas posteriores y no es un modelo vigente para la historiografía del arte, Hans Belting nos invita a prestarle atención porque “dominó nuestro entendimiento de la historia del arte hasta bien entrado el siglo XIX”.³ Así, la validez y aceptación de las obras ha sido, mayoritariamente, desde la norma de la correcta aplicación de la perspectiva geométrica y el grado de semejanza de la imagen con el mundo real.

El panorama se transforma hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando los artistas exploran las posibilidades tanto de la pintura como de otras artes más allá de las directrices establecidas por la perspectiva geométrica y la división clara de la línea y el dibujo. A pesar de que el Renacimiento no se prolongó hasta 1800, es hasta el nacimiento de las vanguardias que se ve una diferencia marcada frente a las imágenes anteriores. En esta época, a la cual se le otorgó el nombre de modernismo, hay intentos por encauzar al arte hacia el camino de lo no mimético y de lo no representacional, ya que entre los artistas existe la idea de que recurrir a la mimesis no es suficiente para elaborar una obra decente. En la mayoría de los casos, ya no

¹ Expresión que el especialista en arte medieval, Ludovico V. Geymonat, identifica como una abstracción más que como un real entendimiento de las múltiples influencias que pueden tener las pinturas. Asimismo, Geymonat afirma que la distinción de la *maniera greca* responde al rechazo de Vasari hacia la tradición “importada” y a sus intenciones por “establecer y definir una tradición italiana y específicamente toscana de pintura fundada por Giotto” y así diferenciarla de la tradición temprana, “supuestamente no nativa e importada”. Cfr. L. Geymonat, “The Parma Baptistery and its pictorial program” (Tesis doctoral, Universidad de Princeton, 2006), p. 165.

² G. Vasari, *Lives of the artists*, The Walter Scott Press Londres, 1910, p. 6, <https://www.chenarch.com/images/arch-texts/1568-Vasari-Lives-of-the-Artists.pdf>

³ H. Belting, *The end of the History of Art?*, Chicago, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 71.

es el criterio de adecuación el que rige las prácticas artísticas, sobre todo a partir de la obra de Paul Cézanne y Paul Gauguin, quienes trataron de alejarse del realismo todavía presente en el impresionismo.⁴ Sin embargo, el cauce del río siguió diversos caminos, entre los que se encuentran la búsqueda de la pureza de cada arte y el apego a los manifiestos, lo cual es suficiente para afirmar que la consagración de la libertad se vio frustrada, según el teórico y crítico del arte, Arthur C. Danto.

Aproximadamente hacia la segunda mitad del siglo XX “se apartaron los pintores contemporáneos de la ortodoxia del modernismo que insistió en la pureza del medio que lo definía”.⁵ En gran medida gracias a la influencia de vanguardias como el surrealismo y el dadaísmo, emergen formas de creación artística que trastocan las normas y le dan cabida al azar y al caos como no se había visto quizá en toda la tradición artística anterior. La obra, el artista y la relación que establecen los “espectadores” con el arte e incluso entre ellos, se alejan de cualquier expectativa que responda a modelos previos, ya que, a diferencia de la época renacentista, el arte naciente no aspiraba a hacer una adecuación de la realidad, a seguir un manifiesto constrictivo o a explorar un único medio. El arte deviene ecléctico y se desdibujan radicalmente las fronteras que dotaban de pureza a cada arte.

Ejemplos del eclecticismo y de la reconfiguración conceptual derivada del arte de la segunda mitad del siglo XX son el arte acción (*happening*, *fluxus* y *performance*) y las instalaciones. Vale la pena destacar que, aunque Danto concibe al arte *pop* como el gran parteaguas entre el modernismo y el arte venidero, por oponerse “al arte como totalidad en favor de la vida”,⁶ considero que el giro se da desde la génesis del *happening*, a finales de la década de los 50, ya que éste recurre tanto a situaciones como a elementos y objetos de la vida cotidiana y los incorpora en sus obras. Aunado a ello y lo que quizá es su mayor logro respecto a las prácticas artísticas tradicionales, en el *happening* el cuerpo se vuelve la “materia prima donde acontecen las encarnaciones artísticas”.⁷ Al que en otro tiempo fue un espectador “pasivo”, se le invita a participar, a incorporarse en un arte colectivo y a no contemplar la obra desde la distancia, sino a vivirla en primera persona. Hay, entonces, una integración total de las artes, del cuerpo y de la vida, cuyo eje conductor es la presencia de lo azaroso.

⁴ J. Gilmore, “Between Philosophy and Art”, en *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*, ed. por Taylor Carman y Mark B. N. Hansen, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, p. 294.

⁵ A. Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁷ J. Juanes, *Territorios del arte contemporáneo*, Ciudad de México, Ítaca, 2010, p. 261.

Como consecuencia del eclecticismo y de las crecientes ganas de la comunidad artística por experimentar libremente con diversos materiales, lugares, configuraciones del espacio e ideas, las teorías estéticas tradicionales dejan de ser suficientes. En este sentido, Erika Fisher-Lichte señala que, al difuminarse las fronteras entre las artes en los años 60,⁸ se dio un *giro performativo* que requiere el desarrollo de una estética de lo performativo. El inconveniente que vislumbra en las teorías estéticas tradicionales es que la base de su entendimiento de las obras es la fragmentación de los elementos que la componen, o dicho de otra manera, piensan de manera unívoca y específica a la obra, al artista y al espectador.

Dos de las teorías que menciona Fisher-Lichte son la estética hermenéutica y la estética semiótica, para las cuales “es esencial distinguir netamente entre sujeto y objeto”.⁹ Esto presenta ciertos problemas cuando se abordan los nuevos movimientos artísticos, ya que aquéllas suponen la existencia de un artista que crea una obra que será recibida por un espectador. Pero, dado el cambio de roles en el arte acción y las instalaciones, dichos elementos, antes claros y distintos, dejan de tener fronteras fijas. En palabras de Fischer-Lichte, la relación sujeto-objeto “se torna resbaladiza” y “escapa a cualquier intento de comprensión unívoca”.¹⁰

A lo anterior hay que añadirle que la obra deja de ser un objeto material y deviene un acontecimiento colectivo. Por consiguiente, la estética kantiana tampoco sería la mejor vía para estudiar las nuevas artes, ya que, como se lee en *La crítica del juicio*, la figura del genio es una parte importante de la creación artística. Tal como afirma Immanuel Kant, “las bellas artes no son posibles más que como producciones del genio”.¹¹ Éste se distinguiría de los demás individuos tanto por el talento innato como por el gusto que posee. Pero el arte acción y las instalaciones son acontecimientos participativos en los que, a diferencia de las bellas artes, no hay un creador, ya que la creación de la obra depende de la participación corporal de los asistentes y, en el caso del *happening*, busca evadir sus reglas.

⁸ E. Fisher-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011, p. 45.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹¹ I. Kant, *Crítica del juicio*, p. 134. URL: https://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf

Es en este escenario disruptivo y alejado de las normas legitimadoras en donde se sitúa el problema de la presente investigación. Si el arte ha dejado de ser mimético y representacional, si no se reduce a una manera de articular las obras porque su carácter es ecléctico, plural y fluido, y si el cuerpo del espectador deja de concebirse como un elemento pasivo porque ahora participa de manera integrada en la obra, ¿cómo podemos pensar el arte después del *fin del arte*? ¿Qué hacer ahora que todo está permitido? Aquí se propone que se piense desde la sensibilidad misma, es decir, no desde los saberes totalizadores que terminan fosilizando la experiencia, sino desde la vivencia dinámica y abierta del cuerpo del sujeto encarnado. El que ahora todo esté permitido, lejos de ser un obstáculo o un impedimento, nos permite reaprender a ver el mundo, ése que siempre ha estado ahí y que usualmente ignoramos porque nos es extremadamente familiar y cotidiano; la abolición de los relatos legitimadores nos permite verlo, ya no desde la óptica racional, sino desde el saber corporal que durante siglos y por diversas tradiciones de pensamiento fue relegado a un segundo plano.¹²

Uno de los pensadores que nos ofrece herramientas para pensar el arte de la segunda mitad del siglo XX es Maurice Merleau-Ponty. A pesar de que murió en 1961, cuando dicho arte estaba cobrando fuerza, me parece que en sus obras hay elementos conceptuales valiosos para abordarlo. De ello da cuenta, en primer lugar, la *Fenomenología de la percepción*, texto en el que Merleau-Ponty le otorga un lugar central al cuerpo, no como lugar de error o en relación de subordinación con respecto al intelecto, sino un lugar protagónico en el que éste es nuestra condición de posibilidad de apertura al mundo y cuyas experiencias no carecen de valor, a diferencia de la tradición cartesiana y las filosofías de la conciencia, en las cuales impera la razón sobre los sentidos.

¹² Platón hace referencia a ello en el *Fedón*, diálogo en el que encontramos afirmaciones como: “El alma cuando utiliza el cuerpo para observar algo, sea por medio de la vista o por medio del oído, o por medio de algún otro sentido, pues en eso consiste lo de por medio del cuerpo, en el observar algo por medio de un sentido, entonces es arrastrada por el cuerpo hacia las cosas que nunca se presentan idénticas, y ella se extravía, se perturba y se marea” (*Fedón*, 79c). Asimismo, unas líneas más adelante se puede leer lo siguiente: “El alma es lo más semejante a lo divino, inmortal, inteligible, uniforme e indisoluble [...], mientras que, a su vez, el cuerpo es lo más semejante a lo humano, mortal, multiforme, irracional, soluble y que nunca está idéntico a sí mismo” (*Fedón*, 80b). Plotino, en la *Enéada I*, identifica a los apetitos del cuerpo con la fealdad: “Pues del mismo modo también el alma, una vez aislada de los apetitos que tiene por haberse corporalizado, una vez que quedó a solas, depone toda la fealdad” (*Enéada I*, 6, 55). Descartes en la “Segunda meditación” de las *Meditaciones metafísicas*, desvaloriza al cuerpo y a la experiencia en tanto que considera que todo lo que pasa por los sentidos cambia y que el acceso a lo verdadero se da únicamente desde la inteligencia.

Asimismo, entrando particularmente al tema del arte, en *La duda de Cézanne* hay afirmaciones que dejan ver que para el filósofo francés el arte debía trascender las aspiraciones miméticas propias del arte hecho desde la perspectiva geométrica. Esto se deja ver en las cualidades que Merleau-Ponty resalta de Cézanne, como lo es que “lo que motiva el gesto del pintor nunca es la geométrica o la perspectiva en sí mismas o las leyes de la descomposición del color o cualquier otro saber”¹³ sino plasmar en el lienzo “el paisaje en su absoluta plenitud”,¹⁴ más desde la experiencia vivida desde su corporalidad que desde las reglas de la razón que caracterizan a lo que él llama arte clásico. De ahí que en *La prosa del mundo* valore el dibujo infantil, siendo éste más espontáneo y cercano a la experiencia que la representación “objetiva” del mundo.

En el breve texto “Exploración del mundo percibido: el espacio”, segunda conferencia que dictó para la radio francesa, Merleau-Ponty contrasta al arte clásico y al arte moderno. Del primero señala que mantiene un espacio homogéneo y en el que toda las cosas conservan su identidad a pesar de que el individuo se mueva de lugar y dice que la enseñanza clásica de la pintura termina por separar al color y a la línea, haciendo obras claras y distintas, como le gustaría a la tradición cartesiana.¹⁵ A diferencia del arte clásico, en el espacio del arte moderno hay un esfuerzo por parte del artista por articular el lienzo desde la experiencia vivida, sin pretender que el espectador tiene un solo ojo y que es inmóvil.¹⁶ Así el artista, en lugar de dominar desde un pensamiento de sobrevuelo, ofrece el nacimiento del paisaje y no un informe analítico del mundo.

También en dos textos de su última década de trabajo desarrolla una reflexión sobre el cuerpo en el arte y abre posibilidades de investigación a partir de él, como la redefinición de los conceptos de espacio y movimiento, tarea que ya había llevado a cabo en la *Fenomenología de la percepción*, pero ahora de manera más enfocada a la pintura y al cine. Es importante destacar que en ambos hay una crítica hacia el pensamiento racional que pretende reducir al mundo a un universo de ideas o a la manipulación de la ciencia. Uno de esos dos textos es “El mundo sensible y el mundo

¹³ M. Merleau-Ponty, *La duda de Cézanne*, Madrid, Casimiro, 2018, p. 46.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 18.

¹⁶ Para una explicación más detallada sobre el ojo inmóvil, Cfr. E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*.

de la expresión”, de 1953, que pertenece a los cursos que impartió en el Collège de France y en donde insiste en que el movimiento no se reduce a un cambio de lugar, y que en lo que respecta a la pintura y al cine, no funcionan como mecanismos que lo copian, sino que lo hacen presente. Otro de los textos, breve pero denso, es *El ojo y el espíritu*, en el cual Merleau-Ponty interroga a la visión y a la pintura, y en el que destaca la importancia del cuerpo del pintor como punto de partida para “cambiar el mundo en pintura”.¹⁷ Es desde su cuerpo operante y actual, en donde se entrelazan visión y movimiento, que el pintor “le da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible”.¹⁸ La tarea del pintor, que bien se puede extender a la del artista en general, no es, entonces, atravesar al mundo y apresararlo en construcciones artificiales, sino dejar que el mundo lo atraviese.

En lo que concierne al *happening*, ya no sólo el pintor aporta su cuerpo, sino el espectador también, lo cual hace, literalmente, que el cuerpo esté vinculado a la obra que está siendo creada mediante la participación de todos los integrantes. Incluso hay *happenings* en los que la mera presencia de las personas determinará la duración del acontecimiento aunque ellas no estén llevando a cabo la acción, ya que su sola presencia afecta a la totalidad de la atmósfera. Así, a diferencia de otro tipo de obras, en el *happening* la corporalidad está involucrada de manera directa y tiene un impacto en el proceso de creación artística, lo cual lo hace un territorio fecundo de análisis a partir de un filósofo como Merleau-Ponty.

Ésta es, entonces, una investigación filosófica sobre las posibilidades del cuerpo en el arte contemporáneo que se derivan específicamente del *happening* y tiene como propósito profundizar en las implicaciones filosóficas que se despliegan de un arte en el que se alteran las normas legitimadoras y los espacios oficiales de exposición de las obras. Como punto de partida se tomará el concepto de cuerpo de Merleau-Ponty, ya que, a pesar de que el cuerpo se dice de muchas maneras, para los efectos de la investigación es el más idóneo por coincidir con la ruptura de las dicotomías sujeto-objeto y el pensamiento de sobrevuelo característicos de la tradición dominante. Tanto la propuesta artística del *happening* como una gran cantidad de obras que se derivaron de ella, le devuelven al cuerpo en su totalidad un lugar central, tal como la filosofía de Merleau-Ponty. Asimismo, ambas propuestas se

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Madrid, Trotta, 2017, p. 21

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

distancian de la norma dominante en pro de la creación artística y le abren la puerta a la sensibilidad, a la vida, al dinamismo y al redescubrimiento del mundo. Vale la pena, entonces, aprender a ver el arte contemporáneo con nuevos ojos y escuchar con atención y asombro lo que nos revela.

De ahí que haya varios motivos que justifican la pertinencia de la presente investigación. En primer lugar, al hacer una revisión de la bibliografía sobre arte contemporáneo noté una presencia mínima de estudios sobre el *happening*. En algunos textos aparece como un tema al que suelen dedicarle, cuando mucho, una cuartilla, resaltando las características más comunes y sin profundizar demasiado en ellas. El texto de Allan Kaprow, *Entre arte y vida* (1993), y el estudio monográfico realizado por Michael Kirby titulado *Happenings* (1965), son excepciones. Incluso en el texto de Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo* (2010), se habla poco del tema.

Adrian Henri sí le dedica un texto completo al estudio del *happening*, pero desde un enfoque descriptivo. En *Environments and happenings* (1974) define sus características y aborda tanto sus influencias artísticas como sus principales exponentes, entre los que menciona a Kaprow, Oldenburg, Dine y Whitman. Además del libro de Henri, Mariellen Sandford editó un compendio de textos titulado *Happening and other acts* (1995), que incluye una serie de artículos sobre algunos artistas, así como algunas fotografías de sus *happenings*. Finalmente, Richard Kostelanetz, en *The theatre of mixed-means* (1968), trata de conceptualizar el término *happening* y, a pesar de que discrepa con el uso laxo del término, coincide con los demás autores en el hecho de que es un arte en el que se integra al cuerpo en su totalidad y en el que se conjugan el arte y la vida de manera equilibrada.

En lo que se refiere al arte acción, la mayoría de los trabajos están orientados hacia los estudios del performance, manifestación artística con características similares, pero con diferencias específicas que lo distinguen del *happening*, aunque la comprensión sesgada de los términos ha hecho que en ocasiones los confundan. Así, por la falta de profundización en el tema que ha habido en el ámbito académico, considero que es interesante y relevante voltear a ver al *happening* y dedicarle un estudio hecho desde una perspectiva filosófica.

Pienso que hay que evitar cualquier tipo de fosilización del pensamiento que considere que sólo ciertas obras merecen formar parte de un estudio académico, cuando cualquier obra de arte pertenece a la cultura y tiene algo que decirnos. La

jerarquización de las obras es algo propio de los valores de los relatos legitimadores y me parece que debemos abrirnos a lo que el arte después del *fin del arte* nos puede enseñar. Si bien un *happening* no es la obra de Vincent van Gogh, de Franz Kafka o de Wolfgang Amadeus Mozart, no por ello es menos válido o inferior. Hay que aprender a apreciar cada obra desde lo que puede ofrecernos y no juzgarla desde una comparación que finalmente resulta estéril y poco productiva.

En segundo lugar, entrelazar un arte que pone al cuerpo en el centro y el pensamiento de un filósofo como Merleau-Ponty, cuya obra aspira a lo mismo, me parece una tarea pertinente y necesaria. Además, al hacer una revisión sobre los textos que abordan el tema del arte a partir del filósofo francés, encontré que había algunos que tematizaban la pintura, otros pocos el cine y algunos más recientes la danza y el teatro actuales y los medios digitales. A pesar de haber muerto en los albores del arte contemporáneo, la filosofía de Merleau-Ponty parece habernos heredado elementos conceptuales que pueden ayudarnos a extender la reflexión hacia otras áreas del arte, como lo es el arte acción, que pretende detonar experiencias de las obras en primera persona al integrar al espectador como un elemento indispensable.

Así, por la falta de estudios académicos sobre el *happening*, por las características que comparte con la obra de Merleau-Ponty y por lo que ésta nos puede mostrar sobre artes distintas a la pintura, al cine y a los medios digitales, considero que hacer esta investigación es pertinente.

La hipótesis que conducirá la presente reflexión será que a través del arte contemporáneo se puede dar cuenta del cuerpo como medio de apertura al mundo de la percepción. Esto se puede afirmar debido a que entre las obras y el espectador hay una relación quiasmática o de reversibilidad, siguiendo la propuesta teórica de Merleau-Ponty, o, dicho de otro modo, entre el cuerpo que percibe y el mundo percibido se da un doble movimiento o una relación de co-implicación que rehabilita la percepción y permite redescubrir el mundo en el que vivimos más allá de cualquier actitud práctica, utilitaria o no filosófica. Gracias a la articulación de los *happenings*, que se caracterizan por estar compuestos por diversos elementos integrados, por la participación colectiva, la música y los materiales plásticos, surgen distintas formas de exploración del cuerpo y del espacio, y se gesta una relación con el mundo en estado naciente desde el ámbito de lo prediscursivo y desde el logos sensible. Al

distanciarse de las poéticas artísticas de la racionalidad y al poner al cuerpo en el centro, el arte contemporáneo hace posible, entonces, el acceso al mundo de la percepción.

Las preguntas que guiarán la investigación y que tratarán de responderse a lo largo de los tres capítulos, son las siguientes:

1. ¿Qué implicaciones tiene el surgimiento de un arte alejado de los relatos legitimadores previos que, además, le otorga un lugar central e importante al cuerpo?
2. ¿Qué posibilidades nos da la filosofía de Merleau-Ponty para hablar de las implicaciones filosóficas de la integración sensorial que se da en el *happening*?
3. ¿Cómo se ve reflejado lo anterior en un estudio de caso de arte latinoamericano, específicamente de la artista argentina Marta Minujín?

El objetivo general de este trabajo es hacer una reflexión filosófica sobre el rol (o sobre el problema) del cuerpo en el *happening* desde el concepto de *cuerpo propio* propuesto por Merleau-Ponty. Si bien el filósofo francés no se relaciona ni con el arte acción ni con las instalaciones, su obra se muestra como un punto de partida fecundo para abordar el tema por pensar al cuerpo como un elemento que tiene valor epistemológico y ontológico.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Contextualizar el *happening* con el propósito de hacer explícito cuáles fueron los elementos que contribuyeron a hacer la transición del arte de los relatos legitimadores al arte orientado a la acción corporal.
- Exponer el concepto de *cuerpo* de Merleau-Ponty para exponer las implicaciones filosóficas del surgimiento del *happening*.
- Analizar algunas obras de Marta Minujín, inventora del *happening* en América Latina, a la luz de los conceptos merleaupontianos.

Capítulo 1. De los relatos legitimadores a la génesis del *happening*

El arte no tiene fronteras.

La especialización conduce a la esterilización cultural.

*Un artista es un diplomático, un profeta, un historiador, un poeta
y un calendario de alimento de moralidad y energía*

Robert Rauschenberg¹⁹

1.1 Contextualización histórica del *happening*

El *happening* se desarrolló a partir de 1950 en Estados Unidos y en Europa. A pesar de que no hay una fecha exacta de la invención del término, Dick Higgins señala que probablemente el artista Allan Kaprow la usó por primera vez en 1957 y apareció de manera pública en el invierno de 1958 en la revista *Anthologist*, que pertenecía a la Universidad Rutgers, donde Kaprow daba clases.²⁰ La palabra viene del sustantivo en inglés que traducido al castellano significa suceso, acontecimiento, evento o, relacionado al mundo del arte, espectáculo improvisado.²¹ Debido a sus características disruptivas, las cuales se distancian radicalmente del relato moderno del arte, el *happening* suscita preguntas en torno al ser del arte y al modo de producir y recibir las obras. En cuanto a lo primero, al encontrarse en el entrecruzamiento entre el arte y la vida, surgen preguntas sobre qué es lo propio del arte. En cuanto a lo segundo, al no haber una forma específica de producir un *happening*, ya que por definición su lugar, tiempo y composición material son cambiantes, efímeros y sin ensayo, trastocan tanto las formas tradicionales de elaboración de obras artísticas como su recepción.

Diversos elementos confluyen en la génesis del *happening*, pertenecientes tanto al mundo del arte como al contexto sociocultural. Por un lado, en el mundo del arte permea un ambiente en el que se trata de ir más allá de lo estático y de lo institucionalizado, así como de revalorizar al cuerpo desde su finitud y desde el sinfín

¹⁹ Cfr. R. Rauschenbert, "Art has no borders", recuperado en: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/art-has-no-borders-statement>

²⁰ D. Higgins, "The Origin of Happening", *American Speech*, Vol. 51, No. 3/4, otoño-invierno, 1976, Durham, Duke University Press, p. 268. URL: <https://www.jstor.org/stable/454975>

²¹ <https://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=happening>

de posibilidades que nos ofrece. Por el otro, el contexto sociocultural también es un contexto de rebelión y disrupción en el que los jóvenes tratan de darse a escuchar. Hay, entonces, sucesos provenientes de distintas áreas que dan pie al nacimiento del *happening*. Con la finalidad de entender el contexto desde una perspectiva amplia, a continuación se abordarán ambos elementos.

En primer lugar, en lo que concierne a las manifestaciones artísticas, podemos remitirnos a aquéllas provenientes del modernismo. Éstas, recuperando a Arthur C. Danto, se distinguían de “la forma representacional de la era vasariana”,²² o dicho de otra forma, de la concepción del arte como “la conquista progresiva de las apariencias visuales y de las estrategias dominantes a través de las cuales se puede duplicar, mediante la pintura, el efecto de las superficies visuales del mundo sobre el sistema visual de los seres humanos”.²³ Entre ellas se encuentra el dadaísmo, movimiento que, según el filósofo mexicano Jorge Juanes, aspiraba a “poner de cabeza toda la herencia artística” apelando a la “antisoledad y al humor” y evitando casarse con “ninguna verdad consagrada”.²⁴ El surrealismo también colaboró en tanto que busca criticar la racionalización del mundo e intenta “liberar lo suprarreal o irracional como dimensión soterrada por la conciencia absolutizada”.²⁵ Se suma a estos dos movimientos el *dripping* o *action painting*²⁶ de Jackson Pollock, que debido a la espontaneidad e involucramiento del cuerpo, puede afirmarse que “ya no se trata de una medida constructiva sometida al distanciamiento de la razón sino dada por el propio cuerpo en proceso de desatamiento dentro de una experiencia personal encarnada en obra”.²⁷ Las tres formas de hacer arte están atravesadas por un intento de hacer algo radicalmente diferente a la tradición artística que los antecede y por el hecho de prescindir de la razón como eje conductor de su elaboración.

También en sintonía con un arte que pretende alejarse de la razón y de la tradición artística dominante, encontramos el trabajo musical de John Cage, de quien Kaprow fue discípulo. El despliegue de su obra se da, sobre todo, hacia la segunda mitad del siglo XX y se caracteriza por darle cabida al caos y al azar, tal como ocurre en el *happening*. Ambos elementos, como señala Carmen Pardo en su texto sobre

²² A. Danto, *Después del fin del arte*, op. cit., p. 128.

²³ *Ibid.*, p. 70.

²⁴ J. Juanes, *Territorios del arte contemporáneo*, op. cit., p. 198.

²⁵ *Ibid.*, p. 205.

²⁶ Goteo o pintura de acción.

²⁷ *Ibid.*, p. 222.

Cage, son una apuesta por buscar “un modo creativo en el que la subjetividad del compositor no se imponga”.²⁸ Aunado a ello, la incorporación del azar a las obras implica el rechazo a la causalidad y a las dicotomías constrictivas, así como la creación de un acontecimiento que podría definirse, no como “una discontinuidad que tiene lugar a lo largo de una sucesión”, sino como “la multiplicidad de lo que acontece, la simultaneidad de todo”.²⁹

A partir de dichos movimientos artísticos hubo un cambio en las intenciones al producir obras, el cual iba orientado a cuestionar radicalmente cualquier regla en el arte, a quitarle la seriedad característica de instituciones como el museo y a evitar a toda costa el sometimiento de la creación artística a la racionalidad propia del sujeto distante. Así, por parte de los movimientos aquí señalados, hubo un alejamiento de los relatos legitimadores del arte, tanto del vasariano, que pretendía “imitar al mundo que nos revelan nuestros sentidos”³⁰ y cuyas normas se basaban en la construcción geométrica del espacio, la cual tiene un fundamento intelectual y se basa en la perspectiva central, como de los manifiestos del relato moderno del arte que aspiran a dictar reglas en lugar de dar pie a la libre creación de las obras. A diferencia de ambos relatos, los movimientos mencionados y la obra musical de John Cage propician la exploración del mundo y la creación artística más allá de cualquier reglamento racional y del gusto.

El *happening* recuperó lo anterior y lo incorporó a sus obras. De ello da cuenta su carácter plenamente azaroso y cambiante ya que, tal como indica el mismo Kaprow contrastándolo con las artes tradicionales, éste carece de la estructura común de principio, nudo y desenlace. La forma del *happening* es, por el contrario, “abierta y fluida; no se persigue ningún objetivo obvio y, en consecuencia, nada se obtiene de ellos salvo la seguridad de haber presenciado cierto número de sucesos con una atención mayor a la habitual”.³¹ En ellos no se puede esperar nada salvo la incertidumbre del acontecimiento y la experiencia existencial.

En segundo lugar, en lo que respecta al contexto sociocultural, es llamativo que es una época de disrupción y rebelión a varios niveles, así como de cuestionamiento de lo establecido y de los valores tradicionales. Uno de los

²⁸ C. Pardo, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2014, p. 84.

²⁹ *Ibid.*, p. 87.

³⁰ A. Danto, *Después del fin del arte*, *op cit.*, p. 73.

³¹ A. Kaprow, *Entre el arte y la vida*, Barcelona, Alpha Decay, 2016, p. 56.

momentos más significativos fue el surgimiento del Movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos frente a la violencia racista y a las injusticias cometidas hacia los afroamericanos. Vemos surgir acciones directas como alternativas a las acciones legales y a la lentitud de los tribunales, que consistían en movilización de masas y actos de desobediencia civil. Además, frente a la aparente prosperidad económica, que equiparaba la capacidad de consumo con el progreso, la juventud alzó la voz.

Los jóvenes recurrieron a diversas estrategias para protestar contra los valores norteamericanos y para apelar a un cambio político y social. Entre ellas está la generación *beat*, que desde la literatura apoyó a los grupos marginados y mostró total rechazo a los valores clásicos y a la sociedad tecnócrata. También aparecieron el *rock and roll* y el movimiento *hippie*, ambos atravesados por la inconformidad hacia las convenciones sociales y culturales. Los años 50 parecen ser un momento en el que una generación se opone a cualquier forma de represión de la libertad. Vale la pena destacar que, a diferencia de sus padres, muchos de ellos tuvieron la oportunidad de acceder a cierto grado de escolarización y compartían un cierto bienestar económico que les permitía dedicarse a la producción artística, fuera literaria, musical o plástica. En resumen, el contexto sociocultural en el que se desarrolló el *happening* va de acuerdo con los ideales disruptivos de la década, lo que resulta ser un suelo fértil para obras que desbordan las prácticas culturales establecidas.

1.2 De lo relatos legitimadores al nacimiento del *happening*

Después de haber expuesto los movimientos artísticos que le anteceden al *happening* y algunas características del contexto sociocultural, considero pertinente profundizar en lo relativo a sus condiciones de posibilidad, con el objetivo de abonar elementos para tener un panorama más amplio del surgimiento de un arte tan alejado a la norma y que, con buenos motivos, puede ser problemático para algunos. Para hacerlo recurriré a la noción de *muerte del arte* de Danto, con la finalidad de repensar el concepto de arte a partir de una manifestación artística como el *happening*. Tanto las formas artísticas ya mencionadas como el contexto sociocultural apuntan hacia una “crisis” de la concepción clásica de arte, en la que se da pie a volver a problematizar

el concepto mismo de arte y sus derivados (la obra, el artista, el espectador e, incluso, a la historia del arte). En este apartado se expondrá, de manera breve, la propuesta de Danto y sus objeciones a los argumentos de Greenberg, quien es un buen ejemplo de un crítico de arte que concibe al arte contemporáneo como un momento de decadencia.

Danto afirma que el arte ha muerto. Su afirmación se basa en elementos que el filósofo estadounidense identifica en las manifestaciones artísticas del llamado arte contemporáneo, a saber, pluralismo, tolerancia, ausencia de reglas y una reconfiguración en la tarea del arte. Si bien es una afirmación que puede parecer dramática,³² como él mismo lo indica, es útil para indicar que el arte ya no se rige según los relatos legitimadores, el tradicional o vasariano y el modernista. ¿Qué implica, entonces, el abandono de los relatos legitimadores y por qué eso termina reconfigurando en términos conceptuales y prácticos la producción de obras artísticas y nuestra manera de ver y valorar el arte?

A partir de la lectura de su texto, *Después del fin del arte*, se pueden identificar las siguientes implicaciones del abandono de los relatos legitimadores. Una de ellas es que los pintores contemporáneos optaron por alejarse de la ortodoxia estética del modernismo que dictaba que la tarea de la pintura era buscar la pureza del medio.³³ El arte en general, y no sólo la pintura, deviene impuro frente a las aspiraciones de ciertas manifestaciones artísticas del modernismo. Además, la renuncia a los relatos legitimadores trae consigo la inclusión de tradiciones y prácticas artísticas que anteriormente habían sido rechazadas por estar “fuera del linde de la historia”, expresión que Danto recupera de Hegel.³⁴ Y, a propósito del linde la historia, una tercera implicación es que deja de haber un linde de la historia y se le da paso a un momento de apertura y a la abolición de los límites. El cambio en el arte que se gesta aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XX y que trasciende los relatos legitimadores instaurados durante una larga tradición artística hegemónica, se puede resumir, entonces, siguiendo a Danto, en tres palabras: impureza, inclusión y apertura.

Como consecuencia del alejamiento de la búsqueda de la pureza del medio, de la inclusión de diversas tradiciones y prácticas artísticas, y de la apertura derivada

³² A. Danto, *Después del fin del arte*, op. cit., p. 20.

³³ *Idem.*, p. 19.

³⁴ *Idem.*, p. 20.

de la abolición de los límites impuestos por las normas, tanto del relato vasariano como del relato moderno, la estética clásica deja de ser suficiente para abordar las obras del momento posthistórico ya que el fin del arte trajo consigo “el fin de la tiranía del gusto”.³⁵ Danto señala que el concepto de gusto fue central en la estética del siglo XVIII, pero que a raíz de la producción de obras con las características anteriores, de las cuales la obra de Duchamp es un excelente ejemplo, queda demostrado que “se trata de un arte que triunfa ante la ausencia o el desuso de consideraciones sobre el gusto, demuestra que la estética no es, de hecho, una propiedad esencial o definitoria del arte”.³⁶ Así, las nuevas maneras de hacer arte demandaban nuevas teorías sobre ellas, a pesar de que entre los mismos intelectuales hubiera detractores.

Clement Greenberg fue uno de los intelectuales que, desde la crítica de arte, manifestó su inconformidad frente a diversas manifestaciones artísticas contemporáneas. Su argumento contra ellas estaba fundado en el principio legitimador según el cual cada arte tenía que cultivar lo propio de ella y no caer en eclecticismos extravagantes ni en préstamos de otras disciplinas, ya que eso implicaba atentar contra la pureza del medio. Él defendía, particularmente, al expresionismo abstracto, en el cual encontraba realizada la búsqueda de la pureza, ya que las obras exploraban y trataban de sacarle el máximo provecho al plano. Éste era lo que tenía que explorar la pintura y no la dimensión tridimensional, propia del relato vasariano, que Greenberg identificaba con la escultura, y de cualquier forma de pintura representacional. Tal como el mismo autor señala:

Una obra moderna de arte debe procurar, en principio, evitar la dependencia de cualquier tipo de experiencia que no venga dado por la naturaleza esencial de su medio. Esto significa, entre otras cosas, renunciar a la ilusión y la explicitud. Las artes han de conseguir la concreción, la <<pureza>>, actuando exclusivamente en función de sus yos separados e irreductibles.³⁷

En su revisión de la historia de la pintura, el crítico de arte encontró que desde Giotto hasta Courbet la tarea del pintor había consistido en “excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana”,³⁸ lo cual calificaba como insuficiente

³⁵ *Idem.*, p. 132.

³⁶ *Idem.*, p. 135.

³⁷ C. Greenberg, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 161.

³⁸ *Ibid.*, p. 158.

para la que según él era la verdadera tarea del pintor. De la pintura abstracta admira el que se haya desprendido de ese tipo de ilusiones, ya que para él, mientras las imágenes sean identificables, “tendremos siempre una sensación de pérdida”.³⁹ Desde sus supuestos sobre el arte, las manifestaciones artísticas como el surrealismo y las de carácter ecléctico, como suelen serlo muchas obras de arte contemporáneo, representan un síntoma de decadencia. La interpretación que hace Danto sobre Greenberg sostiene que su concepción del arte sigue obedeciendo a un relato cuyo hilo conductor es el progreso, por lo que resulta no ser tan distinta a la concepción del arte de Vasari, que finalmente resulta ser una vara con la que no se puede medir al arte contemporáneo. La visión rígida y poco flexible de Greenberg le impidió, en mi opinión, encontrar riqueza en las nuevas obras de arte.

Sin embargo, a pesar de haber detractores como Greenberg⁴⁰ que menospreciaban el nuevo arte desde criterios estrictos, así como los supuestos de la estética clásica, Danto señala que obras como *Caja de brillo* (Ilustración 1), de Andy Warhol, ponen sobre la mesa cuestionamientos de índole filosófico, lo cual da cuenta de que el problema del arte sigue abierto y no se ha dicho todo sobre él. Tanto de dicha obra como de las pertenecientes al *pop art*, entre las que figuran las de Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg y George Segal, Danto apunta que los artistas “cierran la brecha entre arte y realidad”.⁴¹ De ello dan cuenta obras como *The tower* (Ilustración 2), del primero, *Dos hamburguesas, con todo* (Ilustración 3), del segundo y *Lovers on a bed I* (Ilustración 4), del tercero. Así, en lugar de ver las obras desde la decadencia, Danto propone pensarlas como un momento cataclísmico que “produjo profundas transformaciones en el concepto de arte”.⁴² De ahí que se pueda afirmar que a partir del fin del arte se trastocan los límites heredados de la tradición y que, aunque él aborda sólo el *pop art*, también es aplicable al *happening*.

A manera de recapitulación y con el objetivo de concluir este apartado, se enumeran a continuación las implicaciones del abandono de los relatos legitimadores, tomando como punto de apoyo a Danto. En primer lugar, con el fin del arte adviene una época en la que el arte se puede hacer y decir de múltiples maneras. En segundo lugar, surgen afirmaciones por parte de los artistas como Joseph Beuys, quien señala

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Evidentemente hay más, pero citarlos conlleva realizar otra tesis, por lo que me limito a mencionar a Greenberg, cuya opinión causó ruido y fue bastante polémica.

⁴¹ A. Danto, *Después del fin del arte*, op. cit., p. 147.

⁴² *Ibid.*, p. 155.

que “cualquier ser humano es un artista”.⁴³ Como consecuencia de ello, no hay un genio o individuo privilegiado. En tercer lugar, las prácticas artísticas encuentran una libertad que no se había visto a lo largo de la historia, ya que no había reglas. Aunado a ello, deja de haber jerarquías: no hay obras mejores que otras, todas tienen un valor, a diferencia de los dos relatos previos, que por ser progresivos, implican algo mejor y algo peor. El fin del arte también implica una ausencia de direcciones. Y, finalmente, reina el eclecticismo y los artistas buscan diversos canales creativos, lo cual para un crítico del arte como Greenberg implicaba manchar la esencia del arte.

Dichas implicaciones conllevan una reconfiguración en términos conceptuales y prácticos en la producción de obras artísticas y en nuestra manera de ver al arte y de relacionarnos con él. Por un lado, el concepto de arte ya no puede ser el mismo porque las reglas del juego cambiaron. Por otro lado, el concepto de artista deja de estar atravesado por lo que Vasari postuló en las *Vidas* o desde la visión de genio del romanticismo. La relación de los espectadores con la obra se ve trastocada también, ya que hay una ruptura de la disposición normal de la obra (propia del museo) y un cambio en su articulación. Así, en obras como las que están al nivel del piso como las del arte acción (*happening, performance, fluxus*) y las instalaciones, el espectador deviene miembro activo y plenamente involucrado en todos los niveles.

1.3 La gestación del *happening* en la escena neoyorquina del arte

Como se ha expuesto anteriormente, tanto en el dadaísmo y el surrealismo como en la obra de Pollock y Cage, hay indicios de lo que en años posteriores se denominaría *happening*. Sin embargo, es hasta bien entrada la década de 1950 que se puede hablar de que artistas como Allan Kaprow, Jim Dine, Robert Whitman y Claes Oldenburg desarrollaron e incursionaron en el *happening* ya como tal. Sus trabajos cuestionaron y pusieron en jaque las aspiraciones miméticas y representacionales del arte clásico y el carácter fronterizo y cerrado de la época de los manifiestos. Aunado a ello, a pesar de que no estaban unificados por un estilo, la directriz que regía su producción era el azar.

⁴³ J. Beuys, *What is art?*, West Sussex, Clairview, 2004, p. 2. URL: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=WeK2vm7X4MYC&oi=fnd&pg=PR9&dq=joseph+beuys&ots=0tMB4BgJdj&sig=2V2Ld8xHPmAxKy-7K ntis5V8fw#v=snippet&q=is%20an%20artist&f=false>.

Lo que propone el *happening* es una forma de arte que vaya más allá de cualquier elemento o acción predecible frente a las formas de expresión bien definidas de las épocas anteriores. Se quiebra cualquier sentido de estabilidad, tanto para el artista como para los espectadores. Esto se distingue de lo que hasta ese momento implicaba la experiencia de asistir al museo, en donde de cierta forma había expectativas claras por parte de los espectadores y había un recorrido previamente diseñado, de principio a fin, por los curadores. A diferencia de ese tipo de arte, el *happening* carecía de indicios que apuntaran hacia la experiencia lineal y definida propia de las formas tradicionales de exponer el arte.

El *happening* tiene varias características, entre las que destacan las siguientes. La primera de ellas es que “busca la participación del espectador”,⁴⁴ es decir, la configuración de la obra hace que no seamos observadores distantes, sino que participemos activamente de ella. La segunda es que se sabe cómo empieza, pero no cómo termina, lo cual da lugar al azar. En tercer lugar, el *happening*, a diferencia del relato mimético y moderno del arte, rechaza al espacio oficial de exposición, es decir, principalmente al museo. Una cuarta característica es que “busca establecer relaciones radicales entre los seres humanos”,⁴⁵ ya que es una experiencia de participación colectiva. La quinta característica es, también siguiendo a Jorge Juanes, que “no es una representación, sino una contrarrepresentación”.⁴⁶ Con ello se distingue también del relato vasariano y de su búsqueda de imitar el mundo. Finalmente y una de sus características más relevantes, es que entrelaza al arte y a la vida. A diferencia de manifestaciones artísticas como el performance, su objetivo no es provocar al espectador, sino invitarlo a ser partícipe de la obra y a “rehacerse, a salir de su oquedad cotidiana y a cambiarse de alguna manera”,⁴⁷ lo cual se propicia al integrarlo totalmente, con lo que también se pretende potencializar “sus capacidades sensoriales”.⁴⁸

A partir de ese entrelazamiento del arte y la vida que se hace posible gracias a la estructuración del *happening*, se puede trazar el punto de convergencia que tiene con la filosofía merleau-pontiana y la razón por la cual me parece que es pertinente hacer una reflexión sobre él desde dicho marco teórico. Sin profundizar en el tema,

⁴⁴ J. Juanes, *Territorios del arte contemporáneo*, op. cit., p. 265.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 267.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 266.

ya que se hará de manera extendida en el siguiente capítulo, se pueden señalar los siguientes puntos en común. Uno de ellos es que el filósofo francés está en contra de las dicotomías sujeto-objeto, las cuales se evitan a toda costa en el *happening* porque una de sus intenciones es el involucramiento total entre los elementos de la obra y la gente. Otro de ellos es que propicia una distancia que va más allá de cualquier pensamiento de sobrevuelo o cualquier racionalización propia de un pensamiento de dominación. Una tercera convergencia sería la ruptura con lo cotidiano para aprender a ver de nuevo el mundo más allá de cualquier fosilización existente.

Esto no quiere decir que otro tipo de manifestaciones artísticas no sean valiosas, ni que la experiencia de otras obras de arte sea menos significativa o tenga menos impacto sobre los espectadores. Lo que se señala es que, así como la filosofía de Merleau-Ponty, el *happening* trata de ir más allá de cualquier objetivismo que provoque un “olvido del entrelazamiento preteorético del sujeto encarnado y el mundo”.⁴⁹ En el *happening*, por su naturaleza abierta, fluida y azarosa, o por el hecho de carecer de una estructura lógica definida, no hay un empobrecimiento de la realidad propia del pensamiento de sobrevuelo.

Para profundizar en esta idea, es preciso explorar las obras en concreto y las contribuciones de los primeros artistas del *happening*. Tanto la activación de sus obras como los registros que dejaron por escrito, tuvieron un impacto en su desarrollo en los años venideros y sentaron las bases para pensar nuevas formas de hacer y de vivir el arte. Repasar su propuesta artística nos hará apreciar qué tan diferentes eran sus obras de las de la tradición y, de la misma manera, se verá cómo cada obra era única y diferente.

Numerosas fueron las contribuciones que le hizo el artista estadounidense, Allan Kaprow, al *happening*. Una de ellas fue haber usado la palabra para nombrar a un *happening* por primera vez para referirse a una obra en *18 happenings en 6 partes*, en el otoño de 1959. Otra de ellas fueron los diversos ensayos y reflexiones sobre el *happening* que están condensados en el libro *Entre el arte y la vida: ensayo sobre el happening*. Una tercera contribución fue su lista de instrucciones sobre cómo hacer un *happening*, que llevaban por título *How to make a happening*.⁵⁰ Inicialmente interesado en el *action painting* de Pollock, Kaprow elaboró *action collage* y fue ahí

⁴⁹ X. Escribano, *Sujeto encarnado y expresión creadora*, Barcelona, Prohom, 2004, p. 108.

⁵⁰ Cfr. A. Kaprow, “How to make a happening”, recuperado en: <https://blogthehum.com/2017/01/26/allan-kaprows-how-to-make-a-happening-audio-and-text/>

cuando descubrió que el espacio de la galería le era insuficiente, ya que le parecía que los muros limitaban a la obra. Trató, entonces, de “destruir el sentido de espacio delimitado”⁵¹ y sus obras fueron desarrolladas en espacios como lofts, tiendas, gimnasios y granjas. Aunado a ello, incorporó al visitante al ambiente, haciéndolo partícipe mediante la asignación de tareas. Consideraba que la obra tenía que desarrollarse tomando en cuenta que dependía de las particularidades del sitio, del grupo de gente que asistiera y del momento.⁵²

Tomemos como ejemplo *18 happenings in 6 parts*, presentada en la galería Reuben, situada en un loft en Nueva York. Se crearon tres habitaciones divididas por plástico semitransparente encuadrado en marcos de madera. Había sillas y luces, cuya disposición variaba dependiendo de la habitación. En cada habitación se desarrollaron dos situaciones distintas, sobre las cuales Kaprow le había proporcionado a los visitantes ciertas instrucciones que por la disposición del espacio podrían no cumplirse al pie de la letra. La música del ambiente respondía tanto al sonido no armónico como a intervalos de silencio, importante para Kaprow y que le hacen un guiño a la obra de Cage. En cierto momento del recorrido se proyectaban imágenes conocidas, como pinturas de los Antiguos Maestros, fotografías de desnudos, pinturas de Kaprow y collage formado por una combinación de desnudo femenino y masculino. Asimismo, había personas recitando textos en voz alta. La totalidad del espacio estaba llena de estímulos sensoriales variados que no tenían un orden lógico o narrativo.

Jim Dine, también proveniente de la escena artística neoyorquina, incursionó en el mundo del *happening*, sobre todo desde el entrecruzamiento de la puesta en escena y la pintura. Por un lado, en la transcripción de una entrevista grabada por Michael Kirby, Dine afirma que carece de formación teatral y que lo único que sabe de actuación se relaciona con actuar en la vida cotidiana. Por otro lado, el artista señala que el lado visual de sus *happenings* proviene de la extensión que hace de su pintura.⁵³ Confluyen en su obra, entonces, vida y pintura, no desde un ensayo cuidadoso sino determinados por la situación del momento.

Ejemplo de ello es *The smiling workmen*, obra de 1960 que consiste en el artista pintando la frase “I love what I’m doing” mientras muestra cierta dificultad que

⁵¹ M. Kirby, *Happenings*, Nueva York, E. P. Dutton, 1965, p. 46.

⁵² *Ibid.*, p. 49.

⁵³ *Ibid.*, p. 184.

expresa por medio de gemidos. Posteriormente ingiere pintura y salta al lienzo de tal manera que lo perfora. La obra es significativa por varias razones. En primer lugar, es una especie de instalación construida a base de basura que el artista tomó de la calle y que denomina también como un gran *collage* compuesto por los desechos que iba encontrando.⁵⁴ En segundo lugar, porque, a diferencia del teatro tradicional, no tiene una estructura narrativa, simplemente es un acontecimiento que dura aproximadamente treinta segundos. En tercer lugar, termina siendo inmersiva porque el público camina a través del lienzo perforado. Un cuarto elemento significativo es que la obra resulta ser una denuncia de “la alienación por la que los mecanismos de producción masiva convertían a los trabajadores en meras piezas del engranaje, en un claro contexto de deshumanización”.⁵⁵

Robert Whitman, quien fue alumno de Kaprow en la universidad de Rutgers, también estuvo involucrado en el movimiento artístico en gestación. El elemento que le provoca más interés del teatro es el tiempo, al que concibe como un material que es posible usar para describir eventos naturales. Whitman trabaja con historias de la experiencia física que recrea, presenta o muestra ante el observador, al cual busca involucrar en sus obras tanto como a él mismo. En cuanto a la cronología, opina que se desarrolla naturalmente. Lo que hace, como muchos artistas del *happening*, es sentar ciertas bases sobre las que se desarrollarán los eventos, dándole así un inicio, pero no imponiendo elementos posteriores. Tal como él mismo indica, “no puedes comenzar a construir una casa por el segundo piso. Una vez que hayas construido la casa básica desde cero, puedes terminar esta habitación o la otra en cualquier orden”.⁵⁶ Así, en la obra confluyen el azar y una cierta especie de base planeada que puede o no cumplirse y que más que órdenes son sugerencias.

De ello da cuenta *The American moon*, presentada en noviembre de 1960 en la galería Reuben. Dicha obra consistía en un ambiente compuesto por una primera etapa en la que papeles de colores brillantes sobresalían de los muros y hacían las veces de rocas artificiales. Posteriormente, cuando los visitantes pasaban del lobby, se encontraban con túneles hechos de madera prácticamente oscuros e iluminados sólo por la linterna de la persona que dejaba entrar al grupo. De manera progresiva

⁵⁴ Palazzo delle Esposizioni, “Jim Dine, The House, The smiling workmen”, vídeo de YouTube, 2:20, publicado el 2 de julio de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=JTaMYvU36l8&t=141s>

⁵⁵ P. Bujalance, “Jim Dine: por un arte total”, *Malaga hoy*, recuperado en: https://www.malagahoy.es/ocio/Jim-Dine-Centro-Pompidou-Malaga-arte_0_1368163765.html

⁵⁶ M. Kirby, *Happenings*, *op. cit.*, p. 136.

le daban entrada a más grupos de visitantes, los cuales, a pesar de estar divididos por muros, podían escucharse los unos a los otros. En los túneles había cortinas transparentes que poco a poco se iban abriendo y le daban paso a otros túneles, en los que aparecían figuras de tela. Asimismo, había un ambiente sonoro proveniente de diversas fuentes. Hacia el final del recorrido aparecía un hombre colgando del techo y hacia el final, cuando la luz se encendía, surgían los rostros de un público confundido.

Otro de los artistas importantes en la génesis del *happening* fue el reconocido artista *pop* Claes Oldenburg. Además de realizar las gigantescas esculturas gastronómicas, también exploró el *happening*. El artista sueco radicado en Nueva York mostró interés en utilizar materiales reales y en intervenir espacios en los que el visitante encontrara eventos desconcertantes y materiales diversos, así como luces y sonidos. En sus obras, tal como él mismo afirma, trata de “organizar los acontecimientos siguiendo un patrón, una pseudo trama, más asociativa que lógica”.⁵⁷ Al igual que otros artistas del *happening*, Oldenburg no pretende construir un relato que se desarrolle de manera lineal. En cuanto a los visitantes o espectadores, sus conductas son consideradas por el artista como eventos que se equiparan a los demás eventos de la obra. Su objetivo como artista, que se deja ver también en las esculturas gigantes, es que el arte salga de las estructuras estáticas del museo y que entable una relación con la vida.

Injun, obra de 1961 que tuvo lugar cerca del Museo de Arte Contemporáneo de Dallas, es un claro ejemplo de lo que pretende el artista. El museo había dispuesto para él una habitación en la que se desarrollaría la obra. A pesar de que se sentó días en ella, no logró cristalizar un concepto que lo dejara satisfecho.⁵⁸ Al salir a caminar cerca de las inmediaciones del museo, encontró dos casas de una planta y un cobertizo tipo garage, en donde decidió que la obra tendría lugar. En un primer momento, los espectadores se reunieron en el corredor del museo para después ser dirigidos por personas enmascaradas hacia las casas. El recorrido en sí mismo ya era parte del *happening*. Éste consiste en un ambiente reconfigurado en el que los muros y el piso están cubiertos por distintos tipos de papeles u objetos, en donde hay, también, personas haciendo distintas actividades sin una lógica específica y en donde

⁵⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 207.

hay ruidos provenientes de diversas fuentes sonoras. Debido a que asistieron doscientas personas, el movimiento fue poco fluido.

Cada uno de los artistas previos impulsaron la génesis del *happening*. A pesar de no tener un estilo y de que cada *happening* fue único, comparten el ímpetu por realizar obras que vayan más allá de las normas y de los espacios oficiales. Sin embargo, el mayor contribuyente a este tipo de arte fue, sin duda, Allan Kaprow, por haber sentado las bases teóricas y prácticas para su elaboración. El eje conductor de su obra fue la relación entre el arte y la vida cotidiana, así como la detonación de experiencias mediante la integración del cuerpo de los visitantes, dando pie así a un cambio significativo en la recepción de las obras de arte.

1.4 El *happening* y su recepción: ruptura de la relación sujeto-objeto

El *happening* cambió radicalmente la manera de recibir las obras con respecto al arte tradicional. Con esta afirmación no se pretende demeritar otro tipo de manifestaciones artísticas, sino señalar que con la nueva configuración de las obras adviene una nueva relación artista-obra-espectador. ¿En qué consiste la reconfiguración de la recepción de las obras? A la luz de los ejemplos puestos en el apartado anterior, se pueden señalar tres elementos que se abordarán en este apartado: en primer lugar, la obra se hace junto con los visitantes del *happening*; en segundo lugar, al depender de la presencia de los visitantes, su recepción-creación será distinta cada vez, por más que se repita el mismo *script* o guión, por lo que nunca será el mismo; en tercer lugar, al haber una integración total, se da una ruptura con la figura del espectador pasivo o distante.

Con respecto a lo primero, podemos remitirnos a la experiencia de asistir a un museo tradicional,⁵⁹ al cual llegamos con una cierta noción de lo que va a ocurrir. Los visitantes saben de antemano que caminarán por pasillos con obras previamente terminadas por el artista y dispuestas frente a ellos. Es pertinente señalar que el hecho de que la pintura o la escultura estén terminadas no implica que su significado se agote, sino que la pieza en su dimensión material ya está hecha. Aquél que asiste al

⁵⁹ En la actualidad hay museos que han desafiado las disposiciones tradicionales de las obras, como el museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México, la Tate Gallery de Londres, la Talbot Rice Gallery de Edimburgo, entre otros.

museo no tendrá impacto en su materialidad. Ahora bien, en el *happening* la obra no está hecha, sino que está por hacerse desde el involucramiento corporal colectivo. No es el artista quien tiene la última palabra, por más que proponga cierto ambiente y les dé algunas instrucciones (que más que órdenes son sugerencias). Así, más que una recepción, podría decirse que hay una creación simultánea a la vivencia del acontecimiento.

En cuanto a lo segundo, el proceso recepción-creación será distinto cada vez debido a que el público cambia. Las reacciones, que a la vez forman parte de la constitución de la materialidad de la obra, variarán de acuerdo al momento. Tanto como si se repite o no, el *happening* cambiará y, a diferencia de un cuadro o una escultura, la recepción tendrá un impacto en la dimensión material de la obra. Si nos remitimos al arte característico del museo, podemos observar que el cuadro está ahí y no va a cambiar; pueden cambiar las interpretaciones que se le den, pero su materialidad no lo hará.

El tercer elemento de la reconfiguración de la recepción de las obras es la ruptura con la figura del espectador pasivo o distante. Esto no tiene una connotación negativa, sino solamente diferente a la del arte que se produjo durante mucho tiempo. Decir que un espectador es pasivo no implica que su sensibilidad esté bloqueada, sino que su relación con la obra se da desde la distancia característica de obras como la pintura, la escultura e, incluso, la música. Al ver un cuadro de Vincent van Gogh no podemos descolgarlo y manipularlo libremente; éste permanece en el muro frente a nuestros ojos. Al estar frente a una escultura de Rodin debemos mantener cierta distancia respecto a ella. Al asistir a un concierto de música de orquesta, por poner un ejemplo, debemos permanecer sentados en nuestro lugar observando cómo los músicos despliegan la melodía. Esto no quiere decir que nuestra apreciación de las obras se reduzca a un solo sentido, ya que eso equivaldría a dividir a nuestro cuerpo en partes distintas. Únicamente se señala que el involucramiento que se da es diferente porque los asistentes al *happening*, además de contemplar, hacen.

Y es en ese hacer donde hay tanto una reconfiguración de la relación tradicional entre el artista, la obra y el espectador, como un replanteamiento de lo que significan. Evidentemente, el concepto que tenía Vasari de artista en *Las vidas* dista mucho de lo que significa a partir del *happening*, ya que ni siquiera se puede hablar de un solo artista. El estatuto de la obra, que durante mucho tiempo mantuvo cierta estabilidad, incluso si lo que mostraba respondía al modelo mimético o al no mimético,

también se vio cuestionado al devenir plenamente dinámica. El espectador, que era visto como algo secundario respecto al genio y a la obra de arte, pasa a ser un elemento fundamental de la creación artística. Esta nueva manera de hacer arte encontró detractores, como Greenberg, pero también fue acogida de forma calurosa alrededor del mundo en países cultural y geográficamente distantes.

1.5. El *happening* en América Latina: Marta Minujín

El *happening* se extendió más allá de Estados Unidos. Encontró cabida en Japón, con el grupo Gutai, en Alemania, con Wolf Vostell y Joseph Beuyus, y en Francia con Yves Klein. En América del Sur, el país en el que tuvo mayor auge fue Argentina, en gran parte por el proyecto de renovación cultural que se gestó en el seno del Instituto Torcuato di Tella (ITDT). Antes de abordar la obra de Marta Minujín, que pertenece al grupo de artistas sudamericanos que experimentaron con el *happening*, es preciso exponer qué es el Instituto di Tella y por qué es relevante para la creación de arte contemporáneo en América Latina. Dicho tema podría representar una tesis por sí misma, pero aquí sólo se expondrán algunas características generales.

Torcuato di Tella y Guido di Tella fundaron el ITDT en Buenos Aires, Argentina en 1958 en memoria de su padre, inmigrante italiano. El ITDT recibía apoyo económico tanto de la Fundación Torcuato di Tella como de las fundaciones Rockefeller y Ford. Dentro del ITDT estaba el Centro de Estudios Visuales (CEV) que tenía como objetivo impulsar la modernización del ámbito artístico y cultural de Argentina y tuvo un gran impacto, sobre todo durante los años sesenta, en la formación de artistas e investigadores, razón por la cual se le llegó a denominar semillero de talentos.

Su director era Jorge Romero Brest, crítico y teórico de arte, a quien le interesaba incorporar a artistas cuya obra fuera novedosa, disruptiva, pertinente para el contexto argentino y no una mera copia del arte europeo. A pesar de las intenciones por cultivar un arte que respondiera a las necesidades del país, había becas que le daban la oportunidad a los artistas de hacer estancias en el extranjero.

En líneas generales, las obras que se hicieron en el ITDT estaban motivadas por la intención de los artistas de transgredir los límites del arte tradicional, tanto en el aspecto material como temático. Por eso fue un lugar idóneo para acoger un tipo

de arte como el *happening*. Entre los artistas destacados del *happening* del ITDT se encuentran Oscar Masotta, Roberto Jacoby y Marta Minujín.

La principal y tal vez la que tuvo mayor impacto a nivel latinoamericano fue Minujín. Su formación artística es cosmopolita: comenzó en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes de Argentina, luego continuó, gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes, en París y, posteriormente, ganó la beca Guggenheim que le permitió viajar a Nueva York para seguir desarrollando su obra. La obra de Marta ha sido variada y vanguardista, en sintonía con el espíritu del ITDT y, más aún, en sintonía con ella misma. Ha hecho pinturas, esculturas, colchones, ambientaciones, *happenings* y *performances*.

Si su obra se caracteriza por algo, es por la libertad creativa y por la ausencia de un estilo unificador, así como por la integración de las personas que asisten a verlas y por la voluntad de Minujín de que sean acontecimientos efímeros, ya que la artista hace énfasis en la importancia del presente. En sus propias palabras:

La obra de arte es el instante en que el individuo vive, y no la cosa. El advenimiento en su desarrollo y no las formas, que quedan relegadas al rango de accesorios. El arte de una sociedad en permanente cambio no puede ser de ninguna manera una imagen estática.⁶⁰

Minujín es una artista de lo dinámico y de lo vital, de ahí que le conceda tanto valor al *happening*, el cual, en lugar de ser un evento sin sentido, nos abre la posibilidad de apreciar aspectos de la vida más allá de la inercia cotidiana en la que normalmente estamos sumidos. Por ejemplo *La destrucción* de 1963, su primer *happening*, está inspirada en el sentimiento de la artista de que

el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que sólo los cultos accedían, enmarcado en museos y galerías; para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador sacudiéndole, sacándole de su inercia. ¿Por qué iba a guardar mi obra? ¿Para que fuera a morir en los cementerios culturales? La eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir.⁶¹

⁶⁰ M. Minujín, *Happenings, performances*, Buenos Aires, <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/marta-minujin-libro> p. 45.

⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

Partiendo de eso, Minujín invitó a artistas a destruir sus trabajos, a crear sobre ellos, lo que al tiempo que implicaba la destrucción de su obra, implicaba la creación de otra. Finalmente, para deshacerse de todas sus obras, Minujín les prendió fuego.

Otro de sus *happenings* fue *Suceso plástico*, que tuvo lugar en Uruguay en 1965. Inspirada en el cine de Federico Fellini, Minujín dispuso un espacio en un estadio de fútbol de Uruguay para desarrollar una serie de situaciones azarosas: mientras ella sobrevolaba el estadio y lanzaba pollos vivos, crema y lechuga desde el aire, en la tierra había personas jugando rugby y realizando acciones de índole diversa. Con ello Minujín pretendía hacer vivir a la gente, estimular su imaginación y sacarla de la rutina.

Hasta este punto del texto se ha hecho una reconstrucción desde los orígenes del *happening* hasta la obra de Minujín, la cual se analizará más profundamente en el tercer capítulo. Sin embargo, antes de hacerlo es necesario hacer explícito el entrelazamiento conceptual que sostengo que existe entre los *happenings* y el concepto de *cuerpo* de Merleau-Ponty por tener en común la ruptura de dicotomías sujeto-objeto, el regreso a una experiencia previa a lo racional y la valoración del cuerpo como lugar de apertura al mundo de la percepción.

Capítulo 2. Implicaciones filosóficas del *happening* a partir de Merleau-Ponty

El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el del mundo, es, por el contrario, el único medio que tengo para ir hasta el corazón de las cosas.

M. Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, p. 169

2.1 El cuerpo en la obra de Merleau-Ponty

Conceptualizar al cuerpo a partir de su enraizamiento y pertenencia al tejido del mundo es una de las tareas prioritarias para Merleau-Ponty. Su reconocimiento de que el cuerpo no es un obstáculo ni un impedimento para relacionarnos con aquello que nos rodea, sino la condición de posibilidad de nuestra apertura al mundo, lo lleva a dedicarle una gran parte de su obra a las indagaciones en torno a su estatuto. En ellas cuestiona los postulados de las filosofías de orientación reflexiva e intelectualista, las cuales lo reducen tanto a un objeto que puede ser estudiado a partir de la desarticulación de su totalidad como a un elemento cuyas vivencias carecen del valor del conocimiento obtenido a partir del razonamiento lógico. Así, a lo largo de su obra y recurriendo a la filosofía y a elementos de otras disciplinas, Merleau-Ponty reconceptualiza el cuerpo más allá de las corrientes de pensamiento hasta ese momento dominantes.

Ejemplo de su toma de distancia de las posturas que mutilan la dimensión vivencial del cuerpo es la crítica que le dirige a la fisiología mecanicista y a la psicología clásica en *Fenomenología de la percepción*. Nuestro autor las identifica a ambas como dos caras de la misma moneda. Por un lado, la primera reduce el estatuto del cuerpo al de un objeto, *partes extra partes*, en el que operan relaciones mecánicas y de exterioridad que pueden ser descifradas de manera clara y objetiva desde la óptica de la causalidad. Una postura así, y las que se derivan de ella, fraccionan a la totalidad del cuerpo en partes que afirman poder estudiar por

separado.⁶² Por otro lado, la psicología clásica terminó adoptando una postura impersonal, propia del pensamiento científico, y convirtió la experiencia del sujeto en un objeto, a pesar de tener elementos para ir más allá del pensamiento objetivo. Esto lleva a Merleau-Ponty a afirmar que “con ello, la experiencia del cuerpo se degrada en ‘representación’ del cuerpo”.⁶³ Así, tanto la fisiología mecanicista como la psicología clásica estudiaban al cuerpo desde el pensamiento objetivo, lo cual implicaba la evasión de la experiencia vivida para conservar la objetividad.

Cabe señalar que su crítica a dichos abordajes del cuerpo se venía gestando desde su obra de 1942, *La estructura del comportamiento*, en la que Merleau-Ponty mostraba ya su desacuerdo con la reducción del cuerpo a relaciones de exterioridad. Por ejemplo, a propósito de la articulación de las formas humanas en las pinturas del Greco, dice que no habría que limitarse a darles una explicación fisiológica. Esto debido a que, a los ojos de Merleau-Ponty, “el cuerpo de los anatomistas y el organismo de los fisiólogos son abstracciones del cuerpo funcional”.⁶⁴ Así, en lugar de atribuirle a su supuesto astigmatismo hipermetrope su manera de pintar, tal como lo han hecho algunos intérpretes de su obra, habría que repensarlo en términos de “una significación universal y convertirse para [el artista] en la ocasión de percibir uno de los ‘perfiles’ de la existencia humana”.⁶⁵ Es decir, en lugar de que su anomalía visual sea un elemento determinante de su estilo, tendría un papel revelador que haría las veces de “medio para extender nuestro conocimiento”.⁶⁶ Se ve, entonces, que desde su tesis complementaria Merleau-Ponty ya estaba poco dispuesto a aceptar la reducción del cuerpo a idealizaciones o abstracciones acabadas y cerradas en sí mismas.

Así como se propuso repensar las posturas provenientes del conocimiento científico y de las corrientes psicológicas que operaban desde relaciones de causalidad, Merleau-Ponty hizo un trabajo de revisión del lugar del cuerpo en la filosofía. Nuestro autor tomó una postura crítica frente a las filosofías de la conciencia o la también llamada filosofía reflexiva. Escribano señala que

por filosofía de la conciencia entiende el autor una filosofía que se cree capaz de constituir o construir el mundo a partir de un *Ego* o una conciencia fundante

⁶² M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993, p. 92.

⁶³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁴ M. Merleau-Ponty, *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette, 1953, p. 284.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁶ *Ídem.*

y donadora de sentido mediante una serie de leyes de las que ella misma posee el secreto.⁶⁷

Al partir de leyes cuyo secreto sólo ella conoce, esa conciencia fundante y donadora de sentido opera desde el pensamiento de sobrevuelo. Es decir, deliberadamente omite el entrecruzamiento originario que tiene con el mundo y construye artificios a partir de los cuales pretende alcanzar la transparencia total del objeto exterior al que se enfrenta. Sin embargo, ni el mundo es claro, ni somos sujetos desencarnados y lo único que resulta de otorgarle valor a la conciencia y “mutilar” al cuerpo es “un empobrecimiento de la realidad, tal como se revela, por ejemplo, en la experiencia del mundo percibido”.⁶⁸ Asimismo, darle cabida total a la subjetividad concebida en términos de interioridad implicaría aceptar la idea de un sujeto sin cuerpo, con lo cual Merleau-Ponty jamás estaría de acuerdo.

Escribano señala que Merleau-Ponty identifica que las filosofías que podrían caer bajo la denominación de filosofías reflexivas son aquellas de inspiración cartesiana, la filosofía trascendental kantiana, el idealismo en todas sus versiones y cierta interpretación de la fenomenología de Husserl (la fenomenología pura, trascendental o eidética).⁶⁹ El común denominador que las atraviesa es que la conciencia termina por tener una preeminencia sobre la dimensión corporal, haciendo entonces un corte con la experiencia del mundo. Es por ello que señala que “los principios de una fenomenología de la corporeidad darán su verdadero fruto en Francia”.⁷⁰

Las dos tesis de Merleau-Ponty que se mencionaron anteriormente, a saber, *La estructura del comportamiento* y *Fenomenología de la percepción*, fueron textos claves en el florecimiento de una fenomenología de la corporeidad en el contexto francés. Abonaron y contribuyeron a devolverle al cuerpo un estatuto en el que ya no está subordinado al alma y tampoco es un objeto cuyo estudio pudiera resumirse al de un elemento que se puede diseccionar y mediante un análisis lógico pudieran aclararse todos los misterios que subyacen a él. A diferencia del *cuerpo objetivado*, esta nueva conceptualización del cuerpo conduce a una rehabilitación de lo sensible y apunta hacia el esbozo del concepto de *cuerpo propio*, es decir, el cuerpo que yo

⁶⁷ X. Escribano, *Sujeto encarnado y expresión creadora*, op. cit., p. 103.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 50.

vivo en primera persona. Implica esto, a su vez, una “reivindicación del contacto ‘natural’ con la realidad, fundamento y justificación de nuestra vida perceptiva”.⁷¹ Haber logrado elaborar una conceptualización del cuerpo a partir de su enraizamiento y pertenencia al tejido del mundo es, quizá, el aporte más relevante de Merleau-Ponty a la filosofía.

Su nueva conceptualización del cuerpo está basada en su “interés por unas realidades directamente vividas por el ser humano” y eso fue lo que lo llevó a “relativizar los principales mandatos de la tradición moderna”.⁷² Partiendo de eso, desestabilizó lo que se tenía por cierto en torno al cuerpo en disciplinas y corrientes de pensamiento aparentemente consolidadas e incuestionables.

Uno de los rasgos del cuerpo que se derivan de su alejamiento de la tradición moderna, es el reconocimiento de que éste no puede conocerse a sí mismo como un objeto exterior. Es decir, en lo que se refiere a una mesa, bastaría con cambiar de lugar para tener una vista diferente de ella, mientras que a nuestro cuerpo no podemos verlo nunca, a menos que haya un espejo de por medio o algún objeto que nos proporcione un reflejo de él. Esto no quiere decir que de los objetos se tenga un conocimiento acabado, sino que es posible movernos para ver todos sus ángulos, mientras que de ciertas partes de mi cuerpo siempre tendré un conocimiento lacunario porque ni siquiera puedo verlas de frente. Dicho de otro modo, de mi cuerpo no puedo tener un conocimiento en tercera persona debido a que es “el cuerpo que yo vivo”⁷³ y no puedo separarme de él y, a diferencia de ello, “yo observo los objetos exteriores con mi cuerpo, los manipulo, los examino, les doy vuelta alrededor; pero, a mi cuerpo, no lo observo”.⁷⁴

La segunda característica es que Merleau-Ponty se distancia del sujeto sin cuerpo y sin contexto y le otorga un punto de vista desde el cual ya no es un sujeto cósmico que ostenta un pensamiento de sobrevuelo, sino uno con limitaciones y ciertos puntos de vista sobre el mundo. Como consecuencia de mi anclaje en un lugar en el mundo se anula el estatuto de observador absoluto. Tal como afirma nuestro autor, “si es preciso que los objetos no me muestren nunca más que una de sus caras, es porque yo estoy en un cierto lugar desde el que las veo”.⁷⁵ Así, aunque podamos

⁷¹ Renaud Barbaras, *Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2019, p. 53.

⁷² J. Bech, *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*, Barcelona, Anthropos, 2005, p. 13.

⁷³ Renaud Barbaras, *Merleau-Ponty*, *op. cit.* p. 53.

⁷⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 110.

rodearlos para ver distintos ángulos de ellos, de los objetos veremos lo que nuestra situación en el mundo nos permita.

La tercera característica es el reconocimiento del cuerpo como portador de sensaciones dobles en las que se confunden las categorías de sujeto-objeto, tales como *voyant-visible* o *touchant-touché*. En palabras de Merleau-Ponty, “cuando toco mi mano derecha con mi mano izquierda, el objeto mano derecha tiene esta propiedad de también sentir”.⁷⁶ Con este rasgo distintivo del cuerpo propio se trastocan los dualismos sujeto-objeto heredados de la tradición moderna y, tal como afirma Jean-Yves Mercury,

esta distinción se vuelve inoperante porque el cuerpo *sentant-sensible, voyant-visible, touchant-touché*, ya no se comprende como el simple mediador entre el mundo y yo, sino como el lugar donde la dimensión singular o las relaciones del constituyente y de lo constituido se confunden.⁷⁷

Finalmente, otro de los hallazgos hechos por Merleau-Ponty, sobre todo a partir del análisis de casos clínicos, es el entrelazamiento de la visión y del movimiento. Tanto en la fisiología mecanicista como la tradición intelectualista habían trazado una frontera bien definida entre los órganos del cuerpo y entre la parte psíquica. Dicha separación funcionaba para hacer un análisis claro y distinto de las cosas, correspondiente a las abstracciones del pensamiento de sobrevuelo. Sin embargo, Merleau-Ponty apuesta por el entrelazamiento y las interacciones no delimitadas de los elementos que constituyen al cuerpo. A propósito de ello, señala que: “El médico y el psicólogo toman del sentido común los conceptos de “vista” y “oído”, y el sentido común los cree unívocos porque nuestro cuerpo comporta efectivamente unos aparatos visuales y auditivos anatómicamente distintos”.⁷⁸ Merleau-Ponty discrepa de una postura así y sostiene que visión y movimiento, así como la totalidad del cuerpo está integrada.

Hasta el momento se ha visto que el filósofo francés se separó de las concepciones abstractas en torno al cuerpo propias de la tradición moderna. Si bien pueden encontrarse otras características del *cuerpo propio*, considero que las que

⁷⁶ *Ídem*.

⁷⁷ J. Mercury, *L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture*, París, L'Harmattan, 2000, p. 50.

⁷⁸ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción, op. cit.*, p. 136.

señalé son relevantes para entender su postura. Ahora bien, a pesar de que en un principio su nueva conceptualización del cuerpo fue un gran aporte para su estudio filosófico, en etapas posteriores de su obra Merleau-Ponty hace un trabajo de autocrítica. Éste consiste en el tránsito hacia un enfoque más ontológico que fenomenológico que se abordará en el siguiente apartado.

2.2 La dimensión ontológica del cuerpo

Merleau-Ponty hizo un trabajo de revisión autocrítica de su obra a partir de 1946, es decir, después de haber publicado *Fenomenología de la percepción*. Si bien no muestra un rechazo hacia sus trabajos previos, sí es posible vislumbrar en los textos venideros una “radicalización de la filosofía del cuerpo en dirección de lo que el filósofo considera el suelo ontológico fundamental de este cuerpo, a saber, el Ser en cuanto *carne del mundo*”.⁷⁹ Emmanuel de Saint-Aubert señala que el proyecto merleaupontiano se califica como ontológico de manera sistemática hasta 1957, cuando el autor se dispone a hacer una ontología de la Naturaleza en los primeros cursos del Collège de France. Sin embargo, al hacer un estudio de los textos inéditos se puede observar que “Merleau-Ponty reivindica constantemente el estatuto ontológico de su reflexión desde 1946, en respuesta a las objeciones hechas a sus dos tesis”.⁸⁰

Las objeciones que lo llevaron a radicalizar su obra provenían de distintos frentes. Un primer momento fue cuando lo convocó la Sociedad francesa de filosofía en 1946. Por una parte, Jean Hyppolite consideraba que no había un enlace entre la descripción de la percepción y el enfoque ontológico: “tu descripción de la percepción no conlleva necesariamente las conclusiones filosóficas de la segunda parte de la exposición”.⁸¹ Por otra parte, Jean Beaufret consideraba que la *Fenomenología de la percepción* no había logrado escapar al vocabulario del idealismo, como sí habría hecho Heidegger y también le reprocha “no haber sido suficientemente radical”.⁸²

⁷⁹ A. Firenze, “El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 2016, p. 102. <https://doi.org/10.6018/daimon/270031>

⁸⁰ *Ídem*.

⁸¹ J. Hyppolite citado en E. de Saint-Aubert, *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2015.

⁸² J. Beaufret citado en E. de Saint-Aubert, *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, s/n.

Además, en un segundo momento recibió objeciones por parte de Pierre Lachièze-Rey y Ferdinand Alquié. Mientras que uno le atribuía una postura realista, el otro lo catalogaba como un idealista. Así, como consecuencia de las críticas que recibió, Merleau-Ponty se concentró en años posteriores en afinar y radicalizar su obra, tratando de clarificar los malentendidos que podrían alejarlo del enfoque ontológico.

Prueba de sus intentos por radicalizar su obra es la noción de *chair*, gracias a la cual el autor pudo repensar la dimensión ontológica del cuerpo. Esto porque, por un lado, tal como señala Renaud Barbaras, Merleau-Ponty había denunciado el realismo y el intelectualismo presentes en la tradición filosófica, pero su forma de hacerlo fue más descriptiva que filosófica.⁸³ Por otro lado, a pesar de que su conceptualización del cuerpo apunta a ya no “concebir de manera intelectualista la pertenencia del sujeto al objeto y permite develar una capa originaria de lo percibido en la que el sentido no puede ser separado de su encarnación fáctica”,⁸⁴ Merleau-Ponty no cuestiona los términos de la oposición. Es decir, sujeto y objeto seguirían siendo términos que se enfrentan. Así que, si bien hubo un aporte con respecto a la relación sujeto-objeto en *PhP*, el mismo autor reconoce en *Lo visible y lo invisible* que hace falta llevar esos resultados a una explicación ontológica.⁸⁵ Ahora bien, ¿en qué consiste la noción de *chair* y por qué le permite a Merleau-Ponty ontologizar el concepto de cuerpo y, en general, su obra?

Para esbozar la noción de *chair*, Merleau-Ponty le advierte al lector que “no existe nombre para designar eso en la filosofía tradicional”.⁸⁶ En sintonía con su intención de radicalizar su obra y de distanciarse del pensamiento intelectualista y objetivista, precisa que la *chair* no es materia ni sustancia, y que tampoco es un hecho o una suma de hechos, sino “un elemento, en el sentido de una cosa general”.⁸⁷ También nos invita a concebirla como “noción última que no es unión o compuesto por dos sustancias, sino pensable por sí misma”.⁸⁸ No es cuerpo ni es espíritu, sino un “elemento o emblema del ser en general”.⁸⁹ Es decir, en lugar de pensarla en

⁸³ R. Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Jérôme Millon, 2001, p. 25.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 25

⁸⁵ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 225.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 174.

⁸⁸ *Ídem.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 183.

términos dualistas, para Merleau-Ponty la *chair* es el tejido común del cuerpo y del mundo.

Según Merleau-Ponty, la filosofía tradicional carece de un nombre para referirse a la noción de *chair* tal como él mismo la esboza en *Lo visible y lo invisible*, debido a que ésta no corresponde a ninguna noción del pensamiento fragmentario que opta por diseccionar la realidad, metafórica o literalmente, para estudiarla. Su propuesta no corresponde, entonces, a “la materia en el sentido de corpúsculos de ser que se suman o prolongan para formar seres”,⁹⁰ perspectiva del mundo que sería propia de disciplinas como la biología, la química o la física. La *chair* tampoco se reduce a un material psíquico ni a una suma de hechos espirituales, así como tampoco a una representación para un espíritu, ya que aceptar lo primero equivale a seguir optando por la vía de la fragmentación, mientras que lo segundo implica negar su pertenencia a lo visible. De ahí que, en sintonía con su intención de radicalizar su obra y de tomar distancia del pensamiento objetivista e intelectualista, Merleau-Ponty afirme que “la carne no es materia, no es espíritu, no es substancia”,⁹¹ y prefiera equipararla al término de elemento.

Ahora bien, al referirse a la *chair* como un elemento, Merleau-Ponty hace referencia al viejo término que nos remite al agua, al aire, a la tierra y al fuego. Su sentido apunta, tal como él mismo señala, a “una cosa *general*, a mitad de camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, especie de principio encarnado que introduce a un estilo de ser dondequiera que haya una parcela suya”.⁹² Al ser una cosa general, desborda los intentos de posesión intelectual que terminarían dividiéndola en una suma de hechos. El significado de la *chair* es más complejo: le es inherente la capacidad de “inauguración del dónde y del cuándo”,⁹³ le da sentido a aquello que el pensamiento de sobrevuelo fragmenta y es sinónimo de visibilidad, de una visibilidad profunda que no se agota y que no puede ser abarcada totalmente por la reflexión. La *chair* es el tejido al cual pertenece mi cuerpo, en el que está sumergido e imbricado.

Al pensar la relación del cuerpo y del mundo en términos de imbricación, superposición o *empiètement*, Merleau-Ponty logra ontologizar el concepto de cuerpo.

⁹⁰ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, *op. cit.*, p. 173.

⁹¹ *Ibid.*, p. 174.

⁹² *Ídem.*

⁹³ *Ídem.*

En este punto de su obra parece haber logrado afinar lo que antaño se le observó o reclamó, es decir, la permanencia en las categorías sujeto-objeto. Concebir al cuerpo como inmerso en la *chair du monde* conlleva la superación de las posiciones dicotómicas, ya que los límites que en otros momentos de la tradición de pensamiento habían sido concebidos como claros, se vuelven ahora difusos. No hay un límite ni una frontera que marque una línea divisoria, clara y distinta, entre mi cuerpo y el mundo, ya que ambos pertenecen al mismo tejido, a la *chair*, cuya relación es pensable y enunciable desde la metáfora del “intercambio entre el mar y la playa”.⁹⁴

Así, desde la óptica merleau-pontiana no se trata de un cuerpo desprendido del mundo, sino de un cuerpo encarnado. Es el pensamiento reflexivo el que ha hecho parecer que el sujeto tiene al mundo frente a él, que el cuerpo es exterior al espectáculo que contempla, cuando, por el contrario, se encuentra dentro de él. A partir de la noción de *chair* se puede repensar ese prejuicio secular y se puede afirmar que “la encarnación no es contingente”.⁹⁵ Esto significa que el cuerpo siempre está situado en el mundo y que hay una afinidad ontológica entre él y la *chair*, gracias a la cual “la consciencia se puede abrir al mundo mismo”.⁹⁶

Se vislumbra, entonces, otra perspectiva en torno al cuerpo. En lugar de ser un obstáculo para relacionarse con el mundo, o un lugar de error, es la condición de posibilidad de mi apertura a él. Desde la encarnación es posible conocer el mundo; un sujeto desencarnado estaría totalmente imposibilitado para conocer. En consecuencia, se pueden sintetizar en cinco puntos las características del concepto de cuerpo articulado por Merleau-Ponty, que corresponde al del sujeto encarnado en la *chair*.

En primer lugar, hay una adhesión completa del cuerpo al mundo, es decir, cada parte del cuerpo está pegada a él. Eso que vemos “afuera” no corresponde a un hecho apartado de nosotros con respecto al cual podamos tomar distancia. La adherencia del cuerpo al mundo implica, en palabras de Merleau-Ponty, que “el mundo, la carne, no como hecho o suma de hechos, sino como lugar de una inscripción de verdad”.⁹⁷ El vidente tiene experiencia de lo visible desde el tejido del

⁹⁴ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., p. 164.

⁹⁵ R. Barbaras, *De l'être du phénomène*, op. cit., p. 183.

⁹⁶ *Ídem*.

⁹⁷ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit. p. 164.

mundo que ambos comparten y se distingue de lo visible gracias al espesor de su cuerpo, pero la aparente distancia no implica que seamos sujetos desencarnados.

En segundo lugar, ese cruce o superposición entre vidente y visible, entre tangente y tangible, conlleva una indistinción que el autor ya anunciaba en *PhP*, tanto entre los órganos de los sentidos como entre el que ve y lo que ve o el que toca y lo que toca. Por un lado, una distinción bien definida de los sentidos es concebible desde el pensamiento reflexivo que delimita las zonas del cuerpo para asignarles funciones y atributos determinados, pero para Merleau-Ponty un enfoque ontológico del cuerpo trastocaría dichas distinciones precisas y apuntaría a su entrecruzamiento. Por otro lado, también habría superposición y continuidad del cuerpo con el mundo, es decir, como consecuencia de la adhesión al mundo, se sobrepasa la dicotomía sujeto-mundo. Así, todo está entremezclado: el que ve y el que toca y el mundo al que pertenece.

En tercer lugar, esta conceptualización del cuerpo supone pensar en su espesor. Merleau-Ponty señala que “hay un espesor de la carne que constituye la visibilidad de la cosa y la corporeidad del vidente”.⁹⁸ Así, tanto las cosas que vemos o tocamos como nuestro cuerpo son portadores de un espesor; tanto aquéllas como éste poseen una profundidad inagotable. Ahora bien, a pesar de que dicho espesor implica cercanía y distancia, no es un obstáculo, sino un medio de comunicación y la manera que tiene el cuerpo para acceder a las cosas.

En cuarto lugar, el cuerpo “no es una cosa material intersticial, tejido conjunto, sino sensible para sí. Está preso en el tejido de las cosas, se lo atrae todo a sí, se lo incorpora”.⁹⁹ Esto quiere decir que no es una cosa compuesta por partes que pueda ser poseída y atravesada por el pensamiento de sobrevuelo y de dominación que impera en el pensamiento científico y en la tradición intelectualista, sino aquello que nos lleva hacia las cosas. Y, para llegar a éstas, hay que hacerlo desde la convivencia con ellas, desde la experiencia misma, no desde la distancia impuesta por criterios de objetividad que obedecen a criterios artificiales y preconstruidos.

Finalmente, al cuerpo visto desde la propuesta merleaupontiana le es propio el pertenecer al orden del sujeto y el objeto, ya que puede ver y tocar, pero también puede ser visto y ser tocado. Esto “nos revela relaciones totalmente insospechadas

⁹⁸ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, *op. cit.*, p. 169.

⁹⁹ *Ídem*.

entre ambos órdenes”,¹⁰⁰ las cuales apuntan a lo que el autor llama *reversibilidad*. Es decir, no se trata ya de una relación unilateral entre el sujeto y el mundo, sino que, debido a su pertenencia al mismo tejido, ambos están en un constante intercambio. Esta idea está presente en la concepción que tienen varios artistas modernos en torno a la forma en la que se aproximan al mundo para pintarlo, tales como Paul Klee, Paul Cézanne y Paula Modersohn-Becker. En el siguiente apartado se profundizará en lo relativo a la reversibilidad y su conexión con el arte.

2.3 La reversibilidad de lo sensible

En *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty recupera las palabras de Klee en las que el pintor describe la enigmática relación que existe entre él y lo que lo rodea: “en un bosque, he sentido repetidas veces que no era yo quien miraba el bosque. He sentido, ciertos días, que eran los árboles quienes me miraban, quienes me hablaban”.¹⁰¹ Dicha descripción de la relación que Klee entabla con las cosas, desde su posición de artista, corresponde al concepto de reversibilidad, que es central sobre todo en la última parte de la obra de Merleau-Ponty.¹⁰² Ahora bien, antes de abordar su conexión con el arte, considero que es preciso hablar del concepto tal como lo presenta el autor en *VI*.

En el apartado titulado “El entrelazo - el quiasmo”, Merleau-Ponty ofrece varios elementos para entender el concepto de reversibilidad. Uno de ellos es que la reversibilidad está articulada en términos de intercambios. Derivado de esto, tanto el vidente y lo visible como el tangente y lo tangible se encuentran en una relación recíproca, o dicho de otra manera, no hay una relación unilateral entre ellos. Asimismo, el autor señala que “hay inscripción de lo tangente en lo visible y recíprocamente”.¹⁰³ Desde la perspectiva planteada por el autor y tal como él mismo

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰¹ P. Klee, citado por M. Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰² Es importante hacer el matiz de que el hecho de que esté más explícito en la última parte de su obra no implica que sus primeros textos no esté presente. De hecho, estudiosos de la obra de Merleau-Ponty como David Morris en su artículo “The enigma of reversibility and the genesis of sens in Merleau-Ponty” y Beata Stawarska en “Reversibility and intersubjectivity in Merleau-Ponty’s ontology” señalan que en *Fenomenología de la percepción* ya hay indicios implícitos de lo que posteriormente sería problematizado bajo el nombre de reversibilidad.

¹⁰³ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, *op. cit.*, p. 178

señala, hay una renuncia a la bifurcación que resulta de que un sujeto tenga conciencia de un objeto, ya que “la conciencia está subtendida por la unidad pre-reflexiva y pre-objetiva de mi cuerpo”.¹⁰⁴

Ahora bien, vale la pena destacar que para el autor dicha relación de intercambios tiene un carácter enigmático. Esto se lee en *El ojo y el espíritu*, en donde afirma que

el enigma consiste en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, puede también mirarse y reconocerse entonces, en lo que ve, <<el otro lado>> de su potencia vidente. El cuerpo se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo.¹⁰⁵

En ese extraño sistema de intercambios, el autor detecta una paradoja que se deriva de haber conceptualizado al cuerpo, no como un ensamblaje de sus partes sino como un cuerpo actual, a saber, la paradoja del vidente-visible. Es importante señalar que dicha imbricación entre mi cuerpo y el mundo es posible porque hay una “complicidad ontológica entre el vidente y lo visible y entre el que percibe y lo percibido en general”.¹⁰⁶ Es decir, a nivel ontológico tanto uno como el otro es el reverso de la misma hoja y en conjunto son dos caras de la misma moneda; pertenecen, finalmente, al mismo ser y no son elementos opuestos. Sin embargo, esto no quiere decir que por ello mi experiencia del mundo sea transparente.

De hecho, esto nos acerca a otro elemento en el que Merleau-Ponty hace énfasis, a saber, que la reversibilidad tiene un carácter inminente, es decir, es algo que está a punto de suceder, pero que, finalmente, no se completa. No hay coincidencia total a causa de una fisión o segregación fundamental que atraviesa todas nuestras experiencias, sin que eso implique un fracaso. Para explicar esto, el autor ofrece un ejemplo perteneciente al campo de las exploraciones táctiles: “mi mano izquierda estará siempre a punto de tocar mi mano derecha cuando ésta toca las cosas, pero nunca lograré la coincidencia: se eclipsa en el momento en que va a

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁵ M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁶ D. Morris, “The Enigma of Reversibility and the Genesis of Sens in Merleau-Ponty”, *Continental Philosophy Review*, 43, 2010. URL: https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/6802/1/Reversibility_Sense_Genesis_post_print.pdf p. 3.

producirse”.¹⁰⁷ Del mismo modo, Merleau-Ponty recurre al ejemplo de la propia voz, la cual es imposible escuchar tal como los otros la escuchan.

Ahora bien, de ese movimiento y distanciamiento que deriva en la no coincidencia, no se sigue que haya un vacío ontológico o un no-ser. Simplemente implica que, tal como el autor afirma, “mi carne y la del mundo incluyen, pues, zonas claras, zonas de luz alrededor de las cuales giran sus zonas opacas”.¹⁰⁸ Así, todo forma parte del mismo ser y el hecho de no poder coincidir plenamente con él no lo anula de ninguna manera. Con el objetivo de esclarecer esa idea, Merleau-Ponty recupera la noción husserliana de horizonte exterior y horizonte interior. Se refiere al primero como “el que todos conocemos” y al segundo como “esa oscuridad atiborrada de visibilidad, de la que la superficie de las cosas no es más que el límite”.¹⁰⁹ Dicha oscuridad no es vacío, sino *pregnancia*.

Hasta este punto se ha visto que la reversibilidad implica la paradoja del vidente-visible y la de estar prendido en el tejido del mundo con una cierta distancia o *écart* a pesar de haber una “indivisión del sintiente y de lo sentido”.¹¹⁰ Por esta razón, su filosofía puede ser considerada como un pensamiento de la negatividad, específicamente la tercera etapa de su obra. En dicho periodo, el autor hace énfasis en que “la abertura humana a la realidad” es un “vínculo lacerado”,¹¹¹ tal como señala Bech. Esto debido a que el contacto con el mundo implica ausencia, déficit e incompletud. El intercambio que se da con la cosa o con el mundo, no lo agota, siempre está marcado por la incompletud, por lo que es contrario a un pensamiento de la adecuación o de la transparencia.

Ahora bien, a partir de los elementos que Merleau-Ponty identifica en ese sistema de intercambios atravesados por la incompletud, afirma que están dados los problemas de la pintura, debido a que “ilustran el enigma del cuerpo”.¹¹² Para abordar el tema y trazar esa similitud que encuentra entre la reversibilidad y los problemas de la pintura, en un primer momento expone su manera de repensar y entender la pintura. El autor comienza afirmando que “la pintura no evoca nada”¹¹³ y mucho menos evoca

¹⁰⁷ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., p. 183.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰⁹ *Ídem.*

¹¹⁰ M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., p. 23.

¹¹¹ J. Bech, *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*, op. cit., p. 26.

¹¹² M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., p. 24.

¹¹³ *Ibid.*, p. 27.

los valores de lo táctil. Es decir, desde una perspectiva filosófica, la pintura no nos hace recordar algo y tampoco se reduce a ser una copia del mundo. Su tarea consiste, según Merleau-Ponty, en abrir a una textura del Ser.¹¹⁴ Repensar a la pintura desde una perspectiva ontológica implica concebirla como una forma de darle “existencia visible a lo que la visión profana cree invisible”.¹¹⁵

Lo anterior se ve ejemplificado en la relación recíproca que describe el autor entre el pintor y la montaña, a propósito de la experiencia que Klee narra. En dicha relación, la montaña *se da a ver* y el pintor “la interroga con la mirada”.¹¹⁶ La interrogación se caracteriza por hacerse desde “el que no sabe a una visión que lo sabe todo”.¹¹⁷ Es decir, hay una inversión en la que el artista interroga al mundo y aspira a saber cómo es que la montaña se hace montaña, no desde un pensamiento de sobrevuelo, sino desde una escucha activa.

Así, cuando Klee afirma que en múltiples ocasiones sintió que no era él quien miraba al bosque, sino que, de manera inversa, los árboles lo miraban a él, apunta a que la relación establecida con su entorno no era la de un sujeto que observa a su objeto. Contrario a ello, Klee se sentía observado y atravesado por aquello que lo rodeaba, lo cual equivale a distanciarse de una postura antropocéntrica, en la que el ser humano sería el punto de partida para todo y en la que él determinaría qué rumbo toma la creación artística. Dejar que las cosas hablen implica aproximarse a ellas desde un pensamiento anterior a cualquier teorización establecida, para así escuchar lo que éstas tienen que decir antes de cualquier hiper racionalización.

En el planteamiento de Klee está presente la noción de reversibilidad, ya que, al igual que en dicha noción, en su descripción de su unión con la montaña se borran las fronteras entre el individuo y el mundo porque se reconoce que ambos son parte de ese ser general, de la *chair du monde*. Gracias al parentesco ontológico derivado del planteamiento filosófico de Merleau-Ponty, “no se sabe quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado”;¹¹⁸ el vidente deviene visible, el tangente deviene tangible, y viceversa. Y esto permite

¹¹⁴ *Ídem*.

¹¹⁵ *Ídem*.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁷ M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

concebir las relaciones de una dualidad en términos de reciprocidad, relatividad, entrecruzamiento, complementariedad, superposición, encabalgamiento, reversibilidad, mutua referencia. Todo lo contrario a los esquemas dicotómicos, dualistas, que conciben las relaciones en términos de exclusión, exterioridad, causalidad mecánica y lineal, jerarquía y prioridad.¹¹⁹

Desde un planteamiento así, si el pintor se puede unir a lo visible es, entonces, porque de manera simultánea es vidente y visible, y por eso puede “tocarlo en su centro con la mirada, coincidir con él allá en su lejanía”.¹²⁰ Ahora bien, el pensar la relación entre el pintor y el mundo en términos de reversibilidad también conlleva que lo que plasmará en el lienzo no coincidirá plenamente con la realidad idealizada desde el pensamiento racional. Lo que habitará el cuadro será el *nacimiento continuado* del mundo tal como se le ha ofrecido a la mirada del pintor, a ese sujeto encarnado, y no una imagen “transparente” de la montaña, de las manzanas o de cualquier otra cosa que se le presentaría a un sujeto omnipotente. Un nacimiento continuado que el pintor ha “palpado con la mirada”.¹²¹

De ahí que Merleau-Ponty tenga en alta estima la obra de Cézanne y otros artistas modernos que, en lugar de *hacer pensar en*,¹²² hacen germinar el sentido de lo que pintan desde su imbricación originaria con el mundo. Esto lo logran porque, a diferencia de la enseñanza clásica de la pintura, hacen el “esfuerzo por recuperar el mundo tal como lo captamos en la experiencia vivida”.¹²³ Por un lado, la primera está fundada sobre las bases de la perspectiva geométrica, la cual no es demeritable ni tiene menos valor, pero sí implica una intelectualización del mundo que supone una toma de distancia con respecto a aquello que se pretende plasmar en el lienzo. “En consecuencia, los paisajes así pintados tienen el aspecto apacible, decente, respetuoso que les viene del hecho de que están dominados por una mirada fija en el infinito”.¹²⁴ Por otro lado, algunos artistas modernos, a pesar y quizá gracias a que conocían la tradición pictórica, decidieron tomar otro rumbo y se negaron a partir de la perspectiva geométrica para elaborar su obras, ya que, tal como señala Merleau-

¹¹⁹ M. Ramírez, *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 48.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹²¹ *Ibid.*, p. 107.

¹²² M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 343.

¹²³ Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, op. cit., p. 20.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 21.

Ponty, consideraban que ésta suprimía la vibración y la vida del paisaje. Derivado de ello, optaron por “adueñarse de él, y ofrecer el propio nacimiento del paisaje bajo nuestra mirada, porque no se contentaban con un informe analítico y querían alcanzar el propio estilo de la experiencia perceptiva”.¹²⁵ Esto se constata en Cézanne y en Klee, quienes, aunque no lo expresen en los términos conceptuales de Merleau-Ponty, sí lo realizan en su práctica artística, ejecutándola a partir de relaciones de reciprocidad y no de sobrevuelo.

Se observa entonces, que en la obra del filósofo francés la *reversibilidad de lo sensible* se puede entender como esa relación de entrecruzamiento entre el vidente y lo visible, entre el tangente y lo tangible, entre el que percibe y lo percibido. O, dicho de otro modo, como un

movimiento en doble sentido -de mi mirada y de lo visible, reciprocidad de lo activo y lo pasivo, inversión del afuera y del adentro- que afectará a la estructura de la relación entre yo y los demás. Es nuestra experiencia encarnada la que nos revela la reversibilidad como una estructura intrínseca a la *aisthesis*.¹²⁶

Tanto la pintura como otras manifestaciones artísticas correspondientes al arte moderno le ayudaron a Merleau-Ponty a vislumbrar y a esbozar la noción de reversibilidad. Ahora bien, si en las manifestaciones de arte moderno tanto los artistas como Merleau-Ponty detectan dicho tipo de relación con el Ser, nos parece que en manifestaciones de arte contemporáneo como el *happening* esto se hace evidente también, ya que está presente una complicidad ontológica entre el que percibe y lo que percibe. Sin embargo, antes de profundizar en ello, en el siguiente apartado se precisará en qué consiste la experiencia perceptiva para nuestro autor, ya que es uno de los pilares de su pensamiento y está íntimamente ligado a las aportaciones que hizo en torno al cuerpo y lo que de ahí se puede afirmar y desplegar sobre el arte.

¹²⁵ *Ídem*.

¹²⁶ A. Caterina Dalmasso, *Le corps c'est l'écran*, París, Mimesis, 2018, p. 63.

2.4 Percepción, expresión y acción creadora

En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty hace una revisión crítica de dos grandes tradiciones que han dominado nuestro entendimiento en torno a la percepción, a saber, el empirismo y el intelectualismo. Si bien ambos están cimentados sobre supuestos teóricos distintos, nuestro filósofo señala que “los dos mantienen sus distancias respecto de la percepción en lugar de adherirse a la misma”.¹²⁷ Así, a pesar de sus diferencias, tanto uno como otro arriban al mismo punto y terminan pasando “por alto el fenómeno de la percepción”.¹²⁸

Por un lado, para la tradición empirista, que afirma que el sentir consiste en la recepción de cualidades físicas provenientes del mundo exterior, la percepción sería un eslabón más de ese proceso y estaría subordinada a un entramado de relaciones físico-químicas. “En su esfuerzo general de objetivación”,¹²⁹ que comparte con el pensamiento científico, el sujeto sería un ente pasivo cuya relación con el mundo podría entenderse a partir de abstracciones. La explicación ofrecida por dicho esquema terminaría, entonces, mutilando la dimensión cultural y emocional, motivo por el cual la percepción se vería simplificada y empobrecida. Tal como el mismo autor señala:

Al definir una vez más lo que percibimos por las propiedades físicas y químicas de los estímulos que pueden afectar a nuestros aparatos sensoriales, el empirismo excluye elementos como las emociones. La percepción así empobrecida se convierte en una pura operación de conocimiento.¹³⁰

Por otro lado, la tradición intelectualista, que se aproximó a la percepción desde el análisis reflexivo, la concibe como una operación de la consciencia. Para Merleau-Ponty ésta tampoco sería una vía adecuada para tematizar un fenómeno tan complejo porque al aceptar la tesis intelectualista la percepción se vería reducida a un acontecimiento psíquico y, por lo tanto, a una actividad del entendimiento.

Consciente de las lagunas presentes en dichas tradiciones, Merleau-Ponty intenta “ir en contra de las doctrinas que tratan a la percepción como el simple

¹²⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 48.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 46.

resultado de la acción de cosas externas sobre el cuerpo”¹³¹ y, al mismo tiempo, “contra aquéllas que insisten en la autonomía de la consciencia”.¹³² Por lo tanto, el autor sugiere esbozar una vía alternativa que no pase por alto que la mente está encarnada en el cuerpo y que su relación es ambigua, así como la del individuo con el medio. Se hace énfasis en este último punto porque, tanto para el empirismo como para el intelectualismo, la percepción es “un hecho más en el mundo dado, con tales y cuales características específicas y determinadas”,¹³³ con lo cual se omite su carácter ambiguo. Merleau-Ponty insiste, a diferencia del pensamiento de sobrevuelo, en concebirla como “un campo relativo, ambiguo y paradójico por excelencia”¹³⁴ y como una apertura al Ser. Así, al conceptualizarse como un acontecimiento ontológico y desde una perspectiva más amplia, la experiencia perceptiva adquiere un sentido distinto al que le había conferido el pensamiento clásico.

Este nuevo sentido implica entender a la percepción como “un fenómeno original”¹³⁵ que nos permite sumergirnos en “en la espesura del mundo”.¹³⁶ Desde este enfoque, no es ni un “hecho antropológico, gnoseológico o psicológico”,¹³⁷ ni una recepción pasiva del mundo exterior, sino un evento primordial y la vía de apertura al mundo. La experiencia perceptiva no es ni la impresión de un mundo externo sobre los sentidos, ni un acto meramente reflexivo, no es ni pura interioridad ni pura exterioridad, sino un acontecimiento de índole vital gracias al cual entablamos una comunicación con el mundo; es un “verdadero modo de acceder al ser y un modo privilegiado”.¹³⁸

Dicho acceso al Ser se da desde un sujeto con características distintas a las que le habían atribuido teorizaciones previas, ya que no es el observador distante del empirismo y del racionalismo, sino un sujeto encarnado cuyo cuerpo está comprometido con el mundo. Tal como indica Merleau-Ponty en *Le primat de la perception*, el sujeto de la experiencia perceptiva

¹³¹ M. Merleau-Ponty, *The primacy of perception*, Chicago, Northwestern University, 1964, p. 3.

¹³² *Ídem*.

¹³³ M. Ramírez, *La filosofía del quiasmo*, op. cit., p. 52.

¹³⁴ *Ídem*.

¹³⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 60.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹³⁷ M. Ramírez, *La filosofía del quiasmo*, op. cit., p. 52.

¹³⁸ E. de Saint-Aubert, *Vers une ontologie indirecte*, op. cit., s/n.

evidentemente no será un pensamiento auto-transparente, absolutamente presente para sí mismo sin la interferencia de su cuerpo y de su historia. El sujeto que percibe no es un pensador absoluto; en cambio, funciona de acuerdo a un pacto natal entre nuestro cuerpo y el mundo, entre nosotros mismos y nuestro cuerpo. Dada una situación natural e histórica perpetuamente nueva que controlar, el sujeto perceptor experimenta un nacimiento continuo; a cada instante es algo nuevo. Cada sujeto encarnado es como una libreta abierta en la cual no sabemos todavía qué se escribirá.¹³⁹

Además, así como se reformula la manera de concebir al sujeto que percibe, también hay un cambio en la caracterización del mundo percibido, el cual había sido conceptualizado por las posturas empiristas e intelectualistas como una suma de hechos y de cualidades estables y accesibles al observador omnipotente. En consecuencia, los prejuicios del pensamiento objetivo dificultaron durante mucho tiempo la toma de consciencia del mundo percibido, ya que dicho tipo de pensamiento, “tiene por función constante el reducir todos los fenómenos que atestiguan la unión del sujeto y del mundo para sustituirles la idea clara del objeto como en sí, y del sujeto como pura consciencia”.¹⁴⁰ El permanecer en una actitud práctica o utilitaria implica, entonces, ignorar el mundo de la percepción y otorgarle el estatuto de una cosa medible, cuantificable y descifrable, mutilando así lo que captamos en la experiencia vivida. Sin embargo,

nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida, están revestidas de características humanas (dóciles, suaves, hostiles, resistentes) e inversamente viven en nosotros como otros tantos emblemas de las conductas que queremos o detestamos. El hombre está investido en las cosas y éstas están investidas en él.¹⁴¹

El mundo de la percepción no es la abstracción elaborada a partir del análisis reflexivo, sino aquel que se capta en la experiencia vivida en un contacto íntimo entre mi cuerpo y el mundo; estamos encarnados en él y él está encarnado en nosotros,

¹³⁹ M. Merleau-Ponty, *The primacy of perception*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op. cit.*, p. 334.

¹⁴¹ M. Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, *op. cit.*, p. 31.

nos constituye y nosotros lo constituimos a él. Por ello el autor afirma que entre el hombre y las cosas no se entabla una

relación de distancia y dominación que existe entre el espíritu soberano y el fragmento de cera en el famoso análisis de Descartes, sino una relación no tan clara, una proximidad vertiginosa que nos impide apoderarnos como un puro espíritu desligado de las cosas o definir las como puros objetos y sin ningún atributo humano.¹⁴²

Esa relación de proximidad vertiginosa que establece el individuo con el mundo de la percepción, está compuesta, según Merleau-Ponty, por dos dimensiones: la perceptiva y la expresiva. Es importante señalar que nuestro autor no las piensa en términos dicotómicos, sino quiasmáticos o de entrelazo. Esto significa que no son momentos separados, sino que se implican necesariamente entre ellas, es decir, si hay percepción, hay expresión, o dicho de otra manera, son dos caras de la misma moneda. Así, si por un lado hay un momento perceptivo o de enraizamiento, también hay un momento expresivo o de trascendencia. Escribano señala que “si el sujeto encarnado arraiga en el mundo como sujeto perceptivo, resulta que como sujeto expresivo, lo trasciende”.¹⁴³ Se muestra, entonces, que la comunicación con el mundo conlleva un doble movimiento que desestabiliza la idea de que un sujeto recibe impresiones del mundo exterior, con lo cual se trastoca la idea de la pura interioridad o la pura exterioridad. Siguiendo la interpretación que Escribano hace de la obra de Merleau-Ponty, se muestra también que la comunicación con el mundo no es unilateral, ya que hay un incesante movimiento de ida y vuelta, con lo cual también se pone en jaque lo relativo a la pasividad y a la actividad:

La relación entre percepción y expresión, según esta filosofía del *sujeto encarnado*, no sigue el esquema según el cual la percepción constituye el momento pasivo o mecánico, a la que sucede la expresión como momento activo o espontáneo. Más bien ocurre que la trascendencia expresiva del sujeto encarnado se halla implícita en el arraigo perceptivo, con el cual resulta que entre ambos momentos se establece una relación circular.¹⁴⁴

¹⁴² *Ibid.*, p. 34.

¹⁴³ X. Escribano, *Sujeto encarnado y expresión creadora*, op. cit., p. 214.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 215.

Uno de los textos de Merleau-Ponty donde se lee esta idea, es en el curso de 1953, *Le monde sensible et le monde de l'expression*. En él, tal como señala Dalmasso, hace “una redefinición de la percepción como expresión”.¹⁴⁵ En un pasaje del texto, el autor reconoce que “hay una inversión cuando pasamos del mundo sensible en donde estamos atrapados, a un mundo de la expresión en donde buscamos captar y volver disponibles las significaciones”¹⁴⁶ y en seguida precisa que “esa inversión y el ‘movimiento retrógrado’ de la verdad son llamados por una anticipación perceptiva”.¹⁴⁷ Esta anticipación perceptiva está contenida en el momento de la expresión y, a su vez, la expresión está contenida en dicha anticipación. Se vislumbra, entonces, que la comunicación con el medio es de carácter activo y, en tanto que la experiencia perceptiva es un acceso privilegiado al Ser, el doble movimiento perceptivo-expresivo tiene un carácter ontológico. Así pues, ni el sentir es recibir datos sensoriales ni un acto psíquico.

Después de la exposición previa, en la cual se muestra que la percepción y la expresión son parte, de manera simultánea, del mismo movimiento dialógico y activo, es pertinente destacar que el sentir puede ser considerado como un acto creativo. Esto porque hay un cambio en el estatuto de la vida sensitiva en la cual ésta no consiste en un fenómeno pasivo, ni en términos físicos ni psíquicos, sino en el involucramiento y el compromiso existencial del sujeto con el mundo. Esta idea está presente, no sólo en la obra de Merleau-Ponty, sino también en la del poeta francés Paul Claudel y en la concepción que nuestro filósofo tiene del pintor de Aix-en-Provence, Paul Cézanne.

En lo que concierne a Claudel, partiendo de ciertos paralelismos presentes en *Art Poétique* y la *Fenomenología de la percepción*, Escribano señala que entre ambos autores hay puntos en común en lo referente al sentir. Con el objetivo de terminar de delinear la relación entre percepción, expresión y creación, a continuación se expondrán dos de ellos.

En primer lugar, tanto para Merleau-Ponty como para Claudel, “la sensación no es un fenómeno pasivo, sino un estado especial de actividad”.¹⁴⁸ Esto significa

¹⁴⁵ A. Dalmasso, *Le corps c'est l'écran*, op. cit., p. 51.

¹⁴⁶ M. Merleau-Ponty, “Le monde sensible et le monde de l'expression”, *Résumés de cours (Collège de France, 1952-1960)*, París, Gallimard, 2016.

¹⁴⁷ *Ídem*.

¹⁴⁸ X. Escribano, *Sujeto encarnado y expresión creadora*, op. cit., p. 221.

que, para ambos, el sujeto dista de ser un receptáculo de estímulos externos y que su vivencia del mundo tiene un impacto profundo y considerable en su subjetividad (entendida ésta como una subjetividad encarnada).

En segundo lugar, ese impacto profundo y significativo que identifican ambos autores, es consecuencia de concebir a la vida sensitiva, no sólo como un conocimiento del mundo, sino como un *co-nacimiento*. En su contacto con el mundo, “nacen las significaciones por el sujeto y nace el sujeto por las significaciones”.¹⁴⁹ A la tarea arqueológica de explorar el mundo a través de la experiencia perceptiva, le es inherente la tarea de expresión, de hacer surgir las significaciones que a su vez nos hacen surgir a nosotros. La percepción es creación de significaciones y de sí mismo.

En tercer lugar, para los dos autores franceses la percepción y la expresión son una tarea infinita.¹⁵⁰ Como señala el primero en varios de sus textos, al ser el mundo un campo abierto y no un conjunto de características estables y definidas, no se agota con una mirada. Una visión similar es compartida por el segundo, quien considera, tal como señala Escribano, que la sensación es un signo de un trabajo de percepción que hemos de llevar a cabo.¹⁵¹ Se puede deducir, entonces, que el mundo nos invita constantemente a realizar un trabajo perceptivo, expresivo y, en consecuencia, creativo.

En lo que concierne a la pintura moderna y particularmente a Cézanne, en la lectura que Merleau-Ponty hace de su obra pictórica se aprecia que el filósofo la considera relevante para su estudio de la percepción y, en consecuencia, de la expresión. Antes de profundizar en esa idea, hay que recordar que la pintura ocupa un lugar privilegiado en el pensamiento merleauPontiano. Esto se debe a que el filósofo ve en ella una preocupación por la verdad y por la experiencia vivida.¹⁵² Así, mientras las obras de Poussin o Chardin serían menos difíciles de comprender porque estarían al nivel del sentido común, los lienzos de Pablo Picasso, Paul Cézanne, Paul Klee o Robert Delaunay, supondrían un reto para el espectador porque no operarían de acuerdo a ideas claras y sencillas, sino desde la intención de “redescubrir el mundo donde vivimos”.¹⁵³ Ahora bien, además de los pintores recuperados por Merleau-

¹⁴⁹ *Ídem*.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵¹ X. Escribano, *Sujeto encarnado y expresión creadora*, op. cit., p. 221.

¹⁵² M. Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, op. cit., p. 17.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 9.

Ponty y con el objetivo de contribuir a las correcciones de la historia del arte,¹⁵⁴ me gustaría señalar aquí y no en una nota a pie de página, que también hubo mujeres artistas al nivel de los pintores mencionados. Entre ellas se encuentran Paula Modersohn-Becker, Marie Laurencin y Sonia Delaunay.

Las obras con las características de los artistas modernos suponen para Merleau-Ponty un punto de contacto con la tarea filosófica porque la concibe como una manera de *reaprender a ver el mundo*. De ahí que equipare la mirada del filósofo a la del pintor,¹⁵⁵ y la distinga de la actitud práctica o utilitaria del científico. En ese reaprender a ver el mundo está presente la idea de que ésta implica una rehabilitación ontológica de lo sensible, tal como se lee en *El ojo y el espíritu*, porque la vida sensitiva del pintor y no sólo la dimensión racional, se ven implicados en el acto creativo.

Cézanne es uno de sus héroes conceptuales y recibe especial atención de Merleau-Ponty porque, tal como indica Ramírez, ve en su producción pictórica un notable esfuerzo por “llevar hasta sus últimas consecuencias la destrucción del espacio renacentista (homogéneo, lineal, orgánico) algo que los impresionistas apenas apuntaron”.¹⁵⁶ En lugar de conformarse con la articulación clásica y reflexiva de las imágenes, Cézanne toma en serio la tarea de aprender a ver el mundo, y le dedica a temas específicos una gran cantidad de lienzos, como es el caso de las manzanas y de *La montaña Sainte-Victoire*. Por ello Merleau-Ponty considera que su obra es relevante, ya que, como señala Escribano, “Cézanne se le presenta como el paradigma de la experiencia pre-científica del mundo natural”.¹⁵⁷ Es para nuestro filósofo un pintor que fue capaz de poner entre paréntesis la enseñanza clásica de la pintura y, de ese modo, mirar el mundo con ojos renovados.

Además del ejercicio fenomenológico o filosófico que Merleau-Ponty identifica en Cézanne, se puede decir que a partir de la percepción pictórica mostró que el sentir no es un fenómeno pasivo, sino una tarea infinita e inagotable que se compone, simultáneamente, del acto perceptivo y de su reverso, el acto expresivo. Así, gracias a la constante exploración arqueológica del mundo, Cézanne hace surgir su sentido originario; ve y hace ver al espectador desde un punto de vista pre-teórico.

¹⁵⁴ Para profundizar en este tema, *Cfr. Historia del arte sin hombres* de Katy Hessel.

¹⁵⁵ Ya en Husserl se leía una idea similar.

¹⁵⁶ M. Ramírez, *Filosofía y creación. Ensayos diversos*, Morelia, Driada/UMSNH, 2007, p. 217.

¹⁵⁷ X. Escribano, *Sujeto encarnado y expresión creadora*, *op. cit.*, p. 238.

Se puede constatar hasta este punto que, frente a las insuficiencias teóricas presentes en la conceptualización de la percepción en la tradición clásica (de corte empirista o racionalista), Merleau-Ponty nos ofrece una conceptualización que apunta hacia una rehabilitación ontológica de lo sensible. Su propuesta muestra otra arista de la percepción y de la vida sensitiva, que en sus escritos adquiere un sentido plenamente activo que implica la expresión y la creación, y que el autor ve materializado en el arte moderno. A partir de esta idea, se abordarán las implicaciones filosóficas del *happening*.

2.5 Implicaciones filosóficas del *happening*

El propósito de este apartado es desplegar las implicaciones filosóficas del *happening* a partir de la exposición de los conceptos merleau-pontianos de los apartados anteriores y, asimismo, considerando las características de dicho movimiento artístico expuestas en el primer capítulo de este trabajo.

En el capítulo que Jorge Juanes le dedica al arte acción en *Territorios del arte contemporáneo*, hace una comparación entre el entendimiento del cuerpo en las poéticas artísticas de la racionalidad y en algunas manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, señala que en las primeras el cuerpo era concebido como un cuerpo estable, unitario e idéntico,¹⁵⁸ lo cual se asemeja al entendimiento del cuerpo de las posturas empiristas e intelectualistas expuestas en los apartados anteriores. Por otro lado, Juanes afirma que las segundas, sobre todo el *performance*, el *happening* y el *fluxus*, significaron un derrocamiento de lo puro, de “la imagen del cuerpo bello y eterno”¹⁵⁹ y, además, ampliaron la exploración del cuerpo.

De manera particular, el *happening*, al que Juanes se refiere como “un arte de participación colectiva”,¹⁶⁰ materializa la integración total de los cuerpos en situaciones que desbordan la racionalidad y que dan lugar a una multiplicidad de relaciones y situaciones que es imposible predecir. Diversos artistas y teóricos del arte comparten el punto de vista del filósofo mexicano.

¹⁵⁸ J. Juanes, *Territorios del arte contemporáneo*, op. cit., p. 263.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 263.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 265.

Entre los artistas que han hablado sobre el cuerpo en el *happening* me gustaría señalar a dos de los pioneros de dicha manifestación artística, a saber, Kaprow y Minujín. Kaprow señala a propósito de las diferencias que hay entre el *happening* y el teatro, que en el primero “no existe separación entre el público y la obra”.¹⁶¹ Con ello da a entender que la corporalidad del individuo está completamente involucrada en la obra. En el mismo tenor, Minujín afirma que el *happening* se apoya en la idea de “crear un collage de situaciones vivas metiendo a la gente dentro de una obra de arte”.¹⁶² Esto se puede complementar con la diferencia que la artista identifica y destaca de manera enfática con el *performance*, del cual dice que, además de que se puede repetir, actuar y ensayar, el público puede ser más o menos espectador y en algunos miran como si fuera teatro.¹⁶³

Entre los teóricos del arte que han mencionado el involucramiento y el rol de los participantes en el *happening*, se encuentran algunos autores de habla inglesa. Uno de ellos es Adrian Henri, quien menciona que mientras en el teatro “el actor siempre está en el personaje”,¹⁶⁴ en el *happening* “la gente es sólo gente”¹⁶⁵ que participa del acontecimiento. Henri enfatiza que esto se debe a la influencia de Cage, cuyo legado fue lo no secuencial y lo impredecible, y, así, la corporalidad de los miembros del *happening* se encuentra inmersa y en situaciones no planeadas. Otro de ellos es Richard Kostelanetz, quien realiza una interesante y controversial conceptualización del *happening*,¹⁶⁶ menciona que, sea cual sea su naturaleza, tiene en común que “cada pieza exige del espectador una percepción activamente comprometida y muy personal”.¹⁶⁷ En dicha afirmación se constata que el participante debe estar comprometido (*engagé*) a nivel plenamente corporal porque el formato de la obra así lo requiere. Además, Kostelanetz añade que “emplea varios medios de comunicación para crear un campo de actividad que apele a todo el *sensorium*

¹⁶¹ A. Kaprow, *Entre el arte y la vida*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶² M. Minujín, *Happenings, performances*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶³ Argentina Performance Art, “2da Jornada completa 2022: Marta Minujin - Happenings y performances en primera persona”, video de Youtube, 2:19, publicado el 20 de septiembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=UYEfoN7fk2g&t=392s>

¹⁶⁴ A. Henri, *Total art. Environments, Happenings and Performance*, Nueva York, Praeger, 1974, p. 86.

¹⁶⁵ *Ídem.*

¹⁶⁶ Cfr. R. Kostelanetz, *The theatre of mixed-means. An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*.

¹⁶⁷ R. Kostelanetz, *The theatre of mixed-means. An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*, Nueva York, Dial Press, 1968, p. 8.

total”,¹⁶⁸ lo cual da cuenta de que la naturaleza misma del *happening* o el *theatre of mixed means*, como él lo llama, es tener un impacto a nivel sensorial. Una tercera teorización es la de Richard Schechner, quien dirige la atención hacia el cambio que ocurre en la relación entre el artista, el material y el espectador, cuyo involucramiento corporal deviene total, por lo que “lo que se hace ya no es más importante que los que lo hacen y los que lo presencian”.¹⁶⁹

Tal como se ve, tanto los artistas como los teóricos del arte reconocen la importancia de la participación del cuerpo de los “espectadores” en el *happening*. A partir de ello es posible y pertinente formular la pregunta sobre las implicaciones filosóficas de la integración corporal en dicha manifestación artística tomando como punto de partida los conceptos y las nociones de la obra de Merleau-Ponty y respondiéndola en tres puntos.

Uno de ellos es el cuestionamiento de los supuestos tradicionales en torno al cuerpo, tanto los de la tradición cartesiana como los del arte tradicional, que durante mucho tiempo le otorgaron el estatuto de un elemento puro, estable y distante, más afín a un objeto que a un ser viviente, y a partir de ahí teorizaron sobre él o ejecutaron obras artísticas.

Por un lado, la primera, tal como señala Escribano en su estudio sobre el cuerpo danzante, se había aproximado a él desde una actitud reflexiva sostenida en “las rígidas distinciones del dualismo cartesiano”.¹⁷⁰ En dicho estudio, el autor recupera una cita de Merleau-Ponty en la que se destaca la purificación del cuerpo y del alma que se hizo a partir de la tradición cartesiana y le contrapone la idea de Paul Valéry, poeta francés que ve en el cuerpo danzante “une poésie générale de l’action des êtres vivants”.¹⁷¹ Asimismo, expone el caso de artistas como Merce Cunningham y Kazuo Ohno, artistas que se enmarcan dentro de la danza contemporánea, la cual es descrita por Escribano como “una exploración de las posibilidades de movimiento y expresión de la naturaleza humana”,¹⁷² afirmación a la que llega a partir del concepto de cuerpo de Merleau-Ponty y de la propuesta en torno a la danza de Valéry.

Por otro lado, el segundo, es decir, el arte tradicional, había perpetuado la idea de un cuerpo unificado y puro cuya representación obedecía, en su mayoría, a reglas

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁹ R. Schechner, “Happenings”, *Happenings and other acts*, Londres, Routledge, 2003, p. 217.

¹⁷⁰ X. Escribano, *Sujeto encarnado y expresión creadora*, op. cit., p. 74.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷² *Ibid.*, p. 88.

hegemónicas que tenían como eje conductor el naturalismo y una idea de “lo correcto” y que había mantenido de cierta forma a la distancia del espectador. Es hasta el siglo XX que se despliegan otras posibilidades de representar al cuerpo en la pintura (como hicieron Modersohn-Becker y Kollwitz) y, aproximadamente en los años 50, tal como se ha señalado en el primer capítulo, de ir más allá de las posibilidades que los medios tradicionales habían ofrecido. Entre ellas se encuentra la inclusión del espectador, que, como señala Erika Fischer-Lichte,

en la visita a una galería o a un teatro valía tradicionalmente la convención de que el papel del visitante era el de observador o espectador. Quien visita una galería contempla las obras expuestas desde una distancia mayor o menor, pero siempre sin llegar a tocarlas. El espectador, en el teatro, observa lo que ocurre sobre el escenario sin entrometerse, incluso en momentos de gran emoción o implicación internas.¹⁷³

El *happening*, por sus características, comparte elementos como los que se señalaron a propósito de la danza contemporánea, con el añadido de que el “espectador” está incluido. Además, la incorporación del cuerpo se hace desde situaciones que lo colocan lejos de lo estable y lo puro y, aunque la exploración corporal no se da a través de acciones duras como en el *performance*, sí se puede afirmar que, tal como dice Juanes, se potencian las capacidades sensoriales gracias a un juego abierto entre actores y “espectadores”.¹⁷⁴

De ahí que a partir de los dos puntos señalados se puede concluir que una de las implicaciones es la reconfiguración del entendimiento tradicional en torno al cuerpo, ya sea desde la filosofía (intelectualista o empirista) o desde el arte. El *happening* abre la posibilidad de cuestionar la idea del cuerpo como un objeto idealizado y distante para entenderlo, en lugar de ello, como el lugar donde se articula una poética general de la existencia.

El segundo punto que se sigue de la integración corporal en el *happening*, es un contacto con el mundo de la percepción tal como lo entiende Merleau-Ponty, ya que los participantes se relacionan con la obra, no desde el análisis reflexivo, sino desde la experiencia perceptiva detonada por el acontecimiento o suceso. Siguiendo

¹⁷³ E. Fischer-Lichte, *La estética de lo performativo*, op. cit., p. 25.

¹⁷⁴ J. Juanes, *Territorios del arte contemporáneo*, op. cit., p 266.

la idea expuesta en el apartado anterior de que percibir no es ni la recepción de cualidades externas, ni una operación de la consciencia, sino un acontecimiento ontológico, vivenciar el *happening* sería una manera de sumergirse en la espesura del mundo.

Al igual que la fenomenología, la pintura y la danza, el *happening* colocaría a los individuos en un lugar distinto al del pensamiento de sobrevuelo. En lo que respecta a la fenomenología, Merleau-Ponty ve en ella, a diferencia del pensamiento científico y del análisis reflexivo,¹⁷⁵ una forma de volver a las cosas mismas, de

volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre y respecto del cual toda determinación científica es abstracta, signitiva y dependiente, como la geografía respecto del paisaje en el que aprendimos por primera vez qué era un bosque, un río o una pradera.¹⁷⁶

La pintura moderna compartiría ese rasgo con la tarea de la fenomenología, porque, tal como también se expuso en el apartado anterior, llevaría a cabo una exploración del mundo distinta a la del análisis reflexivo. Si éste nos aleja de las cosas mismas “porque introduce mediaciones y dicotomías”, el arte nos acercaría a ellas “porque es mediación sin conceptos”.¹⁷⁷

La danza tal como la analiza Escribano, también posibilitaría entrar en contacto con el sentido latente antes de las abstracciones del pensamiento reflexivo porque “el cuerpo sin ninguna decisión previa o deliberación del sujeto reflexivo alcanza una adherencia prepersonal a la forma general del mundo”.¹⁷⁸

El *happening*, tal como la fenomenología, la pintura moderna y la danza, colocaría a los participantes en una situación semejante, debido a que, por sus características, desborda la reflexión e implica una confrontación con el mundo que nos permite aprender a verlo antes de su teorización. Y más que aprender a verlo,

¹⁷⁵ En el prólogo de la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty se refiere a las descripciones puras provenientes tanto de las explicaciones científicas como de aquellas filosofías que colocaron en el centro a la consciencia y menciona de manera específica al pensamiento cartesiano y kantiano. De ambos afirma que al otorgarle un lugar privilegiado a “la absoluta certeza de mí para mí” p. 9, terminaron por desvincular al sujeto y, en consecuencia, se alejaron de la experiencia vivida.

¹⁷⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 9.

¹⁷⁷ M. López-Sáenz, “Merleau-Ponty o el arte de la visibilidad”, *Agora. Papeles de filosofía*, 17/2, 1998, p. 150.

¹⁷⁸ X. Escribano, “The dancing body”, en *Embodied Aesthetics: Proceedings of the 1st International Conference on Aesthetics and the Embodied Mind, 26th-28th August 2013*, Leiden, Brill, 2014, p. 80.

nos permite vivirlo, salir de la enajenación de lo cotidiano y retornar a la experiencia vivida:

los happenings son un arte activo y exigen que la creación y la realización, la obra y el admirador, la obra y la vida, sean inseparables. Como la pintura de acción, en la que se inspiran, seguramente cautivarán a aquellos a quienes la vida contemplativa como un fin en sí mismo les parece insuficiente.¹⁷⁹

El tercer punto está relacionado con la noción de movimiento. Merleau-Ponty no lo concibe como un cambio de lugar, ya que, como indica en el curso del Collège de France de 1953, eso implicaría mutilar o cortar “sus orígenes perceptivos”.¹⁸⁰ Al someter al movimiento a una interrogación filosófica, en lugar de ser un desplazamiento de un punto A a un punto B, deviene “revelador del ser”.¹⁸¹ Relación que se articula desde el cuerpo, es decir, desde un sujeto “espacialmente situado, iniciado al mundo”.¹⁸²

Lucia Angelino, comparte y retoma la idea de Merleau-Ponty para aplicarla al estudio de diversas expresiones artísticas, como la pintura, la improvisación musical y la escritura.¹⁸³ En lo que respecta al movimiento, en *Entre voir et tracer* Angelino afirma que para el filósofo francés la idea de éste como un mero cambio de lugar es “una definición superficial y limitada”¹⁸⁴ y, al igual que él, se inclina por concebirlo como la “manera más profunda de entrar en contacto con la realidad en el momento en que ella nos afecta”.¹⁸⁵ Aunado a ello, la autora propone repensar al movimiento como “una verdadera metamorfosis que nos abre acceso a otra vida - la vida realmente vivida”.¹⁸⁶

Por un lado, partiendo de lo anterior, en la pintura *le mouvement qui trace* sería una experiencia originaria y comprometida (*engagé*) gracias a la cual sería posible

¹⁷⁹ A. Kaprow, *Entre el arte y la vida*, op. cit., p. 102.

¹⁸⁰ M. Merleau-Ponty, “Le monde sensible et le monde de l’expression”, *Résumé de cours (Collège de France, 1952-1960)*, Gallimard, 1982.

¹⁸¹ *Ídem*.

¹⁸² *Ídem*.

¹⁸³ Sólo se mencionarán las dos primeras por la cercanía que tienen con el *happening*.

¹⁸⁴ L. Angelino, *Entre voir et tracer. Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l’expérience esthétique*, Paris, Mimesis, p. 28.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 67.

“comprender la experiencia vivida”.¹⁸⁷ Por otro lado, en la improvisación musical el movimiento es concebido como un conocimiento encarnado, ya que a partir del esquema corporal se entabla una relación íntima con el mundo en la que el movimiento es concebido como desplazamiento creador (*cheminement créateur*).¹⁸⁸ El movimiento en la improvisación musical muestra un lado creativo, de comienzo y de iniciación, en el que la dimensión racional queda en un segundo plano, ya que es en el cuerpo en donde se gesta ese comienzo creativo. Angelino lo ejemplifica retomando la descripción de Enrico Pieranunzi, músico italiano, en torno a la improvisación musical. En su descripción, Pieranunzi hace énfasis en la importancia del libre movimiento del cuerpo y señala que en el momento de la improvisación “no sabemos nada, es el cuerpo el que está hablando, no la cabeza y sigue un camino que no es el de los libros y el conservatorio”.¹⁸⁹

Tanto el ejemplo de la pintura como el de la improvisación musical muestran que el movimiento no se reduce a un desplazamiento lineal de un punto a otro. El acto de pintar y de improvisar una melodía van acompañados de un movimiento del cuerpo que en su entrelazo con el mundo propicia una intensificación de la vida. A partir de ello, propongo que, por sus características, en el *happening* ocurre lo mismo.

Como se ha visto en apartados anteriores, en el *happening* el cuerpo de los integrantes participa de manera activa e integrada en las diversas situaciones o espacios dispuestos por el artista. El movimiento de los individuos no se reduce a un recorrido hecho de un punto A a un punto B, o tomando un ejemplo práctico, del museo a la casa que hay detrás o del inicio de la casa al final, sino que es un movimiento que implica compromiso y creación. Compromiso de un cuerpo cuya relación con el mundo es quiasmática. Creación porque al tiempo que percibimos estamos creando la obra debido a que formamos parte de ella y sin nuestra presencia no se llevaría a cabo.

Así, en el *happening* el movimiento no es un desplazamiento de los cuerpos, sino un movimiento creador que nos brinda una vía de acceso privilegiado al mundo y que nos permite vivirlo como algo más que un espacio en el que hay un conjunto de

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸⁹ Pieranunzi citado por L. Angelino, *Entre voir et tracer. Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l'expérience esthétique*, op. cit., p. 72.

objetos. El movimiento vivido a partir de la experiencia del *happening* da lugar, tal como el cine, a la “celebración de nuestra apertura al mundo y al otro”.¹⁹⁰

Una vez que se han hecho explícitas las implicaciones filosóficas del *happening*, se analizará en el siguiente capítulo el caso particular de la producción artística de Minujín con el objetivo de profundizar en su obra a partir de los conceptos y nociones del pensamiento merleauPontiano.

¹⁹⁰ M. Merleau-Ponty, “Le monde sensible et le monde de l’expression”, *op. cit.*

Capítulo 3. El *happening* en América Latina: Marta Minujín

Un happening puede ser cualquier experiencia que desate las energías creadoras que hay en nosotros. Es un arte del presente vivencial.

Marta Minujín¹⁹¹

3.1 Marta Minujín y la invención del Suceso o *happening*

Marta Minujín afirma que ella inventó el Suceso en América Latina,¹⁹² pero la versión inglesa de la palabra, *happening*, fue el término que tuvo más éxito en los circuitos del arte. A pesar de la diferencia nominal, Minujín compartía ciertas inquietudes con sus coetáneos, como Allan Kaprow y Wolf Vostell, a los que les atribuye la invención del *happening* en Estados Unidos y en Europa, respectivamente. Dichas inquietudes compartidas consistían en la voluntad de crear obras que hicieran participar a los espectadores y que dirigieran su mirada y su corporalidad más allá del mundo práctico, utilitario o de los nacientes y enajenantes medios de comunicación de masas. Además, con la invención de los Sucesos, tanto Minujín como sus colegas pretendían trastocar y desestabilizar las reglas de creación legitimadas por la tradición artística durante aproximadamente quinientos años y, así, dinamizar las estructuras fosilizadas que perpetúan y propician relaciones estáticas.

Es por ello que Romero Brest, en su trabajo monográfico sobre Minujín, califica su obra como revolucionaria y reconoce que la actitud de la artista argentina es “más que moderna, actual, acutalísima, con intencionalidad enderezada a vincular arte y vida, esquivando las fronteras establecidas”.¹⁹³ Al exponer las diferentes etapas de su producción artística, Romero Brest hace mención de su paso por la pintura y formula la hipótesis de que su breve incursión en ella tal vez se debió a que el cuadro no satisfacía sus preocupaciones artísticas. De ahí que optara por incursionar en la escultura, la cual trabajó tanto en los inicios de su carrera como en etapas posteriores, desde pautas distintas a las seculares y a veces a escala monumental, como se

¹⁹¹ M. Minujín, *Happenings, performances, op. cit.*, p. 52.

¹⁹² *Ibid.*, p. 50.

¹⁹³ J. Romero, *Marta Minujín, S/l.* : E. Giménez, 2005, s/n.

observa en los colchones, el obelisco de pan dulce y la venus de Milo. Sin embargo, es a partir del arte acción, y específicamente los Sucesos o el *happening*, que la artista comienza a crear obras afines a su modo de concebir el fenómeno artístico.

Para Romero Brest, los *happenings* de Minujín (y en general la totalidad de su obra) suponen una oportunidad para replantear y entender de otras maneras la creatividad artístico-visual. Por una parte, debido a que en ellos es evidente el abandono de la idea del arte como representación y, por otra parte, debido a la libertad creativa que eso conlleva. Al abandonar los apoyos y los medios tradicionales, se abre la posibilidad de repensar el lugar del artista, del espectador y la vigencia y validez de los relatos legitimadores. Por este motivo Romero Brest afirma que la obra de Minujín “se adscribe a las teorías de la ‘muerte del arte’, evitando el mercado y los museos, realizando obras efímeras y destruyendo su obra plástica anterior”.¹⁹⁴

Oscar Masotta comparte el punto de vista de Romero Brest, tanto en lo que concierne al *happening* como a la importancia que tiene Minujín para dicho movimiento artístico. En primer lugar, en su ensayo titulado “Happenings”, afirma que “el *happening* es un género de actividad artística que comienza por ampliar la extensión misma de la noción de obra”.¹⁹⁵ Esto implica que los criterios de valoración y de creación no están determinados por la tradición artística precedente y que lo que antaño había sido catalogado como obra, en la época del *happening* se ha expandido. Masotta señala, además, que Argentina ocupa un lugar importante en la historia del *happening* y que la figura de Minujín destaca porque su arte es “la afirmación radical del valor del arte en relación a la vida”.¹⁹⁶

Su lugar en la historia del arte contemporáneo de Argentina como pionera del *happening* también es reconocido por Ana Longoni y Mariano Mestman. En su ensayo “Después del pop, nosotros lo materializamos”, dan cuenta del impacto que tuvo Minujín en la popularización del *happening*. Al respecto mencionan que, a pesar de que hubo otros artistas que realizaron *happenings*, ella fue “quien mejor encarnó la popularización y la mass-mediatización del fenómeno”.¹⁹⁷ La descripción y análisis de

¹⁹⁴ J. Romero, *Marta Minujín, op. cit.*, s/n.

¹⁹⁵ O. Masotta, *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Mansalva, 2017, p. 134.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹⁹⁷ A. Longoni y M. Mestman, “Después del pop, nosotros lo desmaterializamos. Oscar Masotta, los happenings y el Arte de los Medios en los inicios del conceptualismo”, en *Listen. Here. Now. Argentine art in the Sixties, Writing of the Avant-Garde*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2004. Consultado en: <https://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/03/longoni-mestman-arte-de-los-medios.pdf>

las obras que hacen Longoni y Mestman, muestra, además del impacto mediático, algo que ya se ha dicho a lo largo de este trabajo, a saber, que en las obras la dimensión corporal ocupa un lugar central. Esto porque, tal como señalan los autores del artículo, “exaltan sentidos adormecidos” e “incorporan al público a la obra”,¹⁹⁸ con lo cual el cuerpo queda en el centro de la experiencia de la obra.

Minujín también hace énfasis en algunos fragmentos de entrevistas, que se encuentran en *Minujin, happenings performances*, que el arte de la actualidad “es para ser vivido y no para ser observado”.¹⁹⁹ Por ello busca la inserción del individuo en la obra. Ahora bien, si ella inventó el *happening* o no, podría discutirse, pero lo que sí es cierto es que gracias a su interés por desdibujar la distancia entre el espectador y la obra y por “hacerlo vivir”, creó obras que efectivamente redujeron esa distancia, gracias a la diversidad de estímulos sensoriales de sus piezas.

Mediante la estrategia de incluir una gran cantidad de materiales que operaban simultáneamente y que involucraban al visitante, lograba hacerlo vivir y lo trasladaba, aunque fuera durante el tiempo que estuviera inmerso en la obra, más allá de su vida cotidiana. Tal como ella misma afirma a propósito del *Batacazo, happening* que se analizará en el siguiente apartado, su propósito era intentar “sacar al hombre de un medio que lo ha anquilosado, agrisado, llevándolo a situaciones vertiginosamente mudables y desconcertantes”.²⁰⁰

Para Minujín, el arte del cual se puede participar de manera activa ofrece un *plus* con respecto a otras formas de creación, no porque éstas sean menos valiosas, sino porque aquellas colocan a la persona dentro de la obra y la sacan de la actitud práctica, con lo que de una manera más directa lo confrontan con el mundo lejos del pensamiento científico o reflexivo.

En los apartados siguientes se hará un enlace entre los conceptos expuestos en el capítulo 2 y algunas obras de la artista, con el doble objetivo de responder a las preguntas de investigación y, asimismo, de constatar la hipótesis que guía nuestra investigación, a saber, que a partir del arte contemporáneo, específicamente del *happening*, se puede dar cuenta del cuerpo como medio de apertura al mundo de la percepción.

¹⁹⁸ A. Longoni y M. Mestman, “Después del pop, nosotros lo desmaterializamos. Oscar Masotta, los happenings y el Arte de los Medios en los inicios del conceptualismo”, *op. cit.*

¹⁹⁹ M. Minujín, *Happenings, performances*, *op. cit.*, p. 67.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 67.

3.2 *La destrucción* (1963)

Minujín hizo su primer *happening* en París en 1963. Después de haber vivido por tres años en un *atelier* en Rue Delambre, llegó a su fin el período que cubría la beca que había recibido y tuvo que regresar a Argentina. En consecuencia, se planteó qué hacer con las obras que había creado durante su estancia parisina. Así nació *La destrucción*.

La artista decidió destruir todas las obras que hizo durante ese periodo, que en su mayoría eran las esculturas hechas con colchones, pero quiso “hacerlo de una manera creativa; apuntalando un punto de vista particular que tenía en aquel entonces acerca de la muerte y del arte”.²⁰¹ Esto porque, por un lado, en ese punto de su carrera Minujín ya había pasado ocho años en escuelas de arte y había adquirido conocimientos sólidos sobre dibujo, pintura, escultura y grabado. A pesar, o tal vez gracias a ello, optaba constantemente por alejarse de los medios y las técnicas tradicionales. Por otro lado, el punto de vista particular que tenía acerca del arte iba enfocado en que las obras no murieran en los museos, a los que se refiere como cementerios culturales. De ahí que eligiera ejecutar un *happening* con las características de *La destrucción* para deshacerse de sus obras de una manera creativa.

En un primer momento, Minujín organizó en su espacioso *atelier* una exposición con todas sus obras e invitó a Lourdes Castro y a Alejandro Otero a exhibir sus obras junto con ella. Después, la artista llevó al terreno baldío Impasse Ronsin las obras que había elaborado durante su estancia de tres años en Francia y citó a algunos de sus colegas el 6 de junio a las 18h. Los invitó a crear obras sobre sus obras mediante el uso de elementos de trabajo que fueran acorde con ellos mismos. Entre los invitados se encontraban miembros del grupo del *Nouveau Réalisme*, como Niki de Saint Phalle, Tinguely, Robert Filliou, Ray Johnson y Christo.

Cada uno destruía creando su propia obra sobre mi obra, entonces el que era pop tiraba crema, el que era surrealista cortaba con guantes, Christo me envolvió a mí en un paquete, vino otro con un hacha otro pintado de plateado, eso durante diez minutos.²⁰²

²⁰¹ *Ibid.*, p. 39.

²⁰² *Ibid.*, p. 266

Posteriormente, Minujín soltó quinientos pájaros al aire y liberó cien conejos entre las personas que habían acudido a presenciar el *happening*. Luego llegó Paul Gette, quien hizo las veces de verdugo y, al tiempo que ella rociaba sus obras con nafta, él las rompía con su hacha. El fuego fue tan escandaloso que llegaron los bomberos a desalojar el lugar. Minujín describe la imagen del suceso como un escenario fantástico y caótico en el que había pájaros volando, “conejos corriendo entre la gente, colchones que despedían ese olor a pluma quemada y a pintura chamuscada. [...] Fue una sucesión de imágenes orgiásticas incontrovertibles”.²⁰³

Dstrucción encuentra una similitud con uno de los planteamientos de Merleau-Ponty en torno al museo y las obras. En *La prosa del mundo* el autor afirma que la función del museo “no es únicamente bienhechora”,²⁰⁴ ya que, a pesar de que es un espacio en el que se concentran las obras y son accesibles a los espectadores, las confina a “severos muros” y las dota de “un falso prestigio”.²⁰⁵ En consecuencia, el museo las desprende de “los azares en medio de los cuales nacieron”²⁰⁶ y, además, encumbra a determinados Superartistas. Así, en medio de un “silencio necrofílico” y del regocijo “de los intelectuales”, el arte queda anulado o mutilado de la vitalidad que lo creó. En palabras del autor:

Obras que habían nacido al calor de una voluntad, se las transforma en prodigios de otro mundo, y el soplo que las impulsaba no es ya, en la pensativa claridad del museo, bajo los cristales o los espejos, más que una débil palpitación en su superficie.²⁰⁷

Se puede afirmar, entonces, que tanto Merleau-Ponty como Marta Minujín conciben al museo como un lugar ligado a la muerte de las obras. El gesto creativo y subversivo de Minujín es un llamado desde el arte a darle otra vida a las obras, a activarlas, en este caso desde la participación colectiva, o a vivirlas desde la interacción directa con ellas. A partir de ello hay un cuestionamiento al museo como institución, una invitación a propiciar experiencias a través del arte y a poner entre paréntesis el conocimiento adquirido en las academias para darle paso a la creación

²⁰³ *Ibid.*, p. 43

²⁰⁴ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*, Madrid, Trotta, 2015, p. 81.

²⁰⁵ *Ídem.*

²⁰⁶ *Ídem.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 82.

desde la espontaneidad, antes de la racionalización excesiva. El cuerpo, las obras y el entorno devienen un espacio creativo y de apertura hacia el mundo y hacia los otros.

3.3 Suceso (1965)

Suceso plástico tuvo lugar en Uruguay en 1965. En él se desarrollaron simultáneamente una serie de situaciones inconexas: Minujín sobrevoló el Estadio Luis Tróccoli en Montevideo, Uruguay y lanzó sobre la gente que estaba en él quinientos pollos vivos, crema y lechuga, mientras había gente jugando rugby, hombres musculosos levantando mujeres, mujeres rodando por el suelo, parejas de novios envolviéndose en cinta adhesiva y motociclistas girando en círculo con música de Bach. El objetivo de la artista era “incitar al espectador a vivir una vida distinta a la cotidiana” ya que, según ella, “la gente quiere vivir y se siente bien cuando se libera de las ataduras y las inhibiciones [...]. Se incentiva la imaginación generalmente amortiguada por los slogans, la propaganda y la rutina del trabajo diario”.²⁰⁸

Marta ha mencionado en diversas entrevistas que el *happening* estaba inspirado en²⁰⁹ *8½*, filme dirigido por el cineasta italiano Federico Fellini. El tema de la película es la crisis creativa de Guido, un director que goza de cierta fama dentro del medio cinematográfico de su época, pero que sufre un bloqueo creativo que le impide escribir el guión de su próximo proyecto. Dentro de esa época de incertidumbre y confusión, Guido regresa constantemente a los recuerdos de su infancia y ese contacto recurrente con su pasado se desenvuelve en un ambiente onírico. La particularidad de *8½* es que Fellini no sigue el esquema lineal propio de la estructura narrativa del cine clásico, sino que recurre a recuerdos, sueños y, en general, a situaciones surrealistas para contarle la historia al espectador. La última escena es representativa de lo poco convencional que es la trama de la película, ya que en ella se observa un conjunto de personajes vestidos de diferentes maneras que se toman de las manos y forman un círculo mientras hay una banda tocando de fondo.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁰⁹ Cfr. M. Minujín, “¿Qué película marcó tu vida y por qué?”, *La nación*, recuperado en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/que-pelicula-marco-tu-vida-y-por-que-nid2389001/>

Lo anterior evoca el *happening* de Minujín por varios motivos: uno de ellos es el espacio abierto en el que se desarrolla la acción; otro es que tanto en la película como en el *happening* hay una multitud de personas de diferentes procedencias ejecutando acciones diversas; uno más es la música de fondo, en el filme una pequeña orquesta y en la obra de Minujín la misa de Bach. Además, los dos escenarios estaban delimitados espacialmente por un círculo formado por personas. Gilles Deleuze señala en *La imagen-tiempo* que desde los primeros filmes de Fellini no sólo está “el espectáculo tendiendo a sobrepasar lo real, está también lo cotidiano que no cesa de organizarse como espectáculo ambulante”.²¹⁰ Deleuze también afirma que el cineasta italiano suplanta la escena por número artísticos en los que no hay “distinción [entre] mirantes-mirados, sin espectadores, sin salida, sin bastidores ni escenario: menos un teatro que una suerte de Luna Park gigante”.²¹¹ Tal como en el *happening* de Minujín, la vida se vuelve espectáculo, un espectáculo en el que se borran los límites presentes en otros momentos de la tradición artística que separaban y delimitaban el rol de cada individuo o de cada espacio, ya sea en el museo, en el teatro o en el cine.

Tanto en *8½* como en *Suceso Plástico*, hay una invitación a participar de situaciones vivas sin las restricciones, las ataduras y la seriedad del tiempo cotidiano. Como señala Minujín a propósito de dicho *happening*,

Suceso Plástico es el desarrollo de una idea, a través de situaciones vivas, que por el contraste, la disociación, la rapidez casi sin tiempo cotidiano, provocan una especie de shock sacando al espectador de su inercia y transformando todo en situación colectiva. [...] La acción debe ser necesariamente compulsiva para que permita arrancar al espectador de su inactividad y lo impulse a vivir. El secreto es que incita al espectador a vivir una vida distinta a la cotidiana.²¹²

Ambas obras, en sintonía con el proyecto merleau-pontiano, apuntan hacia un “contacto con el mundo vivido” antes de “las visiones científicas”²¹³ y de las construcciones artificiales que han propiciado la desvinculación del sujeto del mundo.

²¹⁰ G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 16.

²¹¹ *Ibid.*, p. 123.

²¹² Marta Minujín, *Happening, performances*, *op. cit.*, p. 79.

²¹³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op. cit.*, p. 9.

Tanto en la experiencia fílmica que ofrece Fellini como en el *happening* de Minujín hay un contacto con el mundo antes de su intelectualización. A diferencia de las manifestaciones artísticas de corte objetivo que pretendían “fijar la experiencia vivida”,²¹⁴ como la que se sustenta en la perspectiva planimétrica, el *happening* no pretende ofrecer ninguna “ilusión objetivista”,²¹⁵ así como tampoco una visión proveniente de una “inteligencia infinita”,²¹⁶ sino una experiencia liberada de las reglas o, retomando las palabras de Merleau-Ponty, un arte “liberado de la violencia que imponía el dibujo”.²¹⁷

En el caso específico de la pintura, que bien puede aplicarse al lenguaje y al arte de manera general, Merleau-Ponty confronta la señalización objetiva y las relaciones numéricas con el “marcar sobre el papel una huella de nuestro contacto con ese objeto”.²¹⁸ El autor señala que el dibujo no debería limitarse a ser un informe del mundo o algo que pretenda abarcarlo en su totalidad, sino que también podría seguir el camino del dibujo infantil, el cual “simboliza tanto el estadio anterior a la objetividad como lo que está por encima de ella”.²¹⁹ Si bien el dibujo del niño no tendrá la lógica del dibujo de un adulto que usó la perspectiva planimétrica, o las historias infantiles no tendrán la linealidad que sí tendrá lo que sea contado desde la mirada del adulto, Merleau-Ponty destaca el valor que tiene la expresión del niño. En ella ve la expresión previa a la racionalización o al establecimiento de reglas, ya que no siguen una receta infalible. Así como Cézanne, quien buscaba expresar el color y no someterlo a las leyes de perspectiva, la tarea del niño nos hace percibir el mundo.

Lo anterior coincide con lo que ocurre en *Suceso*, ya que la totalidad del acontecimiento se encuentra atravesada por un tiempo no lineal (debido a que no pretenden contar una historia por medio de situaciones yuxtapuestas) y por una serie de situaciones que desbordan la intelectualización del mundo. De esa forma, a través de la acción corporal se propicia que el participante salga de lo cotidiano y que viva.

²¹⁴ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*, *op. cit.*, p. 145.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 145.

²¹⁷ *Ídem.*

²¹⁸ *Ídem.*

²¹⁹ *Ídem.*

3.4 Simultaneidad en simultaneidad o *Three countries happening* (1966)

Tal como lo indica su nombre en inglés, *Simultaneidad en simultaneidad* fue un *happening* realizado en tres países: Argentina, Estados Unidos y Alemania. Minujín estuvo a cargo de él en la ciudad de Buenos Aires, Kaprow en Nueva York y Vostell en Berlín. El motivo que subyace a la creación de un *happening* de alcance internacional es que, en palabras de Minujín, los tres querían “invadir el mundo con los happenings”.²²⁰ Cada artista tenía que ejecutar un *happening* en su país que posteriormente iba a ser transmitido en otro país gracias al primer satélite de uso comercial de la época, el Early Bird.

Minujín dividió el suyo en dos fases. En un primer momento, seleccionó a un grupo de personas que sabían que algo iba a acontecer en algún momento. Después ejecutó la primera etapa del *happening*, a la que llamó “Invasión instantánea”. Ésta consistió en hacer un triple registro de 60 individuos famosos: se grabó su imagen desde diferentes perspectivas, también se grabaron sus voces y, finalmente, se les tomó una foto. Dichos individuos fueron convocados una semana después para participar en “Simultaneidad envolvente”, la segunda etapa del suceso. Tal como narra la artista, al entrar a la habitación veían su imagen y escuchaban su voz en la radio, al tiempo que hablaban con Minujín por teléfono.

La obra era una invasión multisensorial desde diversos aparatos con los que los medios de comunicación transmitían mensajes. Los participantes que habían sido vistos ahora podían verse en las pantallas, eran “espectadores” de su propia participación en la obra. El propósito de Minujín al configurar la obra de tal manera era abordar el tema de la alienación que producen los medios, específicamente la televisión. Según la artista, ésta “transforma la vida de la gente, te modifica, emana ondas y se te impregna”.²²¹ Ahora bien, ¿cómo ocurre dicha transformación?

Se puede esbozar una respuesta a partir de la descripción que Dalmasso elabora sobre nuestra relación con las pantallas. La autora de *Le corps c'est l'écran* sostiene que “cuando vemos una imagen, cuando entramos en contacto con el mundo a través de un dispositivo, experimentamos una percepción mediada”.²²² Dicha experiencia modifica “nuestra manera de ver el mundo, de representarlo y de

²²⁰ Tráfico visual, “Ekphrasis: ‘Simultaneidad en simultaneidad’ Marta Minujín y Daniela Pérez en la 9a. Bienal de Mercosur”, Vimeo, 0:18, 9 de noviembre de 2013. <https://vimeo.com/78999403?signup=true#>

²²¹ M. Minujín, *Happenings, performances, op. cit.*, p. 85.

²²² A. Dalmasso, *Le corps c'est l'écran, op. cit.*, p. 18.

expresarlo”.²²³ En consecuencia, tanto la televisión como los ordenadores ejercen una influencia sobre nosotros.

Dalmaso sostiene que lo visual tiene la capacidad de rehacernos debido al entrecruzamiento ontológico entre lo vidente y lo visible. De acuerdo con la autora, “somos como *rehechos* por esas imágenes y por la manera de ver que esos aparatos y esas tecnologías le han enseñado a nuestra sensibilidad”.²²⁴ Desde esta perspectiva es posible afirmar que la interacción con las pantallas y con el contenido que muestran conlleva un cambio en nosotros. Esto porque

Los medios y los dispositivos le imponen condiciones a la percepción, al saber y al conocimiento, y nos transforman como sujetos encarnados, sujetos de saber y de deseo y, al mismo tiempo podríamos decir que el agenciamiento específico de cada aparato tecnológico o medio es también la expresión de una cierta manera de ser y de pensar, de un cierto ensamble de condiciones y de posibilidades históricas que han permitido su concretización. Entonces, la manera en que los humanos - hoy más que nunca dotados no solamente de la competencia de espectadores, sino también de productores, organizadores, propagadores de imágenes - han figurado lo visible, lleva la huella de su existencia situada, de su contacto sensible con el mundo, y asimismo de una cierta manera de ver, o mejor, de un cierto estilo perceptivo, cada tecnología le ofrece a nuestros cuerpos vividos maneras radicalmente diferentes de *ser-en-el-mundo*, comportando respuestas estéticas y éticas diversas.²²⁵

Lo anterior confirma, desde una perspectiva teórica sustentada en los conceptos merleauPontianos, la intuición de Minujín en torno a los entonces incipientes medios digitales, a saber, que nuestra relación con ellos no nos deja indiferentes. El individuo se ve afectado por las pantallas debido a la relación de entrelazo y reversibilidad entre el cuerpo y las pantallas. Aquél no es un mero sujeto frente a un objeto lejano, ni un mero observador, sino que su sensibilidad entera se ve interpelada por el medio digital. De ahí que Minujín le haya dirigido una crítica a la televisión, cuyo contenido consideraba propicio para alienar a las personas en lugar

²²³ *Ídem.*

²²⁴ *Ídem.*

²²⁵ A. Dalmaso, *Le corps c'est l'écran*, *op. cit.*, p. 18

de ser una herramienta para cultivar su pensamiento crítico. En el *happening* se ven sintetizados los esfuerzos de la artista.

3.5. *Kidnappening* (1973)

En los años setenta, Minujín realizó una estancia en Nueva York gracias a que obtuvo la beca Guggenheim. Durante su período neoyorkino se desarrolló *Kidnappening*, obra cuyo nombre surgió de la combinación de dos palabras que hacían alusión a su nombre, *kidnap*²²⁶ y *happening*.

Minujín relata que para ejecutarla contrató a treinta actores y pintó sus rostros como un cuadro de Pablo Picasso, artista al que admiraba y que había fallecido recientemente. La tarea de los actores consistía en salir a la calle durante tres días y “secuestrar” a las personas para después colocarlas en distintas situaciones azarosas. Antes de ejecutar el rapto, les decían que era parte de una obra de arte y tenían que firmar un documento frente a un abogado para deslindar de toda responsabilidad de lo que pudiera pasar tanto a la autora como al Museum of Modern Art (MoMA).²²⁷ Una vez que firmaban, les vendaban los ojos y los metían a un vehículo que los llevaba a un lugar desconocido. “Cada uno de los raptados aparecía en un lugar distinto. Que por supuesto no conocían. Uno terminó en la embajada de Francia comiendo con el embajador, otro en medio de una obra de teatro como actor, otro en una fiesta”.²²⁸

Iglesias menciona que en *Kidnappening* Minujín estaba “experimentando con ideas de disrupción, participación, comunidad y crítica institucional”.²²⁹ Esto se ve en el homenaje a Picasso. La artista argentina consideraba que él era un ejemplo de libertad y creatividad, pero, al igual que otros movimientos vanguardistas, fue canonizado por el museo, lo cual derivó en una especie de esterilización de su obra. En una lucha contra la rigidez institucional y partiendo del supuesto de que el arte es algo más que la canonización y veneración de ciertas obras legitimadas por

²²⁶ Secuestrar.

²²⁷ M. Minujín, *Happenings, performances, op. cit.*, p. 122

²²⁸ *Ídem*.

²²⁹ A. Iglesias, “A hostage situation at the Museum of Modern Art: Marta Minujín’s 1973 *Kidnappening*”, 22 de noviembre de 2017. <https://post.moma.org/a-hostage-situation-at-the-museum-of-modern-art-marta-minujins-1973-kidnappening/>

instituciones específicas, Minujín hizo un ejercicio de liberación de los cuadros de Picasso. Como afirma Iglesias, el homenaje de Minujín a Picasso “ejemplificaba el movimiento artístico más amplio que se estaba produciendo en aquel momento, alejado de la pintura y orientado hacia el cuerpo y la acción”.²³⁰ Así, una posible lectura de la obra es la de una dinamización radical de las obras frente a su fosilización institucional.

Lo anterior se puede enlazar con la propuesta de Danto en torno al arte contemporáneo (expuesta en el primer capítulo), sobre el cual afirma que en ocasiones “dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar”.²³¹ En *Kidnapping*, Minujín retoma una obra de un pasado próximo y, en sintonía con los artistas de la época, como Kaprow, los de la escena neoyorkina y las otras ramas del arte acción, e incluso con los artistas *pop*, “pretendió que el arte tuviera nuevamente contacto con la realidad y la vida”.²³² La estrategia de Minujín fue hacerlo a través de la acción corporal, la cual ejecutó fuera de los confines del MoMA. Así, al tiempo que operaba una crítica hacia los relatos legitimadores del arte, llevaba a cabo “una rehabilitación de la experiencia sensorial”.²³³

En el texto titulado “The dancing body”, Escribano concibe a la rehabilitación de la experiencia sensorial como “una apertura al ser sin los límites impuestos por la lógica conceptual”.²³⁴ El autor hace dicha afirmación a propósito de la fenomenología y la creación artística moderna, a la cual Merleau-Ponty le concedió especial atención a lo largo de su obra y, además, afirma que se puede extender a “las artes basadas en el movimiento corporal”.²³⁵ A pesar de que el filósofo francés no abordó lo relativo a la danza, Escribano propone que “las poéticas del movimiento del cuerpo presentes en la danza, permiten ver de manera ilustrativa las tesis principales de la fenomenología de la corporalidad de Merleau-Ponty”.²³⁶

En el mismo sentido que Merleau-Ponty y Escribano, me gustaría añadir que en *Kidnapping* también se ejemplifica lo anterior, ya que la acción corporal da pie a una comunicación íntima con el mundo a partir del *logos* sensible. Tanto la labor de

²³⁰ *Ídem.*

²³¹ A. Danto, *Después del fin del arte*, op. cit., p. 27.

²³² *Ibid.*, p. 126.

²³³ X. Escribano, “The moving body”, *Moving imagination*, Ámsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2013, p. 38.

²³⁴ *Ídem.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 45.

²³⁶ *Ídem.*

los actores de devenir pinturas vivientes fuera del museo como la participación activa de los individuos dan cuenta de ello. Las situaciones azarosas en las que se desplegaron las acciones corporales eran una invitación a vivir, no desde la racionalización del mundo, de la ciudad o del entorno, sino desde un encuentro perceptivo con él, tomando el concepto de percepción tal como se expuso en el apartado 2.4.

De esta lectura de la obra se desprende que ésta no era un mero traslado de los raptados de un punto A a un punto B, sino todo un ejercicio creativo cuyo eje conductor era el sujeto corpóreo. Ejercicio que, a diferencia de otras formas de arte con directrices rígidas, privilegiaba la libertad y la sensación.

Conclusión

El estudio del *happening* puede ser un agua difícil de surcar porque se aleja de las formas tradicionales de entender el arte. Frente a siglos de creación de obras relativamente normales y descifrables, es comprensible que aquéllos, al igual que muchas manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX, despierten “sorpresa y estupefacción”,²³⁷ tanto en los teóricos del arte como en los espectadores. También es comprensible que pueda resultar fácil sucumbir ante los intentos de su racionalización a partir de las teorías estéticas que ya conocemos. Pero, por su extrañeza y su configuración, que se aparta de los cánones y las instituciones, tratar de comprender un *happening* a partir de dichas teorías puede resultar complicado. De ahí que en el presente trabajo de investigación se haya analizado el rol o el papel del cuerpo en el *happening* como una vía posible de comprenderlo más allá de una postura meramente intelectual.

Al estudiar el tema a partir de conceptos que colocan la sensibilidad en el centro, fue posible hacer una lectura filosófica del *happening* y mostrar que, lejos de ser un arte carente de sentido y conformado por hechos inconexos, o una regresión estética, como diría Greenberg a propósito del surrealismo, aquél es una vía de reaprender a ver el mundo, a la manera en que Merleau-Ponty invitaba en el prólogo de la *Fenomenología de la percepción*.

Para abordar el tema, se consideró el conjunto de obras que surgieron a finales de 1959 en la escena neoyorkina del arte, encabezada por Kaprow, y uno de los ecos que llegó hasta el sur de América, a saber, la obra de Minujín. El autor elegido fue Merleau-Ponty por su trabajo sobre el cuerpo, específicamente por su interés en explorar realidades vividas por los seres humanos y por el énfasis que hace a lo largo de su obra en tomar en cuenta a la sensibilidad. Las directrices del proyecto filosófico merleaupontiano conectan con la intención del *happening* de potenciar las vivencias de los participantes y explorar las posibilidades que tiene el cuerpo en distintos contextos tan azarosos como creativos. De ahí que tomar como punto de partida su obra haya sido pertinente y viable.

Ahora bien, con el objetivo de situar al lector en el contexto en el que se desarrolló el *happening*, en el capítulo 1 se identificaron ciertos eventos y corrientes

²³⁷ T. Lenain, “L’art contemporain et la problématisation du regard esthétique”, en *Esthétique et philosophie de l’art*, Lovaina, De Boeck, 2002, p. 2.

artísticas que están ligados a su génesis. Gracias a ello se mostró cómo se dió el cambio de un arte regido por las normas a uno en el que la acción corporal fue una pieza clave para explorar distintas formas de creación artística que cierran la brecha entre el arte y la vida.

Después de haber elaborado la contextualización, en el capítulo 2 se expuso el concepto de cuerpo y se pudieron desplegar las implicaciones filosóficas del surgimiento del *happening*. Para ello, además de ser clave la obra de Merleau-Ponty, también fue de gran utilidad la recepción que ha tenido en lectores actuales, como Barbaras, Saint-Aubert, Escribano, Dalmasso y Angelino. Gracias a sus lecturas, pude desarrollar dichas implicaciones. En lo que respecta a los dos primeros, la manera detallada y precisa en la que exploran la dimensión ontológica de la obra de Merleau-Ponty fue fundamental para comprender, sobre todo, el último periodo del autor. En cuanto a los otros tres autores, su recepción del pensamiento del filósofo francés ha sido clave para hacer la conexión entre la obra del autor y las obras de arte contemporáneo. Dicho entrecruzamiento de autores y conceptos nos llevó a entender a partir de ejemplos claros que el rol del cuerpo en el *happening* es el de ser el lugar de apertura al mundo y al otro, no desde la racionalización, sino desde el logos sensible.

Finalmente, en el tercer capítulo se plasmaron los conceptos en los *happenings* de Minujín. A partir de ahí se hizo evidente cómo gracias a la articulación de las obras y a la manera en que los participantes se desarrollaban en cada una de ellas, los *happenings* de la artista argentina resultaban ser espacios de apertura al mundo desde una dimensión pre-teorética que solicitaba la vivencia radical de los acontecimientos.

De la redacción de los tres capítulos se despliega una valoración filosófica del happening a partir del pensamiento de Merleau-Ponty, que comienza en el cuerpo.

En primer lugar, el *happening* valora al cuerpo tal como el filósofo francés lo hace en su obra. En consecuencia, lejos de ostentar un estatus negativo, como lo hizo durante un largo periodo de la tradición filosófica, en ambos casos es nuestro lugar de apertura al mundo. El *happening* deja ver que el cuerpo es el epicentro de las experiencias y el elemento que posibilita entrar en contacto con el mundo, con lo cual permite que sea concebido como el cuerpo que yo vivo en primera persona y no como el cuerpo físico que fue desmembrado y desarticulado por diversas corrientes de pensamiento que se mencionan a lo largo de esta investigación. Esta manifestación

artística permite, entonces, al igual que la totalidad de la obra de Merleau-Ponty, reconceptualizar al cuerpo.

En segundo lugar, al otorgarle un lugar central a la corporalidad, el *happening* permite trazar una conexión con la rehabilitación ontológica de lo sensible que articula Merleau-Ponty en sus textos. Esto implica que hay un reconocimiento de la percepción, al igual que en la obra del filósofo francés, como una manera de *co-nacer* al mundo y de rehacerse gracias a la experiencia de la obra. Se pone entre paréntesis, entonces, la reducción de la percepción como un conjunto de estímulos y respuestas o como una mera operación mental y, en lugar de ello, se le concibe como un acontecimiento originario que nos acerca a las cosas más allá del análisis reflexivo y cerca de las cosas mismas, lo cual permite redescubrir el mundo.

En tercer lugar, el redescubrimiento del mundo desde la experiencia pre-teórica a partir del cuerpo y no desde el ejercicio racional, implica el reconocimiento de que conocer del mundo es una tarea infinita e inagotable, como menciona Escribano a propósito de la obra de Merleau-Ponty y Claudel. Se puede trazar un paralelismo entre la propuesta de dichos pensadores debido a que en el *happening* el sujeto encarnado no elabora un informe analítico del mundo, sino que vive y atestigua la captación del ser por el suceso del que participa.²³⁸ Es decir, no agota su conocimiento del mundo de una vez y para siempre como un objeto claro y distinto, sino que forma parte de una manera de apropiarse del mundo.

El cuarto punto apunta hacia el cuestionamiento del concepto de representación, el cual estuvo ligado al arte durante un largo periodo de tiempo. En lo que concierne al *happening*, se puede afirmar que contribuyó a la liberación de la noción del arte como representación²³⁹ porque se decantó por exaltar las vivencias y no por elaborar una copia detallada del mundo. Gracias a la acción corporal se despliega la posibilidad de crear, no desde los criterios de objetividad que Merleau-Ponty relaciona con la enseñanza clásica de la pintura, sino a partir del contacto con el mundo desde el cuerpo encarnado, alejándose así de las posturas antropocéntricas y yendo más allá de la lógica conceptual.

El quinto punto es que el *happening*, al desbordar los criterios racionales, ejecuta una crítica a los espacios oficiales de exposición, como las galerías y los

²³⁸ Expresión que Gaston Bachelard menciona para referirse a la poesía en *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 14.

²³⁹ Para profundizar en el tema *Cfr. Realidad e imagen del mundo*, México, Silla Vacía, 2021.

museos, frente a los cuales Merleau-Ponty se mostró renuente. Al igual que él, los *happenings* cuestionan que el único lugar de exposición sea un museo o cualquiera designado por las instituciones hegemónicas. Tanto Merleau-Ponty como los artistas del *happening* se decantan por la dinamización de las obras y por mantenerse alerta en lo que concierne al encumbramiento de ciertas figuras.

Finalmente, se puede afirmar que el *happening* es un punto de quiebre radical o una forma de cuestionar el pensamiento moderno, ya que gracias a la acción corporal interpela, al igual que Merleau-Ponty, los supuestos de objetividad establecidos por aquél. En lugar de ello, al igual que otros pensadores franceses y los artistas del arte acción (que aquí no se abordaron por ser una tarea titánica), el *happening* es una vía para pensar al cuerpo como el lugar de apertura al mundo de la percepción y al arte como una contrarrepresentación (como diría Jorge Juanes) más que como un ejercicio de imitación de un mundo idealizado. Con ello se reconfiguran las categorías de la tradición para dar lugar a relaciones quiasmáticas y no unilaterales que ponen en jaque a las poéticas de la racionalidad y que exaltan la riqueza del sentir.

Se afirma, entonces, que se logró el objetivo de hacer una reflexión del rol del cuerpo en el *happening*, obteniendo como resultado la conclusión de que en el despliegue de las obras éste nos regresa a la rehabilitación de lo sensible y a vivir el mundo desde la corporalidad, a ponernos en contacto con *lo que es*, antes de los conceptos que nos impone el mundo. Con ello se abre, además, la posibilidad de afirmar que en este arte se ve que el cuerpo tiene un valor epistemológico y ontológico, que después de años de tradiciones en donde se vio relegado a un segundo plano, aquí cobra la relevancia de ser ese punto cero desde donde se tendrán todas las vivencias.

Me parece que, además, en este trabajo se muestra que el *happening* cuestiona el ser del arte. En él se cuestionan siglos de tradiciones ceñidas a ciertos relatos legitimadores que determinaban qué era arte y qué no, qué podía incluirse en el museo y qué no. El *happening* solicita una apertura o una extensión del concepto de arte para abrir la posibilidad de que éste sea concebido, no como un conjunto de reglas, medidas y manifiestos, sino un lugar donde se dé un contacto con el mundo de la percepción, a la manera en que ciertos artistas modernos lo estaban intentando ya.

A partir de la conceptualización que hace Merleau-Ponty del cuerpo y el abordaje del *happening* desde su obra, se ve la potencia que tiene dicha manifestación artística, tan alejada de los relatos legitimadores, para acercarnos a las vivencias en primera persona. Sin embargo, queda como tarea hacer un estudio sobre el *happening* desde otros autores. Este trabajo, al ser una tesis de maestría, no puede abarcarlo todo, sólo es una modesta reflexión sin pretensiones de enunciar verdades universales. Por el contrario, es únicamente una propuesta para pensar filosóficamente un tipo de arte que aún hoy en día podría ser considerado como controversial y extraño.

Dicha concepción del *happening* es quizá uno de los motivos por los que hay poca información sobre el tema, ya que a lo largo de la investigación fue complicado encontrar textos sobre él. Si bien en la Biblioteca Nacional de Catalunya y en la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona hay textos útiles, su abordaje es, sobre todo, desde la historia del arte. Mi tesis contribuye, entonces, a pensar un arte “olvidado” desde el cuerpo mismo y, a su vez, a pensar al cuerpo desde el *happening* a partir de un enfoque filosófico.

Bibliografía

Angelino, Lucia. *Entre voir et tracer*. Paris: Mimesis, 2014.

Barbaras, Renaud. *L'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble: Jérôme Millon, 2001.

Bech, Josep. *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Barcelona: Anthropos, 2005.

Belting, Hans. *The end of the History of Art?* Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Dalmaso, Anna. *Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visual de Merleau-Ponty*. París: Mimesis, 2018.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.

Escribano, X. *Sujeto encarnado y expresión creadora. Aproximación al pensamiento de Merleau-Ponty*. Barcelona: Prohom, 2004.

----- . "The moving body". En *Moving imagination: Explorations of gesture and inner movement*, editado por Helena de Preester, 37-50. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2013.

----- . "The dancing body". En *Embodied Aesthetics: Proceedings of the 1st International Conference on Aesthetics and the Embodied Mind*, editado por Alfonsina Scarinzi, 73-90. Leiden: Brill, 2014.

Firenze, Antonino. "El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5 (2016): 99-108. DOI: <https://doi.org/10.6018/daimon/270031>

Fischer-Lichte, E. *Estética performativa*. Madrid: Abada, 2011.

Geymonat, Ludovico. "The Parma Baptistery and its pictorial program". Tesis doctoral, Universidad de Princeton, 2006. URL:

https://www.academia.edu/2179985/The_Parma_Baptistery_and_its_pictorial_program?email_work_card=thumbnail

Gilmore, Jonathan. "Between Philosophy and Art". En *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*, editado por Taylor Carman y Mark B. N. Hansen, 291-317. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Greenberg, Clement. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós, 2002.

Hesel, Katy. *Historia del arte sin hombres*. Barcelona: Ático de libros, 2022.

Henri, Adrian. *Total art. Environments, Happenings and Performance*. Nueva York: Praeger, 1974.

Higgins, Dick. "The Origin of Happening". *American Speech*, Vol. 51, No. 3/4, otoño-invierno, 1976, Durham, Duke University Press, 268-271. URL: <https://www.jstor.org/stable/454975>

Juanes, Jorge. *Territorios del arte contemporáneo*. Ciudad de México: Ítaca, 2010.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. URL: https://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf

Kaprow, Allan. *Entre el arte y la vida*. Barcelona: Alpha Decay, 2016.

Kirby, Michael. *Happenings*. Nueva York: E. P. Dutton, 1965.

Kostelanetz, Richard. *The theatre of mixed means. An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*. Nueva York: Dial Press, 1968.

Longoni, Ana y Mariano Mestman. "Después del pop, nosotros lo desmaterializamos. Oscar Masotta, los happenings y el Arte de los medios en los inicios de conceptualismo". En *Listen. Here. Now. Argentine art in the Sixties, Writing of*

- the Avant-Garde*, editado por Museum of Modern Art. Nueva York: Museum of Modern Art, 2004.
- Masotta, Oscar. *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva, 2017.
- Mercury, Jean-Yves. *L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires: Hachette, 1953.
- . *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
- .
- . *El mundo de la percepción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *La prosa del mundo*. Madrid: Trotta, 2015.
- . *Résumés de cours. Collège de France (1952-1960)*. París: Gallimard, 2016.
- . *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta, 2017.
- . *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro, 2018.
- Minujín, Marta. Happenings y performances. Buenos Aires, <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/marta-minujin-libro>.
- Pardo, Carmen. *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2014.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Ramírez, Mario. *Filosofía y creación. Ensayos diversos*. Morelia: Driada/UMSNH, 2007.

----- . *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Romero, Jorge. *Marta Minujín*. S/l: E. Giménez, 2005.

Sandford, Mariellen, ed. *Happening and other acts*. Londres: Routledge, 1995.

Saint-Aubert, Emmanuel. *Vers une ontologie indirecte*. París: Vrin, 2015.

Vasari, Giorgio. *Lives of the artists*. Londres: The Walter Scott Press, 1910. URL:

<https://www.chenarch.com/images/arch-texts/1568-Vasari-Lives-of-the-Artists.pdf>