



Construir cuerpos. Una mirada antropológica a las formas de la corporalidad en la obra de dos artistas colombianas: María José Arjona y María Teresa Cano.

Laura Carvajal Arcila

Trabajo de grado presentado para optar al título de Antropóloga

Asesora

Eliana Sánchez González, Magíster (MSc) en Claves del Mundo Contemporáneo. Ciudadanía y política en el siglo XX.

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Antropología
Medellín, Antioquia, Colombia
2021

Cita	(Carvajal Arcila, 2021)
Referencia	Carvajal Arcila, L. (2021). <i>Construir cuerpos. Una mirada antropológica a las formas de la corporalidad en la obra de dos artistas colombianas: María José Arjona y María Teresa Cano</i> . [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: John Jairo Muñoz Lopera.

Jefe departamento: Sneider Rojas Mora

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

A Sebastián por creer desde un principio en que podía lograr esto, por alentarme a hacerlo. Por la complicidad, la paciencia, el cuidado y el soporte. Por ser un hogar tan amoroso.

A mi mamá por confiar en mí, por respetar siempre mis decisiones. Por su compañía, su apoyo y su amor infinito. A mi papá por su ayuda, por el cariño, la confianza y el interés constante y respetuoso en mis procesos.

A Isis, por los tintos, las conversaciones interminables y la amistad en este transitar académico que terminó siendo la vida misma. Por caminar juntas.

A Eliana, mi asesora, por las interlocuciones y la escucha constante, por la paciencia y el apoyo incondicional en todos los momentos que atravesé con este trabajo. Por el respaldo, la apertura y el llamado al centro tantas veces como fue necesario.

A mis amigas y amigos que siempre me alentaron, me acompañaron y estuvieron cerca siendo un faro en medio de todo.

A las personas, amigas y amigos, que aceptaron participar en este trabajo de grado, gracias por compartir reflexiones y cuestionamientos tan profundos e íntimos.

Tabla de contenido

Resumen	8
Abstract	9
Introducción	10
1. Memoria metodológica	13
2. Estructura del trabajo	16
Capítulo 1	18
Medio, espacio, objeto y tiempo: categorías que atraviesan la corporalidad	18
1. El medio	25
2. Los objetos	50
3. El espacio	60
4. El tiempo	66
Capítulo 2	73
¿Representación o presentación de un cuerpo? El cuerpo como agente en las obras de María José Arjona y María Teresa Cano.	73
1. Los itinerarios corporales en las propuestas artísticas de María José Arjona y María Teresa Cano	76
1.1 De cuerpos presentes y cuerpos ausentes	88
1.1.1 El cuerpo como obra	89
1.1.2 Cuerpo ausente, cuerpo nostálgico	94
2. Perspectivas sobre la representación de la corporalidad en la obra de María José Arjona y María Teresa Cano	103
2.1 Poner el cuerpo	105
2.2 Reconstruir el cuerpo	110
Capítulo 3	115

El lugar del espectador: un cuerpo vivo en las obras de María José Arjona y María Teresa Cano.	115
1. Cuerpos expandidos. El espectador en la obra de María José Arjona	124
2. De la sorpresa a la ausencia. El espectador en la obra de María Teresa Cano	136
3. De espectador pasivo a espectador activo en el arte contemporáneo	147
4. Entre la autonomía y la transformación. Algunas reflexiones sobre los espectadores a la luz de la situación actual	152
Conclusiones	156
Lo que queda por hacer	161
Referencias	163

Lista de figuras

Figura 1. <i>Calor de hogar</i> , 1983.	20
Figura 2. <i>Distancias</i> , 1990.	20
Figura 3. <i>Matrimonio y mortaja</i> , 1995.	21
Figura 4. <i>Bruma</i> , 2018.	21
Figura 5. <i>Justo en el centro</i> , 2011.	23
Figura 6. <i>Vires</i> , 2011.	23
Figura 7. <i>Línea de vida</i> , 2019.	24
Figura 8. <i>Mañana serás del aire</i> , 2018.	31
Figura 9. <i>Yo servida a la mesa</i> , 1981.	33
Figura 10. <i>Yo servida a la mesa</i> , 1981.	35
Figura 11. <i>Lineamentum</i> , 2009.	41
Figura 12. <i>Un pajarito me dijo</i> , 2015.	48
Figura 13. <i>What is performance art?</i> , 2008.	49
Figura 14. <i>On Force. Vires</i> (serie de acciones), 2011.	55
Figura 15. <i>On Knowledge. Vires</i> (serie de acciones), 2011.	55
Figura 16. <i>On Luck. Vires</i> (serie de acciones), 2011.	55
Figura 17. <i>On the power of images. Vires</i> (serie de acciones), 2011.	56
Figura 18. <i>Retorno</i> , 2008.	67
Figura 19. <i>Pero yo soy el tigre</i> , 2013.	68
Figura 20. <i>On Luck. Vires</i> (serie de acciones), 2011.	84

Figura 21. <i>Hábito</i> , 2011.	85
Figura 22. <i>Affirmations Four</i> , 2009.	85
Figura 23. <i>Bruma</i> , 2018, en <i>Ilaciones</i>	96
Figura 24. <i>Hasta que la muerte nos separe</i> , 1996.	96
Figura 25. <i>Distancias</i> , 1990.	98
Figura 26. <i>Con sabor a chocolate</i> , 1984.	101
Figura 27. <i>Cedo el espacio</i> , 2007.	101
Figura 28. Fotogramas de <i>¿En dónde estás María?</i> , 2017.	107
Figura 29. <i>Yugo</i> , 1993.	113
Figura 30. <i>On the power of images. Vires</i> (serie de acciones), 2011.	121
Figura 31. <i>Cada paso cuenta</i> , 2000.	122
Figura 32. <i>Línea de vida</i> , 2018.	127
Figura 33. <i>Yo servida a la mesa</i> , 1981.	138
Figura 34. Exposición <i>Ilaciones</i> , 2018.	143

Resumen

A la luz de la pregunta por la representación de la corporalidad, en esta investigación se realiza una revisión de algunas de las obras de las artistas colombianas María José Arjona y María Teresa Cano a la luz de la pregunta por la representación de la corporalidad. Para identificar cómo se construyen los cuerpos en estas obras, se observan y analizan los diferentes recursos que desde el arte contemporáneo las artistas usan para dicha creación, lo cual, además, permite evidenciar el cuerpo más allá de lo físico y comprenderlo como una composición política, social, cultural y simbólica. A través de estas construcciones, se introduce la pregunta por la representación del cuerpo en dichas obras, y para resolverla me valgo de la revisión de los itinerarios corporales de las artistas y de la categoría de *cuerpo agente*, extrapolando, además, la experiencia artística en torno a la corporalidad hacia la cotidianidad y las subjetividades de quienes observan y su relación posterior con la corporalidad en comunidad. Por último, enfoco entonces la mirada hacia el espectador como un cuerpo vivo y agente dentro de dicho proceso, realizando una breve revisión histórica de la categoría, problematizándola de acuerdo con el contexto actual y reivindicando la sensibilidad, las subjetividades y los lugares de enunciación como factores esenciales para el relacionamiento con las obras de arte.

Palabras clave: cuerpo, arte contemporáneo, itinerarios corporales, representación, espectador, antropología del cuerpo.

Abstract

In this research, I analysed the representation of the body in the artwork of the colombian artists María José Arjona and María Teresa Cano. To identify how bodies are constructed in their work, I observed and analyzed the different contemporary art resources that the artists use for their creations. Such resources allow the representation of the body beyond the physical, as a political, social, cultural and symbolic composition. I introduce the question of body representation in their artworks and analyze the artists' body itineraries and the category of the 'agent body'. In addition, I extrapolate the artistic experience around the body to daily life, to the subjectivities of those who observe and to their body relations in the community. Finally, I then focus on the viewer as a 'living and agent body' within this process through a brief historical review of the category. I problematize the agent body according to the current context and reinvindicating the sensitivity, subjectivities and places of enunciation as essential factors for the relation between the observer and the artwork.

Key words: body, contemporary art, body itineraries, representation, viewer, anthropology of body.

Introducción

La pregunta por el cuerpo fue el eje movilizador de este trabajo. Me interesaba explorar sus dimensiones más allá de lo físico o material, reflexionar sobre el cuerpo como construcción social y política, como el lugar desde donde se gestan las resistencias y donde el autorreconocimiento y las subjetividades, resultan siendo apuestas desde lo político que desafían el deber ser y los supuestos instaurados por las diferentes instituciones sociales. El arte resultó ser, en la búsqueda por delimitar dichas expresiones y reflexiones a través y alrededor del cuerpo, el medio en el cual encontré la posibilidad de observar e interactuar con la corporalidad en un espacio desde el cual se construyen representaciones y otras realidades inmersas en sensibilidades particulares, que influyen, posteriormente, en el reconocimiento del cuerpo propio y del otro en la sociedad.

La pregunta por el cuerpo se enfocó tanto en las artistas exploradas, como en el público receptor, quienes a través de experiencias previas y lugares de enunciación, son quienes reciben, reflexionan y construyen nuevas posibilidades y expresiones de la corporalidad en la vida cotidiana, punto de inflexión e interés desde la antropología, donde el arte se extrapola a la cotidianidad generando preguntas y rupturas a través de quienes observan y participan de la experiencia estética.

Elegí el performance y la instalación como los medios artísticos donde podría explorar, desde diferentes ángulos y formas de representación, la corporalidad. En el performance, el cuerpo aparece de forma evidente, como protagonista de la acción; el cuerpo se expone, y ejecuta en sí mismo la obra de arte. Mientras que en la instalación, el cuerpo no necesariamente aparece de forma presente, tiene también la posibilidad de la sugestión, se comprende a través de diversos elementos, elecciones y asociaciones que mimetizándose con el espacio llevan a quienes observan a habitarlo de determinadas maneras. La exploración del cuerpo en el arte más allá de la pintura y la escultura, me resultaba clave para pensarlo en el momento actual

donde las expresiones a través de las que este es explorado han aumentado y se han expandido en respuesta a la misma comprensión del cuerpo como construcción y devenir, más allá de su dimensión material y tangible, desde diferentes disciplinas, entre esas, la antropología. Para esto elegí las obras de dos artistas colombianas: María José Arjona¹ y María Teresa Cano², quienes desde temporalidades distintas y orillas opuestas exploran, reflexionan y cuestionan la corporalidad en el arte, en la vida cotidiana, en los límites que imponen las sociedades. Si bien el cuerpo es una constante en las obras de estas dos artistas, me basé solo en algunas de ellas para el análisis propuesto en este ejercicio, seleccionando las que me permitían, puntualmente, poner la mirada en el cuerpo, la representación y en los ejes de reflexión que consideré funcionaban para el análisis de mi investigación.

En el caso del performance con Arjona, elegí algunas obras donde la interacción con el público fuera necesaria para ejecutar la acción y otras donde su propuesta se dirigía hacia la

¹ Artista colombiana nacida en Bogotá en 1973. Su propuesta en el performance son las acciones de larga duración a través de las que resiste, cuestiona y trasciende el elemento principal, según ella, para la exploración del cuerpo: el tiempo. Su gran pregunta y centro de partida para las reflexiones alrededor de su obra es la corporalidad y las afecciones de los cuerpos que logra al desafiar la temporalidad, pues como dice Yepes (2015) “El tiempo intensifica el afecto, y lo transmuta: las intensidades producidas por una acción realizada pocas veces no son las mismas que las que produce la misma acción realizada muchas veces” (p. 20), además, entendiendo que es por medio del performance que puede llegar a esos otros cuerpos. Arjona vivió una larga temporada en Nueva York (Estados Unidos), donde consolidó su trayectoria artística impulsada en parte por la mentoría y colaboración que tuvo con la reconocida artista de performance Marina Abramovic. En el año 2008 regresa a Colombia con la obra *Retorno*, en la que con pompas de jabón manchadas de rojo cubrió las paredes de la Clínica Santa Rosa de Bogotá. A partir de allí, la artista retorna al país y desarrolla no solo algunas de sus obras, sino sus investigaciones, búsquedas y reflexiones, participa de exposiciones, dicta talleres y realiza residencias, marcando esto una nueva etapa en su proyecto artístico.

² Artista plástica de la Universidad de Antioquia y docente de la misma institución, nacida en 1960 en Medellín. En 1981 recibe el premio en el Salón Arturo y Rebeca Rabinovich en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) con su obra *Yo servida a la mesa*, un banquete en el que recreaba partes de su cuerpo con comida e invitaba a los asistentes a degustarlos, quebrando con los lenguajes tradicionales del arte para la época tanto desde su propuesta como desde su formación nacional. Gracias a esta misma obra, en el 2018 es convocada a participar en la exposición itinerante e internacional *Radical Women Latin American Art, 1960-1985* que reunía el trabajo de 120 mujeres artistas latinoamericanas y que representaba “el primer panorama de las prácticas radicales feministas desarrolladas tanto en América Latina como por las artistas latinas radicales en los Estados Unidos” (tomado de <https://hammer.ucla.edu/radical-women>). Su propuesta artística transita en diferentes medios: la pintura, el grabado, la instalación, el arte de acción, jugando con elementos de la vida cotidiana para a través de ellos cuestionar, criticar e interpelar las estructuras sociales tradicionalistas, los roles y convenciones impuestas a las mujeres, el mundo doméstico, la corporalidad femenina, lo íntimo y el tiempo.

exploración de los límites del cuerpo. Con Cano y la instalación, me interesaron, principalmente, las obras donde el cuerpo no aparecía de forma evidente sino por medio de creaciones y metáforas, sin embargo, su obra insignia *Yo servida a la mesa* (1981), no podía dejarse atrás y representó también la observación del cuerpo desde otros enfoques que me permitieron contrastar y ampliar el análisis.

Como referentes teóricos para abordar el tema del cuerpo, partí de la definición de David Le Breton (2002), quien comprende el cuerpo como la representación misma de la cultura, donde se gestan y propagan las significaciones que constituyen la base de la experiencia propia. Esta postura me permitió analizar los cuerpos presentes en la experiencia artística (los de las artistas, los que estas representan y los de los espectadores), teniendo en cuenta el contexto y sus lugares de enunciación como precedentes claves para la construcción de experiencias, reflexiones e interpretaciones a través de sus cuerpos.

Así mismo, retomé de la antropóloga Mari Luz Esteban (2013), su propuesta de los itinerarios corporales y el cuerpo como agente, donde este último comprende el cuerpo como activo, generador y propiciador de las resistencias y contestaciones a diferentes temas que lo atraviesan; se aleja de la idea de pasividad asociada a este e invita a observarlo en la experiencia y práctica que se da en la interacción individual y colectiva con otros cuerpos. Los itinerarios corporales, que son “procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales” (p.58), resultaron apropiados para mi análisis en tanto me permitieron observar los cuerpos en el espacio artístico como contexto macro donde ocurren las acciones de forma individual pero a su vez reconocer las particularidades de las personas involucradas en la acción para la comprensión de lo que sucede a través de sus cuerpos en la colectividad o en el encuentro e

interacción con el otro, y de forma posterior a la experiencia que se llevan para el relacionamiento en sociedad.

El encuentro con la obra de estas dos artistas, atravesado por estos planteamientos teóricos alrededor del cuerpo, me permitió delimitar mis preguntas y cuestionamientos, por lo que, en síntesis, en este ejercicio decido observar, reflexionar e investigar sobre las formas en que el cuerpo aparece en algunas de las obras de María José Arjona y María Teresa Cano, las formas de representación por parte de ellas y cómo este tipo de obras pasan por el cuerpo de quienes las presencian, todo esto en medio de un contexto patriarcal, homogéneo y limitante³ en la relación y exploración de los cuerpos como es el arte como institución

1. Memoria metodológica

En un principio planteé como ruta metodológica la observación participante en dos exposiciones de María José Arjona que tendría en el transcurso del año 2020, en Bogotá y Cali. Así como la visita al Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), a una de sus colecciones permanentes donde estaba la obra *Calor de hogar* (1984) de María Teresa Cano para hablar también con los visitantes. Sin embargo, en marzo del mismo año, llegó a Colombia la pandemia por el COVID-19 y eso llevó a decisiones de aislamiento social y cancelación de eventos públicos por parte del gobierno nacional, razón por la cual la observación participante en museos y obras no se pudo llevar a cabo, obligándome a transformar dicha observación e

³ El contexto al que me refiero es al de las instituciones sociales, como el arte, la academia, la familia, la religión, entre otras, las cuales operan, en nuestra sociedad, bajo el sistema político del patriarcado, el cual “institucionaliza la superioridad sexista de los varones sobre las mujeres, constituyendo así aquella estructura que opera como mecanismo de dominación ejercido sobre ellas, basándose en una fundamentación biologicista” (Vacca, L. y Coppolecchia, F., 2021, p.60) y que, como menciona Foucault, si se revisa desde la óptica del biopoder se puede evidenciar la intención de “obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones” (Foucault 1976, citado en Vacca, L. y Coppolecchia, F., 2021, p.61) manteniendo lógicas binarias y perpetuando estructuras dicotómicas del *deber ser* que limita las subjetividades y diferencias y busca sociedades homogéneas y heteronormativas.

interlocución con los espectadores hacia la virtualidad, siendo esta detonada no por la experiencia in situ, sino por una obra en video que la artista presenta en una exposición virtual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO).

Fue así como introduje en mi metodología los grupos focales virtuales y los formularios con preguntas abiertas⁴. La experiencia con la obra de María Teresa Cano se vio también afectada, pues al momento en que se dio la reapertura de los museos, la colección permanente había rotado y la obra que esperaba, no se encontraba expuesta por esta temporada. Para hablar sobre la obra de esta artista, realicé entrevistas semi estructuradas a espectadores de sus obras en el pasado, lo cual se evidenció en las preguntas por las sensaciones y emociones, pues el tiempo se identificó como un factor que menguaba dichos recuerdos e imposibilitaba a los espectadores a hablar con la misma certeza sobre estos temas.

La pregunta por el cuerpo en un tiempo de distanciamiento social y una suerte de rechazo al cuerpo del otro, atravesó no solo mi mirada y contexto actual, sino también las reflexiones y los cuestionamientos por parte de las artistas. La pregunta por el espectador se agudizó y aunque tuvo también que transformarse, considero que resultó siendo también un foco clave para el análisis no solo por sus interpretaciones y vivencias, sino también desde el encuentro con el otro y la necesidad de la observación en colectivo.

En la metodología de este trabajo, de corte cualitativo, se transitó (y experimentó) por una etnografía virtual, realizando dos grupos focales virtuales, once entrevistas semi estructuradas, dos formularios con preguntas abiertas, la asistencia virtual a eventos de interés como entrevistas, conversatorios y exposiciones, y la revisión de archivos y obras de arte de las dos artistas mencionadas. En los grupos focales, las cinco personas que asistieron respondían, más que a un perfil, profesión o conocimiento particular, a una sensibilidad y

⁴ Los grupos focales se realizaron el 30 de noviembre de 2020 y el 12 de diciembre de 2020. Uno de los cuestionarios se envió en junio de 2020 y el otro se compartió entre marzo y abril de 2021.

reflexión previa sobre el arte, la literatura o el cuerpo, pues me interesaba detonar conversaciones no desde la técnica o el purismo, sino desde las emociones, las sensaciones, la memoria y la intimidad. En esta misma vía compartí los dos formularios, el primero con preguntas más generales sobre el cuerpo y la representación⁵, y el segundo, con el factor adicional de responder algunas preguntas con base al video performance *¿En dónde estás María?* (2017), a personas con una reflexión sobre el cuerpo desde diferentes perspectivas y esferas: la sexualidad, las artes plásticas, las artes escénicas, el performance, el cine, la antropología, el vestuario, la subjetividad, el feminismo y el ser mujer. Estos cuestionarios se enviaron a alrededor de 40 personas y se obtuvieron 27 respuestas. Por el contrario, para las entrevistas, sí me interesaba hablar con personas que tuvieran un conocimiento más especializado en torno al arte contemporáneo y a la corporalidad, por lo que entrevisté a artistas visuales y plásticos, curadores, investigadores, antropólogos visuales, historiadores de arte y artistas *performers*, que, en algunos casos, fueron también espectadores de obras de las artistas con que trabajé. Esta mirada me interesaba en tanto me ampliaba las perspectivas en torno a las obras, las artistas, el contexto del arte, los medios y las técnicas y, también, poner en discusión, precisamente, la representatividad del cuerpo por la que me preguntaba. El interés en estos perfiles, tanto para las entrevistas como para los grupos focales y formularios, me permitió cruzar la información entre sí a la luz también de la teoría y el análisis visual, para construir y registrar unas miradas diversas y amplias en torno a la corporalidad y a la observación de esta a través del arte.

⁵ El concepto de representación lo trabajo desde el planteamiento de Elsa Muñiz (2015) quien aclara que “las representaciones del cuerpo humano se convierten en imágenes performativas que proyectan los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad de los individuos mediante los diferentes códigos que las construyen” (p.10).

2. Estructura del trabajo

En el primer capítulo, *Medio, espacio, objeto y tiempo: categorías que atraviesan la corporalidad*, analizo las diferentes herramientas, más allá de sus cuerpos, que las artistas utilizan en sus obras para la construcción y creación de la corporalidad. Esto con la intención de evidenciar cómo el cuerpo aparece no solo desde su dimensión física y tangible y cómo quienes observan o participan de la obra, comprenden dicha corporalidad, a través de estos elementos que resultan siendo alegorías y representaciones de sus dimensiones más simbólicas: lo político, lo social, lo histórico, la subjetividad y lo cultural, atravesadas, en todo momento, por los lugares de enunciación no solo de las artistas, sino también de los espectadores.

En el segundo capítulo, *¿Representación o presentación de un cuerpo? El cuerpo como agente de las obras de María José Arjona y María Teresa Cano*, busco responder la pregunta central de investigación alrededor de la representación de la corporalidad a través de algunas obras de las dos artistas elegidas. Para esto, desarrollo en un primer momento, la categoría cuerpo y las estrategias que la antropóloga Mari Luz Esteban propone alrededor de esta como lugar central de estudio. Luego, puntualizo en las propuestas artísticas seleccionadas enmarcándolas en dos subcategorías: cuerpos ausentes y cuerpos presentes, las cuales me permiten desarrollar la inquietud sobre la representación del cuerpo desde la forma misma como este aparece en las obras y cómo quienes observan se relacionan con esto a partir de sus experiencias previas y contextos socioculturales.

Por último, el tercer capítulo, *El lugar del espectador: un cuerpo vivo en las obras de María José Arjona y María Teresa Cano*, está dedicado a ese *otro cuerpo* necesario en las obras de arte pero del que poco se habla más allá de los intereses comerciales que representa: el espectador. Realizo una corta trayectoria histórica para evidenciar los cambios en su función dentro del arte, pasando de ser una figura lejana y pasiva frente a la obra, a entrar a ser una *condición de necesidad*, un interés por parte de artistas y espacios expositivos y a construir una

conciencia propia de sí mismo que le permite cobrar valor y ser entendido como parte esencial de la obra. Finalizo con una reflexión sobre esta figura, tan asociada a un espacio como lo es el museo o las galerías y a una acción presencial como son las exposiciones y la observación de obras de arte, ahora atravesada por la situación global en la que se llevó a cabo este trabajo de grado y las medidas de distanciamiento social, cierre de espacios públicos y cancelación de eventos.

Estos tres capítulos son el desarrollo de un trabajo de grado en el que el principal interés estaba puesto en el cuerpo, que se fue transformando, situando y delimitando para la observación de este y el desarrollo de la pregunta, llegando así al arte como medio y base para ser llevado a cabo, permitiéndome cruzar la pregunta por el cuerpo con la antropología y con otras formas de acercarnos y encarnar la corporalidad. No se realizó con la intención de analizar puntualmente a las artistas o a sus obras, sino con la necesidad de tomar el cuerpo como elemento que aparece en sus propuestas para el desarrollo de mi análisis. De igual forma, cada uno de estos capítulos, además de reivindicar la subjetividad y la sensibilidad en los trabajos académicos, están atravesados por reflexiones y situaciones particulares que se experimentaron con la llegada de algo que nunca imaginé que iba a tener que vivir: una pandemia; y con ella la frustración, la enfermedad, la imposibilidad del encuentro, los toques de queda, el distanciamiento físico, la incertidumbre, el miedo al otro.

Capítulo 1

Medio, espacio, objeto y tiempo: categorías que atraviesan la corporalidad

El cuerpo cambia, el espacio cambia, el tiempo se mueve.

Otro cuerpo llega, otro espacio surge, otra vivencia de tiempo.

María José Arjona.

La pregunta central que atravesó lo observado y analizado en esta investigación, es la pregunta por el cuerpo. Es allí, en la corporalidad, donde se centró mi mirada y desde donde me ubiqué para la observación analítica de algunas de las obras de María José Arjona y María Teresa Cano para comenzar una búsqueda, por medio de estas, de las representaciones del cuerpo que se proponen en el arte contemporáneo⁶.

El cuerpo es el elemento central en la obra de estas dos artistas. Es su lugar de enunciación, es desde donde exploran y a la vez donde reside su quehacer artístico, es herramienta y es obra a la misma vez. El cuerpo aparece de formas tan potentes que no es necesaria su presencia física para ser protagonista, pues en muchos casos, especialmente en la obra de Cano, no aparece desde lo material, tangible o visible, sino desde lo simbólico⁷. En obras como *Calor de hogar* (1983), un grabado con la huella de una plancha en un pedazo de

⁶ Los parámetros para establecer los comienzos del arte contemporáneo son múltiples y distan dentro de los historiadores del arte, aquí me guío por la propuesta de Andrea Giunta (2014) quien plantea sus inicios con el fin de la Segunda Guerra Mundial, pues fue este gran suceso el que “planteó un giro, quebró las formas de circulación de la cultura, sembró la violencia hasta el límite de lo irrepresentable. La capacidad que esa contienda tuvo de subvertir el orden del tiempo se replicó en múltiples campos.” (p.11)

⁷ Esta concepción amplia del cuerpo en las ciencias sociales y en el arte, es posible gracias a las teorías feministas, propiamente al feminismo de la diferencia que entrados los años sesenta introdujo las discusiones alrededor del cuerpo desde lo simbólico, el deseo, las subjetividades y el poder (Esteban, 2013). Sin embargo, me parece importante aclarar que aunque reconozco la importancia de este feminismo para los estudios sobre el cuerpo, identifico estos discursos aún como esencialistas en tanto la discusión la continúan centrando en la diferenciación de los sexos, lo que lleva a generar e imponer unas identidades a partir de los genitales. Precisamente por esta razón, no es desde allí desde donde me ubico en el feminismo ni en la teoría acerca del cuerpo. Por el contrario, me adhiero a las teorías que se proponen en los feminismos disidentes, a partir de los años 90, donde se entiende el cuerpo como proyecto que se construye desde las subjetividades propias. Esteban (2013), menciona que en esta tercera –o cuarta si se quiere– ola del feminismo, el cuerpo dejó de entenderse “en términos pasivos, no culturales, ahistóricos, éste es visto ya como el lugar de la resistencia, de la contestación, en diferentes contiendas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales” (p.42).

tela de lino; en *Distancias* (1990), una instalación de la mesa familiar con las marcas de platos y cubiertos que han pasado por allí pero con las sillas vacías; en *Matrimonio y mortaja* (1995), donde exhibe un vestido –su vestido– de novia o en *Bruma* (2018), un locero y una vajilla heredados de la familia envueltos en plástico, muestran cómo son los objetos, en sus obras, los que representan el cuerpo de una mujer, logrando desde lo alegórico y por medio de convenciones culturales, gestos, ausencias y apelaciones a la memoria y a lo íntimo, reconstruir los roles de la mujer en el hogar y establecer el cuerpo no solo en el campo simbólico sino en el político, social y cotidiano: “Estos cuerpos sin grandilocuencia, cotidianos, con sus traslaciones, hablan de otras maneras de habitar y de desplegarse en el tiempo, al margen de los grandes relatos oficiales”. (Aguilar, M. y Lopera, J. 2016). Se evidencia también cuando la artista expone que su interés

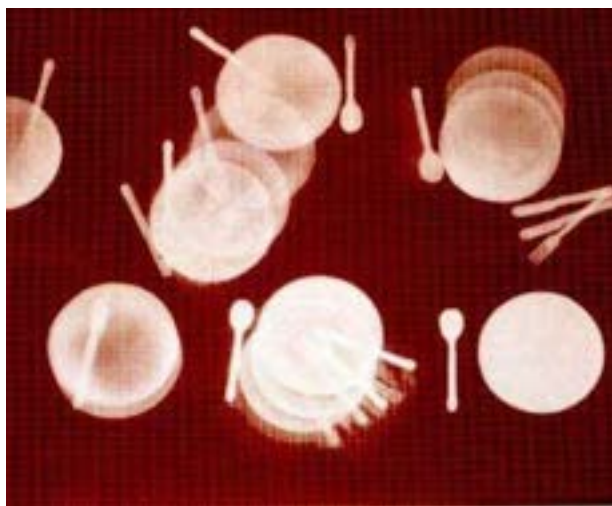
Se dirige hacia la búsqueda de coordenadas de acción vinculadas con la antropología de lo cotidiano desde la óptica de lo femenino, donde objetos, espacios y haceres, se cruzan con creencias, comportamientos, rutinas y prácticas domésticas, que construyen y reproducen realidades sociales. (Recuperado de <https://mariateresacanom.home.blog/declaracion/>).

Figura 1
Calor de hogar



Nota. Fuente <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

Figura 2
Distancias



Nota. Fuente <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

Figura 3
Matrimonio y mortaja



Nota. Fuente <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

Figura 4
Bruma



Nota. Fuente <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

De forma diferente, en la obra de Arjona nos encontramos con un cuerpo siempre presente en escena, en movimiento, muy físico, resistente, casi inagotable, y aún así, no siendo esta la única dimensión que la artista explora y presenta a sus espectadores. El cuerpo de María José Arjona, precisamente en esa exploración desde lo físico, logra traspasar los límites impuestos entre la materialidad del cuerpo y lo ritual, lo simbólico, lo mental y lo energético. En su obra, ella deja en evidencia la inexistencia de la separación entre cuerpo y mente (Yepes, 2015). Así lo profundiza Rubén Darío Yepes (2015) en el libro *Lo que puede un cuerpo*:

Las acciones de Arjona son ante todo eventos afectivos⁸; sin embargo, su finalidad no es meramente la producción de afectos. No se trata sencillamente de ejercitar el potencial afectivo del cuerpo, de explorar y crear afectos poco conocidos y desconocidos. Más bien, esta exploración persigue un fin: no la tematización del afecto, no la posibilidad de que lo analicemos o conceptualicemos, sino la actualización de la potencia transformativa del cuerpo, la conciencia de su capacidad para actuar y existir de otro modo. (p.75)

Esta afección del cuerpo se puede evidenciar en muchas de las obras de María José, por mencionar algunas donde vemos un cuerpo expuesto, potenciado y llevado al límite: *Justo en el centro* (2011), *Vires* (2011) y *Línea de vida* (2019). Tres obras donde el cuerpo de la artista está puesto en el centro de la acción, donde hay objetos que crean una coreografía premeditada y perfectamente controlada con su cuerpo y otras, como las acciones presentadas en *Vires*,

⁸ Los afectos, según Spinoza, son “las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorable o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones” (Spinoza en Yepes, 2015, p. 89)

donde los espectadores tienen poder sobre su cuerpo y esto la desprende a ella, precisamente, del control que necesita para resistir a las otras dos obras.

Figura 5

Justo en el centro



Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 151.

Figura 6

Vires



Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 140 y 145.

Figura 7*Línea de vida*

Nota. Fuente <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/performance-de-maria-jose-arjona-con-botellas-de-vidrio-en-el-museo-de-arte-moderno-de-bogota-195516>

Es de estas múltiples formas como el cuerpo aparece en la obra de las artistas, y es en esa misma diferencia de su aparición en la que dirijo mi atención sobre el trabajo de estas dos artistas colombianas tan diferentes, pero con un tema central en común: el cuerpo, su representación, su agencia⁹. El cuerpo, fuera de su concepción material, es una construcción social, cultural y política que comienza a aparecer a finales de los años setenta en el arte contemporáneo, como lo dice Andrea Giunta (2014), con la

revisión de las iconografías de los cuerpos codificados como femeninos y masculinos.

Los puntos de vista desde los que habían sido representados fueron intensamente transformados, y ello dio lugar a una revolución de las representaciones que continúa

⁹ Mari Luz Esteban (2015) propone “el cuerpo como agente” y citando a Lyon y Barbalet (1994, p.55) expone que el cuerpo es considerado «un agente y un lugar de intersección tanto del orden individual y psicológico como social; asimismo, el cuerpo es visto como un ser biológico, pero también como una entidad consciente, experiencial, actuante e interpretadora».

en el arte más contemporáneo. Cuerpos desmarcados de las categorías binarias hombre-mujer, cuerpos travestidos, cuerpos otros. (p.82)

Estas reflexiones alrededor del cuerpo femenino y el lugar de la mujer, en primer lugar, ampliaron estas búsquedas más allá de las imágenes, y comenzó a aparecer en escena el lenguaje y los repertorios simbólicos (Giunta, 2014) y con esto la posibilidad de que artistas como María José Arjona y María Teresa Cano, una desde el performance y otra desde el arte objetual y las instalaciones, desarrollen preguntas en torno al cuerpo más allá de su noción física y las exploren a partir de factores tan presentes en el arte como en la antropología, en la cotidianidad y en lo simbólico: los objetos, el tiempo y el espacio. Considero que es allí, en el encuentro del cuerpo con estas otras categorías, donde las artistas logran desplegar la potencia de sus cuerpos, lo intangible, ausente, carnal, mental, efímero, infinito. Además, el medio por el cual llevan a cabo sus propuestas artísticas, influye también en el valor simbólico de la imagen (Belting, 2007) y, por ende, en su representación de la corporalidad.

1. El medio

Retomo la idea anterior para darle continuidad en este apartado al medio con el cual las artistas trabajan. Dice Hans Belting (2007), que

En el medio de las imágenes reside una doble relación corporal. La analogía con el cuerpo surge con un primer sentido a partir de que concebimos los medios portadores como cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes. El segundo enfoque surge a partir de que los medios circunscriben y transforman nuestra percepción corporal. (p.17)

El medio por el cual se transmiten las imágenes no solo aporta simbólicamente a la imagen que se está construyendo o presentando, sino que influye en la misma percepción corporal que tenemos con relación a esas imágenes, cómo observamos, qué pasa por nuestro cuerpo al momento de enfrentarnos a esas imágenes. El medio, indiscutiblemente, transforma también la relación con el cuerpo, con su propio cuerpo y con el del espectador, que tienen las artistas. En el caso de María José Arjona, el *performance art* que ella ejecuta establece unos parámetros en la relación que tiene con su cuerpo tanto en el momento de la acción como en los momentos previos, llevando así un cuerpo particular a escena. Adrián Hueso, artista plástico y *performer*, habla sobre el cuerpo de María José como un cuerpo infinito, y menciona sobre esto que

Yo siempre que veo el trabajo que hace María José en sus acciones, pero también conociendo un poco cómo ella piensa el cuerpo previo, digamos el alistamiento corporal que ella tiene, la concepción misma que ella tiene sobre la práctica artística que ella está ejecutando, sus intereses, yo creería que digamos o me atrevería a describir el cuerpo de María José Arjona en la performance como un cuerpo infinito, como un cuerpo que entra en el espacio y pliega el espacio y el tiempo a través de una comprensión sobre la potencia que tiene el cuerpo, y esa potencia es desarrollada a través de unos ejercicios de concentración, María José tiene unas particularidades y es que la acción más impactante del trabajo de ella ocurre previamente, y es que ella tiene ejercicios traídos de la meditación, del yoga, del shaolin, de la danza contemporánea (...) (Adrián Hueso, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020).

Es así como el *performance art* otorga significado desde lo simbólico a la construcción de la imagen, la cual en este caso está siempre atravesada o creada por el cuerpo mismo de la

artista. Josefina Alcázar (2008), en su texto *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina*, aclara que “el cuerpo de la *performancera*, es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente”. (p.333)

A su vez, este influye en la percepción corporal que se tiene con relación al otro, al espectador, a quien presencia la obra. Tanto desde el artista como desde el espectador mismo con su propio cuerpo al momento de presenciar la obra, de enfrentarse a la propuesta artística de un cuerpo vivo, presente, cercano. María José, en entrevista en *Voces del arte* (2014), considera que el performance es

El medio que más logra interactuar con el público, porque es que está pasando ahí, no hay nada efímero, no hay ningún efecto especial, el hecho de que esté pasando en vivo es una cuestión mágica, casi. Dime qué otro evento en el arte, o en cualquier otro ámbito, sucede cómo sucede un performance. (...) Sí creo que el performance es un medio privilegiado en relación al espectador. (...) Sí siento que es una relación profunda la que uno tiene con el público, y además creo que un performance solo puede existir en esa relación, de lo contrario uno haría un video-performance en un estudio.

De la misma forma, Adrián Hueso reafirma la vinculación corporal que se da en este medio artístico entre el artista y el espectador:

Hay una cosa muy bonita que tiene el performance y es que todos tenemos un cuerpo, ¿no? entonces yo digamos siempre estoy generando, algunas veces de manera más evidente que otras, pero yo siempre estoy generando relaciones con el espectador, y esas relaciones las logro establecer con el espectador por eso que te estoy diciendo,

porque el espectador tiene un cuerpo y al tener el espectador un cuerpo, conoce ese territorio que lo gobierna y a partir de ahí, yo tengo una relación con el espectador o el espectador genera una relación conmigo o con el performer o con la persona que esté haciendo esta acción, así aparentemente uno esté solo contemplando la acción (...). Uno genera una relación con el otro, ¿cuál? ¿que no la pueda medir?, eso a mi no me importa. Lo que me parece bello es que yo puedo generar relaciones con ese otro, puedo construirle una experiencia estética. (Adrián Hueso, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020).

La relación, si se quiere simbiótica, que los artistas proyectan entre el performance y el espectador, resulta interesante en tanto sugiere que es a través del cuerpo, de la presencia viva –desde ambos lugares–, que esta se posibilita. Que el performance cobre sentido al ser observado, presenciado y habitado por otros cuerpos vivos externos, cuando él mismo es un cuerpo vivo en escena, abre las reflexiones sobre esa relación, las interpelaciones que se puedan dar desde ambos lugares al ubicar y comprender a la artista como un ser que se afecta también con las interacciones que suceden, y que además la involucran, en el momento de su presentación. Todo esto me genera preguntas en torno a las corporalidades dentro del performance: ¿pasa por el cuerpo de la artista no solo la obra en sí misma, sino la experiencia estética que se vive al ser observado por cuerpos vivos que se afectan? ¿Resulta entonces el artista interpelado por el espectador? ¿Estas reacciones y afecciones suscitan cuestionamientos y reflexiones en la artista?

Por otro lado, el hecho de que quienes presencian el performance *tengan un cuerpo*, habla de la multiplicidad de cuerpos que se encuentran, que están allí relacionándose y experimentando según sus subjetividades la acción que están observando, ampliando las posibilidades de reflexión y significación entre sí y con su misma individualidad, pues la

afección del cuerpo cercano logra, muchas veces, pasar también por el cuerpo propio. Camilo Cuartas, cuando hablamos sobre el performance de Arjona, *Línea de vida* (2019), menciona las posibilidades que en la presencialidad se generan gracias a la experiencia particular. Cuartas, dice que

Uno no cree que el espectador es una tábula rasa, sino que es un individuo que, a partir de sus conocimientos previos, puede interactuar e interpretar la obra. Eso es lo que lo convierte en un acto performático, es esa presencialidad a la que me refiero. (Comunicación personal, 9 de septiembre de 2020).

En el caso de María Teresa Cano, la instalación¹⁰ aporta simbólicamente a la construcción de la imagen y a la relación que se tiene con la corporalidad, en tanto esta se compone de “objetos que, extraídos de la corriente de la vida misma, adquieren en el lugar de exposición un sentido y una vida nuevos” (Giunta, 2014, p.79). Sus obras, dicen los investigadores Aguilar y Lopera (2016), son

gestos articulados por un cuerpo que media, acciona, soporta, juega, entra en fricción, se subordina, se proyecta, se anula para dejar visible sólo el rastro, las ruinas de un acto que, individual o colectivo, redefine el sentido del arte en la vida y la cotidianidad. (p.2)

La instalación, además, “afecta con una intensidad compleja la actividad sensorial del espectador, quien se ve envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un

¹⁰ Alba Cecilia Gutiérrez (2009) la define como un arte efímero que se extiende en el espacio y es por lo tanto transitable y que, además, fundamentalmente, toma un espacio arquitectónico, bien sea un museo o una galería de arte, para transformarlo con una intención estética y comunicativa. Este espacio se convierte en un ente expresivo que demanda una actitud participativa por parte de los espectadores.

comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea” y a los objetos situados en él”. (Gutiérrez, 2009, p.132)

En el caso de María Teresa, aparecen también las obras enmarcadas en el arte objetual¹¹, ocupando un papel clave en la representación del cuerpo ausente. Estas obras, las cuales resultan más distantes al espectador y al encuentro con el otro, aportan desde otras posturas a la construcción simbólica de la corporalidad. En obras como *Calor de hogar* (1983) mencionada anteriormente y, *Mañana serás del aire* (2018), presentada por primera vez en la exposición *Ilaciones* de la Galería Lokkus y que la conforman una serie de ganchos usados para colgar ropa, Cano logra, por medio de estos y otros objetos presentes o de la marca de los mismos, despertar “la sensación de que algo que ha salido del ámbito privado se está haciendo público a través no precisamente de los objetos en sí, sino de las experiencias humanas que estos declaran”. (Martínez, 2018).

Érika Martínez, quien fue la curadora de la exposición *Ilaciones* (2018), en el catálogo de esta habla del trabajo de Cano, entre objetual e instalativo, como “cuerpos hablantes” que dejan en evidencia intimidades y relaciones domésticas inmersas en la cultura antioqueña, que es el lugar de enunciación de la artista. Describe también sus obras, en la comunicación personal del 4 de noviembre de 2020, como “noventeras”, queriendo decir con esto que estas se mantienen dentro de estéticas de una época pasada y particular, donde materiales, acabados y formas de producción responden a la misma. La obra de Cano responde entonces a lugares y formas concretas, y de igual forma está permeada por un tinte autobiográfico que responde a su historia familiar, a sus vivencias de infancia, el espacio y ambiente donde creció. La artista, en entrevista con Carmen María Jaramillo (2018), para la revista *Errata*, lo describe así

¹¹ Simón Marchán Fiz (1974) define el arte objetual como el que “desbordará los límites del objeto para extenderse a los acontecimientos (*happenings*) y ambientes hasta llegar a los bordes del mismo arte conceptual”. (p.163)

Es inevitable que el trabajo de un artista tenga que ver con lo autobiográfico, con todas las cosas que se viven, con las reflexiones en torno a ellas, con qué decir y cómo decirlo. Me siento realmente muy afortunada con mi historia de vida familiar, por eso lo autobiográfico está ahí, no para hablar de mí, sino desde mí, porque yo también soy el otro, soy ellos. (p.161)

Figura 8

Mañana serás del aire



Nota. Fuente <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

El medio, entonces, tiene una relación indisoluble con la corporalidad en tanto es este el que, en gran medida, confiere una suerte de entendimiento corporal de la artista con la obra, la artista con el espectador, y por su parte, el espectador con la obra y con el cuerpo de la artista. A partir de esto, el valor simbólico que aporta el medio para la imagen tiene que ver con la relación que se establece con el cuerpo del otro y desde el propio cuerpo, siendo en esta relación la forma de construir la imagen final de la obra artística.

Plantear esta relación propone pensar el espacio expositivo desde la interculturalidad, donde las diferencias se encuentran y el relacionamiento con el otro se da desde una verdadera interacción, pues poner en evidencia lo que pasa por el cuerpo, lo que te atraviesa a partir del

cuerpo del otro, rompe la barrera de la indiferencia y el individualismo que se da en el día a día de la ciudad y permite una suerte de sensibilidad cruzada entre quienes confluyen en el espacio. Los referentes culturales previos de los asistentes y de la artista misma, ocupan un lugar clave para ese relacionamiento, son los que, a raíz de la diferencia, ponen en conversación y discusión esas representaciones de la corporalidad que cada quien construye a través de su propio cuerpo y su experiencia misma y que, en este espacio, pone en diálogo para comprender la obra y la experiencia estética en sí misma.

1.1 ¿Espectadores o comensales? La comida en la obra de María Teresa Cano

Dentro de la instalación y la escultura, hay un elemento en la obra de Cano que ha resaltado y llamado la atención a lo largo de su trayectoria, pero que además resulta significativo con relación a la corporalidad que explora y construye la artista. María Teresa apela al cuerpo desde la ausencia en muchas de sus obras, un cuerpo inscrito en un contexto y atravesado por cuestionamientos que lo denotan como femenino, y en otras propuestas, por el contrario, trabaja un cuerpo –el propio– presente y expuesto. Estas representaciones trascienden la materialidad y se construyen también a partir de lo cultural, político, histórico y social.

Cano presenta en 1981, cuando era estudiante de segundo semestre de Artes plásticas en la Universidad de Antioquia, su obra *Yo servida a la mesa* en el Museo de Arte Moderno de Medellín, la cual resulta ganadora del Primer Salón Arturo y Rebeca Abramovich. En esta propuesta, dice la artista que

Sobre una mesa larga, de casi cuatro metros, había varias bandejas que contenían mi cara comestible, elaborada con natilla, arroz con pollo, suflé de verduras, arroz blanco, chocolate, torta y galletas. Era un banquete sin platos. (...) todos querían probar mi cara,

comieron hasta el arroz blanco aun sin cubiertos, con la mano, en un gesto primario hermosísimo, en el que se olvida la etiqueta. (Cano, 2018, p.160)

Figura 9

Yo servida a la mesa



Nota. Fuente <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/yo-servida-a-la-mesa-me-served-as-a-meal>

Una suerte de canibalismo se creó alrededor de esta obra. María del Carmen Díaz (2017), en su tesis doctoral *Arte y comida en la creación contemporánea desde un enfoque de género*, habla sobre el canibalismo dentro del arte, mencionando que

al entender la comida como cultura, el canibalismo supone para el artista una morbosa curiosidad, ya que en la repugnancia del acto antropofágico en sí se esconde el deseo

de trasgresión, que en el contexto artístico supone una herramienta para la crítica social y la ruptura con todo lo canónico y establecido. (p.164)

Además, indica que la representación de la mujer en el arte se encuentra ligada al canibalismo en muchas ocasiones, lo cual, al observarlo con enfoque de género, la lleva a reflexionar y cuestionar que la relación cuerpo - canibalismo esté siempre atravesada por el *ser mujer*, y a preguntarse qué es lo que se encuentra cuando se observan obras en las que se crea alguna relación entre la comida y los cuerpos femeninos. Díaz (2017), concluye que

Sencillamente se busca apelar al apetito y a los sentidos físicos. La figura femenina no solo se nos presenta como visualmente deliciosa sino que también es devorable y consumible. El resultado es una especie de canibalismo metafórico: la sumisión definitiva de un objeto femenino al apetito masculino. (p.143)

Muchas de estas representaciones han sido realizadas por hombres, los cuales se encargaban de mostrar los cuerpos de las mujeres “como seres dispuestos a ser consumados, apelando al apetito masculino” (Díaz, 2017, p.170); en este caso es una mujer artista la que construye una escena con su propio cuerpo para ser degustado, se expone, cuestiona y trastoca las formas *comunes*, masculinas y machistas que se conciben en el arte, pues como menciona también Díaz (2017) “la historia del arte es eminentemente masculina. Son de ese género tanto el emisor (el artista) como el receptor (los espectadores) de la obra de arte”. (p.143)

Cano no solo dispuso estas esculturas hechas de comida con imágenes de partes de su rostro, sino que además invitó a los espectadores a que las degustaran, siendo ella la primera en comenzar a disfrutar los platos ofrecidos. Con esta obra, la cual conmocionó al público y a la escena artística del momento, Cano logra por medio de la exploración del cuerpo y sus

límites, darse a conocer e introducir su propuesta crítica frente a las estructuras tradicionalistas de la sociedad contemporánea y los roles de género impuestos a las mujeres dentro del mundo doméstico. María Teresa pone el cuerpo en la obra, lo instala como medio de interlocución con quienes observan y rompe, no solo con las barreras pensadas e impuestas desde lo expositivo, con las formas hegemónicas de representación al estar este atravesado por experiencias personales, íntimas y biográficas. Es por esto que ella entiende el cuerpo en su obra como “el medio con el que estoy aquí, mi manera de interconectarme, de relacionarme con el otro generando encuentros. El cuerpo se convierte en un mediador de sentimientos, de historias, de narraciones y emociones en muchas ocasiones ambiguas”. (Cano, 2018, p.161)

Figura 10

Yo servida a la mesa



Nota. Fuente <https://vivirenel poblado.com/desde-el-museo-junio-quincena-1-3/>

Romper con los límites de la representación del cuerpo es también atreverse a cuestionar y acabar con las formas que dentro del arte se entienden como comunes o normales al momento de dicha representación. Proponer la devoración del cuerpo mismo, servirlo en forma de banquete, elegir la comida como medio para exponerse, resulta ser un acto subversivo en medio

de una industria, y una sociedad, que entiende la representación de la mujer desde la mirada del deseo masculino. Díaz (2017), habla sobre el paralelo con la alimentación y las mujeres, el apetito sexual masculino como “una metáfora del hambre y la glotonería” (p.138), pues “en su representación, la mujer debe ser apetitosa y atractiva, “estar muy buena” o “estar muy rica”, tal y como lo define el sexismo machista: por eso de las mujeres carnales se dice que están para comérselas”. (p.138)

Le Breton (2002) en su texto *La sociología del cuerpo*, aclara que el cuerpo se puede entender como la representación misma de la cultura que atraviesa transformaciones y cambios que responden a las dinámicas sociales en las que está inmerso diariamente. En el cuerpo, dice LeBreton, crecen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la experiencia misma, tanto individual como colectiva. Es precisamente este acto el que representa María Teresa en su propuesta artística en torno a la comida, llevando por medio de esta las significaciones que le han otorgado al cuerpo de la mujer en la cultura donde ella se inscribe, lo que para el espectador significa también confrontarse con su cultura y las representaciones que desde allí se gestan y se construyen, así como con sus experiencias, tradiciones y costumbres previas.

Por otro lado, *Yo servida a la mesa* (1981), le permitió a Cano dejar claro su interés de alterar la idea consumista y capitalista del arte y las galerías, haciendo de su obra una experiencia efímera sin que pudiera entrar al comercio del arte¹². Sol Astrid Giraldo (2012), narra sobre este suceso que “después del banquete, nada sobreviviría. En lugar de una obra que se pudiera vender y comprar para colgar sobre un sofá o para ocupar un nicho frío en el museo, solo quedaron sobras, platos vacíos...”. (p.114) Esto lo logra la artista, además, no como algo menor si se entiende el contexto y el público, por medio de ingredientes y preparaciones que

¹² No con intención de crítica ni mucho menos de establecer qué está bien y qué no, considero importante aclarar que en la actualidad sí se encuentran obras de María Teresa Cano a la venta.

hacían parte de la comida popular de los hogares antioqueños clase media en la década de los 80: arroz con pollo, ensalada de atún, torta, galletas, arroz blanco, natilla y gelatina. (Piedad Arcila y Virginia Posada¹³, comunicación personal, 14 de febrero de 2021)

Después de este montaje, Cano realiza otros donde el elemento principal sigue siendo la comida: *Un sueño para niños* (1982)¹⁴, *Autorretrato* (1982)¹⁵, *Con sabor a chocolate* (1984)¹⁶ y *Menú*¹⁷ (1986). Los alimentos en sus obras, y otros componentes con relación al ritual del comer, le permitieron hacer referencia a temas indispensables en su camino artístico: la muerte, el juego, la ausencia, los roles de género, lo doméstico, la memoria colectiva, la nostalgia. Su forma de hacer arte tan versátil y amplia, que incluye pintura, instalación, escultura, hace que el espectador se enfrente a una serie de estímulos que van desde lo gustativo hasta la experimentación del espacio y los objetos. Estas experiencias que crea Cano, invitan al espectador a encontrarse con una obra que trasciende más allá del momento inmediato en el que se observa y, gracias a eso, es que este puede, o no, terminar de “contarse una historia a partir del potente dispositivo simbólico que la artista deja allí como si nada, pero que suele explotar como una bomba de tiempo en la mente y los sentidos” (2011, p.114). Se podría suponer que los montajes con alimentos no posibilitan esta expansión por su consumo inmediato, pero, por el contrario, al ser la comida un elemento clave de la cultura y la cotidianidad de las personas, permite una interacción particular con la obra, de afinidad y reconocimiento y, a su vez, de mayor recordación (además del impacto de lo atípico) y posterior reflexión. En el texto *Arte/Comida/Arte...* Alejandra Rodríguez (2013), afirma que

¹³ Piedad Arcila es empleada de 57 años (contemporánea con la artista) y Virginia Posada es ama de casa de 82 años, ambas viven y vivieron en la década de los 80 en la ciudad de Medellín en una familia clase media.

¹⁴ Instalación en la Galería de La Oficina de Medellín, donde llenó el piso con algodón de azúcar que durante la inauguración fueron tomados y disfrutados por diferentes niños y niñas. (Luz, 2014)

¹⁵ Autorretrato realizado en impresión con limón.

¹⁶ En el Salón Atenas del Museo de Arte Moderno de Bogotá, María Teresa presenta un molde de su cuerpo a escala 1:1 hecho de chocolate para ser degustado por los espectadores.

¹⁷ Durante un mes intervino la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, y en intervalos de una semana presentó cuatro acciones: *Ron con pasas*, *Batido de nieve*, **i#%&!*, y *En conserva*.

La comida y el arte son, en sí, un bloque de sensaciones en el cual el artista y el experimentador (ya no espectador) experimentan una renovación producida al probar el bocado, que es el bloque de sensaciones. El alimento es, por tanto, una multiplicidad en la cual los preceptos y afectos producen un acontecimiento múltiple y complejo. (...) El arte y la comida encuentran finalmente su vínculo al ser, el arte, un estado de encuentro en el cual el artista y el experimentador se relacionan de manera diferente al compartir una mutua acción creativa. (p.108)

La comida como parte de la construcción de su propio cuerpo para ser expuesto –y ofrecido– ante un público, es el elemento que le permite a María Teresa realizar una acción subversiva donde, como lo menciona ella, “estábamos todos alrededor de la mesa, en una unión común comiendo fragmentos de mi cara. Era una fiesta macabra, acompañada por risas, comentarios e interpretaciones, por tratarse de una cabeza de mujer decapitada, de un cuerpo femenino que se ofrece” (Cano, 2018, p.160), donde ella “dejaba en claro que no la estaban sirviendo, como lo ha hecho proverbialmente el arte occidental con el cuerpo de la mujer. Al contrario, ella se servía y se proponía a sí mismo como obra y acto, como objeto y sujeto” (Giraldo, 2021, p.114), entregando a los espectadores y comensales una obra que surgía de la vida misma, de la cotidianidad en torno al cuerpo de la mujer, su objetivación y cosificación, la facilidad para *consumir* un cuerpo fragmentado y lo efímero no solo de la obra de arte sino del cuerpo mismo, un cuerpo que, como se ha aclarado, no es solo material, es también el resultado de una construcción sociocultural y política, donde si bien la primera impresión serían las migas y sobras que quedaron, la reflexión en torno a las partes del cuerpo de una mujer dispuesta como comida resulta ser más profunda y amplia, posibilitando el cuestionamiento, por ejemplo, de la representación normalizada y común de la mujer como un cuerpo deseable,

comestible y que “está bueno”, las desapariciones constantes de mujeres o la mercantilización de las mismas.

En definitiva, los espectadores no solo se estaban comiendo un pedazo de torta o de arroz, estaban consumiendo una postura, una declaración, un entramado simbólico que podía desaparecer o permanecer en la posterioridad por medio de reflexiones y cuestionamientos sobre el acto mismo llevado a cabo en torno a un cuerpo que ya no existe, pero que, como narra Cano, las personas que asistieron al evento, lo recuerden aún diciendo que “nos comimos a María Teresa” (p.160).

1.2 La prolongación del cuerpo a través del sonido en la obra de María José Arjona.

Lo auditivo es un sentido más que explora María José Arjona a través de sus performances pero que en muchas ocasiones se pasa por alto o se transfiere a un segundo plano de la puesta en escena que se observa. Sin embargo, considero valioso explorarlo e intentar ubicarlo y analizarlo con relación a la construcción del cuerpo que la artista propone. Resulta interesante además, pensar la experiencia del performance desde la multiplicidad de sentidos, donde, como aclara Marina Gutiérrez (2012) en el texto *Antropología visual y medios digitales: nuevas perspectivas y experiencias metodológicas*, las “palabras, imágenes y sonidos pueden articularse y trabajar en conjunto de una forma verdaderamente interconectada, sin obligarnos a elegir entre uno y otro” (p.110), ya que la yuxtaposición de estos “permite comprender cómo estos sentidos están asociados, articulados y superpuestos en la experiencia” (p.108).

Arjona crea entonces atmósferas particulares de acuerdo con lo que busca transmitir con cada uno de sus performances y, es el sonido, en este caso, un elemento principal para que la

ambientación guíe la lectura del cuerpo de una u otra forma. Así se ve en obras como *Lineamentum* (2009)¹⁸, donde

La manifestación y el flujo de las fuerzas vitales son comandados no por las fijaciones habituales de los afectos¹⁹ del cuerpo, sino por el sonido. Se produce una contigüidad del sonido y del cuerpo de la artista, una cohabitación de una zona de indistinción entre cuerpo y sonido: un devenir sonido del cuerpo (p.71)

Por medio del sonido generaba una atmósfera desolada, una “sensación de pérdida y abandono, el frío, la nostalgia, el silencio y la reflexión” (Redacción El Tiempo, 13 de mayo de 2009). Una acción profundamente meditativa en la que transformaba el silo en “casi una catedral, en un templo. El tiempo se detenía y te permitía el acceso a otra posibilidad de experiencia”. (Arjona 2010, citado en Restrepo, 2010). Este conjunto de elementos interviene en el entendimiento mismo de su cuerpo por parte del espectador, el cual se construye entre las subjetividades de quien observa y la trascendencia que se da a través de la fuerza, la potencia y la vibración que refleja a raíz del sonido que este mismo produce. Arjona dice que “el espacio es un solo cuerpo” (Arjona citado en Yepes, 2015, p.71) en esta acción, la posición en la que estaba, “la acción de la mano, la vibración del cuenco, la resonancia en el silo y la reiteración en el tiempo” (Yepes, 2015, p.71), intensificaban el estado meditativo de la acción que se potencializaba, además, con la presencia de los otros cuerpos siendo atravesados y afectados por el sonido generado.

¹⁸ “Arjona se sentó en una silla fijada a la pared interna de un silo de una fábrica de cerveza abandonada (...) frotaba un cuenco con una baqueta, y su acción producía un sonido espectral en el vacío cilíndrico del silo”. (Yepes, 2015, p.68)

¹⁹ Considero importante aclarar que con afectos, se hace referencia a los “cambios complejos en el cuerpo, diferencias introducidas en su mezcla, y esta diferencia es tanto un cambio en el estado interior del cuerpo como en el estado del cuerpo que creó dicho cambio” (Spinoza citado por Yepes, 2015, p.72)

Figura 11
Lineamentum



Nota. Fuente Yepes (2015,) *Lo que puede un cuerpo*, p. 128-129

De igual forma sucede en la acción *Vivo*, como parte del performance *Avistamiento* (2015), realizada en Bogotá en la galería casa FLORA. Arjona hace sonar el mismo cuenco tibetano que utilizó en *Lineamentum*, pero esta vez buscando impactar a los transeúntes desprevenidos que pasaran cerca a este espacio, pues como menciona Peña (2018) “el sonido que produce este elemento, cautiva los sentidos y los conmociona. Anuncia un acto ritualizado, advierte que hay una acción de profundo misticismo (...)” (p.50). Así mismo, dice Arjona que por medio del sonido que ella genera con el cuenco, logra “redibujar el espacio desde el cuerpo” (Arjona 2010, citado en Restrepo 2010), ubicando de nuevo su cuerpo como el conductor y propiciador de la acción.

Arjona crea entonces por medio del sonido un ambiente que acompaña la exposición de su cuerpo en la obra para guiar a los espectadores en el mensaje que busca comunicar o transmitir, sin proponer una acción narrativa como en la danza o el teatro, sino siendo su cuerpo

mismo el que interactúa con el espacio para crear la experiencia que presenta. En el encuentro con el otro es donde las acciones cobran sentido y el sonido, en definitiva, le aporta en la conexión con quien lo presencia. Arjona menciona que al espectador solo le exige “la permanencia, siempre que haya alguien con sensibilidad tendrá la posibilidad de detener el tiempo y allí está la posibilidad de la presencia” (Arjona, citado en Redacción El Tiempo, 13 de mayo de 2009).

Construir la experiencia del performance incorporando lo auditivo, es incluir el cuerpo mismo, pues reconoce las diferentes formas de relacionarse con otros cuerpos y de percibir y sentir emociones, pues como dice Gutiérrez (2012), “la experiencia sensitiva del otro no siempre está dominada por la visión. No podemos reducir la cultura a un texto porque eso implica excluir al cuerpo y a la experiencia” (p.104). Se entiende que el sentido que se asocia con el arte es el de la visión, muy asociado al arte clásico de la pintura y la escultura, donde por medio de la observación a distancia es que se permite apreciar las obras de arte. Pero con el arte contemporáneo y las nuevas formas del espectador relacionarse con este, negar los otros sentidos es prohibir el conocimiento que se puede sentir a través del cuerpo, de lo sensitivo y reflexivo a lo lógico y racional como único medio aceptado para la interacción e interpretación de la obra. Abrir la experiencia a otros sentidos, le permite a Arjona construir su propia presencia, su cuerpo mismo, a partir de diferentes esferas y extenderlo por el espacio, ampliarlo, volverlo infinito. Así lo narra Carol Yaneth Peña (2018), en su tesis de maestría *María José Arjona: avistamiento del cuerpo afectado en la acción de largo aliento*, cuando habla sobre *Avistamiento* (2015), una acción en la que “el cuerpo se prolonga espacialmente en cada movimiento, acto, emoción, objeto, sonido, imagen, palabra, voz y presencia” gracias a la creación y confluencia de “lenguajes, interacciones, performances, instalaciones, videos, textos, conciertos, etc”. (p.53). Sobre esta misma acción, Arjona dice que “mi cuerpo pasó de

la imagen visual a las imágenes generadas por el olor o la temperatura o el sonido” (Arjona citado por Gutiérrez, 2018, p.29), imágenes que apelan a sentidos más allá del visual.

Lo intangible del sonido resulta ser identitario también al ser este un elemento fundamental de la cultura, acercando a quién comunica con quien observa gracias a los códigos que allí se transmiten. Jaime Hormigos (2010), en *Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido*, dice que los humanos han

encontrado en el sonido un elemento identitario fundamental, ya que cuando no pueden expresar, mediante el lenguaje común, alguna idea que tienen en su interior, encuentran un mecanismo de expresión mucho más poderoso, el lenguaje de los sonidos, cargado de una expresividad cultural concreta. (p.95)

El sonido como herramienta de conexión permite una construcción más contundente del cuerpo expuesto, al conjugarlo con lo visual y otros elementos que pueden aparecer en la obra, potencializa lo corporal. Gutiérrez (2012), dice que

Como propone Pink (2006) es importante no limitarse solo a la imagen como medio de representación y acceso a la experiencia del otro. (...) La palabra, la imagen y el sonido se convierten así en medios para poder acceder a la representación de esa experiencia tanto etnográfica como teóricamente e implican una reflexión desde el punto de vista epistemológico sobre estas dimensiones de sentido. (p.107)

En el video performance *¿En dónde estás María?* (2017)²⁰, Arjona presenta un *film* con una mezcla cuidadosa entre el sonido, la voz, los subtítulos, la luz y el movimiento de sus manos. El sonido se conecta con las palabras que ella va emitiendo, encontrando un equilibrio

²⁰ <https://vimeo.com/282420987>

perfecto para acompañar a su vez el movimiento de sus manos, aporta en la experiencia de la construcción de su corporalidad, el ambiente donde esta se inscribe y la relación que se teje con quien observa. En uno de los grupos focales realizados, Valentina Bustamante reconoce la conexión entre estos elementos como lo que en realidad resulta siendo la pieza completa. Dice que

Lo que más me asombró es, realmente, como la conjunción que hay entre el audio, la música, el poema y el movimiento de sus manos. Creo que no puede existir el uno sin el otro, porque además noté (...) incluso en los susurros, que ella susurra con las manos también, eso me parece como súper potente, ¿cierto?. (Grupo focal, 30 de noviembre de 2020).

Arjona explora la corporalidad a partir de lo tangible como de lo intangible también. Nos muestra que “tanto colocando su cuerpo al centro de sus obras –un cuerpo resistente que es múltiple, inestable y en transformación– como explorando lo que no podemos ver” (Peña 2018, p.33) ella es capaz de construir una corporalidad que, como se ha aclarado, va más allá de lo físico, supera lo material para afirmar el presente a partir de experiencias sensoriales y energéticas que a la vez se construyen de entramados culturales, sociales y políticos.

La construcción de su cuerpo por medio de la exploración de lo sensible y sensitivo, se refleja en la creación de sensaciones en el cuerpo del otro como espectador precisamente por medio de los sonidos y los diferentes estímulos enviados, pero también gracias al reconocimiento de los silencios y la presencia sensible y reflexiva del otro.

Precisamente allí, en el reconocimiento de la corporalidad del otro es donde Arjona fija su interés. Yepes (2015), narra dicha experiencia a través de la acción *Lineamentum* (2009) y

la relación que allí se teje entre cuerpo - sonido - espacio. Dice que lo que interesa en este performance no es la interpretación, sino el

resonar con el sonido del cuenco, con el cuerpo de la artista, con el vacío del silo. Se trata de entrar en consonancia con el cuerpo-espacio catalizado por el sonido, de habitarlo, de hacer parte de él, aunque sea por un momento. De la misma manera en que el cuerpo de la artista resuena, deviene con el sonido, de la misma forma en que siente el sonido y el espacio, quienes asistían a la acción podían sentir la carga afectiva producida en el espacio del silo, las intensidades experimentadas por la artista. Los asistentes se convertían, por el tiempo en que permanecían en el espacio, en parte del ensamblaje de la acción, en parte del cuerpo-espacio producido por esta, en parte de un evento meditativo y sonoro. (p.75)

Si bien los sonidos resultan claves a la hora de crear espacios y atmósferas que propicien ciertos ambientes que logren dirigir un poco las sensaciones de los espectadores, los silencios son también esenciales y premeditados en la obra de María José. La propuesta de Arjona de acciones de larga duración, le permite entablar diferentes vínculos con los visitantes. Las miradas, el contacto físico, visual, la toma de decisiones sobre el cuerpo del otro, la conversación, las palabras, la contemplación dirigida, los silencios. El silencio, como acompañante de muchos de estos contactos, es para Arjona una forma más no solo de comunicarse, sino de crear un entorno particular que disponga el encuentro de los cuerpos de una u otra forma.

Los sonidos y los silencios hacen parte de la cotidianidad y son claves en la creación no solo de atmósferas, sino de identidades y realidades. El sentido auditivo, por medio de la asociación de diferentes sonidos a situaciones particulares de la vida, apela a ejercicios de

memoria colectiva y a experiencias previas de los espectadores que responden a las determinadas culturas en las que están inmersos. Entender los factores culturales, así como lo hace María Teresa con la comida, con relación a los sonidos, le permite a María José afianzar los lazos y las conexiones con los espectadores. Ella misma lo narra así en el conversatorio sobre la exposición *Quiero estar contigo*, cuando habla sobre el video performance *¿En dónde estás María?* (2017) y las dificultades que para ella como artista representa la no presencialidad en su propuesta y la importancia del sonido para sentirse más cercana y romper las barreras que estos medios representan con el espectador

Hay un borramiento del cuerpo, del cuerpo como lo percibimos en un performance por ejemplo, ¿no? que es el cuerpo entero, es el cuerpo en esos 360° de visión, con una experiencia en vivo que obviamente también para mí trae como una serie de problemáticas al pasar al video, también me pregunto mucho por cómo se pasa por esa experiencia y aquí hay un componente con el que también vengo trabajando muchísimo que tiene una relación justamente espacio - temporal que es con la parte sonora, cómo el sonido extiende también o hace que estas dos dimensiones del tiempo y del espacio se expandan y empiecen a tener también una relación digamos que en la construcción de una arquitectura emocional, es como el vínculo con el espectador, este lugar empático con el otro y que ya no es simplemente una imagen que estoy observando o el video que estoy observando en donde está sucediendo una acción, es una traducción de una experiencia que comparto a través de la voz. (Arjona, 29 de octubre de 2020)

Durante un grupo focal, con este mismo video performance como detonante de la conversación y en respuesta a la pregunta sobre el formato y la conexión que se crea, o no, al presenciar estas propuestas desde la virtualidad, Valentina Bustamante, responde que “me

conecté de una manera muy profunda, yo creo que el sonido hace mucho definitivamente (...) logró como abstraerme y meterme ahí en esa pantalla, eso me sorprendió”. Otra de las asistentes hace énfasis también en el sonido como el elemento clave para mantener la atención y también para propiciar la reflexión. Daniela García, dice que

Gracias a esa coreografía de las manos, con la música y la voz de ella es que yo logré conectarme y llegar a esa profundidad o a esa sensibilidad de esos sentimientos a veces de fluidez pero de estar acá en la tierra, de angustia, de incertidumbre. (Grupo focal, 30 de noviembre de 2020).

Para María José, dice Rubén Darío Yepes (2015), “lo crucial no es el tema de la obra o lo que esta articula discursivamente, sino la experiencia del cuerpo de la artista y de los cuerpos de los espectadores” (p.60), y sin importar el formato, los estímulos y la ruptura de límites que haya en sus propuestas, esta consigna es la guía para la artista y se convierte en la guía para sus espectadores al momento de presenciar y relacionarse con los performances. Logra una interconexión no solo de sentidos sino de corporalidades. En la acción *Un pajarito me dijo*²¹, de la serie *Avistamiento* (2015), “es la voz, el susurro, el sonido, el dispositivo que lleva al encuentro entre seres, es la puerta de entrada a la dimensión del otro, de los otros, donde los sentidos transportan a los mundos posibles por recorrer” (Peña, 2018, p.90).

En esta acción, como en *What is Performance art?*²² (2008), no es la voz de la artista el sonido que los espectadores escuchan, son otras voces, pero no por esto, dice Yepes (2015)

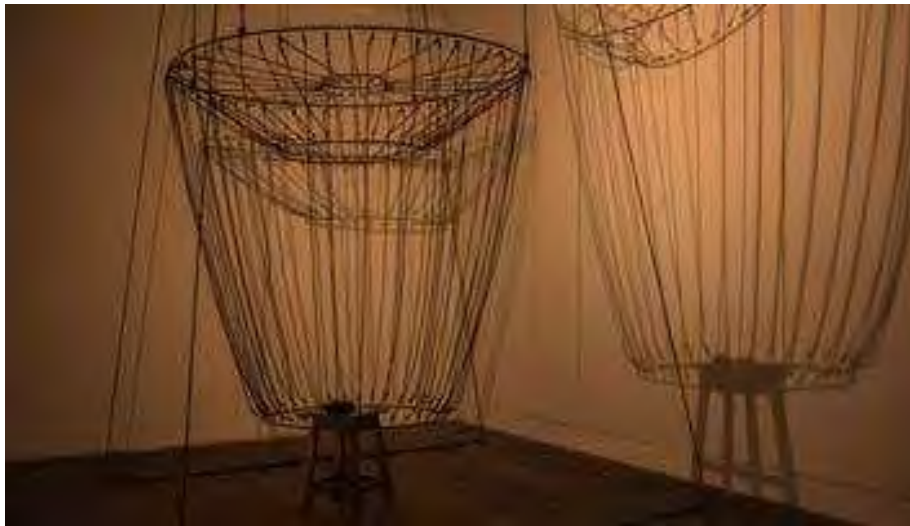
²¹ La acción se compone de una jaula de pájaros colgante donde ingresan uno a uno los espectadores con los ojos vendados. En ese momento comienza el sonido emitido por parte de intérpretes que habitan también la jaula, narran una historia escrita por la artista y al terminar se retiran dando fin a la acción. (www.mambogota.com)

²² En esta acción, “la artista, vestida de blanco en un cubículo de igual color, se inclina hacia adelante en un ángulo de 45 grados ayudada por un arnés que la sujeta por la espalda. Sus ojos están cerrados; su boca está cubierta por dos pequeños parlantes blancos, estilizados. Los cables que salen de los parlantes están conectados a un extraño aparato amarrado a su espalda. Delante de ella una silla confortable, blanca y afelpada espera a los visitantes, quienes al sentarse en ella quedan en posición perpendicular a la artista. La posición invita a los

debemos concluir que Arjona se encuentra totalmente ausente. Al convertir su cuerpo en un catalizador de múltiples voces [refiriéndose a *What is Performance Art*], ella ofrece su propia respuesta a la pregunta que guía la obra: para ella, lo importante de la performance es la desindividuación, el desarraigo de la subjetividad, la disolución del ego. Esto solo se consigue mediante la acción. (p.61)

Figura 12

Un pajarito me dijo



Nota. Fuente <https://www.mambogota.com/actividad/pajarito-me-dijo/>

visitantes a escuchar las palabras emitidas por los parlantes. No se escucha una voz, sino varias, las voces de distintas personas que ofrecen su respuesta a la pregunta que le otorga el título a la acción: *What is Performance art?* La única voz que no se escucha es la de la artista” (Yepes, 2015, p.58)

Figura 13*What is performance art?*

Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 59

El accionar, el poner en evidencia un cuerpo y conjugarlo y resignificarlo por medio de la conexión entre sentidos, especialmente lo visual y auditivo en este caso, es el eje potenciador para las acciones desarrolladas por María José donde de forma efectiva el espectador se conecta con otros cuerpos que habitan el espacio, donde se permite interlocuciones fuera de lo cotidiano para reflexionar y cuestionar los límites establecidos por el entramado de lo socio cultural y político en relación a los cuerpos. Resulta importante también resaltar el énfasis que Arjona hace en el diálogo, en que no basta con propiciar sonidos y palabras si no hay por parte del espectador una disposición de escucha y atención, las cuales no son algo menor, si no que, por el contrario, son el impulso en el que comienza la verdadera acción. Yepes (2015), lo expone diciendo que

Arjona insiste en la importancia del acto de escuchar. La escucha, por supuesto, crea una relación entre dos individuos en la medida en que requiere, no una presencia pasiva, sino un acto de atención. Pero se trata de una atención paradójica, ya que, como dice

Arjona, precisa de un “desarraigo del ego”: escuchar implica poner en suspensión las ideas y las voces propias para priorizar activamente la voz del otro. (p.60)

La construcción de la presencia sólo cobra vida con la escucha y la atención consciente, activa, por parte de los espectadores, momento en el que se gestan, finalmente, las corporalidades que habitan en determinado espacio y tiempo.

2. Los objetos

Todos los objetos creados por el hombre son de dos clases: a) vehículos de comunicación, b) utensilios o instrumentos. Pero ambas cosas pueden ser, a la vez, obras de arte.

Enrique Lafuente.

Los objetos hacen parte de los elementos claves en las obras de estas dos artistas y en su relación con la corporalidad. Especialmente en la obra de María Teresa Cano, donde es por medio de los objetos que se construye la corporalidad y la representación que la artista busca en sus obras.

En *El estudio de los objetos y la semiótica* (2002), Alfredo Cid Jurado habla sobre estos como un reflejo de la cultura material y expone sobre la antropología y el estudio de los objetos que “en el ámbito de la semiótica es, sobre todo, producto de una reflexión acerca de la relación entre los objetos y la cultura a la cual pertenecen y su contribución con la identidad cultural”. (p.10). Y, es precisamente esta correspondencia del objeto con la cultura material de determinado contexto, lo que le permite a María Teresa Cano tomar esos objetos cotidianos e impregnarlos de uso, de acciones, de historia, de pasado, y construir así una narrativa que representa una corporalidad femenina, que cuestiona los roles impuestos a las mujeres en el

ámbito de lo doméstico y las dinámicas generales de la esfera íntima del hogar en la sociedad contemporánea. Cano lo expone así en su sitio web:

Como una forma de espejo, los objetos de un hogar visibilizan la identidad de quienes lo habitan. Las formas, los espacios, el uso y el orden específico de cada objeto determina o guarda un relato, una imagen, una impresión sobre el modo en que esa, o esas personas, conviven en el mundo. (Recuperado de <https://mariateresacanom.home.blog/>)

La discusión que logra plantear la artista a través de la representación en torno a los roles de género, lo doméstico, la vida privada, el amor romántico, entre otros, se da gracias al conjunto de narrativas que ella utiliza en sus obras. Dichos roles y representaciones de la mujer en el ámbito doméstico, se dan desde una intención autobiográfica con la que la artista emprende su propuesta. La corporalidad de la que María Teresa habla en sus obras está ligada al hogar, al servir, al cuidado, a las tareas y roles destinados a lo largo de la historia para la mujer dentro de la casa: cocinar, planchar, servir la mesa, cuidar, limpiar, permanecer allí. Por eso sus objetos y materiales tienen siempre una razón de ser, están anclados al espacio-tiempo que la artista conoce y que, si bien son específicos y particulares, y responden a un contexto propio que puede ser provechoso para poner en interlocución las representaciones con quienes lo han experimentado de la misma forma, y en discusión con quienes observan y reflexionan situados desde otros referentes identitarios, también enuncian unos universales sobre el lugar de la mujer y la vida doméstica al menos entre los años 60 y 80, que logran ser comprendidos por personas por fuera de los referentes sociales previos de la artista.

Muestra de esto es que en 2017 su obra fue elegida para participar en la exposición colectiva *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, en la cual, por primera vez, se

reunieron obras de arte experimental de mujeres artistas latinoamericanas, chicanas y latinas nacidas en Estados Unidos entre 1960 y 1985. El cuerpo político con el que “desmarcan el lugar naturalizado de la mujer. O también lo exponen, lo hacen público y con ello contradicen el lugar tabuado” (Entrevista Giunta, A. y Fajardo-Hill, C. 2017) en las obras y la radicalidad del lenguaje con la experimentación y búsqueda de nuevas formas de contar las cosas, crear y producir las obras, fueron los parámetros centrales de la exposición. Este espacio que tuvo lugar en un primer momento en Los Ángeles, Estados Unidos, y luego continuó hacia Alemania y Brasil, resulta importante para la trayectoria de Cano pues además del reconocimiento internacional, muestra su obra en clave feminista y situada a partir de su subjetividad y contexto.

Continuando con el análisis de los objetos, se entienden como cuerpos presentes que representan cuerpos ausentes en las obras. Los objetos son el elemento clave para esta representación en las obras de corte objetual que encontramos en su trayectoria. Aguilar y Lopera (Lopera, 2017) lo mencionan en comparación a las obras no-objetuales de la artista, pues “mientras en las acciones es latente el uso del tiempo y el espacio como soporte, en varias piezas de corte objetual puede hallarse otro denominador común, aquel que involucra el cuerpo, las huellas y la memoria”. (Lopera, p.358). Son precisamente las huellas las que complementan los objetos cargándolos de significado, esto se evidencia en varias de sus obras: *Calor de hogar* (1993), *Hasta que la muerte nos separe* (1996), *Sucesión* (1998), exponiendo cómo en estas

Su rastro, su vestigio, su huella no solo dan cuenta de que la superficie estuvo en contacto con un cuerpo, sino que, además, la imagen de ese cuerpo proyecta los valores sociales y simbólicos que subyacen a la experiencia personal de la artista. (Lopera, 2017, p. 358).

La relación objeto – sujeto va cobrando fuerza en la obra de Cano demostrándonos con estos vínculos que, si bien el objeto cobra vida y significado desde lo material y lo simbólico, es, finalmente, el accionar humano el que lo convierte en abstracción de la cultura material y social de una sociedad. Como aclara Abraham Moles (1974) en la *Teoría de los objetos*, “el objeto tiene un carácter, si no pasivo, al menos sí sometido a la voluntad del hombre”. (p.32). Ese objeto pues, no es *per se* una representación de la sociedad o de un cuerpo, es una construcción simbólica que adquiere el sentido suficiente para luego, desde una mirada semiótica, artística y antropológica, se comprenda como un objeto que habla sobre una cultura o sociedad determinada, y que por medio de pequeños gestos (como la marca de una plancha en un pedazo de tela) seamos capaces de construir y completar la imagen que la artista quiere mostrar.

Contrario a lo que sucede con los objetos en la obra de Cano, en las obras de María José Arjona no vemos objetos cotidianos o que remitan a una representación cercana de un cuerpo. Estos objetos aparecen con precisión y claridad con relación al cuerpo presente y en continua interpelación con este; si el cuerpo no estuviera, estos objetos se vaciarían de significado y no sería suficiente su ubicación y relación con el espacio para entablar un vínculo con el espectador. Los objetos en la obra de María José, generalmente de formas muy minimalistas, aparecen para completar la acción, para acompañarla a ella y a su cuerpo puesto en escena para llevar a cabo la obra.

Son cuatro acciones las que conforman la serie *Vires: ejercicios de poder* (2011)²³, en las cuales María José concedió al espectador la posibilidad de decisión sobre su cuerpo, usando

²³ Las cuatro acciones, que ponen al espectador en una posición de poder al permitirle incidir en su desarrollo, son: *On Force*, donde la artista estuvo sujeta a una pared con un arnés que solo le permitía retroceder o inclinarse, y en la boca tenía un diamante que cada espectador, en cinco minutos, podía intentar sacarle. En *On Luck*, se encontraba semidesnuda sobre una mesa sosteniendo dos dados en su mano. Los asistentes podían lanzar el dado y manipular su cuerpo como se le antojara la cantidad de veces que indicara uno de los dados, el otro, sería lanzado por Arjona e indicaría el número de veces que ella podría manipular el cuerpo del participante. En

objetos que incitaban al accionar del público con este, explorando así las “distintas fuerzas y afecciones que pueden incidir en las relaciones intersubjetivas” (Yepes, 2015, p.32), esto con el fin de cuestionar los lugares y las relaciones de poder que se dan, precisamente en relación al cuerpo del otro, entre los espectadores y ella. Arjona busca “que quienes asistan se cuestionen hasta dónde va su capacidad de accionar sobre alguien” (Yepes, 2015, p.33), pues

No se trata solo de que el participante se dé cuenta de hasta dónde llegaría en el ejercicio del poder sobre otros, sino también de que se pregunte por la ética que rige su poder cuando un cuerpo queda a su disposición (Yepes, 2015, p.33).

Es el encuentro de los cuerpos, y la disposición de los mismos que crea por medio de los objetos y las acciones, lo que le permite a María José explorar y propiciar la reflexión acerca de los poderes que se ejercen unos a otros atravesados por la corporalidad, rompiendo con su posición de mando como *artista* e intentando tejer una relación con el espectador de formas más horizontales, donde ambos adquieren una responsabilidad con la corporalidad del otro a raíz de las posibilidades que surgen en el evento. Para Arjona, dice Yepes (2015), “no se trata de ejercer el poder solo por ejercerlo; al contrario, se trata de explorar lo que se puede contribuir al otro: «Me interesa saber qué le ofrece ese otro cuerpo al mío, y yo qué le entrego».” (p.33).

On knowledge, Arjona estuvo amarrada a un mesón con 37 correas y candados que la lastimaban. Los asistentes tenían la posibilidad de intentar liberarla con unas llaves expuestas por dos asistentes. Por último, *On the Power of Images*, fue una acción en la que la artista deambuló por las calles de Nápoles, Viena y Bolonia vestida de negro con un corsé y anteojeras en el rostro que limitaban su visión lateral. Su cuerpo no estaba inmovilizado pero sí limitado, domesticado. (Yepes, 2015, p.32-33)

Figura 14

On Force. Vires (serie de acciones)



Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 34

Figura 15

On Knowledge. Vires (serie de acciones)



Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 34

Figura 16

On Luck. Vires (serie de acciones)



Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 35

Figura 17

On the power of images. Vires (serie de acciones)



Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 35

Los objetos que se ven en estas obras responden a la imagen que la artista crea en torno a su cuerpo, y donde, por medio de estos, construye el mensaje comunicativo o sensitivo que transmite al público, llevando así su cuerpo a límites en relación a la resistencia, la fuerza, el tiempo, el contacto con el otro, el agotamiento, entre otros factores que confluyen en la presentación de las obras, y con dichos elementos expande aún más esos límites del cuerpo propio para establecer una unidad con los objetos o en otros casos, los objetos pareciendo ser los protagonistas de la obra. Así sucede en *Línea de vida* (2019), donde más de 4.000 botellas estuvieron colgadas y suspendidas del techo a por lo menos 30 cm antes del piso, un montaje bastante impactante e imponente pero que sin el cuerpo de la artista, deslizándose cuidadosamente por debajo de las botellas para accionarlas y desplegar sus sonidos, sería una instalación desprovista de sentido. Retomando con *Vires: ejercicios de poder* (2011), Marta Rodríguez (2011), crítica de arte, narra algunos *performances* de esta serie para la revista ArtNexus. En la primera acción *On Force*, Arjona tiene

un diamante dentro de su boca, con su cuerpo sujetado a la pared por correas expuso su cuerpo, ante el público, que podía acceder al diamante. Algunos, de manera brutal, optaron por la violencia, e intentaron, por la fuerza, abrir su boca, que permaneció siempre cerrada; otros aspiraron a persuadirla por medio de la palabra.

Este objeto actúa como un detonante para la interacción con el público, como un incitador que a su vez estaba cargado de sentido y de poder, cuando se lee desde una postura más reflexiva y sensitiva de su obra, no solo desde lo físico, sin desconocer, claro está, que la reflexión y las sensaciones pasan también por el cuerpo.

Nuevamente Rodríguez (2011), expone sobre *Vires: ejercicios de poder* (2011), en la presentación de la acción

On Luck, ella permanece atada a una mesa por varias correas; cada una tiene un candado, y es el público el que puede liberarla intentando abrir uno de ellos, escogiendo, con mucha paciencia, una llave entre treinta. Pude observar un enorme respeto en todos los participantes que se acercaron a su cuerpo. Cuando ella se levantó, se hicieron visibles las marcas que las correas ejercieron sobre él durante las dos horas que permaneció atada. María José Arjona puso su cuerpo a disposición del público, como una estrategia para activarlo, para moverlo a la acción y, a su vez, para conmoverlo.

Las reflexiones que busca incitar Arjona por medio de la serie de acciones que conforman este performance, pueden suceder en los asistentes al permitir en estos espacios lo que Esteban (2013), citando a Robert Connell (1995), llama *la experiencia corporal reflexiva*. Plantea Connell (1995) que “las prácticas corporales no son internas o individuales, sino interactivas y reflexivas, en la medida que conllevan relaciones y simbolismo” (p.66), siendo

esto lo que les permite a los espectadores, en la propuesta de María José, no solo interactuar con su cuerpo sino reflexionar por medio de lo simbólico de los objetos y la relación misma que propone la artista, se de entre los diversos cuerpos asistentes. La antropología del cuerpo que permite entender estas formas de construcción y representación de la corporalidad es la que propone Esteban (2013) cuando menciona que es necesario que este análisis “tenga en cuenta los discursos y las prácticas, el seguimiento de la cultura pero también su contestación, los fenómenos de resistencia y de creación cultural” (p.30).

La propuesta de María José no solo ubica su cuerpo como un *cuerpo agente*, donde ocurren las prácticas corporales, el lugar de la vivencia, la reflexión y la resistencia, sino que también permite y reconoce esa categoría en los demás cuerpos asistentes por medio de la dimensión interactiva que estos tienen con relación a su obra. La antropología del cuerpo propuesta por Esteban (2013), permite ampliar el espectro de las reflexiones resultantes acerca de la corporalidad sin situarlas en un plano determinado sino comprendiendo su complejidad de acuerdo con que responden a los diferentes y variados contextos y experiencias previas de quien observa.

En *Vires: ejercicios de poder* (2011), aparece pues el objeto para darle al espectador una posición de poder dentro de la obra, para invitarlo a tomar decisiones y elecciones sobre la imagen que está presenciando, y construyendo, en una primera medida, con relación a la corporalidad de la artista. Los objetos en la obra de María José Arjona aparecen para entablar un diálogo con los cuerpos, expandir la corporalidad hacia el objeto y posibilitar diferentes sensaciones, entre ellas: la incomodidad, la empatía, el rechazo, el cuidado²⁴. Arjona (2014) menciona sobre esta interacción lo siguiente:

²⁴ En la conversación con Mari Luz Gil, artista plástica y *performer*, se habla sobre las emociones y reacciones que despiertan los performances en las personas, extraigo acá algunas de esas sensaciones mencionadas.

Creo que es importante para cualquier artista, la interacción puede ser muy concreta como la he tenido yo en diferentes momentos de mis acciones, pero siempre existe, es como una cuestión energética. (...) para mí se ha vuelto como parte de una estrategia que me parece importante porque como se están planteando las cosas en el mundo, cada vez tenemos más distancia con el otro, sobre todo física, hay mucha conectividad en otros niveles, pero físicamente, de estar yo frente al otro, casi que no se presenta. (...) La gente es muy sensible, mucho más de lo que todo el mundo puede imaginarse. (Entrevista en *Voces del arte*, 2014)

Así mismo, en la conversación con Mari Luz Gil, hablamos sobre lo que significa poner el cuerpo y exhibirlo en una acción participativa:

[...] yo estoy exponiendo mi cuerpo y lo estoy exponiendo a que el otro diga, me mire, quizás hasta a veces a que te toque (...) o sea es la energía de muchísima gente cargada en mí, cargada en mi cuerpo y eso se siente un montón. (Mari Luz Gil, comunicación personal, 18 de septiembre de 2020)

La conexión y las energías que las artistas mencionan superan el plano de lo tangible para reafirmar que el performance más que entenderlo, debe sentirse. El cuerpo puesto en exhibición se nutre de elementos para reforzar el mensaje que quiere transmitir y construir la presentación adecuada del mismo.

De esta forma, encuentro los objetos como extensiones de la corporalidad, los cuales le permiten a ambas artistas, según sus formas e intereses, expandir su corporalidad hasta el punto de poder presentarla como ausente desde lo físico pero presente desde lo simbólico y semiótico

o la posibilidad de potencializar un cuerpo y su relación con el otro desde la misma extensión e interacción de este con los objetos.

3. El espacio

La forma como percibimos el espacio, depende de cómo ubicamos el cuerpo y cómo alteramos el tiempo.

María José Arjona.

Para hablar de espacio²⁵, recurro a la definición más sencilla y concreta que Javier Maderuelo (2008) en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960 – 1989*, le otorga en relación al arte y a la experiencia de su existencia y cualidades; Maderuelo lo define como el “medio en el cual se ubica y se mueve el cuerpo” (p.12). Este cuerpo es tanto el del artista como el del espectador, pues es la reunión de ambos en el espacio y la experiencia que se desarrolla alrededor de este, lo que permite que cobre sentido.

Con la misma intención de aclarar la idea de espacio, Maderuelo (2008) expone varias de las definiciones que teóricos del tema han propuesto. En relación a las obras de arte aquí estudiadas y a la corporalidad como centro, retomo la propuesta del físico y matemático Henri Poincaré, quien considera que

El espacio se crea a partir de ciertos datos aportados por la experiencia y no es un a priori, como pretende Kant. (...) el conocimiento del espacio no es completo solo con la intuición, ya que la idea de espacio es algo que también se va forjando con la experiencia que proporcionan los sentidos. (p.11).

²⁵ Es importante aclarar que me refiero al espacio físico en relación a las obras de arte, el espacio que contiene los cuerpos, objetos y la experiencia estética de las artistas.

Esta definición me resultó pertinente para la observación del trabajo de estas dos artistas y la pregunta por la corporalidad dentro de sus obras, pues definitivamente es por medio de la experiencia que se genera al recorrer y habitar el espacio artístico como espectador, que se logra una percepción del espacio, del cuerpo y de la obra en general. Connell (1995), citado por Esteban (2013), dice que “hay una dimensión corporal irreductible en la experiencia y en la práctica, que no puede ser excluida del análisis” (p. 66) pues es lo que permite conformar un mundo social a través, justamente, de la performatividad. Lo que suceda en ese espacio-tiempo, las decisiones que los asistentes tomen, las propuestas que la artista entregue, son claves para la percepción que se construye del espacio. Y, a su vez, el habitarlo de diferentes formas es lo que permite que las artistas expandan su corporalidad por el espacio mismo.

Daniel Joglar (2015) menciona en su texto *La distancia entre las cosas, usos del espacio*, la importancia del espacio para las instalaciones, medio en el que se ubican algunas de las obras más representativas de María Teresa Cano en relación a la representación del cuerpo. Joglar (2015) menciona que “lo primordial en las instalaciones y las artes escénicas es el uso del espacio asignado por el autor y la transformación de la percepción de este” (p.153). Este cambio en la apreciación del espacio es precisamente lo que María Teresa busca y logra con sus instalaciones, la modificación de la percepción del espacio arquitectónico de una galería o museo para generar una experiencia que aluda a la cotidianidad y familiaridad del hogar y las rutinas que allí se llevan a cabo. El espacio físico en la obra de María Teresa, no solo se presenta como el contenedor de los objetos y la experiencia estética, sino que se convierte en un elemento clave para la representación del cuerpo femenino al que Cano alude en sus obras, impregnando el espacio con la dureza, la firmeza y la obligatoriedad de la ejecución de los roles femeninos en las sociedades contemporáneas. El espectador, por supuesto, según su subjetividad y experiencias propias sentirá de una forma u otra la recreación del espacio y su

percepción de este variará según dichos conocimientos sensoriales, experienciales y culturales previas. Cano logra con la transformación del espacio, algo muy potente con la percepción de este y de la corporalidad y es traspasar el plano de lo físico, lo tangible, a reflexiones más profundas desde la memoria, lo intelectual y lo sensorial. Érika Martínez (2018) lo menciona así en el catálogo de la exposición *Ilaciones*, la cual estuvo compuesta por obras objetuales que en reunión formaban una instalación:

Las obras son en *Ilaciones* cuerpos hablantes: nos están dando cuenta de intimidades profundas vinculadas a tradiciones socioculturales. Resulta entonces inquietante que a partir de tanta materialidad la artista nos enfrenta a lo intangible que se produce al interior de los espacios de una casa: una habitación, una cocina, el armario, la mesa. Es un escenario introspectivo en el que nos movemos cuando recorremos la exposición.

Si bien el trabajo artístico de María Teresa Cano y de María José Arjona apela a vivir la experiencia desde lo sensorial y sensitivo más que desde un intento por *entender* la obra o *comprender* la vivencia, cuando Maderuelo (2008) menciona la importancia de relacionarse con el espacio desde lo intelectual para lograr llegar al plano de lo reflexivo, encuentro una correlación con la experiencia estética que proponen las dos artistas donde en un primer momento dejarse llevar por los sentidos y las sensaciones, funciona para relacionarse con la obra de una forma más transparente, sin pretensiones ni exigencias; en un segundo momento, después de la visita a esta, encuentro útil continuar el proceso con una intención intelectual – como lo propone el autor– para así entablar un diálogo diferente y a otro nivel con la obra, respetando la indicación de no buscar *entender* la acción, pero sí llevando a un plano más profundo y reflexivo la vivencia que se tuvo²⁶. Sobre esto Maderuelo (2008) aclara que

²⁶ Yepes, R. (2015). *Lo que puede un cuerpo*. Ministerio de Cultura de Colombia.

Por medio del movimiento, el espacio deja de ser un mero vacío entre masas para convertirse en un ente activo. Pero que las masas talladas y ornamentadas, cargadas de resortes culturales, pasen a ser volúmenes pasivos y el vacío cobre sentido en cuanto espacio, es necesario que el espectador pase de la mera sensación perceptiva a la interpretación intelectual. En este sentido, el espacio se presenta como un tema intelectual, como un asunto filosófico que desde la percepción (estética) pasa al campo de la reflexión (ontología)” (p.29).

María José Arjona, por su parte, también habita el espacio más allá de lo físico y material. Rubén Darío Yepes (2015), en *Lo que puede un cuerpo*, habla sobre el espacio en la obra de María José y menciona que se debe entender el espacio como parte de la creación de la artista para comprender así la fuerza que cargan sus acciones, pues

Arjona afirma que “el espacio también es un cuerpo”. Para ella, todo en el arte de acción está vivo, todo tiene una carga energética que se impregna en el espacio –esto explica, entre otras cosas, su tendencia a volver a los espacios de sus acciones, que ella considera la documentación real de su trabajo–, y el espacio es concebido como concentración de fuerzas, como densidad energética y flujo de intensidades no delimitadas por los cuerpos u objetos que en él se encuentran, como un solo cuerpo insuflado de vida por la energía de la acción, por la presencia desnuda de las fuerzas vitales y de las fuerzas inesperadas que se gestan en él en virtud del carácter abierto del evento. (p. 37)

María José logra habitar completamente el espacio con el cuerpo, impregnándolo de vida, de movimiento, de energía, hasta el punto de, como dice, considerarlo un cuerpo más. Transformarlo, disponerlo y reconfigurarlo; Arjona no busca con el espacio recrear un ambiente, representar un lugar, un paisaje o un espacio conocido, por el contrario, en sus obras, los espacios al ser el cuerpo mismo, sin su presencia, estarían vacíos, desprovistos de sentido. El espacio-cuerpo en la obra de María José es presente, compartido, constante, infinito. Estas características del espacio en su obra, donde rompe los límites físicos de este para transformarlo también en experiencia sensorial y energética, son posibles por la interacción que logra con el otro y el entendimiento de su propio cuerpo, tal como lo explica nuevamente Maderuelo (2008)

Son los límites de un cuerpo los que determinan su forma y los que configuran el espacio que ocupa. El límite, en cuanto acotación, supone el fin de un cuerpo y la contigüidad de otro que le sucede, que comienza donde el anterior termina (...). Además, las relaciones de continuidad y contigüidad establecidas entre los cuerpos dan origen a la idea de lugar. (p.29)

Ambas artistas logran transformar los espacios de tal forma que la relación que se construye con ellos está completamente mediada y guiada según sus intenciones y búsquedas. La exploración de la corporalidad a través de sus obras, ocupa el plano espacial en tanto este actúa como elemento de representación y como extensión del cuerpo para ampliarle sus posibilidades. Estos espacios que las artistas reconfiguran, son espacios del arte que apelan a veces a la cotidianidad y otras veces, a lo abstracto, pero en todos los casos, son espacios que se encargan de transportar y potencializar la relación que establece con el cuerpo para que el espectador, el otro que presencia la acción o la exposición, además de tener una experiencia estética, viva una experiencia corporal, sensitiva y reflexiva sobre las posibilidades del cuerpo,

los límites del mismo, los roles y las categorías impuestas, en la realidad de su espacio cotidiano. Este espacio construido por el arte, dice Belinche y Ciafardo (2015) en *El espacio y el arte*, que

No es el espacio real, así como tanto su reverso, un espacio irreal. El arte construye universos posibles. A salvo de las leyes de la física, el espacio del arte propone nuevas imágenes (visuales, sonoras, audiovisuales, corporales) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales, por las dimensiones simbólicas, políticas, económicas, religiosas, científicas, ideológicas. (p.52)

En la obra de María José Arjona, *Lineamentum* (2009), se puede evidenciar este planteamiento sobre las nuevas imágenes que se proporciona a través del espacio y cómo estas expanden la corporalidad más allá de su materialidad. Así lo expone Rubén Darío Yepes (2015) cuando habla acerca de esta acción

El silo, un frío contenedor de materia prima construido para fines industriales, se transforma en un cuerpo-espacio vivo que revela a quienes entran en él que el cuerpo es capaz de estados que trascienden la habitualidad de su organización afectiva, un cuerpo-espacio que subvierte las finalidades productivas de los ensamblajes habituales de los cuerpos y los espacios. (p.75)

Los autores, resaltan también la noción de presente que adquieren estos espacios artísticos y permiten entrever cómo el espacio, ese espacio-cuerpo del que Arjona habla, está en constante movimiento, en fricción y transformación. Dicen que

El tiempo y el espacio de la información son neutros, presentes, desmaterializados. En el arte, en cambio, se produce una experiencia concreta y subjetiva del tiempo y del espacio. Estas categorías no nos son narradas. No son ofrecidas como alternativas vitales en su total complejidad. El espacio del arte es un espacio vivo. (Belinche y Ciafardo, 2015, p.53).

Precisamente para hacer posible la creación de esas nuevas imágenes con sus múltiples dimensiones, quienes habitan el espacio deben estar *presentes*. Como lo menciona María José Arjona, “las obras en gran parte dependen de ustedes [los espectadores], no es simplemente algo que plantea el artista sino una relación que yo tengo con el otro” (Entrevista *Voces del arte*, 2014), los espectadores cumplen también un papel en relación a la obra, al espacio, al vínculo con el cuerpo y a la construcción de una imagen.

4. El tiempo

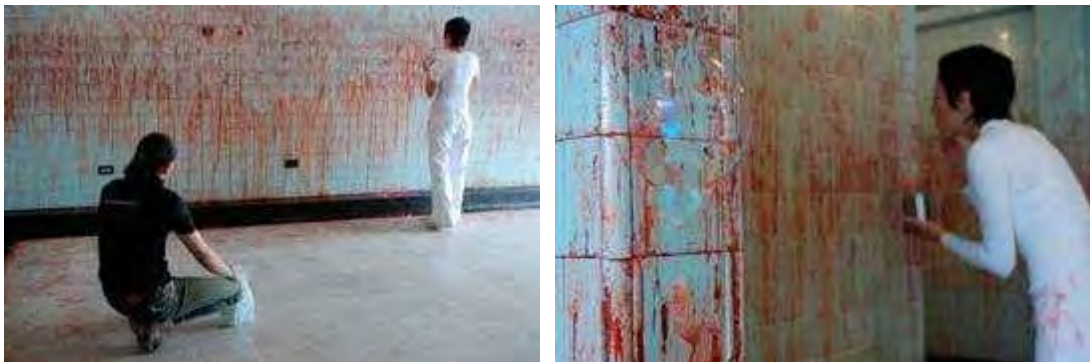
Hablar de espacio sin hablar de tiempo, especialmente en términos de arte, sería dejar la obra de arte inconclusa. Estas nociones están ligadas como condición de necesidad en la propuesta artística de María Teresa Cano y María José Arjona, y en general en la concepción que se tiene de la obra misma dentro del arte contemporáneo. De forma muy sencilla, Maddoni (2017) define el tiempo “como el ámbito donde las cosas suceden y el espacio donde las cosas están” (p.1) y él mismo eleva esa definición desde el arte contemporáneo como el encargado de reconfigurar la temporalidad, dice que “el tiempo y el espacio unidos se construyen con la obra, son la obra. Permite nuevos modos de percepción y nos ofrece otro modo de ver el mundo a través de operaciones cognitivas complejas”. (p.1)

Esta posibilidad de percepción de la que habla Maddoni, se evidencia en la obra de Arjona, atravesada por un factor más y primordial en este análisis: el cuerpo. Tanto el propio

de quien ejecuta la acción, como del *otro* quien la vivencia. Y es en ese imperante de la obra de arte pasando por el cuerpo, que concede un conocimiento diferente del momento. Así lo demuestra Yepes (2015) cuando habla sobre las acciones de María José, *Retorno* (2008) y *Pero yo soy el tigre* (2013)

Quienes participan en las acciones sienten y reconocen que lo precioso, lo sublime, no es el hecho de que la artista haya soplado miles de pompas de jabón para posteriormente borrarlas [en *Pero yo soy el tigre*], o que haya trasladado una pila de escombros para ordenarla de manera meticulosa [en *Retorno*], sino el hecho de que tenemos en nosotros mismos, en las capacidades de nuestro cuerpo, la posibilidad de construir y habitar un tiempo intenso que resiste la banalidad de los ritmos cotidianos y de los tiempos actuales. (p.56)

Figura 18
Retorno



Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 118

Figura 19*Pero yo soy el tigre*

Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 160

Yepes (2015) deja en evidencia que la artista no solo está realizando acciones de larga duración donde evidentemente el tiempo es uno de los factores principales y esenciales de su trabajo artístico, sino que expone, además, la interpelación que realiza sobre el tiempo por medio de las acciones repetidas que ejecuta con su cuerpo por largas horas y que, por el hecho si se quiere obvio, del otro tener un cuerpo vivo y sensible también, es que se posibilita una reflexión más profunda²⁷.

Así mismo, lo demuestra Yepes (2015) cuando habla sobre el tiempo que se crea en cada performance, un tiempo creado entre la artista y los espectadores, no porque sea la artista quien defina el tiempo en que ejecutará la acción, es este solo suyo; por el contrario es “un tiempo intenso compartido, una actualidad vivida afectiva por un grupo siempre cambiante de personas: por medio de esta experiencia compartida del tiempo, empatizamos con la artista, con la experiencia a la que somete su cuerpo”. (2015, p.56). También lo dice Adrián Hueso (2014) en una entrevista que le realizan en Voces del arte, “Arjona habita el tiempo y el espacio creando una situación de duración prolongado, donde tensa la relación entre su presencia, el espectador y el espacio arquitectónico”.

²⁷ Adrián Hueso, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020.

Si bien la definición desde donde me ubiqué en un principio para hablar sobre tiempo en relación a las obras de las dos artistas surge del arte contemporáneo, lugar donde ellas dos se inscriben, la antropología ha tenido grandes debates en relación a la teorización sobre el tiempo que consideré indispensable retomarlas para el análisis de este factor en las obras de arte y en la representación de los cuerpos. En nuestra sociedad occidental lo concebimos como algo natural e inherente al ser humano, pero realmente “no hay nada en la naturaleza que nos indique que el tiempo es uno solo y regular (Leach, p.133 en Vargas, 2007, p.47) por lo que debemos comenzar a comprenderlo como el resultado de un proceso profundamente cultural. Esta aclaración es necesaria para la relación que se establece entre los espectadores y las obras en las cuales se construye o expone un cuerpo y es el tiempo uno de los factores que permite dicha representación. Sin embargo, es clave tener en cuenta que el proceso cultural previo del espectador será indispensable para que la comprensión de los cuerpos allí expuestos sea de una u otra forma.

Las preguntas que desde la antropología nos hacemos sobre la concepción del tiempo, se encuentran profundamente relacionadas con la obra y los cuestionamientos que María José Arjona realiza en relación al tiempo y que busca exponer en sus acciones. Gabriela Vargas (2007) en el texto *Tiempo y poder: antropología del tiempo*, hace la siguiente pregunta antes de exponer las dos posiciones principales que se encuentran desde la antropología para la definición de tiempo. “¿Existe el tiempo fuera de nuestra percepción y nosotros nos adaptamos a él, o es algo que construimos en forma individual y grupal dentro de los parámetros de cada una de nuestras sociedades?” (p.53). Yepes (2015), afirma sobre el tiempo en las acciones de Arjona que estas

fabrican tiempo en la medida en que abren un espacio intensivo, de concentración para la artista y de atención para el espectador, en el cual cada paso, cada gesto, cada

traslación contribuyen a la expansión de la actualidad del tiempo. El tiempo que cada acción fabrica es un presente expandido que se extiende por el tiempo que el espectador presencia la acción. De nuevo, se trata del tiempo del *evento* en oposición al tiempo de la cotidianidad de la vida. (p.53).

A la pregunta con la que comienza Vargas (2007) para introducir las posturas de la antropología frente al tiempo, aparecen estas dos posiciones: “la primera es que el tiempo, en efecto, existe fuera de la conciencia individual y es de carácter lineal y dinámico”. (p.53), lo que perfila una suerte de subjetividad en la concepción del tiempo por parte de la sociedad. Y la segunda postura, “sostiene que el tiempo universal no existe, sino que cada sociedad se orienta en el mundo usando ideas y conceptos propios, resignificando los conceptos que le llegan de otras fuentes y otros grupos sociales” (p.53), una perspectiva que considera la universalización del tiempo lineal gracias a las relaciones de dominación y poder de los países y sociedades del norte global sobre las del sur global en los últimos siglos. El tiempo entonces, dice Vargas (2007), tal como lo entendemos en la actualidad, es un “artefacto cultural y sobre todo el resultado de relaciones de poder”. (p.53).

La institución social del tiempo, como vemos, es cuestionada por Arjona como una pregunta central en su accionar artístico y una reflexión profunda en torno a las relaciones de poder, la instauración del tiempo y los límites del cuerpo. Como ella misma lo dice en la entrevista con Adrián Hueso (2014): “me parece que justamente en esa posibilidad del tiempo es donde existe la resistencia a todo”. Ese juego con el tiempo que atraviesa el cuerpo de Arjona en sus montajes, le permite al espectador, el cual parte siempre desde sus concepciones previas, en este caso asociadas a la percepción y vivencia del tiempo, hacer uso de este a su manera, para así permitirse emociones, cuestionamientos o sentimientos fuera de la relación que tienen con este en su cotidianidad. María José abre un espacio con el cuerpo donde el tiempo no

apremia sino que sobra para el espectador, lo cual es una ventaja para que este no solo identifique lo material y tangible del cuerpo expuesto, sino que expanda su percepción sobre dicha representación, que si bien puede encontrarse en un primer momento alejada de la cotidianidad, si se observa en perspectiva y se sitúa en el cuerpo propio o ajeno, pero habitual, se logra relacionar y reflexionar sobre esos cuerpos cercanos, comunes y recurrentes.

Por otra parte, en la obra de María Teresa Cano vemos también una apelación al tiempo, una relación y representación desde la resistencia al salirse de las convenciones del entendimiento tradicional. Sus obras están colmadas, aunque con ambigüedades, de expresiones de denuncia. Cano no considera sus obras como respuesta a un asunto de género propiamente, sin embargo, reconoce que es inevitable que muchos de los gestos, oficios y actos representados allí, estén ya marcados por un género que se evoca desde lo *tradicional* (Cano, 2017). Así lo dice Erika Martínez (2018)

Los montajes que concreta Cano en cada una de sus obras, responden a una comprensión del tiempo que no es de carácter lineal sino fracturado. (...) por ejemplo, la huella de la plancha en un lino no nos está hablando únicamente del oficio doméstico en sí, Cano estableció en 1983 con ese gesto, una imagen de la condición femenina en una casa, la obra es producto de una actitud crítica que revela un enunciado de corte sociológico y que además, pone en tela de juicio la expresión tradicional que da título a la obra: “Calor de hogar”. (p.6)

María Teresa cuestiona por medio del uso simbólico del tiempo (el *paso* del tiempo) y del cuerpo en su obra, los roles de género, la esfera doméstica, el entendimiento y la percepción del tiempo, la obligatoriedad y los límites de la vida pública y privada y la relación con el cuerpo femenino en torno al hogar, el amor romántico y la familia. De esta forma, Cano se

encarga de “escudriñar en los recovecos de lo cotidiano y lo doméstico para romper con esos pequeños casamientos que tenemos los seres humanos con lo aparentemente normal”. (El Espectador, 2018).

Como se puede evidenciar, los factores de medio, objeto, espacio y tiempo, son los que atraviesan la noción de corporalidad en las obras de las artistas y hacen que esta se expanda por fuera de la materialidad. Es en el encuentro y en la relación de estas categorías puestas en práctica, donde se gesta lo político, el carácter de denuncia y de resistencia, en las obras de Cano y Arjona. Y es que el cuerpo contemporáneo, dice Maddoni (2017), como mediador con las relaciones sociales, “se presenta como un territorio conflictivo y difícil de delimitar. En él se dirimen complejas tensiones morales, culturales, biológicas y políticas”. (p.4).

Incubar el cuestionamiento en el cuerpo propio, desarrollarlo desde allí mismo, exponerlo, exhibirlo, presentarlo, que sea la sede misma de los planteamientos y las discusiones hace de este un cuerpo agente, un cuerpo que como expone Mari Luz Esteban (2013) citando a Foucault, se entiende como “prisionero de un dispositivo de dominación pero libre al mismo tiempo del mismo; un cuerpo identificado pero libre de identidades limitantes, un cuerpo que probablemente son muchos cuerpos” (p.28).

Es pues el tiempo el que, al ser cuestionado y desafiado por las dos artistas, se convierte en la categoría central de sus obras que en relación con las demás, posibilitan la expansión de la corporalidad a otros sentidos diferentes al físico o material. El cuerpo, en la obra de las artistas, se convierte en lenguaje, energía, pensamiento, sonido, memoria, potencia. El cuerpo supera los límites sociales y políticos impuestos, supera el tiempo, el espacio, la materialidad.

Capítulo 2

¿Representación o presentación de un cuerpo? El cuerpo como agente en las obras de María José Arjona y María Teresa Cano.

Para responder a la pregunta por la representación de la corporalidad en la obra de estas dos artistas, es necesario ampliar el concepto para comprender cómo es el cuerpo que ellas exponen y desde dónde se entiende esta categoría en este análisis.

El cuerpo, según David Le Breton (2002), es una construcción simbólica, social y cultural, nunca un dato indiscutible ni una realidad en sí mismo (p.13-14). Partir desde allí para la comprensión del cuerpo posibilita trascender más allá de los límites concretos de lo físico, para reconocerlo como una estructura simbólica donde se admite su materialidad y, a la vez, las representaciones, los imaginarios, las categorías y los límites que las sociedades se encargan de otorgar a los cuerpos. Mari Luz Esteban (2013), desarrolla en su libro *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, el concepto de *agency* para hablar sobre los cuerpos agentes y así proponer como metodología para el estudio y análisis de la corporeidad, los *itinerarios corporales*.

La autora, retoma perspectivas de la teoría social (como la fenomenología, el estructuralismo y post estructuralismo, el estudio de la práctica, el biopoder y las relaciones de poder, entre otras) atravesadas por las propuestas de las teorías feministas en torno al estudio y análisis teórico del cuerpo más allá de lo biologicista. Expone el concepto de *embodiment*²⁸, “una aproximación fenomenológica en la que el cuerpo vivido es un punto de partida

²⁸ La autora menciona que no existe un consenso sobre cómo traducir este término al español. Se ha optado por utilizar los términos encarnación, corporización o el término en inglés. Esteban aclara que usa, en algunas ocasiones, los términos encarnado o encarnación. A lo largo del texto en estudio, utiliza ambos con el sustantivo de corporización o corporeidad para aclarar la relación puntual con el cuerpo.

metodológico, antes que un objeto de estudio” (Csordas 1999 citado en Citro, 2010, p. 42), para “superar la idea de que lo social se inscribe en el cuerpo, para hablar de lo corporal como auténtico campo de la cultura” (p.25) y comprender así el cuerpo, como “un agente y un lugar de intersección tanto del orden individual y psicológico como social; asimismo, el cuerpo es visto como un ser biológico pero también como una entidad consciente, experiencial, actuante e interpretadora”. (Lyon y Barbalet, 1994, citado en Esteban, 2013, p. 26). Así mismo, la autora señala la problemática que encuentra sobre este término *embodiment* para el estudio de los cuerpos, al identificar en este una falta de delimitación clara, perdido en una suerte de caos teórico y sin sistematización alguna, que si bien tiene que ver con la interdisciplinariedad que se da en torno a la pregunta por el cuerpo (se me ocurren ahora: la medicina, la danza, el teatro, las artes, las ciencias sociales y humanas, la biología), esta resulta difusa y dispersa.

Estos enfoques para el análisis del cuerpo dentro de la nueva teoría social han tenido dificultades para la teorización y unificación de un estudio puntual sobre este, por lo que continúa, menciona Esteban (2013), siendo “un cuerpo todavía huérfano epistemológicamente, que apenas estamos aprendiendo a pensar y a escribir” (p.28); la autora resalta también que han sido en todos los casos esfuerzos para ubicarlo como

Un objeto de estudio priorizado, como una manera diferente y alternativa de acceder al análisis de la existencia humana y la cultura, de las relaciones entre sujeto, cuerpo y sociedad, entre naturaleza y cultura, entre lo orgánico y lo cultural, de la constitución pero también de la fragmentación del sujeto. (p.28)

Además de la lectura de autores clásicos con relación al estudio del cuerpo como Merleau-Ponty, Foucault y Bourdieu, Esteban realiza un análisis de las teorías feministas en clave corporal y toma especialmente los análisis desarrollados por las post estructuralistas para

la configuración de su propuesta del *cuerpo como agente*. Retoma propuestas como los cuerpos cyborg de Donna Haraway en su texto *Manifiesto Cyborg* (1983), la de Judith Butler en *Cuerpos que importan* (1995) y *El género en disputa* (1990), María Dolores Juliano y el cuerpo fluido y político, entre otras. Además, resalta el aporte que otros estudios han hecho no solo desde lo teórico sino desde planteamientos empíricos a la construcción de su propuesta. Resalta los trabajos de Spivak (1985), Ernesto de Martino (1999); Mariela Pandolfi (1993); Nadia Seremetakis (1994); Robert Connell (1995); Teresa del Valle (1997), entre otros²⁹.

Gracias a dicha revisión, la autora retoma, de la teoría feminista de la práctica, el concepto de *agency*³⁰ para aproximarlo a lo que ella defiende y construye como nuevas propuestas de análisis en torno al cuerpo: el *cuerpo como agente*, la cual permite ver el cuerpo no en términos pasivos sino como el lugar de la resistencia y de la contestación en contiendas diferentes como lo económico, lo político, lo sexual, lo estético o lo intelectual. La comprensión de la dimensión corporal interactiva y reflexiva que hay en la experiencia y en la práctica incluso en instituciones sociales a gran escala como lo es el arte en este caso puntual de análisis, permite aplicar el enfoque de *cuerpo agente* tanto para el cuerpo expuesto de las artistas, como para los cuerpos de los espectadores que observan las obras de arte, las habitan, reflexionan sobre estas y son parte activa de las mismas.

Por último, la autora define la propuesta metodológica que construye para el estudio del cuerpo: los *itinerarios corporales*. Este concepto, dice, lo retoma del trabajo de Ferrándiz (1995) quien lo utiliza en otras áreas de investigación como los habitus espiritistas o los niveles sensoriales de las médiums, y de antropólogos como Josep María Comelles (1998) de la

²⁹ Son más los autores que Esteban menciona en el desarrollo de su investigación, pero estos que expongo acá son los que considero relevantes en torno a la construcción del concepto del *cuerpo como agente* en función del análisis propuesto en este trabajo investigativo.

³⁰ Esta perspectiva la construye con base a las propuestas teóricas de Bourdieu, Giddens, Turner y Gramsci, en la cual “se considera además que las formas de acción e interacción más sugerentes para el análisis son «aquellas que tienen lugar en las relaciones asimétricas o de dominación en su contexto y tiempo concreto». (del Valle 2002 citado en Esteban, 2013, p.42).

antropología de la salud y la medicina (Esteban, 2013, p.58). Si bien el concepto de itinerarios no es nuevo, como la autora aclara, su aporte consiste en enfocarlo hacia lo corporal, contribuyendo a delimitar este tema investigativo. Esteban (2013) define los itinerarios corporales como “procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales” (p.58), reconociendo así las percepciones y sensaciones corporales, las formas de aprendizaje y experimentación que pasan por el cuerpo. Reconocer esto como parte de la metodología propuesta en los itinerarios corporales, permite que sean incluidas o tenidas en cuenta estas formas de autoconciencia, acción, y conocimiento que atraviesan la corporalidad y que, por supuesto, se ubican también en un contexto y estructura social particular que influye en el análisis a realizar sobre las experiencias corporales.

1. Los itinerarios corporales en las propuestas artísticas de María José Arjona y María Teresa Cano

Este marco conceptual y enfoque metodológico, es el que permite entender que, en definitiva, los cuerpos presentes en las obras de María Teresa Cano y María José Arjona, son cuerpos agentes. La observación de sus itinerarios corporales, desde escenarios diferentes entre ellas, permite comprender sus prácticas corporales e identificar allí procesos individuales y subjetivos como lo son la investigación, la conceptualización y la creación de una propuesta artística, y también procesos que remiten a lo colectivo, como la exposición de sus cuerpos y la socialización de las obras con los espectadores, quienes como figuras claves en las propuestas de ambas, complementan el proceso artístico con interpretaciones, sensaciones y diferentes experiencias que los hacen atravesar de forma particular dichas propuestas. Todo

esto enmarcado en la estructura social concreta que es el arte en la sociedad y en las acciones sociales específicas que, de forma posterior a estos eventos, los espectadores ejecutarán en sus cotidianidades. Estas son entonces prácticas corporales que, como menciona Mari Luz Esteban (2013), “se experimentan individualmente pero que surgen en la intersubjetividad, en la interacción con el otro, y que nos indican formas de relacionarse con los otros y con el mundo” (p.190).

Estos cuerpos, lejos de ser pasivos, ahistóricos y no culturales, son por el contrario sujetos activos que encarnan micropolíticas en sus cuerpos y formas de resistencia frente a la objetivización y dominación de la mujer, los límites impuestos, su sexualización y cosificación, los ejercicios de poder y, en los términos de Ana María Lozano, del arte como institución falocéntrica, heteronormada y eurocéntrica, que reviste la exhibición del cuerpo femenino como objeto sexual y de deseo masculino, diferente a lo que sucede con la exposición de los cuerpos masculinos en los mismos escenarios. (Connell 1987 citado en Esteban, 2013).

Desafiar la representación del cuerpo de la mujer difiriendo de los dictámenes socialmente establecidos, es una similitud en ambas propuestas, aunque desde orillas y temporalidades diferentes. En el caso de María Teresa Cano, en la década de los 80, se daba aún un tránsito en las formas de hacer arte que comenzaba desde finales de los años 60 con el quiebre del arte rígido y encasillado en ciertas normas e indicaciones, para pasar a propuestas más conectadas con la realidad, creando así experiencias más cercanas con el espectador (comunicación personal, Jaime Cerón, 10 de abril de 2021). Para el año 1981, cuando Cano presenta *Yo servida a la mesa*, resultaba aún transgresor que una mujer usara su cuerpo como medio de expresión y ejecución de su propuesta artística. Incluso, los investigadores Melisa Aguilar y Jorge Lopera (2016), en el artículo *Bernal, Ortiz y Cano: un cuerpo para el arte*, dicen que durante esta época,

en varios países de América Latina, la disolución del yo individual, generada por los efectos arrasadores de la violencia ejercida por los estados y las guerras internas sobre los cuerpos, se materializó en metamorfosis corporales y en la búsqueda de experiencias de resistencia, subversión y libertad. Aunque a este respecto sería difícil generalizar las relaciones entre arte y política, es claro que la condición del cuerpo, bien como acto de resistencia directa, o como lugar de la experiencia lúdica, se transformó de manera definitiva. (El Mundo, 18 de noviembre de 2016)

Yo servida a la mesa (1981), es sin duda la obra en la que María Teresa expone de forma más clara, contundente e impactante, su cuerpo; sin embargo, no es la única. Con esta propuesta se establece, como ya he mencionado anteriormente, el interés de la artista por cuestionar los lugares del cuerpo de la mujer dentro de lo doméstico y a su vez de manera más amplia e implícita, dentro del arte y los espacios expositivos.

Analizar las prácticas corporales de María Teresa, supone encontrarse con lugares de denuncia y crítica y, al mismo tiempo, con contradicciones, lo que responde a lo íntimo, personal y cotidiano de su búsqueda, ligada completamente a su vida misma. Su obra, dice el perfil encontrado en el sitio web del Banco de la República: “se caracteriza por criticar agudamente las estructuras sociales tradicionalistas de la sociedad contemporánea. Cuestiona los roles impuestos a las mujeres, el mundo doméstico, el manejo y la percepción del cuerpo, del tiempo y de los límites entre la vida pública y la privada”.³¹

Precisamente son esas contradicciones las que Esteban (2013) aclara, aparecerán en estudios más profundos sobre las prácticas corporales. La autora dice que “a través de las

³¹ Perfil tomado de “María Teresa Cano” en:
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Mar%C3%ADa_Teresa_Cano

prácticas corporales se conforman vidas individuales, pero sobre todo un mundo social (...) estas cuestiones permanecerán invisibles mientras no hagamos análisis más complejos que hagan aparecer las contradicciones inherentes a las mismas” (p.119). Pretender una coherencia inmaculada en la vida, obra y propuesta de una artista, es desconocer las discusiones internas que cada uno tiene dentro de su vida privada, por eso considero que el reconocimiento de dichas contradicciones dentro de sus itinerarios corporales aporta en la comprensión de su cuerpo y de los cuerpos expuestos, como agentes, como lugares tangibles, simbólicos y sensoriales de las resistencias y las contestaciones. Aguilar y Lopera (2016), lo nombran como “cuerpos sin grandilocuencia, cotidianos, con sus traslaciones, que hablan de otras maneras de habitar y de desplegarse en el tiempo, al margen de los grandes relatos oficiales”. (El Mundo, 18 de noviembre de 2016).

Por otro lado, esta pieza, como otras posteriores realizadas por María Teresa, protagonizan la “apertura socio cultural que se hizo posible cuando comenzaron a cualificarse los procesos de formación, investigación y circulación en el campo del arte colombiano, permitiendo que otras voces y miradas, distintas a las que tenían que formarse necesariamente fuera del país soportadas en los recursos familiares” (comunicación personal Jaime Cerón, 10 de abril de 2021), fueran tenidas en cuenta y se reconocieran como relevantes dentro del circuito artístico y expositivo llevado a cabo en Antioquia y en Colombia, generalmente por medio de bienales de arte contemporáneo.

El contexto en el que está el cuerpo que Cano pone en sus obras hace parte también de las resistencias que este mismo encarna. Resistencias en torno al género, al ser un cuerpo de mujer el que *sirve a la mesa* o el que ubica de forma sugestiva con objetos que se ven marcados por el paso del tiempo y de un cuerpo que los acciona y que se convierte en crítica frente a los roles de género dentro del ámbito doméstico y privado, el papel que la mujer ocupa allí, los lugares y espacios destinados para ella: la casa, la cocina, el cuidado, el matrimonio; en torno

a la clase, al ser una artista clase media figurando en museos y galerías del país en una época donde la mayoría de los artistas relevantes se formaban por fuera de este y el arte se hacía, casi que únicamente, desde las clases altas; en torno a lo estético, donde el cuerpo que Cano explora se sale de los estándares de belleza impuestos en la sociedad occidental del siglo XX y XXI, los cuales “se han caracterizado por un culto total al cuerpo: el cuerpo se ha convertido para todos en algo a reivindicar, a mostrar algo que cuidemos con esmero, un objetivo en sí mismo” (Ariès y Duby 1989, citado en Esteban, 2013, p.72).

Por su parte, María José Arjona se inscribe en un medio que se entendió, en sus inicios, como la encarnación misma de las resistencias dentro del arte. El performance, como manifestación artística, surge en la segunda mitad del siglo XX y de forma más precisa, en Colombia, se tiene registro de propuestas performáticas dentro del arte nacional desde los años setenta, pero de forma oficial se tiene en cuenta las bienales y salones nacionales de la década de los ochenta donde se comienza a abrir espacios para este tipo de propuestas. Este medio emergió como resistencia en tanto cuestionaba las formas establecidas y normalizadas de hacer arte, lo efímero de la obra e intangible en cuanto al producto final que debería entrar al mercado del arte o permanecer inmortal dentro de un museo o una galería. Josefina Alcázar (2008), menciona que los artistas dentro del performance

reflexionan sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una completa relación con la audiencia (...) convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquiere significado. (p.333)

El cuerpo, entendido como construcción social, estructura simbólica y representación imaginaria dentro del performance, deviene en resistencia. Dice Alcázar (2008), que “el cuerpo de la performancera, es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente” (p.333), y aunque en Latinoamérica las metodologías y enfoques a través de los cuales se desarrollan las propuestas de performance son múltiples y heterogéneas, todas, desde la diferencia de temáticas, convergen en la denuncia y en la construcción de un cuerpo político³². En el caso de María José, su cuerpo y sus resistencias habitan ciertos temas, por ejemplo, en el caso de la violencia, lo hace desde la apelación a la vida y no desde la creación de dolor o autoflagelación. Sobre esto dice la artista que

la violencia como una posibilidad dentro del performance nunca ha sido mi decisión. Creo que hay otra posibilidad de discurso y hay que construir otras maneras de pensarnos, así estemos en este conflicto tan terrible. En un país donde el blanco es el cuerpo, el cuerpo debería ser el inicio de todo el discurso. (María José Arjona, 2012, Entrevista en *Revista ArtNexus*).

Su cuerpo en el arte no se vincula tampoco con la identidad o la individualidad, este alude a lo humano, traspasa las fronteras geográficas y de género y cuestiona, por medio del encuentro con el otro, precisamente los miedos, las fracturas y la imposibilidad de esa cercanía y aproximación que se ha creado debido al mundo violento, tecnificado y atravesado por el

³² Este, muy ligado al concepto de *cuerpo agente*, hace referencia, precisamente, a la construcción, al devenir político que se logra en la consciencia de lo que significa habitar un cuerpo que atraviesa mandatos de los sistemas sociales y que a su vez resignifica subjetividades, resistencias y actos creativos.

poder en el que vivimos (Rodríguez, 2012). Yepes (2015), dice que “su carácter político resulta de la conciencia de las sinergias y potencias que surgen del encuentro de los cuerpos, conciencia que podría convertirse en el principio o fundamento de formas de agencia colectiva” (p.79), llevando su cuerpo más allá del campo individual para expandirlo y convertirlo en un cuerpo agente colectivo.

La revisión de los itinerarios corporales de María José, demuestran un trabajo consciente, disciplinado y coherente del sistema mente-cuerpo, tanto desde lo físico como desde lo conceptual, sensorial y estético. A lo largo de su carrera, ha trabajado por una construcción del cuerpo que deviene en entidad³³, que traspasa límites, rompe limitaciones y encasillamientos, le permite crear tiempo, transformar espacios, volverlo infinito por medio de las posibilidades que tenemos todos a través de la exploración consciente y rigurosa del cuerpo, por lo que este “va mucho más allá de lo que uno piensa. (...) es ilimitado y es realmente libre cuando logra eliminar todas estas cajitas en las que a uno lo meten” (Entrevista en *Voces del arte*, 2014).

Arjona explora e investiga la multiplicidad de posibilidades que hay en su cuerpo a través de las acciones de larga duración y del encuentro con el otro. Carlos Rojas (2017), dice que “el tiempo que ella invoca es siempre el tiempo del otro, de ese que mira, que juzga o que ignora, de ese espacio donde su obra rebota como un espejo psicoanalítico” (p.157), en este desafío de la temporalidad y de la confluencia, es donde se termina de configurar su cuerpo agente, un cuerpo capaz de construir su propio tiempo, de devenir en tiempo para demostrar a los espectadores que el cuerpo vas más allá de lo tangible, lo normado y estipulado, que es

³³ Con entidad se refiere a la capacidad que tienen los cuerpos de ir más allá de la identidad, de ser cambio, movimiento, transición, “de reabsorber la enfermedad y transformarla en algo constructivo. (...) el cuerpo siempre busca la forma de reafirmar la vida”. La entidad del cuerpo es la no definición de este a través de estándares y estereotipos definidos por cuestiones de raza, género, nacionalidad, etc. (María José Arjona citado en Rodrigo Restrepo, 2010)

posibilidad, medio y fin. Adrián Hueso dice que, en los performances de Arjona, alrededor de este tema, lo que sucede es que

Su cuerpo se ubica en el espacio-tiempo del acontecer, se involucra y compromete de manera directa, sea en forma silenciosa, inmanente, pasiva o activa; es intuición, contención y resistencia, poder individual, a la vez contención y expansión, hacia un público que a la vez observa y es observado. (Entrevista en *Voces del arte*, 2014)

La larga duración en sus obras plantea “una nueva manera de relacionarnos con el tiempo, el cuerpo y el espacio. Una nueva manera de conocernos a nosotros mismos, de poder encontrarnos con otros sin miedo de habitar el presente” (Cabrera, 2020), abre un espacio de posibilidad no solo para ella como artista y obra, sino para el espectador.

De igual forma, el cuerpo de María José es un cuerpo agente, en tanto se reconoce como un cuerpo político, el cual se convierte en creación al denunciar y cuestionar diferentes aspectos, y al mismo tiempo buscar libertad, afirmar la vida y exponer nuevas formas de relacionarnos. Arjona piensa *desde* el cuerpo, no *sobre* este (Rojas, 2017), y esta decisión se convierte en un acto de resistencia frente a lo comúnmente establecido en la investigación en general y particularmente dentro de las ciencias sociales y el arte.

Su cuerpo político que encarna cuestionamientos, preguntas y resistencias, se comprende desde expresiones creativas, exploraciones de lo que se puede lograr con el cuerpo y, como menciono anteriormente, la reafirmación de la vida frente a las circunstancias políticas y sociales que la atraviesan (Yepes, 2015). A su vez, dice Marta Rodríguez (2011), “en sus acciones se ponen en evidencia la belleza y la fragilidad de la vida, pero así mismo, las fuerzas poderosas que la someten” (párr. 1). La propuesta que María José construye con su cuerpo, representa en sí misma una oposición a las formas que existían de cuestionar y denunciar la violencia política en Colombia por medio del performance. En el país, a inicios del siglo XXI,

las propuestas que trataban este tipo de temas, llamados *actos políticos*, tenían unas formas comunes de ser llevados a cabo: llevar el conflicto a escena, trabajar con cocaína y marihuana, tejer y bordar, ensangrentar, escupir o vomitar, autoagredirse, amenazarse o enguacarlarse, entre otros (Restrepo, 2015), lugares comunes que Arjona rechaza en tanto considera que la forma de hacerle oposición a esta violencia no puede ser representado o generando más violencia por medio de actos asociados a esta. Dicha decisión la lleva a encontrar otras formas menos directas, más conceptuales y sugestivas, donde la artista espera no la interpretación o comprensión racional de sus propuestas, sino la libertad de permitirse sentir y experimentar a través del cuerpo lo que están observando y viviendo sus espectadores.

Figura 20

On Luck. Vires (serie de acciones)



Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 144

Figura 21*Hábito*

Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 149

Figura 22*Affirmations Four*

Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 123

Por último, el performance que surge entonces en los años 60 y que se reconoce que ha mutado a lo largo de los años, por definición se consideraba una manifestación o lenguaje artístico anti elitista, anti consumo y anti institución. (Adrián Hueso, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020), y precisamente en torno a esa institución del arte y las formas

establecidas de *hacer arte*, tan cuestionadas y desafiadas por los artistas en el siglo XXI, María José, traicionando la esencia irrepitible del performance, alejándose de la idea de novedad o de la pieza original, presenta sus obras en diferentes escenarios y momentos, algo que nombran como *re-enact*³⁴. Dice Rojas (2017) que

Cada obra es un desplazamiento en el tiempo, una prolongación existencial del instante, una experiencia que pierde la ansiosa proyección de la inmediatez y prefiere esperar. El arte corporal trascendió el problema de la innovación y hace también latente esa cultura de la copia inherente a la actualidad. María José Arjona nos dice que la repetición es la esencia del moderno, y la experiencia no hay que buscarla en lo nuevo, sino en los retornos corporales que moldean cada tiempo. (p.160).

Este acto de repetir las acciones deja ver cómo la artista juega y pone a su favor la noción de la copia y la repetición en el arte en una época donde pocos se atrevían a explorarla, mostrando por medio de las acciones que a pesar de ser el mismo acto, de no renovarse, este no nos habla de lo mismo, la experiencia *in situ* cambia, pues la obra se completa a partir del contexto en el que se presenta y de las experiencias previas de quienes la observan, o como lo menciona Yepes (2015), “en estos casos no es preciso hablar de una repetición de la acción; más bien debemos decir que se trata de una *reactivación* de la misma” (p.28), haciendo énfasis en el término con el que se nombra ya que que en las puestas en escena de Arjona si bien se interrelacionan algunos elementos entre sí, “dicha serie nunca es finita, nunca está completa o delimitada *a priori*”. (p.28). La misma artista lo describe así con relación al re-performance

Vires:

³⁴ Esta práctica es reconocida en el mundo del performance por la artista Marina Abramovic quien la ejecuta en varias de sus propuestas y con la que Arjona trabajó por algunos años en la década del 2000.

El poder no tiene tiempo y no tiene un espacio, pero sí tiene un cuerpo que se ramifica de diferentes formas y en diferentes lugares y la forma como yo planteé el performance es literalmente como el performance funciona como una plataforma que hace que se revele lo que entiende diferentes personas del mundo en relación al poder. (Entrevista en *Voces del arte*, 2014).

Arjona afirma por medio de sus acciones el sistema cuerpo-mente, lo muestra como unidad y no como entes individuales, lo que le permite expandir las capacidades de su cuerpo a pesar de las condiciones a las que son sometidos los cuerpos en general, y así, por medio de estas expansiones, recorrer a través del arte la tarea de transformar las formas del poder. (Yepes, 2015).

La observación de los itinerarios corporales de ambas artistas, cada una desde los lugares que encuentran para expresarse, demuestran unos cuerpos agentes diversos que se exponen de formas diferentes dentro de cada una de las propuestas y que encarnan resistencias, por una parte, a las estructuras sociales tradicionales y a los roles impuestos a las mujeres dentro del hogar y la vida privada y, por otra, a los límites que se ponen sobre los cuerpos, al poder dentro del arte, al tiempo mismo y a las formas establecidas y esperadas de hacer performance en Colombia. Por esto es que la revisión de dichos itinerarios, me permite observar dos corporalidades en escena: una presente y otra ausente, ambas encontrándose en la agencia de los cuerpos, en las “capacidades de modificar las representaciones de la individualidad y de lo corporal” (Yepes, 2015, p.62) presentándole a cada espectador una posibilidad diferente de entenderse a sí mismo y de comprender el mundo a través de lo sensible y sublime que atraviesa el cuerpo.

1.1 De cuerpos presentes y cuerpos ausentes

Realizar la distinción entre el cuerpo presente y el cuerpo ausente, que no es más que la forma en que me encontré con la corporalidad en la obra de las artistas analizadas, se debe a lo relevante que fue para la metodología, la observación, las entrevistas y el análisis de la información recolectada. El cuerpo aparece de formas diferentes en las obras de estas dos artistas y no es algo gratuito sino una decisión premeditada como respuesta a una base conceptual que desarrollan alrededor de sus propuestas. Dejar en evidencia estas formas de representación me resulta importante no solo por exponer desde allí lo diferente de las piezas analizadas y los caminos que cada una toma para relacionarse con el cuerpo, sino también para visibilizar las múltiples formas que hay de exponerlo, de construirlo y de generar experiencias alrededor de este.

La materialización de estos cuerpos puestos en escena resulta en un primer momento individual y subjetiva en tanto el proceso de creación, pero deviene en colectiva al pasar por las interacciones diversas de quienes observan, momento en el cual dichos espectadores de este tipo de obras atraviesan por sus cuerpos sensaciones y experiencias tal vez ajenas, o poco comunes, a sus realidades sociales, que les pueden permitir abrir las posibilidades para la construcción y el conocimiento de su propio cuerpo, pues así como lo dice Meri Torras en su artículo *El delito del cuerpo, de la evidencia al cuerpo en evidencia* en Muñiz (2015), el arte ha sido el ámbito que

Ha ido más lejos en la investigación y experimentación del cuerpo, su representación y su lenguaje (...) Desritualizado, deshumanizado, hiperrealista, extraño, abyecto, fragmentado, mutilado, visceral... los cuerpos que transitan por algunas propuestas artísticas sacuden poderosamente la percepción de nuestro ser-en-el-mundo. El cuerpo se pone en evidencia y a la vez se nos antoja menos evidente. (p.26)

El reconocimiento propio y colectivo del cuerpo, como se ha dicho, responde a particularidades complejas determinadas por factores biológicos, sociales, culturales y políticos, los cuales, como se muestra, pueden cuestionarse y subvertirse gracias a propuestas alternativas donde se planteen formas diferentes de pensar, reflexionar y relacionarse con la corporalidad. Es así como el protagonismo del cuerpo en las obras de arte, tanto de forma ausente como presente, demuestra una influencia particular en la relación que se gesta con la corporalidad del otro (observador, espectador, participante) y de la artista misma, lo cual es también motivo de interés en este trabajo investigativo.

1.1.1 El cuerpo como obra

Yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, soy mi cuerpo.

Merleau Ponty.

En los performances de María José Arjona nos encontramos con un cuerpo que acciona, un cuerpo expuesto, visible, presente. En sus propuestas se gesta “un universo en relación con el cuerpo y del cual el cuerpo es el eje, la materia expresiva, el testimonio mismo del hecho artístico”³⁵. La artista, a través de la ambigüedad de su propio cuerpo, del poder y la vulnerabilidad que lo habitan al mismo tiempo, realiza sus acciones, modifica el entorno, fabrica tiempo.

Un cuerpo presente implica *poner el cuerpo*, algo no menor en escenarios que, como ya se ha mencionado, responden a un orden patriarcal y hegemónico; significa un cuerpo que se observa desde su materialidad, desde lo tangible y evidente, lo carnal, lo físico, pero que a su

³⁵ Tomado del perfil de María José Arjona realizado en el sitio web del Banco de la República. https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Mar%C3%ADa_Jos%C3%A9_Arjona

vez, se muestra también como presente desde lo que no es visible, desde esos otros componentes que confluyen para la construcción de la corporalidad de la artista, porque como dice Le Breton (2002), “el cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él”. (p.14)

Ella ubica su cuerpo no solo en la creación y el montaje de la obra, “sino también como parte de la exposición frente al público: ella es vehículo que siente y medio por el cual transcurre un discurso”³⁶, un actor en doble vía, un cuerpo que atraviesa sentimientos durante la acción y que así mismo, genera reflexiones y sensaciones en los otros. *Poner el cuerpo* en la obra de arte, es encarnar lo político y darle lugar a lo sensible para a partir de allí mostrar otras formas de relacionarnos con el cuerpo, de entenderlo, comprenderlo, ubicarlo, sentirlo. La artista se transforma, pero su itinerario corporal no finaliza de forma individual. El arte es colectivo, le entrega a quienes observan y participan, formas diferentes de pensar, cuestionar y relacionarse con lo que responde y se construye de acuerdo a imposiciones socioculturales, políticas, económicas, publicitarias, religiosas, que en este caso, se puntualiza en la corporalidad. El inicio de la obra, que es el cuerpo, es también el fin mismo de esta.

Para Adrián Hueso, presenciar las obras de María José Arjona y encontrarse de frente con su cuerpo, le genera una necesidad de comprenderlo, lo ve como un

súper cuerpo, en términos de lo que puede ese cuerpo, cuando yo veo el cuerpo de ella, siento que es un cuerpo que lo puede todo, entonces siempre como que pienso como en este asunto que yo siento que ella, pues por la conciencia y el trabajo que tiene de tantos años también de dedicarse a entender la materialidad de su cuerpo desde muchos lugares, le logra trasladar a uno esa pregunta de qué es un cuerpo, yo siempre que veo

³⁶ Ibidem

las acciones de ella, me pregunto, me vuelvo a preguntar ¿qué es un cuerpo?
(Comunicación personal, 16 de septiembre de 2020).

El surgimiento de esta pregunta es la muestra de la potencia que tiene *poner el cuerpo* en el arte con un objetivo que, dice Rojas (2017), “tan sencillo como profundo es reevaluar la experiencia del cuerpo con el tiempo” (p.151), buscando desdibujar los límites trazados por este con quienes para muchos significa movimiento y territorio³⁷. Ubicarlo en espacios expositivos donde por medio de la contemplación activa, que no es diferente a la pausada en las obras de Arjona, y que es tan difícil de encontrar en medio de los afanes de la ciudad, posibilita a quienes observan, reflexiones y cuestionamientos a través y sobre el cuerpo. Dice la artista en una entrevista en el periódico El Tiempo (27 de febrero de 2020), que “cuando uno dispone de estas temporalidades le da al espectador la oportunidad de pasar consigo mismo una experiencia extendida, es como un evento que irrumpe en la cotidianidad y lo inserta en otro tiempo y espacio” (Arjona, 2020, El viaje del cuerpo). Este tipo de propuestas hace que estos espacios se conviertan en una suerte de islas que invitan a dichos cuestionamientos, para que al salir y encontrarse de nuevo con los estímulos impositivos de las instituciones sociales, la reflexión se convierta en resistencia al comprender de formas diferentes las posibilidades que tienen los cuerpos.

Y es que el cuerpo, como se dijo anteriormente, no se encuentra presente sólo desde su materialidad, aparecen en escena también aspectos desde lo simbólico que, como sabemos, son esenciales en la construcción de la corporalidad. El cuerpo de María José Arjona es un cuerpo presente en tanto habita el espacio donde se presenta energética, política y simbólicamente. La energía de la artista está puesta en escena y con ella, las posturas simbólicas que ha tomado frente a su corporalidad. Así lo narra la artista, al hablar sobre sus performances de larga

³⁷ Cuestionario, Laura Carvajal, junio de 2020 y abril de 2021.

duración donde hay un compromiso constante con su cuerpo que le permite encontrar definiciones propias donde, y es la primera certeza simbólica presente, este no se construye desde la identidad, sino que, por el contrario

Es un cuerpo mucho más universal, es un cuerpo que se expande y es un cuerpo que no tiene una definición concreta (...) que nada defina ese cuerpo sino que el cuerpo en sí sea desde donde pienso, porque es desde donde realmente soy más soberana yo. (...) Hay muchas cosas que no me interesa definir porque mi cuerpo las define per sé en la acción, siento que la palabra es mucho más rápida, el cuerpo tiene una velocidad muy distinta. (...) El cuerpo per sé no se define. (Entrevista en *Voces del arte*, 2014).

La potencia que llega con la expansión del cuerpo más allá de lo físico, dice Adrián Hueso, se evidencia en las propuestas de Arjona al momento de esta habitar el espacio donde se presenta, generando un pliegue en este y reconfigurando su temporalidad, creando y permitiendo así experimentar a los espectadores una sensación de un cuerpo infinito, inacabado, en búsqueda y en construcción (Comunicación personal, 16 de septiembre de 2020). Como dice Carlos Rojas (2017) en su texto *María José Arjona: el cuerpo del tiempo*, “el uso del cuerpo como obra no es sólo una cuestión de subjetividad, se trata de una relación de contacto con el otro” (párr. 8), buscando aclarar cómo estas acciones traspasan la individualidad de la artista y se expanden, en medio del encuentro con el otro, a ser una apuesta colectiva, que impacta no solo los cuerpos presentes y durante el tiempo de la acción sino, precisamente, instaurando en cada visitante activo, un cuestionamiento y una reflexión que le posibilitará una comprensión diferente en su entorno y en la sociedad, entendiendo que responde al contexto cultural donde se presenta (Geertz, 1983), de la corporalidad, no sólo propia sino del otro también.

En general, el arte representa para la sociedad la oportunidad de nuevas miradas y discusiones a los temas sociales, políticos, culturales e históricos que se abordan, generalmente, desde los sistemas científicos hegemónicos e instituciones sociales legitimadas históricamente para pensar estos temas³⁸, lo que responde en muchos casos a las separaciones y distinciones establecidas por los dualismos epistémicos impuestos al cuerpo como lo es el cuerpo-mente. Desde la propuesta artística de Arjona, se busca romper con esta división y se propone el *pensar desde el cuerpo*, pues, dice la artista, “la experiencia que tengo del cuerpo es que es una sola unidad, mi cabeza no está aparte del cuerpo, el cerebro es el cuerpo, es un órgano del cuerpo” (Entrevista en *Voces del arte*, 2014). Y es en la ruptura de estas dicotomías que cobra fuerza la construcción de la corporalidad por medio de experiencias vividas a través del cuerpo y los sentidos. Silvia Citro (2019), indica que

Potenciar la articulación de las dimensiones sensoriales, afectivas y reflexivas de las experiencias intersubjetivas, a través de las palabras pero también de la diversidad de gestos, posturas, movimientos y sonoridades de los que son capaces nuestros cuerpos, con la intención de promover procesos de indagación-reflexión pero también de creación-transformación entre sus participantes. (p.279).

Considero importante resaltar, para concluir la experiencia de poner el cuerpo en las obras y lo que genera no solo para la artista sino para los otros cuerpos que habitan la acción, que dicha apertura epistemológica para incluir ese conocimiento encarnado que se logra a través del cuerpo, no solo genera saberes y reconocimientos individuales sino que su potencia reside en la expansión de la discusión de las problemáticas socioculturales que atraviesan el

³⁸ Aquí aparecen el Estado, la iglesia, la publicidad y, por supuesto, la academia desde ciertas ciencias como la medicina, las ciencias sociales, la educación física.

cuerpo para buscar posibilidades de resistencia y transformación, pues como aclara Citro (2019), “las corporalidades sensibles y en movimiento pueden ser generadoras de saberes y reflexividades así como de agencias y transformaciones micropolíticas” (p.271).

1.1.2 Cuerpo ausente, cuerpo nostálgico

Delimitar en una palabra el medio con el que María Teresa Cano se comunica es, además de imposible, innecesario, pues como dice Giraldo (2012, p.114) “encontrar unas constantes que la identifiquen, una pincelada, un tema, un manejo del volumen o la figura, es un camino fallido para acercarse a sus prácticas artísticas”, resulta más importante resaltar su capacidad para expresarse desde diferentes maneras dentro del arte y aclarar que desde cada una de estas elecciones que toma, las desarrolla cuidadosamente para lograr la representación de cuerpos atravesados por las temáticas que desea investigar, trabajar y exponer: el lenguaje, la lúdica, la muerte, lo natural, lo cotidiano, lo doméstico, lo comestible.

Si bien en algunas de sus obras como *Yo servida a la mesa* (1981), *Autorretrato* (1982) y *Con sabor a chocolate* (1984), el cuerpo aparece de forma más explícita y literal; en otras, las acciones participativas como *Un sueño para niños* (1982) y *Menú* (1986), el cuerpo se hacía presente desde su materialidad misma como activador de la obra de arte. En las obras objetuales *Distancias* (1990), *Yugo* (1992), *Sobre nupcias y ausencias* (1992), *Desdobles* (1993), *Metáforas bélicas* (1996), *Hasta que la muerte nos separe* (1996), *Sucesión* (1998), *Bruma* (2018), *Mañana serás el aire* (2018), entre otras, que son las que me interesa analizar en este apartado por la inmaterialidad con la que alude al cuerpo, este aparece de forma sugestiva, ausente, nostálgica.

Cuando me refiero al cuerpo apareciendo de forma ausente en las obras de María Teresa, quiero decir que este se hace presente debido a que la artista por medio de la instalación, donde no hay distinción entre el cuerpo de la obra y el espacio, logra representar un cuerpo que no se

ve de forma tangible pero sí simbólica en tanto se observa a través de esos objetos que han sido accionados, por los que el tiempo y las manos humanas han pasado y con los que María Teresa tiene una relación particular e íntima tanto que, dice Érika Martínez, “van a marcar como su autoconocimiento de su cuerpo y pues como va cambiando ella como su carácter, su forma de hacer arte” (Comunicación personal, 4 de noviembre de 2020).

Los objetos son claves para Cano en la representación de la corporalidad, una que hace alusión a lo femenino, a lo doméstico, a lo cotidiano; una que por medio de materiales y utensilios en conservación (como lo representa en *Bruma*, 2018, con una losa forrada en papel vinipel) y otros dejando evidente el paso del tiempo en estos (como lo es la bandeja de *Hasta que la muerte nos separe*, 1996), “a los que se les siente la memoria”, en los que “hay una inscripción de estos objetos en el cuerpo y del cuerpo en esos objetos” (Érika Martínez, comunicación personal, 4 de noviembre de 2020), invita a cada espectador, a partir de sus experiencias previas, a completar la obra con los cuerpos que María Teresa no pone allí de forma física pero sí sugestiva, demostrando de esta forma la necesidad de esos cuerpos agentes que observan *in situ* para habitar activamente los espacios que la artista construye y las múltiples miradas y posibilidades que, enmarcadas en el contexto colombiano donde se presenta la obra, les permite leer y ubicar como presentes los cuerpos ausentes de las escenas de Cano. Donde además de apelar a un cuerpo material, su objetivo es también construir un cuerpo desde lo político, histórico, social y cultural, pues: “su rastro, su vestigio, su huella no solo dan cuenta de que la superficie estuvo en contacto con un cuerpo, sino que, además, la imagen de ese cuerpo proyecta los valores sociales y simbólicos que subyacen a la experiencia personal de la artista”. (Lopera, 2017, p.358).

Su obra entonces, compuesta por múltiples objetos en diferentes estados, representa un cuerpo, el paso del tiempo y, no de forma menor, el lugar de enunciación de la artista, su contexto cultural y su identidad.

Figura 23*Bruma en Ilaciones*

Nota. Fuente Martínez (2018), *Ilaciones*. María Teresa Cano, p.14.

Figura 24*Hasta que la muerte nos separe*

Nota. Fuente Martínez (2018), *Ilaciones*. María Teresa Cano, p.18.

Esta presencia ausente del cuerpo en las obras de Cano no es fortuita, es la forma en que la artista incorpora ciertos temas en su búsqueda artística y, también, lo ligado que estos están a su historia personal, de la que parte todo el trabajo de María Teresa.

En primer lugar, se encuentra la apelación a lo femenino y a lo doméstico, a la “vida cotidiana asaltada por una mirada oblicua, paciente, tenaz, insistente” (Giraldo, 2021, p. 116), que ubica los cuerpos en el contexto del hogar, permitiendo, a través de una lectura social y cultural de este, entenderlos como femeninos. Por medio de los objetos y el espacio, María Teresa advierte en los gestos y huellas que allí se identifican, en los “vestigios que elaboran un campo discursivo en el que confluyen asuntos relativos a lo doméstico, la condición femenina y la permanencia” (Lopera, 2017, p.358), el rastro de un cuerpo ausente, el suyo y el de otros.

Cano encontró en su cotidianidad la presencia del cuerpo ausente/presente, la relación que en esta dualidad se teje y que se podía observar, a partir de su experiencia personal, en su propio hogar, comprendiendo, a través de esa no presencia material del cuerpo, pero sí de los espacios y objetos, las huellas que este deja y que dan cuenta de su ausencia. En la entrevista con Érika Martínez, además de exponer cómo su cotidianidad estuvo atravesada por el sentido estético que fue construyendo gracias al trabajo artístico de su padre y de su hermano, se concluyó también como ese entramado de su cotidianidad le permitió construir tal representación del cuerpo, pues dice Martínez que su “vida doméstica es fundamental y que el lugar que tiene su cuerpo como cuerpo biológico pero también como cuerpo emocional y su subjetividad, están desarrolladas y están atravesadas fundamentalmente por las experiencias domésticas que ella tiene en su casa”. (Érika Martínez, comunicación personal, 14 de noviembre de 2020).

Esta ausencia/presencia que se menciona en su propio hogar y que luego aparece expuesta en sus obras, habla sobre la muerte, sobre la ausencia de un cuerpo que estuvo y que ya no está pero que dejó huellas y marcas que Cano conserva y enaltece en función de su representación. Dice Martínez que es precisamente esa primera idea de la ausencia la que le va a remitir el cómo hacer presente el cuerpo en su obra a través de la ausencia (Érika Martínez, comunicación personal, 14 de noviembre de 2020).

Distancias (1990)³⁹, es una de sus obras donde se hace evidente la presencia ausente de un cuerpo atravesado por la muerte. El encuentro de huellas en el piso, de movimientos en los objetos y el diálogo con textos referentes a la muerte, hablaban, sin duda, de acciones que no solo pertenecían a un tiempo pasado, sino que mostraban la necesidad de reforzar, a través de los diferentes elementos, la idea de la ausencia y de la muerte como significante general de la instalación. La comprensión de esta obra se amplía gracias a la potencia que los textos poéticos y literarios traen para el espectador, poner a dialogar las imágenes con palabras permiten otro tipo de reflexión y experiencia sensorial que, tal vez en algunos casos, se traduzca en una comprensión más profunda y reflexiva de la obra. Estos textos que acompañan varias de sus propuestas, son un ejemplo más de la arqueología de la vida cotidiana que la artista lleva a cabo a lo largo de su obra; los textos, literarios o poéticos, son muestra de su intimidad y de cómo se relaciona esto con su quehacer artístico.

Figura 25
Distancias



Nota. Fuente <https://www.las2orillas.co/las-instalaciones-mas-antiguas-hechas-en-colombia/>

³⁹ La obra “estaba compuesta por una mesa de comedor, una serie de imágenes ubicadas en la pared, un gesto de escritura en gran formato, un fragmento del texto *La muerte de Ivan Ilich* de León Tolstói y una muñeca intervenida por la artista. La mesa estaba ubicada sobre un tapete de talco en el que podían advertirse las huellas de quienes otrora hubieran estado sentados. Sobre ella, un mantel rojo con una serigrafía mostraba figuras de color blanco de los platos y los cubiertos dejados (...)” (Aguilar y Lopera, 2017, p.173)

La lectura del contexto por parte de los espectadores, de esos otros cuerpos agentes que confluyen en el lugar dispuesto por Cano para reflexionar y observar sus propuestas, les permite situar los cuerpos ausentes de la artista en determinado tiempo y lugar sociocultural, comprendiendo así la crítica aguda a las estructuras sociales tradicionalistas de la sociedad contemporánea colombiana, a los roles impuestos a las mujeres en el mundo doméstico y al manejo y percepción del cuerpo, del tiempo y de los límites en la vida privada⁴⁰. La observación crítica y la asimilación de estas posturas políticas que se mencionan encierra la obra, puede propiciar una suerte de proceso pedagógico en los espectadores y, a su vez, este puede ser el inicio de una transformación social (Sánchez, 2017, p. 314) alrededor de lo cotidiano y doméstico que no por ser entendido en el marco del hogar y de lo privado, deja de ser un acto colectivo.

Si bien la apreciación del arte está asociada a un acto individual por las dinámicas de silencio y distancia que tradicionalmente se han impuesto en los museos y las galerías, en la actualidad estos espacios buscan romper con estas prácticas y abrirse a nuevas formas de relacionarse con el arte (Barañandi y Cátedra, 2005), permitiendo dentro de estos cambios, concebir el arte como una “herramienta para la lectura crítica de la realidad con vista a su cuestionamiento y/o transformación; el arte como medio para desencadenar procesos de empoderamiento subjetivo y colectivo”. (Cartagena 2012, citado por Sánchez, 2017, p. 314). De igual forma, considero necesario resaltar como María Teresa en un compromiso personal, tal vez ético y coherente en relación a su forma de hacer arte, se ha mostrado siempre crítica frente a las dinámicas establecidas dentro de esta institución⁴¹ por medio de acciones concretas

⁴⁰ María Teresa Cano, Banco de la República, recuperado de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Mar%C3%ADa_Teresa_Cano

⁴¹ Con dinámicas dentro del arte me refiero a las inauguraciones de las exposiciones, la mercantilización del arte, la forma de concebir al museo y las galerías casi como templos, etc.

como las inauguraciones o exposiciones efímeras⁴² o el ceder su espacio expositivo⁴³ en medio del MDE07⁴⁴, pero también siendo una de las primeras artistas en los años 80 que encarna el arte hecho desde las clases medias y con formación, investigación y circulación en Colombia, protagonizando esa apertura y derrumbe de la validación, únicamente, de las voces y miradas de artistas que se formaban fuera del país, especialmente en Europa, soportados por recursos familiares (Jaime Cerón, comunicación personal, 10 de abril de 2021), así como con la idea del museo que, si bien aún se puede leer en términos de instrumentos del poder, sí ha tenido avances en la ruptura de la segregación de clases sociales y la búsqueda por “interpretar y controlar la «alta» cultura, en la que las clases favorecidas pretenden hablar por otros”, mostrando un proceso artístico acotado a la realidad de la clase media urbana de familias antioqueñas de la década de los años 80 donde la misma artista se ubica.

Figura 26

Con sabor a chocolate



Nota. Fuente <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

⁴² Aquí podemos ver a *Yo servida a la mesa* (1981) en el Museo de Arte Moderno, *Un juego para niños* (1982) en la Galería de la Oficina o *Menú* (1986), exposición individual en la Biblioteca Pública Piloto.

⁴³ *Cedo el espacio* (2007), en La casa del encuentro en el marco del MDE07.

⁴⁴ El Encuentro Internacional Medellín 07 (MDE07), que tuvo como eje central las *Prácticas artísticas contemporáneas. Espacios de hospitalidad*, se llevó a cabo entre enero y junio de 2007 con artistas nacionales e internacionales y la exposición de obras de arte contemporáneo en museos, parques, calles y espacios públicos de la ciudad. Este evento tuvo la intención de “colocar nuevamente a Medellín en el circuito internacional de arte y propiciar reflexiones importantes sobre las contradictorias realidades urbanas, tanto local como globales, a las que se ven enfrentados los ciudadanos en sus formas de convivencia, cohabitación y aceptación del otro” (Uribe, 2008). Dice también Uribe (2008), que este evento quiso “domesticar el modelo Bienal, es decir, volver el gran evento artístico una situación doméstica, familiar, cotidiana”. Además de las exposiciones, se dictaron talleres de formación artística, se realizaron conversatorios, seminarios teóricos, ciclos de videoarte, residencias artísticas y un festival de cine.

Figura 27
Cedo el espacio



Nota. Fuente <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

No solo el contexto social de la artista es necesario para el relacionamiento con la obra, también lo es el de quien observa. En este escenario se ubican unos cuerpos presentes (espectadores) con otros ausentes (obra) y se conectan por medio de objetos y la disposición de un espacio, lo cual, según Érika Martínez, hace que

la gente se sienta muy interpelada, como muy choqueada porque son materiales viejos entonces también se sienten como una materialidad de los 90s (...) y la gente se identifica con lo que ella está tirando, con lo que ella está poniendo sobre la mesa en el sentido más político y la gente sí se estremece un poco. (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2020).

Construir estos espacios y propuestas que invitan a la reflexión, el autocuestionamiento y la observación crítica en medio de un

contexto social en el que los cuerpos cada vez más se encuentran tensionados ante la normalización y personalización, la reproducción y la agencia, el disciplinamiento y el empoderamiento, ha promovido la emergencia de modelos de carácter dialéctico preocupados tanto por las sutiles formas de ejercicio del poder como por las posibilidades de agencia que los sujetos viven en sus prácticas cotidianas y, específicamente, en sus corporalidades. (Citro, 2010, p.45).

Posibilita, como se dijo anteriormente, una acción de cambio en la comprensión de la corporalidad. Enfrentarse a una representación ausente del cuerpo acerca a los espectadores desde otras instancias, apelando a la memoria, al recuerdo, al reconocimiento y, en algunos casos, a la nostalgia y la añoranza, sin embargo, menciona de nuevo Citro (2010), que “estas y otras escenas contemporáneas, nos recuerdan que encarnar nuestra libertad, no es, como algunas campañas publicitarias manifiestan, una cuestión que dependa solamente de un acto de conciencia de una voluntad individual, sino más bien una lucha cotidiana” (p.48), reconociendo que encarnar estas luchas a través del arte es útil pero no suficiente sin las “prácticas colectivas que las acompañen y alimenten” (Citro, 2010, p.49).

Las prácticas cotidianas que Cano retrata y cuestiona, la casa o ese “universo personal atravesado por su mirada que vuelve símbolo aquello juzgado por los ortodoxos como intrascendente: lo doméstico” (Luz, 2014, p.2), se encuentran, como se ha relatado, atravesadas y cargadas de sentido con una corporalidad presente desde la ausencia. Así lo afirma Sol Astrid Giraldo (2012), cuando dice que

El cuerpo es el eterno ausente en las obras de Cano. Pero también una constante alusión. Aunque no está, lo vislumbramos en la red de objetos que lo acogió antes de que desapareciera. El cuerpo está en su ausencia en la mesa familiar, en las sillas vacías que

ya no ocupa, en las huellas sobre un piso de talco, mapa íntimo donde los ires y venires han demarcado una geografía íntima de la desolación (*Distancias*, 1990). Como un molde vacío, el cuerpo está en el reclinatorio donde ya nadie se arrodilla, en los ganchos donde se debieron colgar vestidos pero ahora están congelados por el tiempo de la muerte y el material mudo de la cera (*Ayuno de palabras*, 1999). El cuerpo no está, pero estuvo, en la huella sepia de una plancha sobre un lino blanco (*Calor de hogar*, 1984), en el vestido vacío de la novia (*Matrimonio y mortaja*, 1995). Cuerpo tan lejos y tan cerca. Cuerpo de mujer, ritual, doméstico, enjaulado. Expresado en objetos nimios, desplegado en los tiempos muertos de una casa aislada, volcada melancólicamente sobre sí. Cuerpos en minúscula, en temporalidades y lugares minúsculos. (p.116)

Donde por medio de su mirada introspectiva permite también enunciar la corporalidad de otras mujeres y así, la identificación y el reconocimiento de sus espectadores para aportar a la transformación en los procesos de subjetivación individuales y colectivos.

2. Perspectivas sobre la representación de la corporalidad en la obra de María José

Arjona y María Teresa Cano

La representación, como ya he dicho, la entiendo para la revisión de la corporalidad desde el trabajo de la profesora Elsa Muñiz (2015) quien aboga por acabar con la idea del hombre como producto de su cuerpo y de entender este como un “objeto de estudio”, para, por el contrario, comprender que “es el hombre el que hace de su cuerpo un producto de sus técnicas y representaciones” (p.45) y el estudio de este debe hacerse desde el *ser*, desde las prácticas corporales, observando los usos intencionales, individuales y colectivos del cuerpo (Muñiz, 2015, p.32). La representación del cuerpo define Muñiz (2015), “es un fenómeno discursivo cuyo significado e interpretación sólo puede ser evocada desde una mirada transdisciplinaria

que conozca la historicidad de las condiciones de lo corporal y sus expresiones” (p.10). Esta definición, me permite ubicar la subjetividad dentro de un contexto y reconocer que esto influye en su conformación y construcción, así como en su lectura y comprensión por parte de los otros, pues estas están siempre insertas en las visiones del mundo de las diferentes comunidades humanas, siendo entonces realidades cambiantes de una sociedad a otra (Le Breton, 2012).

El concepto de representación en el arte conlleva una serie de problemáticas desde la antropología pues se ha observado una “apropiación del arte para crear representación de *otras* culturas” (Morphy y Perkins, 2018, p. 22), generalmente de pueblos indígenas, o de sectores sociales erróneamente definidos como minorías⁴⁵, y al ser este puesto en discusión en grupos focales y formularios, deja ver, por medio de asociaciones, las complejidades y dualismos que encierra el mismo: visibilidad, imitación, interpretación, transmitir, simbolismo, aprehensión, discurso, identificación, exponer, medios, copia, espejo, lectura, mensaje, transposición, traslado, teatro, pantalla, papel, rol, imaginación, juicio y prejuicio.

Para el caso de estas dos artistas, la pregunta por la representación del cuerpo no va en torno a lo mimético, pues se entiende que desde las artes visuales, a diferencia del teatro y la danza, no es la intención que se tiene. Esta inquietud apunta es hacia el cuerpo mismo que se pone en escena, las formas cómo lo hacen y se establecen a partir de allí relaciones con los espectadores, así como lo que ellas quieren o no mostrar, exponer, con ese cuerpo en la obra. A raíz de dicha observación y de atravesar el análisis no solo con la definición teórica del concepto sino teniendo en cuenta también lo que en el trabajo de campo suscitó la pregunta por esta, se logró realizar una aproximación a dicha inquietud y responder a la pregunta en cada una de las propuestas artísticas.

⁴⁵ Aquí entrarían las mujeres, la población LGBTI, comunidades afro, culturas “exóticas” del sur global, entre otras.

2.1 Poner el cuerpo

El *cuerpo presente* de María José Arjona, que resulta siendo la obra misma, trae consigo unas implicaciones. La pregunta por la representación de la corporalidad en la obra de Arjona, permite, en un primer momento, entender cómo es el cuerpo que se observa en dichas acciones para luego, establecer si representa, o no, una corporalidad. Es necesario comenzar aclarando que el arte contemporáneo no busca instrumentalizar ni ser dador de voz, plantea, por el contrario, presentar una realidad a partir de trabajos y propuestas más cercanas a la realidad social y al contexto donde se desarrollan⁴⁶ y abrir así una exploración que resulta siendo clave para la construcción de subjetividades y alteridades dentro de la sociedad donde se presenta. A su vez, considero necesario resaltar que la representación es también útil y necesaria para que, en medio de la lógica patriarcal en la que se encuentra inmersa el arte⁴⁷, sean posibles propuestas diferentes que terminen con la perpetuación de los estereotipos alrededor del cuerpo de las mujeres y sean ellas mismas quienes lo narren a través de sus búsquedas, reflexiones, cuestionamientos y posibilidades. La representación de la corporalidad diferente al ideal universal del masculino que se ha instaurado en la sociedad, hace que sea posible la comprensión y el reconocimiento de otros cuerpos y de otras formas de relacionarse y comprender el cuerpo propio y el de los otros.

La obra de Arjona no apela precisamente a un cuerpo no hegemónico desde lo físico o estético, asunto que no me interesa describir pues no le quita validez a su propuesta y que, además, es visible para quien la observe; pero que, sin la intención tampoco de evadirlo, decido ponerlo en discusión ya que surge como respuesta a la pregunta *¿cómo describirías el cuerpo*

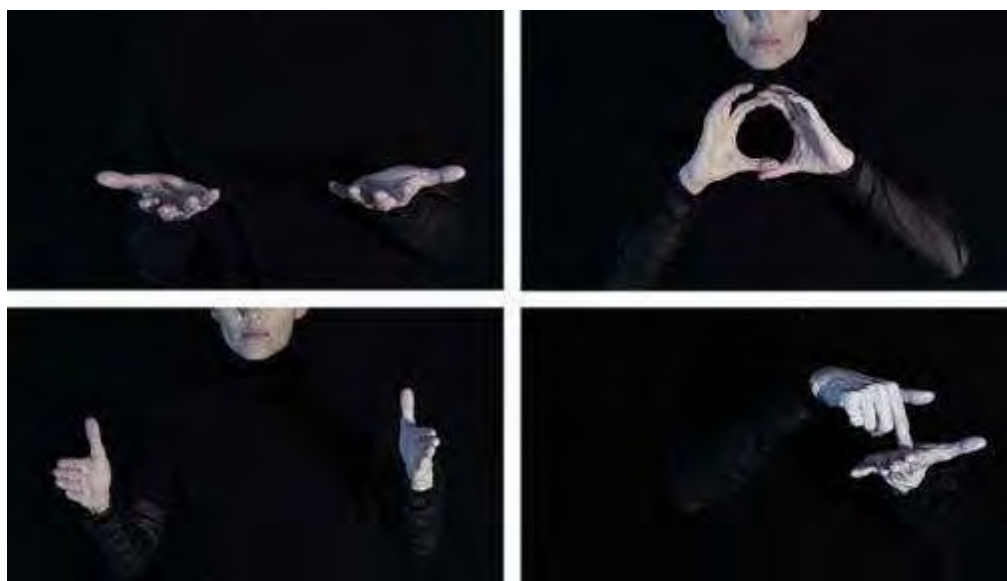
⁴⁶ Jaime Cerón, comunicación personal, 10 de abril de 2021.

⁴⁷ Esta lógica patriarcal se evidencia, en primer lugar y de forma macro, en la estructura vertical que tiene el arte como institución, dentro de la cual, ya de forma más particular, se pueden observar desigualdades en torno al género, la clase, la raza, la nacionalidad, invisibilizando o haciendo más difícil su reconocimiento a quienes se encuentran en los bordes de estas categorías, como lo son las mujeres, relegando también sus posturas, propuestas y su representación de acuerdo a los intereses masculinos que dominan la escena artística.

que ves? en el cuestionario realizado en abril de 2021 donde, por ejemplo, Alejandra Arboleda Tilano, dice que “inevitablemente se suponen categorías. Es mujer, blanca, delgada, bonita”, claramente un cuerpo que responde a ciertos estándares y que le permite un acceso y un lugar diferenciado en el mundo. Contrario a dichas categorías, Lina María Suárez, dice que “María es una mujer o un ser, no necesariamente tiene que atender a una genitalidad específica”⁴⁸. Más allá de esto, el encuentro con la corporalidad de María José y de otras mujeres artistas, sí permite otras formas de reconocimiento como el de una mujer colombiana y artista, algo no menor en un país y una sociedad que ha delimitado los espacios en los que las mujeres pueden estar. La identidad, como se ha mencionado, no es uno de sus intereses en el trabajo con el cuerpo, tema que resulta también interesante en la observación de su obra y la confrontación con su cuerpo pues precisamente alrededor de los cuerpos de las mujeres es que se exige, en mayor parte, la reafirmación de su identidad femenina a través de la imagen y la belleza (Citro, 2010, p. 26).

Por otra parte, en el mismo cuestionario surgen otra serie de respuestas frente a esta pregunta, donde se identifica el cuerpo de María José como un “cuerpo que habla” (Manuela García), “un cuerpo político en movimiento” (Lina María Suárez) y que también encarna paradojas como ser entendido, por Laura Rincón, como un cuerpo “fragmentado, afectado aunque funcionando, ausente, incompleto”. Estas respuestas son aportes para la comprensión de la corporalidad que la artista presenta enmarcada en una de sus obras, el video performance *¿En dónde estás María?* (2017) y que aportan, también, para el entendimiento de su cuerpo como obra y, especialmente, para responder a la inquietud sobre la presentación o representación de la corporalidad que se puede observar, interpretar e incluso, sentir, en esta obra.

⁴⁸ Cuestionario, Laura Carvajal, abril de 2021.

Figura 28Fotogramas de *¿En dónde estás María?*

Nota. Fuente <https://vimeo.com/user4907865>

La artista Mari Luz Gil dice que en el performance “yo no estoy representando, yo estoy presentando, yo presento mi cuerpo tal cual, porque yo no simulo dolor, yo siento dolor, yo no simulo cansancio, yo estoy cansada” (Comunicación personal, 18 de septiembre de 2020). Si bien esto lo dice de forma general para el performance, me permite ubicar el cuerpo de Arjona, al ser este la obra misma, como un cuerpo presente en su totalidad, expuesto al espectador, ubicado en un espacio y tiempo, alojado con objetos y sonidos, que lo contienen más no lo convierten en algo diferente a ella misma. Dice Yepes (2015) que

La artista no utiliza su cuerpo para representar una escena o una historia; de hecho, no utiliza su cuerpo en absoluto, si por esto entendemos una relación con el cuerpo en la que este constituye una mediación o un vehículo de una finalidad, cualquier que sea su índole. En vez de ello, el cuerpo de la artista se ubica ante otros cuerpos como fuerza viva y anhelante como el nodo focal de una producción continua y abierta de afecto que, cuando irrumpen, lo hacen con la fuerza de lo imprevisible. (p.13).

En concordancia con la presentación del cuerpo más que su representación, Sebastián Bedoya responde a la pregunta *¿Qué viste en el video?*⁴⁹, que “la artista busca a través de la palabra un montón de escenarios donde encontrarse, y como medio está el movimiento de sus manos”, sensación que muestra cómo en la misma obra, la artista le muestra al espectador sus búsquedas, sus reflexiones, su vulnerabilidad. Así lo deja en evidencia también José Olascoaga⁵⁰ cuando dice que ve “una mujer que se busca a sí misma, se pregunta quién es, dónde está lo que ella es, en qué cosas habita y en cuáles no, qué la define, qué la hace ser y qué no”. Por último, sobre esta pregunta aparece también la palabra representación, sin embargo esta alude a sus “emociones, lugares y deseos de encuentro consigo misma” (Diva Naffir Caballero, cuestionario, abril de 2021).

Arjona sostiene y es enfática en que en su obra y en el performance en general, no hay representación. La relación del cuerpo con la obra se da en el momento preciso en que esta se ejecuta, ofreciendo a los espectadores una presentación del cuerpo de la artista y abriendo por medio de este, una interpelación e interlocución sin intermediarios ni ficciones. Las acciones de Arjona son “un gesto de negación de la representación y una afirmación de la agencia del cuerpo” (Yepes, 2015, p. 62) que buscan “producir conciencias (así, en plural) en el que los observa. La artista pretende hacernos el otro a partir de su propia etnografía interior” (Rojas, 2017, p. 157). Dicha interpelación e interlocución se observa en las respuestas de algunas personas en los grupos focales y el cuestionario realizado en abril de 2021. Manuela García, dice que se conectó con su cuerpo y existencia, “me hice la misma pregunta, ¿dónde estoy o hacia dónde voy?”; José Olascoaga dice que se le vinieron a la mente “recuerdos de infancia e interpelaciones sobre mi propia personalidad. Preguntas que últimamente me he estado

⁴⁹ Ibidem

⁵⁰ Ibidem

haciendo sobre mi propio cuerpo, sobre dónde está lo que soy, sobre lo que quiero expresar” y, Mariana White, menciona que encontró una conexión “sobre todo con ¿dónde estás María José? porque supe que se refería a ella, entonces yo también me sentí identificada. Quise buscarme en todo el cuerpo y lugares que ella nombra y agregar unos propios”.

Comprender que el cuerpo que se pone en escena es un cuerpo real, humano, en búsqueda y contradicciones, rompe las barreras del encuentro que se imponen muchas veces en los espacios expositivos pero también en la vida cotidiana, donde no es una apuesta sencilla sino que por el contrario, está llena de acciones desde lo político y la resistencia. Elsa Muñiz (2015), se cuestiona sobre esto cuando pregunta

¿Cuándo es visible el cuerpo? ¿Cuándo se manifiesta libre de las construcciones que lo constituyen? Probablemente nunca de forma absoluta porque en el preciso instante en que lo hiciera dejaría de ser cuerpo, cesaría su inteligibilidad como un cuerpo. No obstante, a veces nuestro cuerpo se hace poderosamente (y extrañamente) presente. Él, que siempre ha estado condenado al silencio y a la invisibilidad (basta recordar que la salud para la medicina ha sido anteaer identificada como el silencio de los órganos), inesperadamente dice, se muestra, se pronuncia. (p.25).

Se puede evidenciar entonces cómo en la obra de Arjona se encuentra la presencia de un cuerpo, más que la representación del mismo. Esta apuesta por poner el cuerpo y la representación de este, desata, sin dudas, polifonías y preguntas que se ubican, más que en lados opuestos, en un hilo muy delgado que se teje cuando se intenta comprender una postura como cierta y la otra como errada en torno al cuerpo, donde, tal vez, no es el foco para analizar las posibilidades de estos cuerpos en escena. Por eso, para cerrar, elijo la respuesta de Adrián Hueso frente a la pregunta por la representación o no en la obra de Arjona. Dice Hueso que

Nos dicen que el teatro se representa y el performance no representa, entonces digamos que ahí tendríamos que preguntarnos muy bien de qué hablamos cuándo hablamos de representación. En las artes escénicas hablan de una representación dramática, una representación mimética y decimos que en el performance *art*, desde las artes visuales, no ocurre porque uno no está haciendo ningún personaje, uno está viendo a María José Arjona, pero hay que tener algo en cuenta y es que la María José Arjona de la acción no es la María José Arjona de la cafetería ni de la casa. Entonces, en ese orden, yo creo que uno no está nunca a salvo de la representación ni siquiera en su cotidianidad, y yo siempre traslado esa pregunta de la representación... digamos que a veces me parece un poco estéril, inacabada (Comunicación personal, 16 de septiembre de 2020)

2.2 Reconstruir el cuerpo

Si bien en la obra objetual de María Teresa Cano nos encontramos con un cuerpo sugerido por parte de la artista donde es el espectador el que, a través de la lectura de la obra, de su lugar de enunciación y de sus experiencias previas, completa la presencia de ese cuerpo ausente, esa ausencia, precisamente, ya carga con una connotación simbólica y una representación concreta que la artista dispone en el espacio por medio de la instalación, el contexto, las acciones del pasado y el tiempo que las acompaña.

El cuerpo ausente presentado en la obra de Cano, logra comprenderse gracias a la estructura simbólica que es la corporalidad, donde las representaciones, los imaginarios, las conductas y los límites mismos de la sociedad donde este se ubica, es lo que lo compone más allá de la materialidad. En el caso de esta artista, el cuerpo que se representa se ubica en la cotidianidad de la vida doméstica asociado a las labores del hogar, otorgándole, por la lectura del contexto también, unas categorías como femenino, mujer y ama de casa. Esto va cargado

de cuestionamientos y críticas para propiciar en el espectador, no solo el encuentro con el cuerpo ausente, sino una reflexión que apela a la memoria y al recuerdo. Estas conversaciones son posibles en espacios dispuestos para estos, pues como dice Esteban (2013) citando a Le Breton (1990), la exhibición del cuerpo en la cultura occidental se encuentra limitada a lugares y tiempos privilegiados, diferenciados, en todos los casos, de lo cotidiano. (p. 73).

La representación del cuerpo en la obra de Cano, encarna entonces un cuerpo, tal vez el propio, con características establecidas no desde lo físico, pero sí desde lo simbólico que se relacionan con su experiencia previa y su búsqueda íntima alrededor de la casa, el hogar y las funciones allí desempeñadas. Esto mismo se pudo corroborar en las entrevistas realizadas acerca de la obra de Cano, donde se reconoce no sólo la representación del cuerpo sino los supuestos que lo encierran. Jorge Lopera, dice que

por supuesto lo que está apareciendo ahí es su cuerpo, que es femenino y que está dedicado al entorno doméstico (...) es la representación de un cuerpo que está mostrando como unas situaciones sociales muy específicas y como una condición muy particular como de la mujer que estaba, en ese momento, como mediada o digamos como establecida en el medio de una sociedad que es machista y conservadora, como que ahí quizás uno también podría leer como un intento por liberar a través del cuerpo ciertas estructura jerárquicas, como patriarcales. (Comunicación personal, 14 de octubre de 2020).

Dicha representación logra entonces, como se observa en la respuesta de Lopera, no solo comprender la ausencia como una presencia en su sentido más obvio a través del accionar de los objetos sino que permite también realizar una lectura crítica frente a ese cuerpo y lo que este representa en cuanto a lo social, cultural y político. La obra de Cano quizás no apunte, en

la actualidad, a un reconocimiento propio de quien observa a través de esa representación, sino que, en este sentido, su intención se acerca es a la memoria y a poder cuestionar a través de esta, incluso en la realidad actual, tales imposiciones hacia la mujer, su cuerpo y su quehacer en la sociedad. Esto lo logra porque, como menciona Boas (1927)

Las emociones pueden no ser estimuladas solo por la forma, sino por las asociaciones cercanas que existen entre la forma y las ideas mantenidas por las personas. Cuando las formas transmiten un significado, porque recuerdan experiencias pasadas o porque actúan como símbolos, se agrega un nuevo elemento al disfrute. La forma y su significado se combinan para elevar la mente por encima del estado emocional indiferente de la vida cotidiana. (Boas, 1927, p. 12 citado por Morphy, H. y Perkins, M. 2006, p. 13).

El recurrir a la memoria para la representación permite a los espectadores la construcción de una corporalidad a través de la ausencia, la nostalgia y las emociones, pues como menciona Esteban (2013) al preguntarse por la falta de representación de mujeres mayores en diversos espacios “las ausencias hablan muchas veces más que las presencias” (p.76). La potencia de la ausencia para la representación de la corporalidad y la investigación previa de la estética de la vida humana cotidiana, luego recreada en el espacio, provoca en los cuerpos de los espectadores un papel importante en el proceso sociocultural y en la formación de la identidad (Morphy, H. y Perkins, M. 2006, p. 25) que se desprende de las reflexiones activas y conscientes llevadas a cabo a través del arte.

Por supuesto, como se ha mencionado anteriormente, en el trabajo realizado por la artista desde lugares muy íntimos de reflexión y auto observación, la representación desde la

ausencia es sobre su cuerpo mismo. Érika Martínez, lo menciona como la representación de su subjetividad

porque mira que si uno habla de la subjetividad como la experiencia de sí, porque es único, claro, siempre se está construyendo con lo social y el otro porque uno no se construye solo, pero ella sí está poniendo una forma de la subjetividad (...) tal vez lo que ella está presentando, más que el cuerpo, es la subjetividad misma, sin que eso no quiera decir que el cuerpo no esté enunciado, porque el cuerpo contiene la subjetividad (Comunicación personal, 4 de noviembre de 2020).

Figura 29

Yugo



Nota. Fuente <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

Si bien el cuerpo que se representa en la propuesta de Cano se hace desde la ausencia y no desde la presencia de ella misma allí, considero necesario aclarar que, al ser una propuesta artística que revela intimidad y subjetividad, se reconoce que esta, en tanto ser encarnado y reflexivo que intenta plasmar una corporalidad, se origina en experiencias afectivas y cognitivas que se interpretan desde la dimensión práctica y simbólica que la obra encierra en torno a la corporalidad.

En conclusión, en la obra de Cano, el cuerpo se representa de forma ausente por medio de un sistema simbólico de objetos, espacios, acciones y temporalidades que se pueden comprender gracias al reconocimiento del cuerpo como un compuesto social, político y cultural. Sin embargo, como sucede con la obra de Arjona, la cuestión sobre la representación del cuerpo también da lugar en este escenario y en las lecturas encontradas sobre este, a la misma inquietud, esta vez, del lado de la presentación. Dice Érika Martínez, que

no hay que restar que está presentando su cuerpo, que es su cuerpo, más allá que si aun ausente, lo está presentando. (...) Entonces no estoy tan segura de poder responder si lo está presentando o lo está representando, yo creo que el hilo puede ser muy delgado (Comunicación personal, 4 de noviembre de 2020).

La representación en ninguna de estas dos artistas y sus obras responde a la lógica de la apropiación y representación de *otros*, ambas se encargan de trabajar desde sus propias experiencias y encarnar en sus acciones, sus propias subjetividades. Representando o presentando sus corporalidades, ambas logran establecer una comunicación horizontal con los otros cuerpos que habitan el espacio y la obra y llevar así, sus reflexiones y cuestionamientos, a la esfera colectiva y de posible transformación social en tanto a la relación y reconocimiento de las corporalidades.

Capítulo 3

El lugar del espectador: un cuerpo vivo en las obras de María José Arjona y María

Teresa Cano.

Quizá se me podría acusar de ser más bien espectadora que gestora de los acontecimientos. Mi defensa consistiría en que los reales gestores son muy pocos, y en que la capacidad de observar –ni siquiera de analizar– está muy mermada hoy en día, cuando todos quieren ser protagonistas.

Marcela Serrano.

La figura del espectador, de ese otro cuerpo que aparece de forma silenciosa pero no por esto pasiva, en las obras de arte, fue un interés desde el inicio de la investigación. Me interesaba observar al espectador *in situ*, sus acciones, su forma de relacionarse con la obra y, posteriormente, sus sensaciones y emociones, su experiencia vivida y atravesada por el cuerpo. Para esto, planeaba asistir a dos obras de María José Arjona que se inauguraban en Bogotá y Cali, durante junio y octubre del 2020 respectivamente, sin embargo, por motivos de la pandemia del COVID-19 estos eventos se postergaron sin fecha próxima. Para establecer un diálogo alrededor de la obra de María Teresa Cano, quien desde el 2018 no tiene una nueva exposición, esperaba asistir al Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) donde se encontraba exhibida su obra *Calor de hogar* (1983) y entrevistar algunas de las personas asistentes en esta sala; por la misma contingencia, esta visita no se pudo realizar y cuando abrieron las puertas del Museo, la exposición ya había cambiado.

Estas circunstancias atravesaron todo mi trabajo de campo, mi relación con la investigación en sí e inevitablemente, la pregunta misma por el cuerpo y las formas en cómo nos relacionamos con este, con el otro, con la obra de arte cuando es un cuerpo vivo y presente

el que se encuentra allí. Más que respuestas y certezas, el contexto actual amplió las preguntas y trajo otras que antes no se me hubieran ocurrido. El preguntarme por el cuerpo y por el otro en medio de órdenes de distanciamiento social, supuso un gran reto para traspasar las fronteras de lo físico y presencial, del encuentro y el contacto que aún me parecen importantes, claves y especialmente necesarios para entender la corporalidad y la complejidad de las relaciones con el cuerpo, más allá de lo tangible.

Mi interés por quienes aprecian, observan o vivencian estas obras no cambió a pesar de las circunstancias mencionadas, pero sí tuvo que pasar por un proceso de transformación y mutación, como mutan los cuerpos y las miradas, y cambiaron así las estrategias para la recolección de datos y, especialmente, para el encuentro con el otro, para el diálogo y la escucha sobre las miradas que se le dan a las obras.

Realicé entonces dos grupos focales virtuales y la difusión de dos formularios virtuales con mujeres y hombres de diferentes áreas pero con intereses en el arte y en la pregunta por el cuerpo donde veíamos un fragmento del video performance de María José Arjona, *¿En dónde estás María?* (2017), el cual hizo parte de algunas exposiciones virtuales durante el año 2020; luego, conversábamos alrededor de las sensaciones, recuerdos y emociones que este dejaba, la relación con el cuerpo y la obra mediada por una pantalla y el reconocimiento como espectadores en dicho momento. Estos grupos focales permitieron ubicar la conversación sobre una obra particular que tiene como eje central el cuerpo y recibir apreciaciones del momento exacto en que se estaba presenciando la obra y reconociéndonos como espectadores.

De igual forma, en las entrevistas que realicé, indagué por la postura de espectadores que se tiene e intenté aludir a recuerdos sobre obras puntuales de María José y María Teresa, lo cual fue complejo pues como afirmaron varios entrevistados, el paso del tiempo imposibilita el hablar sobre sensaciones y emociones inmediatas de situaciones entendidas como efímeras

como son los performances y las visitas a espacios expositivos. Por último, la revisión de archivo (entrevistas en audio, video y escritas) sobre las artistas, me permitió vislumbrar su posición frente a este tema para enfrentarme así a pensar el lugar de los espectadores en sus obras.

La categoría de espectador ha sido poco estudiada; con la intención de definirla y aclararla más allá del diccionario, se ha conceptualizado sobre esta y su papel en relación al arte, pero se identifican, de igual forma, vacíos teóricos en la definición por se del concepto en los textos que lo abordan, dejando que el lector otorgue las características consideradas a esta figura. Así lo afirma el profesor José de Jesús Flores (2018) en su texto *Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa*, en el que además Flores se ha “encaminado a comprender la manera en que los espectadores entienden y se apropian de la obra creativa” (Flores, 2018, p.129) para construir un paradigma alrededor de esta figura.

Con la intención de esclarecer un poco el panorama histórico, considero oportuno, además, exponer una serie de reflexiones⁵¹ que permitan entender los cambios que este concepto ha tenido con el paso del tiempo y la introducción de nuevas corrientes artísticas.

La palabra *espectador* viene del latín *spectatoris* que significa: el que tiene el hábito de mirar. El arte, dice Kant (1728-1804), apela a la contemplación como parte constitutiva de la obra en sí misma y es entendido como una actividad pedagógica y por tal transformadora para quien se relacione con ella, pero construyendo, además, percepciones y juicios estéticos de validez universal para todos los espectadores. Por su parte, en un esfuerzo por comenzar a entender estas figuras como parte de un mismo engranaje, Nietzsche (1844-1900), define el arte como hermenéutica, donde no hay separación entre la obra y el espectador, pues su cuerpo y presencia es parte constitutiva de esta: sin espectador no habría interpretación.

⁵¹ Las consideraciones podrían ser muchas más, las que son expuestas acá responden al interés del capítulo de reflexionar acerca de esta figura alrededor de la obra de dos artistas puntuales, nunca con la intención de esclarecer el concepto o tomarlo como tema central de investigación.

En resonancia con la función propia de los espectadores, unos años más adelante, Heidegger (1889-1976), reflexiona sobre la función del arte en la sociedad, ubicando la obra de arte como muestra de una verdad que ella misma construye, un conjunto de significados propios para cada receptor, definición que comienza a tener en cuenta el contexto donde ésta es producida y expuesta. No solo la conceptualización acerca de la obra de arte va mutando, también se comienza a notar una transición en la figura del espectador, donde Hans- Robert Jans (1921-1997), de manera más clara, señala que este deja de ser meramente contemplativo para pasar a ser crítico y creativo. Gadamer (1900-2002), por su parte, continuando con la línea de Heidegger, va a describir en su libro *La actualidad de lo bello* (1991), el arte desde tres categorías en las cuales el espectador cumple una función particular: el juego, lo simbólico y la fiesta⁵². Desde lo lúdico, expone cómo la participación en las obras tiene como objetivo reducir la distancia entre el espectador y esta. En la obra como símbolo, es el espectador quien completa la obra y a su vez, esta lo completa a él y, por último, el arte como fiesta, está asociado al tiempo y al poder participativo y de reunión que esta posee. Un poco en concordancia con estas interpretaciones, Umberto Eco (1932), teoriza acerca de la obra de arte como una agrupación de estímulos que generan un goce en la recepción de estos, donde esta se presenta abierta e inacabada frente al espectador, dándole la posibilidad de construir, plantear hipótesis y reflexionar. Por otra parte, Jacques Rancière (1940), en *El espectador emancipado* (2010) sugiere entender la obra de arte como autónoma, que existe más allá del artista y del espectador, como un elemento que ambos buscan pero del que ninguno es propietario. Los espectadores, a diferencia de lo que planteaba Kant, no los entiende como unidad, sino que por el contrario, resalta la individualidad de los mismos. Los menciona como *emancipados* en tanto se ubican

⁵² Aquí se menciona únicamente el papel del espectador dentro de estas tres categorías que el autor propone para la definición del arte.

en un lugar donde no se reconocen y se obligan así a entrar activamente en la propuesta y experiencia artística (Borré, 2013).

En esta breve y resumida aproximación a la trayectoria del concepto, resulta relevante resaltar las transformaciones que se evidencian del espectador, ubicándolo en la actualidad como un ser autónomo dentro de la experiencia artística, separándolo del pensamiento del artista y la relación que se espera establezca con su obra. El reconocimiento y validación del pensamiento individual, y de las capacidades y habilidades de los espectadores en relación con el medio, hace que estas reflexiones se diversifiquen y que la forma de acercarse a la obra de arte surja, en parte, del espectador, creando la triada artista-obra-espectador. Este cambio también resulta relevante para el artista, pues “la participación del espectador en la interpretación de la obra cambia o forja una pieza, concediendo a estas intenciones y voluntades las que no deberían siempre coincidir con las intenciones y la voluntad del artista” (Spentsas, 2016, p.257), permitiendo así entablar relaciones más equivalentes entre ambos.

En aras de concretar el concepto de espectador en función de esta investigación y como consecuencia de los vacíos mencionados anteriormente en la delimitación aceptada en términos generales para este concepto, Flores (2018) propone como definición de espectador

la persona que encuentra un rompimiento de la rutina a través del enfrentamiento con una obra creativa. Este encuentro puede ser accidental o provocado por el mismo espectador. De este contacto con la obra es imprescindible que la persona interactúe con esta expresión. Asimismo, derivados de dicha propuesta, la persona puede obtener estímulos lúdicos, estéticos o culturales. (p.129).

Me adhiero a esta definición pues las cuatro *condiciones* que propone el autor me resultan claves a la hora de pensar esta figura con relación a las obras de María José Arjona y María Teresa Cano. En primer lugar, la mención a la obra creativa, obra de arte en este caso, ya sea objetual o no en el caso de Cano o performance en el de Arjona. Segundo, la aclaración sobre el encuentro con estas tanto de forma accidental como premeditada, ambas válidas para entablar esa relación con la obra de arte. Esto considero importante aclararlo pues con la idea de la democratización del arte⁵³ y la búsqueda de museos y galerías para abrirse a otros públicos, no solo los especializados, los espectadores desprevenidos o accidentales también deben ser tenidos en cuenta. Además, hay algunas obras de Arjona como *On the power of images* (2011), donde la artista camina por las calles de algunas ciudades europeas con anteojeras en su rostro como las que les ponen a los caballos para evitar que vean lateralmente. En esta acción, su intención era “dejarse llevar y manipular por quienes aceptaran el reto de dirigirla” (Yepes, 2015, p.32). De igual forma, Cano ha realizado también obras en el espacio público como *Cada paso cuenta* (2000), la cual llevó a cabo con estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia que deambularon sin rumbo por la ciudad de Medellín

⁵³ La idea de democratizar el arte ha resultado desde siempre problemática. La intención de hacer que la obra llegue a más personas y no solamente a un público especializado, comienza primero con la integración del arte a la vida social en el siglo XIX, especialmente con el impresionismo y la creación de obras por fuera de mecenas que las patrocinaran, consolidándose una suerte de arte alternativo. En este siglo nacieron también los museos, los cuales se desarrollarán y establecerán mejor durante el siglo XX con la idea de compartir y llevar el arte a la sociedad completa. Sin embargo, en la práctica, la relación con los museos no se ha dado así; la exposición del arte a través de estos ha supuesto exigencias que no cualquiera puede cumplir: consumir arte, gastar dinero en las tiendas de los museos, interactuar y comprender las obras de cierta forma. Los museos se convierten entonces en una barrera diferente para el encuentro con el arte por parte de la sociedad, y es hasta la actualidad con el arte contemporáneo y propuestas como las instalaciones y el performance, que se acercan más a la realidad social y cultural de la sociedad donde se expone, que estos buscan otras formas, fuera de sus salas, de propiciar encuentros, interacciones y discusiones con el otro. Por otro lado, el internet y las diferentes posibilidades tecnológicas han representado también la idea de la democratización del arte argumentando la “accesibilidad universal a la obra de arte, en el sentido de que a cada persona le es posible llegar a ella” (Ciria, 2003, p.144), lo cual, al menos en países como Colombia, realmente no es una posibilidad generalizada dado que al menos la mitad de colombianos, según el Ministerio de las TIC, no tienen acceso a internet. Si bien entonces hay intenciones de ubicar el arte en espacios y de formas donde la conversación se da con la sociedad en general y no solo con espectadores particulares, surgen cuestionamientos para la afirmación en torno a la democratización, como los planteados por Ciria (2013), que me resultan válidos e interesantes para la discusión: “¿se rige así mismo por principios democráticos? ¿Tienen que esforzarse en resultar accesible a los espectadores? ¿Considera en general la obra de arte a un posible público, o más bien es indiferente frente a la existencia de éste?” (Ciria, 2003, p.139).

con camisetas blancas estampadas con la frase “Cada paso cuenta”. En estas acciones, los espectadores accidentales son muchos más pues irrumpe la obra en la cotidianidad de la ciudad⁵⁴.

Figura 30

On the power of images. Vires (serie de acciones)



Nota. Fuente Yepes (2015), *Lo que puede un cuerpo*, p. 180

⁵⁴ Vale la pena aclarar que Flores (2018) hace una distinción entre estos espectadores, donde si bien ambos son importantes, en el caso del espectador que busca la obra, “la contemplación se da desde que la persona establece el contacto inicial con la obra reconociéndola como tal” (p.142), mientras que la persona que se convierte en espectador por un encuentro fortuito, el acto de contemplación se complejiza en tanto debe reconocerse que ante lo que se está, es una obra. De no darse esta identificación, dice Flores (2018), “no se da la metamorfosis del individuo común a espectador”. (p.142)

Figura 31*Cada paso cuenta*

Nota. Fuente <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

En tercer lugar, lo imprescindible de la interacción con la obra, haciendo referencia no necesariamente a obras interactivas sino a la apreciación consciente que se tiene de esta no como una persona que espera u observa, sino que interactúa con la obra y contempla el acto creativo, pues como aclara Flores (2018) citando a Lauwrens (2012) “hay que recordar que el proceso de mirar es activo y complicado, en este, a un espectador se le urge participar (desde una distancia “segura”) en la formación y coherencia de lo que se está viendo”. (Lauwrens, 2021, p.28 en Flores, 2018, p.138)

Por último, están los estímulos que el espectador obtiene tras dicha interacción. Estos estímulos son mi principal interés en la pregunta por el espectador, pues considero que, a partir de estos estímulos, estas obras de arte que reflexionan y cuestionan las formas de relacionarnos con la corporalidad propia y del otro, pueden tener una incidencia en esta misma cuestión y aportar a transformaciones sociales y culturales en nuestra relación con el cuerpo. Esto porque entiendo el arte como un sistema cultural determinado por el contexto donde se desarrolla, tal como lo afirma Geertz (1983), y en ese sentido, estos cuestionamientos aparecen necesarios

para irrumpir en el entorno donde se presentan. En relación con este último punto, Flores (2018) aclara también que para que esto suceda, es necesario que se de en un público especializado

El contacto con las obras del espectador inexperto y casual suele ser efímero y superficial. Estos espectadores no acostumbran a pasar más tiempo del necesario en la contemplación de la obra. No la cuestionan en profundidad, ni buscan segundas intenciones, ni efectos colaterales (anteriores o posteriores) alrededor de la propuesta que se les presenta, es gracias a su afición al autor, obra o género que se prepara mucho antes de presenciar la obra. Esto lo arma con un considerable bagaje con que cuestionar a la propuesta. En consecuencia, su análisis es mucho más profundo pues su conocimiento también lo es. (p.148).

Es así como se define al espectador y como se comprende en esta investigación su figura, que lejos de ser una categoría sencilla, expande la mirada de la obra de arte en tanto sus estímulos y la mirada de la antropología a encontrar en esos otros la mirada y las voces necesarias para comprender el impacto del arte dentro del sistema cultural donde se lleva a cabo. Considero importante entonces aclarar que, en este capítulo, se realiza solo una aproximación a esta figura con relación a las obras de las dos artistas estudiadas, pues queda mucho por investigar, indagar y cuestionar especialmente en el tiempo que actualmente vivimos. Flores (2018), puntualiza que el espectador después de asumir sus funciones, completa la ecuación autor-obra-espectador (p.150), pues como afirma el autor

Es claro que no puede existir una obra sin las personas que la contemplan, ni un autor sin obra publicada, pues no hay autor que cree para sí mismo y aunque así fuera, no sería coherente llamarlo creador pues no tendrá el contrapeso del espectador que

equilibra la ecuación creativa. El autor no existiría sin ese espectador que cuestione la obra, que la critique, que la exalte o demuestre, en una palabra: que influya de manera fundamental en la vida de la propuesta creativa, así como en el futuro del autor. (p.130).

1. Cuerpos expandidos. El espectador en la obra de María José Arjona

Para el performance *art*, la presencia de espectadores es necesaria para los artistas y para la obra en sí, es una condición de necesidad que haya una copresencialidad. Camilo Cuartas, artista performer, cita a Erika Fischer Lichte⁵⁵ cuando dice que “la performance se completa en el acto mismo de ser presenciada”, y aclara que con esto se refiere a que el performance se completa con la presencialidad del otro, pues “cuando uno hace una performance, uno como artista tiene el 70%, el 80% como mucho y cuando la presentás y hay un ambiente en el que es recibida, es presenciada, digamos que esa obra se completa en el 100%” (Camilo Cuartas, comunicación personal, 9 de septiembre de 2020).

De igual manera, cuando se le pregunta a María José por la importancia de esta presencia, la artista deja en evidencia también lo necesario de esta condición en relación con el performance cuando afirma que “sí creo que el performance es un medio privilegiado en relación al espectador (...) sí siento que es una relación profunda la que uno tiene con el público y además creo que un performance solo puede existir en esa relación”. (Entrevista *Voces del arte*, 2014).

Arjona responde también a esta pregunta desde su experiencia propia y la relación que ella ha creado con su público, entendido este no como el que ocupa un espacio en el mismo

⁵⁵ Investigadora, docente, teatrológica, escritora, filósofa y filóloga alemana que investiga acerca del performance y el teatro, su libro más representativo en esta área es *Estética de lo performativo* (2004).

momento que su obra, sino con el cual se genera un encuentro y un momento de quiebre, o de realización más bien, donde la obra cumple otro ciclo, se comparte, se socializa.

Curiosamente, las afirmaciones que María José realiza en el 2014 acerca de este tema, se prestan ahora para discusiones y reflexiones acerca de dicha condición de necesidad de los performances, pues de acuerdo a las medidas sanitarias establecidas por los gobiernos para prevenir el COVID-19, no se están llevando a cabo performances con encuentros físicos como los conocíamos antes y, mucho menos, con interacciones. La artista plantea que este encuentro con los espectadores es para ella una estrategia, pues en la actualidad, “cada vez tenemos más distancia con el otro, sobre todo física, hay mucha conectividad en otros niveles, pero físicamente, de estar yo frente al otro, casi que no se presenta”. (Entrevista *Voces del arte*, 2014).

Los museos, galerías y el mundo del arte en general se han visto en la necesidad de repensar las formas de exhibición, y María José ha participado de estas nuevas propuestas donde la posibilidad de la contemplación y el encuentro del espectador con la obra se da de otras formas. De igual manera, es un momento para cuestionar esa figura de espectador tal como se ha concebido en el arte contemporáneo y retomar las preguntas que José de Jesús Flores (2018) suscribe en su texto, “¿todos los espectadores miran de la misma manera una obra?, ¿cuál es el papel del espectador?, ¿es posible plantear una clasificación de espectadores en función de sus características?” (p.133), pues resultan necesarias para ser de nuevo pensadas y reflexionadas también a la luz de estas nuevas formas: ¿es posible plantear una clasificación de los espectadores en función de las formas en que se enfrentan a la obra?, ¿influiría el medio por el cual se está observando y contemplando a esta?

Sobre esta última pregunta se desencadenan algunas respuestas en el formulario diligenciado alrededor del video performance de Arjona, donde varias de las personas interpeladas hablan sobre cómo el medio y los cambios de enfrentarse a la obra, modifican su

experiencia como espectadores mas no su reconocimiento como tal. Sebastián Bedoya, dice que se considera espectador aún a través de la pantalla, pues “es por la postura con que me enfrente a la obra, ya sea por video o en tiempo real”; José Olascoaga dice que “la experiencia como espectador cambia, pero creo que las imágenes que sabemos que produce el cuerpo son igualmente memorables aunque no estemos ahí”. Laura Rincón, menciona que el “saber que estoy viendo un video performance ya me abre los sentidos y le dice a mi cerebro 'concéntrate en lo que vas a ver'”. Influye para sentirse espectador la disposición frente a lo que están observando más allá de cuál sea el medio, pues como dice Alejandra Arboleda Tilano, ella es espectadora cuando “alguien me cuenta algo, como sea que me lo cuente. Si eso quiere transmitirse, yo soy receptora si quiero recibirlo. Y aquí frente a esta pantalla dialogando con eso, a través de ese formato”.

Las exposiciones virtuales surgen como respuesta a las medidas actuales y a la necesidad de la difusión del arte pero también a la necesidad de su observación, apreciación y reflexión en medio de situaciones tan complejas como las actuales, pues es a partir de allí desde donde se permite cuestionar y también imaginar y proponer otras realidades posibles. Diva Naffir Caballero, dice sobre estas propuestas que son “una nueva apuesta para la difusión del arte por medios tecnológicos y aún más estamos en el reto del streaming, esa motivación de enganchar el público a través de la tecnología. Es hacer interactivo el arte con el otro”.

Siguiendo la mirada de los espectadores a la obra de Arjona, esta vez sobre una propuesta presencial, Camilo Cuartas, menciona sobre su experiencia en *Línea de vida* (2019) que

uno se agacha y uno quiere mirar por encima, por el ladito, por no sé dónde y uno se emboha con el sonido y entonces uno empieza a construir, empiezan a emerger unos posibles sentidos o unos posibles significados que son digamos muy autónomos de

quien lee, y eso también es bonito de la performance, digamos que no es autoritaria.
(Comunicación personal, 9 de septiembre de 2020).

Cada individuo entonces, menciona Camilo, comienza a construir, a partir de sus conocimientos previos, la interacción e interpretación de la obra. Camilo fue espectador de este performance un año antes de esta entrevista, por lo que hablar de sensaciones no le resultaba tan sencillo por el paso del tiempo, pero sí recuerda el sonido de las botellas en la obra y los movimientos coreográficos con que la artista movía su cuerpo en el piso del museo. Estos detalles en la memoria de Camilo en relación a esta obra, revelan cómo el proceso de contemplación e interpretación del espectador está completamente ligado a su contexto y el lugar de enunciación desde donde se ubica para apreciar y tener un proceso reflexivo, pues como señala Arjona (2014), “la gente que va a un performance que está bien hecho sale con algo que lo conmueve profundamente, de muchas maneras. (...) qué me agencia, qué me evoca, porque además a lo largo es como un reflejo, como un espejo”. (Entrevista *Voces del arte*, 2014. Esas conexiones, reflexiones y cuestionamientos no surgen necesariamente desde lo racional, aparecen también desde lo sensible, lo sensorial, lo energético.

Figura 32

Línea de vida



Nota. Fuente <https://canaltrece.com.co/noticias/no-olvid-arte-maria-jose-arjona-mambo-performance/>

En los grupos focales realizados, al igual que en el formulario mencionado, la conversación se detonó gracias a la observación del video-performance de María José Arjona, *¿En dónde estás María?* (2018), el cual hizo parte de la exposición virtual del Museo de Arte Moderno de Bogotá -MAMBO, *Quiero estar contigo*⁵⁶, que se llevó a cabo a través de su plataforma web y redes sociales entre noviembre del 2020 y febrero del 2021. Cuando se indagó sobre las sensaciones que generó el video-performance o qué les remitió, Daniela García, una de las participantes, habló sobre una relación que hizo un poco más colectiva y otra en el plano personal o individual: las mujeres desaparecidas en el país y una pregunta muy íntima como *¿dónde estoy yo?* Esta relación sobre las desaparecidas, que responde en definitiva al contexto colombiano, apareció de forma frecuente también en las respuestas del formulario. Lina María Vásquez Suárez, dice que la interpeló “la palabra -desaparecidos-, las mujeres ignoradas por el estado, por la sociedad, por quienes en un machismo (consciente o inconsciente), las anulan”; y, Laura Rincón, quien hace cuatro años no vive en Colombia pero su lugar de enunciación y el reconocimiento del contexto social y político de su país en la construcción de sus reflexiones en torno al cuerpo, le permiten observar las propuestas artísticas con ese foco diferenciador, expresando así que “pensé en las personas desaparecidas en Colombia, por la constante pregunta *¿en dónde?*. También pensé en la muerte”. Salomé Patiño, expresa también que “se me vino a mi mente el momento en el que una mujer es desaparecida por causa de algún tipo de violencia”. Cristina Castaño, otra asistente al grupo focal, responde esta pregunta atravesada por la situación actual que vivimos con la pandemia del COVID-19 y dice que

⁵⁶ Exposición colectiva desarrollada por el MAMBO y curada por Eugenio Viola, donde se investigan “las nociones de contacto, interacción, comunicación, proximidad, intercambio y estrategias de colaboración, en contraste con los conceptos de aislamiento, reclusión, distanciamiento social, desapego y separación”. (información tomada de www.mambogota.com)

yo no sé si es por la situación que estamos viviendo que obviamente ha sido tan, tan fuerte para todos, para unos más que otros, pero pues es inevitable para mí en estos momentos pensar en otra cosa y a eso me remitió: la incertidumbre. Enseguida me hace pensar en eso, para mí es un sinónimo claro toda esta situación actual, como ¿dónde estamos?, ¿a dónde vamos? (Grupo focal virtual, 30 de noviembre de 2020).

Por el contrario, de forma muy personal, Valentina Bustamante dice que en su caso “fue como un poema de desamor, como esa pregunta de ¿dónde estás?, y también como la referencia que decía Cris como a lo que no tenemos”. Estas diversas reacciones y sensaciones hablan de lo expuesto anteriormente sobre la interpretación y la conexión que logran los espectadores con la obra siempre de acuerdo con sus subjetividades y su experiencia propia, incluso, la experiencia que los atraviesa en el momento en que observan y se conectan con la obra de arte. En el formulario, salen otro tipo de respuestas que se acercan más a la pregunta por el cuerpo del artista, se relacionan más con lo que le está sucediendo a ella que influye luego en sus propios cuerpos. De nuevo Alejandra Arboleda Tilano, dice que “pienso cuáles serán esas cosas que la tocan a ella, esas cosas que la hacen reflejar esos gestos y que eso me hable de su vida... Alguna cosa cojo yo, algunas otras me pierdo”, o Salomé Patiño, en su ejercicio por comprender lo observado, pero más del lado de la reflexión y el sentir que de la razón, menciona que

La acción supone un contexto de alteración y zozobra, una manera de presentar un texto en que la aparente búsqueda por el lugar del ser, la dirección de la vida o la alteridad de María José, deja la sensación de un perpetuo desencuentro. Tal vez María José está desaparecida o vive en su piel la realidad de una desaparecida. (Cuestionario, abril de 2021).

En un conversatorio sobre la exposición⁵⁷, Arjona menciona cómo la construcción de esta pieza visual, cada uno de los elementos pensados para esta, es lo que permite generar una atmósfera donde el espectador se conecte con ella y surjan diferentes sensaciones al respecto. María José aclara que

hay un componente con el que también vengo trabajando muchísimo que tiene una relación justamente espacio-temporal que es con la parte sonora, cómo el sonido extiende también o hace que estas dos dimensiones del tiempo y del espacio se expandan y empiecen a tener una relación digamos que en la construcción de una arquitectura emocional, es como el vínculo con el espectador, este lugar empático con el otro y que ya no es simplemente una imagen que estoy observando en donde está sucediendo una acción, es una traducción de una experiencia que comparto a través de la voz, la voz humana (...) se logra eso a través de una pregunta que creo que todos nos hacemos en la vida y es ¿dónde estoy yo en relación a las cosas, en relación a lo que pasa, a cómo me pasa, a cómo lo percibo, cómo lo desarrollo, cómo lo proceso? (Conversatorio, 29 de octubre de 2020).

Es precisamente en estos intersticios del arte con la vida cotidiana donde el *otro* como espectador se reconoce, se identifica. Las posibilidades de conexiones con estos tipos de preguntas podrían ser infinitos según la percepción de quien lo observe, pero es en esta reflexión y análisis de lo que sucede no solo con la pregunta en sí, sino con la apertura a vivir la experiencia y a dejarla pasar por el cuerpo aun cuando es por medio de unos dispositivos que

⁵⁷ Conversatorio virtual sobre la exposición *Quiero estar contigo*, con la artista visual argentina Silvia Rivas y el curador jefe del MAMBO, Eugenio Viola, el 29 de octubre de 2020.

lo posibilitan y, a su vez, lo limitan. Así lo expresa una de las participantes del grupo focal cuando dice que

me atrevería a decir que no lo alcanzo a percibir en mi cuerpo, o sea creo que se limita mucho y que uno puede que se quede en la mente, o sea no lo alcanza a procesar tanto para ser capaz de decir que lo siento en mi cuerpo, creería que no, estoy casi segura que no, creo que sí es muy limitante la pantalla, sobretodo pues si somos seres de contacto (...) o sea creo que te limita mucho y se queda como en la mente, viendo, observando, pero no alcanza a transmitirme corporalmente. (Cristina Castaño, grupo focal virtual, 30 de noviembre de 2020).

De igual manera, Daniel Jurado en el formulario responde que

Estar metido en ese lugar sería muy diferente (...) Surgen preguntas, efectos y una reflexión al ver el video pero no constituye la experiencia que significaría ver el performance en vivo, entrar a ese lugar, algo de lo que uno va a recordar con todos los sentidos.

Y Manuela García, al mencionar que “me cuesta sumergirme por completo en el video teniendo tantas distracciones afuera. Me siento más tranquila, aislada y conectada cuando estoy dentro de un espacio físico donde el video es lo único que veo”.

Sin embargo, estas percepciones varían también entre las personas que participaron en estos grupos focales y formularios. Las formas de conectarse con las obras y estar presente como espectadores funcionó para otros a través de la pantalla, así lo expresó Lorena Zuluaga

con este video yo sí me conecté más como de esta manera virtual, y me puse a pensar cómo sería mi experiencia si fuera a verlo y creo que no me hubiera conectado tanto, porque a veces me pasa que cuando voy a estos espacios y hay mucha gente, la gente me desconcentra, pues como que cuando logro esa conexión con otra persona que está como ahí, pues bueno el teatro como que hay una disposición y hay eso como del silencio, pero también la gente está ahí como viviendo eso, pero a veces en esto se me vuelve ruido la gente del lado, entonces pensé que si lo viera en vivo no me conectaría tanto. (Grupo focal virtual, 12 de diciembre de 2020).

Y Laura Rincón, quien al lograr concentrarse en el video, dice que

Ya me estaba haciendo algunas de las preguntas que después vi: ¿cómo me hace sentir? ¿Qué está queriendo decir? ¿Qué veo? No soy un ente pasivo como al consumir otro tipo de contenidos, sino una espectadora activa y no depende del lugar en dónde esté.

Estos cambios en la presentación de la obra y por tanto en su relación con el espectador, generan de igual forma reflexiones y preguntas en la artista, la cual trabaja generalmente en la presencialidad e interacción con el otro, así sea, como dice en varias entrevistas, a través del contacto visual. Así lo afirma cuando habla sobre esta pieza

Hay un borramiento del cuerpo, del cuerpo como lo percibimos en un performance por ejemplo, ¿no? que es el cuerpo entero, es el cuerpo en esos 360° de visión con una experiencia en vivo que obviamente para mí trae como una serie de problemáticas al pasar al video, también me pregunto mucho por cómo se pasa por esa experiencia. (Conversatorio sobre la exposición *Quiero estar contigo*, 29 de octubre de 2020).

Resulta interesante ver cómo la artista todo el tiempo se está preguntando y cuestionando el lugar del espectador, cómo se interesa por este no solo en función de lo que pueda o no pensar de su obra, sino por la experiencia misma, la particularidad del ser espectador, de entenderlo como un cuerpo vivo y presente y un engranaje clave en la relación artista-obra-espectador que debe ser pensado y analizado dentro del mundo del arte. Sin embargo, se evidencia un faltante en dicha teorización de considerar al espectador como un otro activo en el proceso y es el reconocimiento de su voz, de sus intereses y formas de encontrarse con las obras; sigue estando su conceptualización en escenarios aún lejanos para este: artistas y curadores, grandes museos y galerías de arte, cuando podría también estar este presente en el diálogo y en la reflexión, pues son ellos quienes no solo se piensan la obra sino el acto mismo de la experiencia estética que se vive al participar activamente de estos espacios.

Aris Spentsas (2016), habla sobre la fuerza actual que tiene el espectador en la propuesta artística, dice que estas “cada vez más, permiten ver y potenciar el movimiento, la autonomía y la capacidad del espectador de tomar decisiones y de visibilizar su rol, llegando muchas veces a hablar de su figura como co-creador” (p.257). En ese sentido, si se le puede otorgar ese rol de co-creador, se le puede abrir espacios para la discusión y la mirada crítica frente a su papel y los escenarios donde lo lleva a cabo. Además, como menciona Lina María Vásquez Suárez en el formulario, cuando dice que se siente “espectadora al comenzar, parte de la pieza al quererla compartir y mostrar a mis estudiantes al finalizar”, permite observar cómo su rol como espectadora va mutando a medida que se enfrenta con la obra, una suerte de antes, durante y después. El mismo espectador se puede encargar de difundir la obra, encontrar otros espectadores y propiciar diferentes discusiones y dinámicas alrededor de esta.

Es importante señalar también que no es solo el espectador quien cambia por las nuevas medidas que ocasionan otras formas de observar y enfrentarnos al arte. El cuerpo de la artista,

como materia prima en la obra de María José y principal interés de exploración e investigación, atraviesa también procesos de creación y exposición diferentes que generan cambios en su construcción y en su reconocimiento, tanto de forma interna como con relación al otro que lo observa y a la pieza final que presenta. Arjona lo nombra así

Es uno de los pocos trabajos en los que he hecho la acción para la cámara y esto tiene como unas implicaciones muy peculiares para mí también (...) creo que aquí hay como una serie de capas que están sobreponiéndose la una con la otra y hay una nueva construcción de un cuerpo que no solamente es parlante, que logra transmitir una narrativa de voz, un relato (...) empieza a expandir esa noción de lo narrativo también que digamos en el performance no lo necesita, el performance expande y se sale de la narración e ingresa en un lugar más abstracto. (Conversatorio sobre la exposición *Quiero estar contigo*, 29 de octubre de 2020).

Con estas nuevas dinámicas, se hace cada vez más necesaria la sinergia entre el espacio, el tiempo y el sonido para la construcción de corporalidades que comuniquen y que se encuentren con el *otro*. La búsqueda alrededor del cuerpo –el cuerpo mismo–, se muestra como infinita y en constante movimiento.

Si bien entonces el espectador en el performance se reconoce como una condición de necesidad, a través de la obra de María José se logra comprender de forma más íntima y profunda. En primer lugar, conocer la importancia que este tiene para la artista, permite ubicarlo en un plano más cercano a ella, más allá de lo condicional y necesario que resulta para que se lleve a cabo el performance, se entiende, alrededor de estas acciones, como la materialización del encuentro con otros cuerpos, la expansión del cuerpo en acción a través de

lo que este encarna: lo energético, lo político y las afecciones, y la necesidad propia de la artista de crear una relación personal con él para la socialización de su obra. Por otro lado, el reconocimiento que cada espectador tiene de sí mismo con relación a la obra de Arjona, donde más allá de reconocerse como espectadores, se reconocen a partir de su propia corporalidad, se identifican, habitan el espacio, las preguntas, la reflexión, la obra misma. El espectador en la obra de Arjona, al habitar la puesta en escena que observa, se reconoce desde la corporalidad de la artista hasta llevar ese conocimiento que atraviesa su propio cuerpo a interpelaciones de su vida. Alejandra Arboleda Tilano, dice que “el entendimiento del otro es más que todo sensorial, no tanto del contenido, y este video me lo hace más evidente” (Cuestionario, abril de 2021), mostrando así cómo más allá de buscar una comprensión de la obra desde lo racional, los espectadores de Arjona, lo hacen desde lo sensorial, desde la experiencia estética que pasa por el cuerpo. De igual forma, cada espectador lo hace a partir de sus conocimientos y experiencias previas y sus lugares de enunciación, haciendo de las obras y las interpretaciones de estas, espacios de la diferencia y del encuentro, en todo el sentido de la palabra, con los otros, con sus corporalidades.

Los medios pueden cambiar según las circunstancias y necesidades de la artista para la transmisión de su obra, lo cual hace que los espectadores también cambien y reformulen su experiencia frente a dichas acciones, pero, en ningún momento, hace que estos desaparezcan o dejen de reconocerse como tal. El encuentro físico, el reconocimiento de la materialidad del cuerpo en un mismo espacio continúa siendo necesario para la construcción de otras corporalidades, por lo que en la obra de Arjona es la presencialidad lo que expandirá de forma contundente estas aprehensiones, la virtualidad impide acabar con las preguntas y reflexiones que el arte genera, pero no reemplaza, en este caso puntual, la experiencia *in situ*.

2. De la sorpresa a la ausencia. El espectador en la obra de María Teresa Cano

La obra de María Teresa Cano es diversa, varía entre el arte objetual y no objetual, encontrando instalaciones, *happenings* y piezas experienciales. La investigadora Sol Astrid Giraldo (2012), asegura sobre la artista que “encontrar unas constantes que la identifiquen, una pincelada, un tema, un manejo del volumen o la figura, es un camino fallido” (p.114), esto hace que sus espectadores también sean diferentes entre sí. En algunas ocasiones, los espectadores de María Teresa han sido espectadores desprevenidos, personas a las que la obra irrumpe en su cotidianidad y al permitir que esto suceda, al disponerse a la observación y reflexión, tal vez sin quererlo y en un acto desinteresado, se convierten en público consciente de lo que está aconteciendo: arte. Así mismo, la obra de Cano ha estado en museos y galerías donde quienes asisten a estos lugares tienen un interés y una afinidad por lo que allí sucede, lo que permite definirlos como un público especializado.

Hay dos momentos de la obra de María Teresa que me interesan para el análisis de su relación con los espectadores: la obra *Yo servida a la mesa* (1981) ganadora del Primer Salón Arturo y Rebeca Rabinovich del Museo de Arte Moderno de Medellín y la retrospectiva realizada por la curadora Érika Martínez en la exposición *Ilaciones* de la galería Lokkus llevada a cabo en 2018. Estos dos escenarios, tan diferentes entre sí no solo por la temporalidad sino por el tipo de obras presentadas, permiten una mirada un poco más amplia de la relación que se teje con su obra, sin embargo, al ser ambos escenarios del pasado, se genera también una imposibilidad en el encuentro con el otro creando una barrera para la exploración de sensaciones y reflexiones sobre las obras.

Yo servida a la mesa (1981) es una obra experiencial y no-objetual en la que la artista construye moldes con partes de su cuerpo como la cabeza, las orejas y la nariz y las sirve a la mesa con diferentes preparaciones de comida como gelatina, arroz con pollo, galletas de mantequilla, atún y ensalada, y el acto a seguir es que los espectadores se conviertan, a su vez,

en comensales. Esta propuesta exige un público activo desde la interacción inmediata con la obra hasta la modificación de la misma, por medio, además, de un acto puntual no solo desde lo conceptual sino también desde lo literal: comerse el cuerpo de la artista. Sobre esta experiencia inusual hasta el momento de encontrar en una inauguración en un museo una mesa con partes del cuerpo de una mujer, Giraldo (2012) dice que entre los asistentes “hubo dudas, incomodidad, reticencia, risas nerviosas ante el cambio de libreto que manchaba la asepsia del cubo blanco con colores, olores, texturas, formas prosaicas y dudosos apetitos” (p.114). Si bien estas no son sensaciones que quedan después de entablar un vínculo con la obra y pasar de ser asistentes a espectadores, demuestran unas reacciones que indiscutiblemente pasaron por el cuerpo de estas personas ocasionadas por el impacto de enfrentarse a la corporalidad que la artista estaba exhibiendo. María Teresa toma “su propio cuerpo como origen, medio que la pone en comunicación con los demás, hasta pertenecerles cuando hace de la forma su cuerpo, un alimento” (Luz, 2014, p.2). Resulta interesante observar cómo la figura de un cuerpo es tan potente que logra entablar vínculos con los otros aún cuando este no se expone desde la humanidad como en el performance, sino que se representa por medio de otros elementos.

En esta ocasión, fue ella misma quien como asistente de su propia obra comienza con la interacción con este cuerpo comestible. Así lo cuenta Sol Astrid Giraldo (2012) en su texto *María Teresa Cano: Yo servida en imágenes*

Una jovencita, quien se paseaba entre los desconcertados asistentes y tenía las mismas facciones de las esculturas comestibles dispuestas sobre la mesa, fue la primera en hincarle el diente a un cachete de gelatina, a una nariz de galleta a una delineada boca de atún. (...) Siguiendo su ejemplo, los espectadores dejaron de serlo y se transformaron en comensales activos de una comunión colectiva, devorando sin más preámbulos mechones de chocolate, pieles de crema y entrañas de natilla (p.114).

Figura 33*Yo servida a la mesa*

Nota. Fuente <https://www.elmamm.org/Salones-Rabinovich>

Esta obra de María Teresa irrumpió y sentó un precedente en el mundo del arte plástico contemporáneo de los ochenta indicando los cambios por los que este estaba pasando “y que durante toda la década van a darse tanto en las formas de producción como en los debates al interior de la academia y en la construcción de un pensamiento crítico sobre el arte local” (Martínez, 2018, p. 5); además, estableció también nuevos retos para los espacios expositivos y los espectadores, quienes como menciona Giraldo (2012) “terminarán o no de contarse una historia a partir del potente dispositivo simbólico que la artista deja allí, como si nada, pero que suele explotar como una bomba de tiempo en la mente y los sentidos” (p. 114), y es justamente por medio de lo disruptivo de la propuesta artística de esta obra y lo contundente de su mensaje, que permite ser analizada y explorada 40 años después de su presentación, observándola como producto de una época específica pero reconociendo a su vez lo actual que puede ser.

Esto me lleva a cuestionar el papel del espectador como se ha entendido, como quien visita la exposición y ve la obra en vivo y en directo teniendo allí, por supuesto, la única forma de interactuar con esta y vivir la experiencia estética, pero no por esto, imposibilitando la

reflexión y el encuentro con la obra de forma diferida años más tarde. La obra de María Teresa, quien es una artista que no está en constante exposición ni su obra está de forma permanente en la sala de algún museo⁵⁸, permite que lleguen nuevos espectadores a lo largo del tiempo al encontrarse con relatos, textos, fragmentos y registros de su obra para ser observada con especial atención y llevar a cabo procesos reflexivos con esta.

Entiendo que el arte en general permite su estudio y observación sin importar el momento, pero respetando la importancia de situarlo en un momento histórico que permita el análisis y entendimiento de la obra y del artista, no obstante, pareciera que la propuesta artística de María Teresa optara no solo por irrumpir en la actualidad en la que se crea y presenta, sino en la vida de cualquiera que se encuentra con ella. Giraldo (2012), lo describe bien cuando menciona que Cano “más bien parece interesada en abrir el arco de las percepciones, las emociones, las connotaciones, los niños, las asociaciones colectivas, las entradas laterales” (p. 114), su interés por lo cotidiano, lo íntimo y lo femenino, acerca su obra a las realidades de las vidas ordinarias —y actuales— cuestionando y alterando dicha realidad.

Es interesante observar cómo la artista se conecta con los asistentes desde una posición un poco más horizontal al ubicarse ella en su mismo lugar como espectadora y actuar como tal al interactuar con su propia obra. Esta decisión no solo permite conectar con los espectadores, sino también ampliar su panorama como artista, un oficio que en tantas ocasiones puede ser tan solitario y privado. Spentsas (2017), dice que “es tan necesario desarrollar el rol del artista como lo es cuidar del papel del espectador o incluso adoptar ambas actitudes” (p.215).

Así mismo, resulta valioso revisar esa actuación por parte de la artista a la luz de lo que Paloma Roderer (2015) plantea sobre el espectador contemporáneo en su texto *El papel del espectador contemporáneo*, donde muchos años después de la exposición de Cano, permite

⁵⁸ Aquí vale la pena aclarar que en el Museo de Arte Moderno de Medellín está la obra objetual *Calor de hogar* (1983) y el molde de la cabeza de la obra *Yo servida a la mesa* (1981), pero no siempre se encuentran exhibidas. Además, en la muestra internacional *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* se encuentra el registro fotográfico de esta última.

analizar el nexo entre ella, la obra y los espectadores que se crea precisamente en esta obra donde son ellos quienes la ejecutan. Roderá (2015), asegura que

En la actualidad no hablamos de ejes ni de vehículos como tales de los actos comunicativos que establecemos con la experiencia artística. Hoy hablamos de un arte integrador, participante de ambos ejes que se transforman en uno. El artista se convierte en un primer motor que impulsa la acción, y el espectador deja de ser considerado como tal para convertirse en un agente participante. Así la completitud de la que es líder el ciudadano pasa a un plano fundamental, a ser el eje central sin el que la pieza no es que no pueda completarse, si no sin el que la pieza no es (p. 14).

Esta revisión da cuenta de la importancia del espectador no solo en la obra de Cano, sino para la artista misma, siendo por medio de ellos y su interacción con la pieza, que el proceso artístico es llevado a cabo. Así es como también lo expone Luz (2014) en *Ceremonias cotidianas*, asegurando que “para cada comensal de *Yo servida a la mesa*, el fragmento consumido reconstruye la obra como totalidad” (p. 2).

Por último, con relación a esta obra la artista realiza una propuesta similar en el IX Salón Atenas, *Con sabor a chocolate* (1984), una escultura a escala real de su cuerpo en chocolate. Al parecer, la interacción del público con esta obra se dio de forma más genuina, tal vez porque se tenía un precedente con *Yo servida a la mesa* tres años antes, o porque el alimento con la que la construyó resultaba más placentero para los asistentes. De igual forma, es importante anotar esta continuidad en la búsqueda con la comida y su cuerpo y lo que esto genera en los espectadores y en la concepción misma de la obra de arte. Érika Martínez (2018), menciona que “la obra cobraba sentido a medida que los espectadores fueron llevándose los trozos del

cuerpo para consumirlo en otros lugares. Allí, además de la idea de consumo, está en entrelíneas una suerte de coleccionismo y también la desacralización de la obra de arte” (p. 6), y al igual que en la acción participativa de 1981, donde la artista “removió un discurso anquilosado del cuerpo poniendo el suyo propio –el de una mujer– para ser devorado” (Martínez, 2018, p. 6); Cano se encarga de dejar claro que su obra estaba atravesada no solo de forma literal, sino por ser este su lugar de enunciación, por la corporalidad femenina.

La exposición *Ilaciones* (2018), es el segundo momento de la artista que considero pertinente revisar para esclarecer el lugar del espectador en su obra. Esta retrospectiva, cuenta con “una selección de piezas que infieren un pensamiento sobre lo doméstico” (Martínez, 2018, p. 4), presentando por medio de estas su quehacer como artista, la importancia de los objetos y su trabajo plástico sobre los mismos para la transformación del espacio a la atmósfera cotidiana que María Teresa emula y explora.

Algunas de las obras presentadas allí y reseñadas por Érika Martínez (2018) en el catálogo de la exposición son: *Calor de hogar* (1983), una obra que por medio de la huella de una plancha en un lino, “habla de la condición femenina en una casa” (p. 6); *Sucesión* (1998), ocho manteles colgados que “de manera simbólica citan las charlas fragmentadas que suceden cuando se está en la mesa compartiendo la comida” (p. 7) y que, dice Martínez (2018), “evoca la tradición oral cotidiana de cualquier familia y una idea de la muerte a través de las conexiones que emergen entre los objetos y la gesta creativa que realizó la artista” (p. 7); por último, se encuentran *Sobre Nupcias y Ausencias* (1992), *Yugo* (1994) y *Hasta que la muerte nos separe* (1996), tres piezas en las que Cano hace alusión de forma directa al amor romántico y al discurso simbólico impuesto por el matrimonio católico, transgrediendo y entablando un discurso crítico con estos ordenamientos sociales impuestos especialmente a las mujeres. Además, explica la curadora, “la presencia del texto literario, la caricaturización del amor y el

sellamiento (que actúa como silencio) confabulan una narrativa con voz femenina que trasciende el acontecimiento artístico” (p. 7). Esta exposición es entonces la reunión de una serie de obras cuidadosamente elegidas y pensadas en la relación objeto, espacio y tiempo para que por medio de estas se construyera la atmósfera de lo doméstico y lo nostálgico y, a su vez, del sentido crítico y la reconfiguración de una realidad que le interesaba a la artista desde los inicios de su producción artística. Martínez (2018) aclara que

Las obras en *Ilaciones* son cuerpos hablantes: nos están dando cuenta de intimidades profundas ancladas a tradiciones socioculturales. Resulta entonces inquietante que a partir de tanta materialidad la artista nos enfrente a lo intangible que se produce al interior de los espacios de una casa: una habitación, la cocina, el armario, la mesa. Es un escenario introspectivo en el que nos movemos cuando recorremos la exposición. (p. 4).

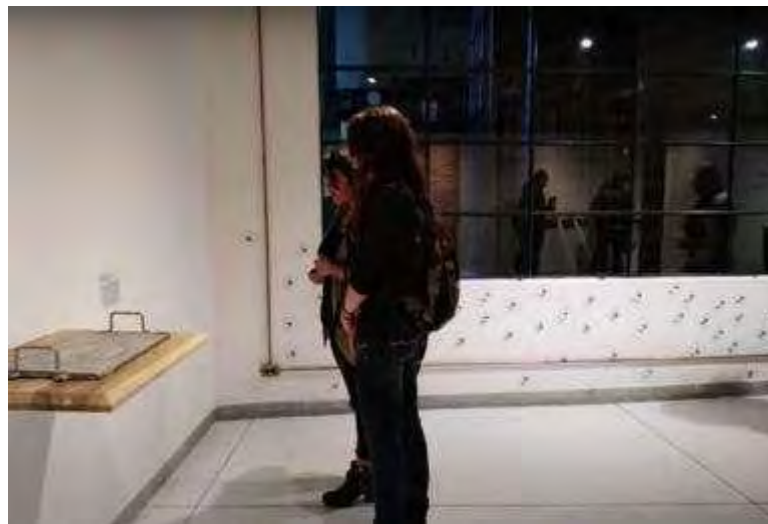
La importancia del espacio y el ambiente en la galería se puede entender también como una muestra del cuidado que Cano tiene con sus espectadores, pues ubicarlos a estos en un plano espacial y temporal no es algo fortuito, es una acción pensada y premeditada que posibilita una relación mucho más cercana con la obra de arte y la exposición en general.

En una entrevista con Érika Martínez, curadora de la exposición, cuenta cómo los asistentes a *Ilaciones* se sentían interpelados y deslumbrados por el recuerdo que traía el encontrarse con diferentes piezas donde la apelación a la memoria se daba no solo desde lo simbólico sino desde la materialidad misma que la artista usa en sus creaciones. Dice Martínez que “la gente se identifica con lo que ella está poniendo sobre la mesa en el sentido más político, la gente sí se estremece un poco”. (Érika Martínez, comunicación personal, 4 de noviembre de 2020).

Además, confirma en esta entrevista que, si bien la artista no busca tener unas acciones planeadas por parte de los espectadores con sus obras, especialmente refiriéndose a las expuestas en *Ilaciones* donde no se encontraba alguna con la necesidad de irrumpir propiamente en ella, y le gustaba dejar esto al azar y a lo que aconteciera en el momento, sí le interesaba conocer qué sucedía, cómo se daban las cosas con los asistentes a la exposición.

Lo que sí tiene claro –cuenta Martínez– es que le gusta que alguien le registre lo que pasa con el público, muy interesante porque a ella sí le interesa y yo sí creo que para ella es fundamental lo que pasa con el público, no lo está planeando pero le parece muy interesante y le inquieta mucho las reacciones del público con su obra (Érika Martínez, comunicación personal, 4 de noviembre de 2020)

Figura 34
Exposición *Ilaciones*



Nota. Fuente <https://www.youtube.com/watch?v=BJgYKTxoyl4>

Esto da a entender que María Teresa termina siempre siendo espectadora en sus obras, siendo una *artista-espectadora*, tal como lo expone Spentsas (2017) en su texto, donde menciona que este es “el que relaciona lo que ve con lo que hace” (p. 219), ya sea de forma directa como en *Yo servida a la mesa* donde interactúa con la obra y se pasea por la sala de

exposiciones o, a través de los ojos de alguien más que registra lo sucedido para ella leerlo luego.

En definitiva, se puede ir corroborando la importancia del espectador para la artista sin importar el tipo de obra que esté presentando. El accionar y la forma de relacionarse con esta pueden ser diferentes y variar según la misma obra lo exija, pero el espectador siempre será un eslabón en la propuesta, la búsqueda y la exploración artística. O como la misma artista lo aclara en su página web

En mi obra, los objetos domésticos, los gestos gráficos, las acciones e incluso la presencia de animales se proyectan en instalaciones o simplemente se instalan en el espacio urdido con palabras y fragmentos de textos literarios que generan vías de acceso a las múltiples interpretaciones del observador que participa... es allí donde el arte puede suceder.

Pareciera también que las conexiones que el espectador entabla con la obra no finalizaran el proceso artístico, sino que por el contrario lo expandieran para una continuación de observaciones, análisis y reflexiones por parte de la artista misma. Aris Spentsas (2016), en su texto *Siendo espectador I. La experiencia del espectador como forma de participación no reglada*, habla sobre esa confluencia, apuntando que

El encuentro artístico está en la distancia y en la encrucijada que se genera entre el espectador, la obra y el artista, la cual permite crear conexiones, relaciones, tránsitos y devenires. El artista entonces, a partir de lo que sucede, explora, escucha y mira, participa de una performance sin performance (p. 258).

Estas aproximaciones se potencializan, como veíamos con la obra anteriormente analizada, en tanto los cuerpos –el que la artista decida exponer y el del espectador como participante de la misma– se hallan en esa confluencia espacio-temporal. En estas obras el cuerpo de la artista no se exhibe sobre una mesa (a excepción del vaciado en parafina de su cabeza) ni se presenta por medio de un performance, en estas instalaciones y objetos, los cuerpos que las habitan están ausentes en muchas de ellas, hablan más de muerte que de vida y de paso del tiempo que de afección del momento inmediato. Pero el cuerpo está presente y así lo indica la artista en la entrevista *Era un banquete, pero no había platos* (2017) de Carmen María Jaramillo para la Revista Errata

El cuerpo es el medio con el que estoy aquí, mi manera de interconectarme, de relacionarme con el otro generando encuentros. El cuerpo se convierte en un mediador de sentimientos, de historias, de narraciones y emociones en muchas ocasiones ambiguas (p. 160).

Sin duda, la interacción que se da en esta exposición con el espectador alude a la memoria y la identidad por medio de los objetos exhibidos y marca el lugar desde donde se ubica la artista para hablarle a los asistentes, quienes, como hemos visto a lo largo del capítulo, interpretan la obra a partir de sus propias experiencias. Es también esto lo que hace grandiosa la obra de Cano, pues toma estas particularidades de la cultura en torno a lo doméstico y lo cotidiano y lo explora a tal punto de alterarlo. En una nota del periódico El Espectador, *Ilaciones: el arte y su rompimiento con lo predominante* (2018), se escribe sobre estas alteraciones propias del arte de María Teresa

La carga de una imagen que evoca la intimidad del hogar suscita en el espectador un choque entre aquello que pensó que nunca podría tener otro sentido que el que se otorga en casa y un significado que trastoca nuestra perspectiva del mundo y cuestiona la manera en que normalizamos y olvidamos las posibles aristas que hay detrás de todo lo que nos rodea y nos determina. (Redacción Cultura, 13 de octubre de 2018).

Para finalizar, se logra entonces vislumbrar lo diverso de las relaciones con el espectador cuando la artista ejecuta su obra por medio de múltiples materiales, exploraciones y formas y, en definitiva, cuando el cuerpo atraviesa la obra desde tan variadas perspectivas y lugares. Luz (2014), menciona que “en todos estos eventos realizados desde 1981 hay una gran variedad de vínculos entre “autor” y “público”. El dar de comer, el juego, la apropiación de la imagen del otro y su posterior exhibición” (p. 7).

Ahora bien, la pregunta por el espectador en la obra de Cano presenta un vacío en cuanto a la indagación acerca de las sensaciones en el momento de presenciar la pieza e incluso los días cercanos a su visita. Me queda la pregunta sobre cómo podemos acercarnos al trabajo de la artista más allá de las exposiciones temporales o incluso permanentes si se llegaran a dar en algún momento, en museos y galerías, lugares que continúan siendo, en muchos casos, para el mismo público aficionado al arte; o de forma virtual, tal como en la actualidad le apuestan estos espacios a la difusión de las exposiciones, en un país donde la mitad de sus habitantes no tiene acceso a internet. El acercamiento al arte por parte de la sociedad y la construcción de relaciones y lecturas en torno a la imagen, continúa siendo un tema de reflexión en la actualidad, se debe continuar pensando en la visibilización de los artistas, las plataformas y los medios que divulgan y alojan obras de artes y la validación que se le dan a los mismos. La obra de Cano merece una revisión detallada y un acercamiento por parte de los ciudadanos, que motive al encuentro con la corporalidad desde múltiples formas y a la reflexión y observación

consciente para ser cada vez más, espectadores de obras de arte que cuestionen los modelos establecidos y trastocuen la realidad que vivimos.

3. De espectador pasivo a espectador activo en el arte contemporáneo

El concepto de espectador no es un concepto estático ni tampoco universal; en este capítulo he intentado acercarme de forma particular a los espectadores de las obras de dos artistas puntuales, buscando esclarecer la relación que se da entre estos, las artistas y las obras, pero no con la intención de establecer un *modelo* en cuanto a las personas que se acercan a las obras de Cano o Arjona y mucho menos, al arte contemporáneo en general, si no por el contrario, intentando dejar en evidencia lo valioso de la diferencia, del autorreconocimiento y los diferentes lugares de enunciación desde los que se observa e interpreta una obra, la importancia de las experiencias previas y del contexto no solo para el encuentro con la obra sino también para las reflexiones y los posibles cambios de paradigma que pueden darse después. Esta figura, además, responde a las diferentes expresiones creativas que encontramos: teatro, arte, danza, cine, música, entre otros, lo cual hace mucho más diverso este concepto.

Evidentemente, me he enfocado en la relación que se teje con el arte contemporáneo, donde, como se evidenció al inicio del capítulo, la trayectoria del concepto ha sido amplia y ha tenido a lo largo del tiempo una serie de cambios y transformaciones que permiten observar cómo este ha pasado de ser una figura pasiva y meramente contemplativa para ubicarse en un plano activo, reflexivo y crítico en torno a la obra de arte, donde, cabe aclarar, el acto y goce contemplativo se encuentra implícito. Flores (2018), lo menciona así

Uno de los fenómenos más significativos en el panorama artístico contemporáneo es la implicación cada vez mayor del público en el proceso de creación artística. Este público ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida –y cerrada– a intervenir

activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o, incluso, formando parte físicamente de sus componentes. (p.135).

Como se ha dicho, la autonomía del espectador expande también las formas de relacionarse con la obra, desaparece la obligatoriedad de *entender* la obra y se reconocen otras formas del conocimiento: más sensorial, sensible, corporal. Lo que interesa ahora es la capacidad de poder relacionarse con la obra. Spentsas (2017) dice que “el ver entonces no está dirigido solamente al hecho de mirar; su potencia traspasa este hecho y trata de generar relaciones que no tienen que ser solamente con lo que se expone a la mirada” (p. 209). Esta apertura para dejar *pasar la obra por el cuerpo* y así relacionarse con ella, permite una conexión diferente con la obra y reconocer elementos de ella que de otra forma podrían pasar desapercibidos.

En el grupo focal del 30 de noviembre de 2020, reflexionando sobre cómo sería observar el video-performance *¿En dónde estás María?* (2017) en vivo, Daniela García, una de las asistentes menciona la sensibilidad del sentimiento, la angustia e incertidumbre y la fluidez del movimiento como lo que le permitió conectarse con el video, sin embargo, menciona que

En vivo debe ser el triple la sensación, porque cosas que no alcanzamos a percibir de manera consciente como el olor o la respiración incluso, como ese ritmo de su respiración, como esas pequeñas cositas, creo que también son detalles que pueden pasar desapercibidos, pero de forma consciente, de alguna manera todos nuestros sentidos están ahí dispuestos y expuestos recibiendo, creo que sería el triple la conexión en vivo. (Comunicación personal, 30 de noviembre de 2020).

La misma Arjona lo reconoce en la entrevista con Adrián Hueso en *Voces del arte* (2014), cuando habla de los espectadores y su forma de enfrentarse a un performance de larga duración, reconociendo su independencia y validando ese conocimiento sensible del que se está hablando. La artista dice que

La gente es muy sensible, mucho más de lo que todo el mundo puede imaginarse, entonces, por ejemplo, muchas veces es como “bueno, estos performances de larga duración son súper difíciles y nadie los va a entender”. Yo creo totalmente lo contrario, uno tiene muchísimo tiempo, entonces le da también esa posibilidad de tiempo al espectador de volver, nunca uno está esperando que un espectador se quede seis horas a uno mirándolo, o estando en el espacio, pero sí creo que si uno le da la oportunidad a las personas de conectarse con otras cosas que no necesariamente responden desde lo racional sino que están ahí de manera como sensible, las personas terminan realmente entendiendo una cantidad de cosas y realmente ahí es donde está como el éxito de la acción.

Es interesante observar en la actualidad como los artistas aceptan la autonomía y capacidad de los espectadores para enfrentarse a la obra de arte, entendiendo las múltiples percepciones que de allí pueden salir y sin subestimar por esto las habilidades de quien observa su trabajo. Como se puede evidenciar, María José Arjona es una artista expectante de sus espectadores y en los cuales reconoce que son parte clave, importante y necesaria de su obra. En el conversatorio sobre la exposición colectiva *Quiero estar contigo* (2020), Arjona habla, justamente, sobre esa capacidad que reconoce del espectador, pero así mismo dejar ver cómo ella, al tenerlo claro, crea obras pensando y posibilitando esa conexión

Soy una apasionada del movimiento (...) no hay nada que sea más sugestivo de esa densidad y de esa posibilidad de encontrar algún lugar que no hemos percibido porque hay movimiento, el movimiento es lo que permite adicionar nuevas capas y exige del espectador, el no ser un espectador pasivo, hay toda una demanda de un espectador que sea activo, es imposible quedarse ahí solo viendo algo, hay algo que conmueve muchísimo en estas obras hasta cuando son mudas (...) cómo articulo yo y cómo edito yo esta experiencia para el momento en que llega el cuerpo del espectador, que sea el cuerpo del espectador también, ese momento del pliegue, del despliegue de algo, creo que eso solamente pasa con las obras en movimiento. El cuerpo es como este lugar que cataliza y que posibilita este gran infinito de posibilidades de una obra.

Esta apertura por parte de los artistas de forma consciente en relación con los espectadores, hace que las posibilidades sean aún más para que estos exploren y experimenten desde diferentes lugares su interacción. El investigador Jorge Lopera menciona, refiriéndose a la obra de María Teresa Cano y sus propuestas participativas, que

las prácticas artísticas comienzan a disolver como el objeto para llevar el arte como hacia otro lugar y otra vinculación con la vida cotidiana, en ese proceso es muy común ver que las obras empiezan como a tener otro tipo de relación y ahí pues, justo como lo participativo además de dislocar como esa cuestión fetichista, mercantil, también lo que permite es como activar las formas de interacción con el espectador en otros términos. (Comunicación personal, 14 de octubre de 2020).

De formas diferentes, el medio por el que se presenta el cuerpo en el arte, influye en la interacción que los espectadores tengan con la obra. En Cano, las obras interactivas invitan al

espectador a hacer parte de la acción misma, la instalación y las obras objetuales de forma un poco más implícita, exponen a quien observa con cuerpos ausentes que como espectador activo logra encontrar por medio de alusiones y representaciones a estos a través de objetos, textos y ausencias mismas. El performance, por su parte, posibilita una relación más directa y corporal, ubicando al artista y al espectador en un mismo plano corporal. El performer e investigador Adrián Hueso, lo menciona así

Hay una cosa muy bonita que tiene el performance y es que todos tenemos un cuerpo, ¿no? entonces yo digamos siempre estoy generando, algunas veces de manera más evidente que otras, pero yo siempre estoy generando relaciones con el espectador, y esas relaciones las logro establecer, o logro entablar esas relaciones con el espectador por eso que te estoy diciendo, porque el espectador tiene un cuerpo y al tener el espectador un cuerpo, conoce ese territorio que lo gobierna y a partir de ahí, yo tengo una relación con el espectador o el espectador genera una relación conmigo o con el performer o con la persona que esté haciendo esta acción, así aparentemente uno esté solo contemplando la acción, pero en acciones por ejemplo de Línea de vida, aparentemente el espectador no está generando ningún tipo de interacción pero interacción no se reduce a que no haya ningún tipo de relación con la acción, por eso yo creo que independiente de la interacción que haya en la performance con el espectador, con el público, siempre hay una relación y es una relación inevitable en el performance y es porque el espectador tiene un cuerpo. (Comunicación personal, 16 de septiembre de 2020).

El cambio de paradigma en la figura del espectador dentro del arte, le da un rol protagonista en la experiencia artística y demuestra que los cambios en instituciones son

posibles, que estas figuras no son estáticas sino que por el contrario están en constante movimiento. Reconocer los demás cuerpos que no solo presencian el accionar artístico, sino que están siendo atravesados por el arte mismo, con potestad y soberanía sobre su experiencia y conocimiento, es necesario también para comenzar a desdibujar la idea del arte como un bien cultural abstracto y ajeno que solo pertenece a cierto público, y, además, recordar el lugar de paridad e igual importancia que todos los cuerpos que participan en una acción, se merecen, sin ubicar en lógicas verticales a unos y otros.

4. Entre la autonomía y la transformación. Algunas reflexiones sobre los espectadores a la luz de la situación actual

Reflexionar sobre el espectador como un cuerpo vivo que hace parte del proceso artístico, permite no solo entenderlo como un sujeto activo al momento de enfrentarse con la obra de arte tal como se ha conceptualizado dentro del arte contemporáneo, sino también presentarlo como un ser sensible que se relaciona con la obra de arte desde un lugar determinado en el mundo y con experiencias previas que le permiten una observación particular, donde, además, dicha experiencia puede ser percibida a través de la corporalidad, las sensaciones y sentimientos, y no únicamente desde lo racional. El reconocimiento de ese lugar de enunciación previo y concreto, me parece que concede unas cualidades que podrían ser omitidas si no se le analiza como un cuerpo vivo que presencia una experiencia estética pero que además es parte fundamental de la obra misma.

Esta figura, como se aclaró anteriormente, no es estática ni universal, se puede observar, según el breve repaso histórico que se hizo, que responde tanto a los cambios que se dan desde el arte mismo, como a las dinámicas del lugar donde se lleve a cabo la obra y la autonomía del sentir y reflexionar que se ha adquirido y validado social y culturalmente a lo largo de los años con relación al arte. Las dificultades que se mencionaron para la observación y análisis *in situ*

de los espectadores, resultaron siendo una muestra del por qué este concepto muta y se reconstruye de acuerdo al lugar donde se le observe y analice.

La situación actual con la pandemia del COVID-19 ha suscitado cambios inesperados en el mundo del arte y, por supuesto, preguntas y reflexiones sobre este. El espectador, como parte constitutiva de la experiencia artística, debe estar dentro de dichos cuestionamientos, pues es a él a quien la obra de arte debe llegar y, es precisamente ese encuentro, una de las principales dificultades a raíz de los cierres y cambios en las medidas respecto a eventos artísticos, espacios expositivos y confluencia en espacios públicos. Es necesario situar esta reflexión y pregunta por el espectador no solo en el contexto de la situación mundial que se atraviesa, sino en el lugar puntual desde donde se enuncia y ubica la relación artista - obra - espectador, lo cual resulta clave para preguntarse y reflexionar acerca de cómo se relaciona ahora, según las posibilidades que se tenga y se vayan proporcionando, con la obra que contempla, cómo estos nuevos medios atraviesan o no su corporalidad y su comprensión de la obra, y cómo se logra construir esa relación que se ha enunciado como clave, entre artista y espectador.

María José Arjona, se ha mostrado crítica y reflexiva en cuanto al cuerpo del espectador en medio de la digitalización de las obras de arte a la que se llegó como una de las primeras soluciones al cierre de espacios expositivos, dejándolo claro en el conversatorio de la exposición *Quiero estar contigo* (2020), al hablar sobre su producción artística del momento. Arjona, puntualiza que

Mi observación más puntual es obviamente sobre el cuerpo, esta posible traducción del cuerpo a lo digital, a todos estos *zooms*, a todas estas virtualidades, cómo se redefine el cuerpo también desde ahí ahora que estamos exacerbando el uso de la herramienta, pero es algo que venía de atrás, no es algo del todo tan nuevo (...) soy muy crítica en relación a la digitalización de todo el proceso artístico, o sea, este afán de las galerías y de los

museos y de todo el mundo por pasar todo el contenido a digital sin pensar con detenimiento por qué, para qué, cómo acompañamos a la audiencia, qué pasa con el cuerpo de los espectadores en relación a toda esta cantidad de cosas, de este contenido que estoy produciendo, la calidad de imágenes, los discursos que estoy produciendo. (Conversatorio sobre la exposición *Quiero estar contigo*. 29 de octubre de 2020).

En este conversatorio, María José dejó claro también cómo su búsqueda y producción artística se basa en la observación con el cuerpo como eje central. Si bien la artista se cuestiona y pregunta sobre las formas en cómo producir y exponer en este momento, su apuesta continúa siendo por el encuentro y, tal vez, como forma de resistencia en medio de una contingencia sanitaria que exige medidas restrictivas que controlan nuestros cuerpos e imponen límites sobre estos, Arjona, sin la intención de desacreditar el llamado al distanciamiento como método preventivo y de contención, mantiene la esperanza de volver a la presencialidad y seguir posibilitando y construyendo desde allí, experiencias con el otro a partir de la confluencia de los cuerpos vivos que habitan un performance. María José, aclara que

lo que sí creo, o con lo que sí estoy contando, es la gran promesa del cuerpo y es que nos vamos a volver a reunir, o sea vamos a volver a vernos en físico, entonces creo que yo estoy muy concentrada en cómo va a ser ese momento (...) en el cuerpo como dispositivo para eso. (Conversatorio sobre la exposición *Quiero estar contigo*. 29 de octubre de 2020).

Mientras el encuentro vuelve a aparecer como posibilidad dentro de la experiencia artística, y siguiendo los planteamientos de Arjona sobre el cuerpo del espectador en medio de la situación actual, las preguntas por esta figura me parece que comienzan precisamente en esa

relación impuesta con la obra desde la virtualidad, ¿cómo se generan las percepciones de los espacios, objetos, cuerpos y tiempo únicamente a través de dispositivos? ¿cómo entablar vínculos y relaciones por medio siempre de un objeto tecnológico que funciona como puente pero a su vez como barrera, con la obra y con el artista? ¿qué pasa con los espectadores ahora más allá de la virtualización de la experiencia artística?

Seguro la conceptualización sobre los espectadores tendrá una nueva serie de reflexiones en consecuencia a las variaciones y nuevas propuestas que se están dando y se darán para lo expositivo al menos mientras las medidas actuales de distanciamiento continúen. Considero valioso resaltar que, tal vez motivados por las nuevas formas de visualización de las exposiciones, pero también por la calidad de agentes autónomos dentro de este proceso, la reflexión se está dando desde ellos mismos y el cuestionamiento está abarcando preguntas más ontológicas en torno a esta figura y sobre cómo ellos quieren, o no, relacionarse con la obra artística, rechazando, aceptando, exigiendo y, por qué no, proponiendo otras formas de encuentro y vinculación al proceso.

Conclusiones

El cuerpo es comprendido, desde las ciencias sociales y el arte, los dos enfoques que interesan en este trabajo investigativo, de forma holística, como una construcción social, cultural y política. Lo que lo convierte en espacio de subjetividades, contiendas históricas, campo de lo político y de gestación de resistencias. Para el caso de las obras observadas a luz de la pregunta por el cuerpo, esta construcción se logra también a partir de objetos, sonidos, espacios y temporalidades particulares, pues lo simbólico es también una noción que atraviesa el cuerpo y que posibilita, no sólo su creación por parte de las artistas, sino, de forma igualmente importante, su comprensión por parte de espectadores al apelar a la memoria, la nostalgia, las afecciones y, por supuesto, a las experiencias previas, particulares y sociales, que demarcan tal entendimiento del cuerpo.

Los esfuerzos por comprender el cuerpo más allá de lo tangible han permitido salirse de binarismos, ampliar su comprensión más allá de los genitales y han logrado ubicarlo en las ciencias sociales como centro de interés concibiendo su construcción previa, queriendo decir con esto, que a partir del estudio del cuerpo se pueden observar, a su vez, fenómenos y circunstancias sociales, políticas y culturales y, por otro lado, intentar validar no solo los conocimientos positivistas, sino tener en cuenta también experiencias más sensoriales y sensibles, donde se reivindican las emociones y las subjetividades para los saberes que *pasan* por el cuerpo. Uno de estos, es el arte. El relacionamiento con las obras de arte no significa siempre una comprensión desde lo racional, en muchos casos se espera acercarse desde los sentidos, sentimientos, recuerdos, sensaciones, que permiten, comprendiendo también el lugar de enunciación, una relación más propia y honesta con la obra, donde desde la sensibilidad se construye una experiencia diferente que no queda solo en la observación inmediata, sino que se extiende hacia reflexiones y cuestionamientos posteriores.

La corporalidad cuenta, en el arte, con diversas posibilidades para su construcción. En el estudio de esta en las dos artistas elegidas, María Teresa Cano y María José Arjona, estas posibilidades aparecen desde la apelación a la memoria, a la nostalgia y la cultura, como a exponerse física, emocional y energéticamente en escena. Son ambos cuerpos de mujeres que, enunciados desde temporalidades, orígenes e intereses distintos, se encuentran en la necesidad de mostrar otras formas del cuerpo, de exponer otras formas de construir corporalidad. El cuerpo es entonces memoria, territorio, forma, movimiento, hogar, instrumento, jaula, vida y lugar de contradicciones y resistencias.

La pregunta por la representación, tan cuestionada en la antropología actual por ser la mirada de alguien –generalmente las mal llamadas minorías– expuesta por un otro, omitiendo así la voz y la posibilidad de expresión propia, en estos casos puntuales va dirigida a la representación de un cuerpo propio pero a través de medios y elementos que lo ubican en escena, la cual cobra así mismo valor en tanto es esta necesaria para que se puedan construir diferentes corporalidades o formas de comprender y relacionarse con esta en la cotidianidad de la sociedad. Sin embargo, y por las dinámicas de las artistas y obras analizadas, dicha pregunta que consideraba en sí tajante y delimitante, evidencia que se ubica en una delgada línea con la presentación misma del cuerpo, donde si bien en ninguno de los casos se está buscando apropiarse de otra voz, la búsqueda por construir y compartir la corporalidad propia, la subjetividad, cruza las esferas entre la presentación y la representación, o la construcción particular de un cuerpo y la exposición honesta del propio, la creación y puesta en escena de solo una de las posibilidades del cuerpo y el poner el cuerpo físico, mental, energético, cultural y político al descubierto. Estas posibilidades y dualidades habitan en los itinerarios corporales de las artistas observadas, en sus usos intencionales, individuales y colectivos del cuerpo y, especialmente, en el poder de construir uno, de darle voz a las subjetividades para ser llevadas a la esfera colectiva y desde allí contar con una posible transformación social en torno a las

construcciones de los cuerpos de acuerdo a técnicas, representaciones y dinámicas sociales y culturales que se hacen consciente de forma individual pero suceden y afectan al colectivo.

El cuerpo es lugar de múltiples imposiciones y mandatos culturales por parte de las diferentes instituciones sociales que dictaminan sus acciones, formas y roles, especialmente en el caso de los cuerpos de las mujeres, los cuales se encuentran aún supeditados a dichos órdenes sociales avalados y normalizados por la sociedad en general. El arte, como oficio e institución, responde también a lógicas patriarcales donde además de la verticalidad y el poder, el género, la clase, la raza y la ubicación geográfica, determinan la aparición y visibilidad en museos y galerías, y donde la mirada predominante continúa siendo la masculina; por esto, reconocer las formas de construir y exponer los cuerpos de mujeres, a través de reflexiones, cuestionamientos, posturas creativas y políticas precisamente de artistas mujeres, resulta subversivo y necesario para la construcción de corporalidades más conscientes, libres y diversas en la sociedad.

Los espectadores en el arte son esenciales para completar la experiencia estética, sin embargo y a pesar de estos ser observados por filósofos y demás pensadores del arte desde el siglo XVII, ha sido escasa la interlocución con ellos, revelando esto un vacío en la conceptualización y una muestra más de la necesidad de la antropología en el arte y de acabar con los límites y sesgos establecidos entre disciplinas para el estudio y la investigación de temáticas de una u otra área.

La experiencia estética entonces, se cumple cuando la obra se socializa o comparte, y esto solo se da en su totalidad cuando los espectadores contemplan, observan, sienten y reflexionan sobre lo visto. Reconocer su importancia en el proceso, pero además entender que son también cuerpos vivos y seres sensibles con experiencias previas y subjetividades propias, cambia la dinámica del relacionamiento con la obra de arte, pues se intenta acabar con la idea de supremacía idealizada y abstracta que se tiene hacia los artistas y el sistema artístico en

general, para entablar relaciones más horizontales, próximas y de reconocimiento de la autonomía entre estos. La experiencia artística no siempre se racionaliza, puede también ser percibida a través del cuerpo, de las emociones y sensaciones, y esto encarna una reivindicación misma a partir de la experiencia de los diversos espectadores, los cuales no siempre tienen conocimientos previos sobre arte sino que son también espectadores desprevenidos, otros conscientes, primerizos, con experiencias socioculturales diferentes, lugares de enunciación particulares, que hacen que la práctica sea distinta, amplia y múltiple, y que percibir y establecer relaciones y reflexiones diferentes, es lo que aporta más valor no solo a la obra en sí, sino a los procesos posteriores que del arte se llevan a la cotidianidad.

Observar y tener como interlocutores a espectadores de obras puntuales, me permitió establecer formas de relacionarse con la propuesta artística y con la corporalidad, pudiendo no solo comprender cómo aparece esta en la obra y cómo la recibe quien observa, sino de comprobar, precisamente, la importancia de las experiencias propias para las reflexiones y la construcción de corporalidades en la sociedad por fuera de los espacios artísticos. Los espectadores, en su mayoría, expresan una interpelación mayor al ser un cuerpo vivo y sensible el que conforma la obra, como es el caso de María José Arjona; mientras que en obras más objetuales, como las instalaciones de María Teresa Cano, los espectadores se conmueven a partir de la memoria, el recuerdo y la nostalgia, las experiencias previas y el contexto particular, que se logra por medio de objetos que referencian corporalidades ausentes pero que alguna vez estuvieron vivas y presentes y que remiten a la familia, el hogar y dinámicas del mundo doméstico y la cotidianidad.

A pesar de la diversidad de espectadores que se ha logrado con el arte contemporáneo y de los intentos en el arte por ser más incluyente, cercano y abierto a la sociedad en general, los espacios expositivos continúan siendo lugares con barreras geográficas, algunas veces físicas y, especialmente, ontológicas. Y aunque este no haya sido el enfoque de este trabajo de

grado, me resulta importante puntualizar sobre estas dinámicas que a mi modo de ver representan una problemática en el arte pues este no debería continuar aún encasillado y conformado de tal manera que solo un sector de la población se siente interesado, cercano e incluido. El arte proporciona miradas críticas, construye conocimiento y crea diferentes mundos posibles, pero sin la apertura e incorporación de otras propuestas y miradas de la sociedad en general, el cambio a nivel sociocultural no tendrá impacto.

Lo que queda por hacer

Como he mencionado, la contingencia por la pandemia ocasionada por el COVID-19 y las medidas de bioseguridad instauradas por el gobierno nacional desde marzo de 2020, ocasionaron cambios en el trabajo de campo y en el desarrollo de este trabajo de grado así como en las preguntas mismas que guiaban la investigación. Por esto, considero importante dejar en este apartado, lo que falta por hacer en cuanto a las preguntas por el cuerpo a través del arte y desde una mirada antropológica.

En primer lugar, el encuentro físico. Si bien las medidas de cierre de espacios públicos fueron modificándose y flexibilizándose a lo largo de este año y el encuentro se ha vuelto a presenciar, no se da aún con la misma tranquilidad y normalidad que anteriormente; para los eventos que están regulados por instituciones, el aforo continúa controlado y se imponen aún medidas de distanciamiento que modifican y condicionan la experiencia. Creo que a la pregunta por el cuerpo le hizo falta la posibilidad del encuentro, de la reunión, de la observación y conversación presencial; la virtualidad, tanto para observar como para llevar a cabo discusiones, impone una barrera, una distancia, y dictamina, en parte, la experiencia de cada persona a una pantalla, omitiendo los diferentes estímulos que se tienen en ambientes y espacios donde los sentidos están dispuestos a la observación y a la sensibilidad de la experiencia artística, donde el encuentro con el otro es también un detonante de conversaciones, reflexiones y discusiones que alimentan la experiencia individual.

Por otro lado, el arte y las formas *tradicionales* de difusión, se vieron interpeladas en esta situación. Depender de un espacio para el encuentro con la experiencia artística no puede ser ahora la única opción; en su momento, la virtualidad fue la solución para la dinamización de exposiciones y obras de arte, pero considero que este interrogante debe continuar, situarse en relación a las verdaderas posibilidades de acceso de la sociedad en general e incluso, ampliarse hacia la necesidad de propiciar dicho encuentro con otros públicos fuera de los

tradicionalmente esperados, pues debe ser momento de comprender el arte como parte esencial de la cotidianidad para toda la sociedad y no solo para un sector de esta.

Por último, en el trabajo de campo desarrollado, pude evidenciar el difícil acceso a la obra de la artista María Teresa Cano, quien a pesar de tener una trayectoria de 40 años, vivir y trabajar en la ciudad de Medellín, no se encuentran sus obras en muchas exposiciones⁵⁹. Esta inquietud la planteo sin tener conocimiento si es decisión propia de la artista o si es, por el contrario, falta de gestión y visibilidad con los artistas regionales por parte de las instituciones.

La antropología tiene grandes preguntas que desde el arte se pueden abordar, en este caso la pregunta por la corporalidad es amplia y con diferentes aristas para su delimitación, por lo que *lo que falta por hacer*, puede continuar, incluso, abordándose desde la obra de María José Arjona y María Teresa Cano.

⁵⁹ Como mencioné anteriormente, en el Museo de Arte Moderno de Medellín, se encuentra el molde y algunas noticias de su instalación *Yo servida a la mesa* (1981) y la pieza objetual *Calor de hogar* (1983), sin embargo, estas van cambiando y rotando y no siempre se pueden ver expuestas. En el año 2018, se da la exposición *Ilaciones* en la galería Lokkus, la cual fue de gran importancia para el desarrollo de este trabajo de grado.

Referencias

- Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.): 331-350. Quito: FLACSO - Sede Ecuador.
- Aguilar, M. y Lopera, J. (2016). Bernal, Ortiz y Cano: un cuerpo para el arte en Periódico El Mundo. 18 de noviembre de 2020.
- Arjona, M. J (2014). Voces del arte / Entrevistada por Adrián Hueso [Audio]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fLC0_8gs1fU&feature=youtu.be
- Arjona, M. J & Rivas, S. (2020). Habitar el espacio y el tiempo. Quiero estar contigo / En conversación con Eugenio Viola [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=20TnavrSYxk>
- Barañandi, A. y Cátedra, M. (2005). La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de Antropología y la creación del Museo del Traje en *Política y Sociedad*, 3(42), 227-250.
- Belinche, D. y Ciafardo, M. (2015). El espacio y el arte. *Revista Metal*. Nº.1, julio 2015, pp. 32-53
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Borré, A. (2013). Un recorrido de miradas en el tiempo. Recuperado de <http://iae.institutos.filo.uba.ar/el-espectador-un-recorrido-de-miradas-en-el-tiempo#sdfootnote2sym>
- Cabrera, M. A. (2020). El viaje del cuerpo en *El Tiempo*. 27 de febrero de 2020. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/bocas/maria-jose-arjona-artista-del-performance-466472>

- Cano, M. T. (2017). Era un banquete, pero no había platos / Entrevistada por Carmen María Jaramillo. *Revista de artes visuales. Errata*. N° 17. Recuperado de <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata17-feminismos>
- Cid, A. (2002) *El estudio de los objetos y la semiótica*, vol. 9, N° 25, mayo-agosto, 2002, pp. 1-19. Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, México
- Citro, S. (2010). La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo: indicios para una genealogía (in)disciplinar. En *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Citro, S. (Coord.): 4-49. Buenos Aires. Editorial Biblos. Colección Culturalia.
- Citro, S. (2019). Taller de performance-investigación. Indagaciones colectivas de y desde los cuerpos. En *La investigación social y su práctica: Aportes latinoamericanos a los debates metodológicos de las ciencias sociales*. Reyes Suárez, A., Piovani, J. I. y Potaschner, E. (Coords.): 271-306. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; CABA: Teseo; CLACSO. (Coediciones: 6). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/128>
- Esteban, M. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Ediciones Bellaterra.
- Flores, J. (2018). Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación*. Vol.17, N° 33, julio - diciembre 2018, pp. 129 - 151. Universidad de Medellín
- Gadamer, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós
- Geertz, C. (1983). El arte como sistema cultural. En *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Ediciones Paidós, Barcelona.

- Giraldo, S. A. (2012). María Teresa Cano: Yo servida en imágenes. *Revisa Universidad de Antioquia*, (308). Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/11826>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación ArteBa.
- Gutiérrez, A. (2009). La instalación en el arte contemporáneo colombiano. *El artista*. N°6, pp. 129-153
- Gutiérrez, M. (2012). Antropología visual y medios digitales: nuevas perspectivas y experiencias metodológicas. *Revista de Antropología Experimental*. N°12, pp. 101-112
- Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*. N°34, pp. 91-98
- Hueso, A. (2014). Voces del arte. Entrevista con María José Arjona. [Audio]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fLC0_8gs1fU&feature=youtu.be
- Ilaciones: el arte y su rompimiento con lo predominante. (13 de octubre de 2018). El Espectador. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/ilaciones-el-arte-y-su-rompimiento-con-lo-predominante/>
- Joglar, D. (2015). La distancia entre las cosas, usos del espacio. En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. Año XVII, Vol. 28 (2016) pp. 153-155
- Lafuente, E. (1972). Prólogo. En Panosfky, E. *Estudios sobre iconología*. (pp.IX-XL). Alianza Editorial.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del Cuerpo y la Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lopera, J. (2017). Notas sobre el instante, la memoria y el gesto en la obra de María Teresa Cano. *Revista Co-herencia*. Vol.14, N°. 26, enero – julio 2017, pp. 351 – 362. Universidad Eafit.

- Luz (2014). Ceremonias cotidianas. Premio Nacional de Crítica y Ensayo. Recuperado de <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Luz.pdf>.
- Marchán, S. (1974). El “principio collage” y el arte objetual. En *Del arte objetual al arte de concepto*. Ediciones Akal.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960 - 1989*. Ediciones Akal.
- Maddoni, A. (2017). *Formas del tiempo y la memoria en el arte contemporáneo latinoamericano*. III Congreso Internacional de Investigación en artes visuales. ANIAV 2017.
- María Teresa Cano. Artista plástica. Recuperado de <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>
- Martínez, E. (2018). *Ilaciones. María Teresa Cano*. Recuperado de https://issuu.com/lokkusartecontemporaneo/docs/ilaciones_cat_logo
- Moles, A. (1975). *Teoría de los objetos*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona.
- Morphy, H. y Perkins, M. (2006). La Antropología del Arte: una reflexión sobre su historia y su práctica contemporánea en *La Antropología del Arte: una lectura*. Morphy, H. y Perkins, M. (Eds.): 1 - 32. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Muñiz, E. (Ed.). (2015). *El cuerpo. Estado de la cuestión*. La cifra editorial.
- Peña, C. Y. (2018). *María José Arjona. Avistamiento del cuerpo afectado en la acción de largo aliento*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12010/3986>.
- Rancière, J. (2010). El espectador emancipado. En *El espectador emancipado*. (pp.9-28). Ediciones Manantial.
- Redacción Cultura (13 de octubre de 2018). Ilaciones: el arte y su rompimiento con lo predominante. Periódico El Espectador. Recuperado de

<https://www.elspectador.com/noticias/cultura/ilaciones-el-arte-y-su-rompimiento-con-lo-predominante/>

Redacción El Tiempo (13 de mayo de 2009). El sonido del silencio en la obra de María José Arjona. *El Tiempo*. eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5183840

Restrepo Restrepo N. (2015). Performance en Colombia. *Artes La Revista*, 10(83), 103 - 123.

Recuperado a partir de

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24325>

Restrepo, R. (2010). De cuerpo presente. *Revista Arcadia*. 29 de junio de 2010.

Rodó, A., y Saball, P. (1994). El cuerpo ausente. *Debate Feminista*, 10. Recuperado a partir

de <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.10.1797>

Rodríguez, A. (2013) *Arte/Comida/Arte...* Editorial LAMM, México.

Rojas, C. (2017) María José Arjona: el cuerpo del tiempo. *Premio Nacional de Crítica #7*,

2017. Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes.

Rodríguez, M. (2011). María José Arjona. Líneas de tiempo. *ArtNexus*, Vol.10, N°. 83, 103 -

123 Recuperado a partir de

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24325>

Roldán-Alzate, O. (2018) Extensión Universitaria: cada paso cuenta. *Agenda Cultural Alma*

Máter Universidad de Antioquia. Vol. 252, pp. 1 - 3.

Sánchez, J. (2017). Taller Experiencias Locales: la práctica artística en diálogo con la

antropología y su compromiso social. En *Arte y antropología. Estudios, encuentros y*

nuevos horizontes. Borea, G. (Ed.): 311-316. Perú. Pontificia Universidad Católica del

Perú.

Spentsas, A. (2016). Siendo espectador I. La experiencia del espectador como forma de

participación no reglada. *Telónfondo* (24), pp. 256 - 267.

- Spentsas, A. (2017). Siendo espectador II. La experiencia del espectador como forma de participación no reglada. *Telónfondo* (25), pp. 204 - 220.
- Uribe, C. (2008). MDE07. Una apuesta local por domesticar el modelo bienal internacional. *ArtNexus*, 67, Dic - Feb. 2008. Recuperado de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d6337de90cc21cf7c0a1364/67/mde07>
- Vacca, L. y Coppolecchia, F. (2012). Una crítica feminista al derecho a partir de la noción de *biopoder* de Foucault. En *Páginas de Filosofía*. N°. 16, pp. 60-75
- Vargas, G. (2007). Tiempo y poder: la antropología del tiempo. *Nueva antropología*. Vol. 20, N°. 67, mayo 2007.
- Yepes, R. (2015). *Lo que puede un cuerpo*. Ministerio de Cultura de Colombia.