

Laura María Monroy-García

Noviembre 21, 2016

Arte y Filosofía

Pontificia Universidad Javeriana

Arte y filosofía: hacia la comprensión de un encuentro performativo

Históricamente, la filosofía se ha encargado de problematizar o articular preguntas sobre fenómenos para lograr elevarlos a conceptos que nos permitan su comprensión más allá de nuestra mera intuición. Con respecto al fenómeno artístico, la filosofía ha hecho diversas aproximaciones. A continuación me propongo abordar el análisis de la obra “Rythm 0” de Marina Abramovic a la luz de un recorrido histórico por el desarrollo de las perspectivas filosóficas sobre lo que es el arte como forma de actuar de lo humano. Comenzaré desde la perspectiva Platónica sobre el papel de la poesía en la sociedad, desde la relación entre el arte y la verdad, para continuar por la estética moderna o Kantiana y las influencias del pensamiento científico; la re-concepción de la rama de la estética no como algo separado de la construcción de conocimiento desde la perspectiva Gadameriana; y finalmente la búsqueda del significado profundo de qué es el arte abordada por filósofos como Maurice Merleau-Ponty.

Marina Abramovic es una artista de origen serbio, nacida en 1946, que inició su carrera artística alrededor de los años 70, y es actualmente conocida como la “madrina del performance” por su obra caracterizada por la exploración de los límites de las convenciones tradicionales sobre lo que es una obra de arte. Su obra es reconocida por llevar su propio cuerpo al límite y poner en jaque las concepciones tradicionales sobre la relación entre el artista, la obra y el espectador-participante. En 1974 Abramovic realizó una de sus obras más controversiales y conocidas: “Rythm 0”, con el ánimo de explorar hasta qué punto es posible llevar la energía humana; los límites del cuerpo llevados al extremo por la acción de la mente. Según se explica en el video *Marina Abramovic on performing "Rhythm 0" (1974)* realizado por Milica Zec y publicado por el MAI, y partiendo de la crítica a la perspectiva común que se tenía en el momento sobre el performance como un sinsentido exhibicionista, Abramovic realizó la pieza con el objetivo de explorar hasta dónde puede llegar la audiencia si el artista no hace “nada”.

Para *Rhythm 0* Abramovic colocó setenta y dos objetos sobre una mesa, con la instrucción “soy un objeto, puede hacer lo que quiera conmigo y tomaré toda responsabilidad durante seis horas”. Los objetos sobre la mesa son descritos por ella como objetos de dolor y de placer. Dentro de los objetos estaban cosas como plumas, perfume, miel, un cortaúñas y una pistola cargada. Abramovic describe el transcurso de las seis horas como un escalar de tensiones en el que al inicio realmente no sucedía mucho, pero poco a

poco, la audiencia fue acercándose cada vez más, quitándole la ropa, cortando su cuello y finalmente, tomando la pistola y colocándola en su propia mano. Según describe, al final del performance, cuando comenzó a moverse de nuevo, a *ser ella* de nuevo, la audiencia no pudo verla a la cara, simplemente se fue.

En primer lugar, y en relación con la visión filosófica del arte según Platón, encuentro una relación directa entre la obra y la postura platónica, articulada por los objetos de placer y de dolor. En el diálogo entre Sócrates y Glaucón descrito en el libro décimo de *La República*, Platón evoca la reflexión sobre la manera en que la poesía mimética o el arte mimético, alimenta las pasiones aumentando el placer y el dolor para luego liberarlos o purgarlos, fenómeno conocido como catarsis. La crítica platónica se fundamenta en que este despertar de las pasiones, este enaltecimiento del placer y el dolor resultaba contraproducente para la fundación de una polis justa, dado que en la mimesis existe un doble distanciamiento de la verdad o la idea, ya que ésta se manifiesta en la naturaleza y la imitación de la naturaleza ya no alberga en sí la esencia de la idea, por más que pretenda mostrarse como tal. En este sentido, el arte mimético se constituye en el engaño y alimenta las pasiones que nos alejan de nuestra facultad racional para lograr acercarnos a la verdad y por ende a la justicia. En este orden de ideas, la polis dentro de la cual existe el arte mimético termina por constituirse en el caos y la irracionalidad, mientras que Platón propone la fundación de una nueva polis constituida desde la filosofía, y el análisis racional que dirige a la verdad y a lo justo.

En este sentido, encuentro que la obra de Abramovic presenta un carácter provocador. Diría que cuestiona los fundamentos del planteamiento platónico en el sentido en que brinda un contexto en el cual la naturaleza y sensibilidad humana puede desenvolverse a cabalidad, y de hecho, termina por hacerlo desde la relación con lo pasional. Esta relación me genera varias preguntas: en primer lugar, ¿por qué la necesidad platónica de buscar una polis a partir de la negación de uno de las manifestaciones del hacer y el ser humano? ¿Por qué la necesidad de escindir estas manifestaciones del hacer y el ser humano y subordinar unas bajo otras (poesía vs. filosofía)? Esto me dirige a la dicotomía que fue planteada en la modernidad desde la estética Kantiana a la que me referiré a continuación. Pero antes, considero que la obra de Abramovic a la luz de la perspectiva platónica del arte plantea un contraejemplo. Creo que la acción performática de Abramovic plantea muchos cuestionamientos sobre la naturaleza humana y sobre la manera en que ésta es contenida en la sociedad. Creo que en este sentido, el arte, más que ser un “parásito” de los fundamentos justos de la sociedad, es una lente que nos dirige a ver la naturaleza de estas pasiones y reconocerlas dentro del funcionamiento de la sociedad. En mi opinión, el fenómeno artístico llama la atención (no en sentido normativo, ni moralista o castigador) sobre aquellas cosas que platónicamente serían indeseadas en la sociedad justa, sin embargo esta verbalización resulta en mucho más que lo que la misma Abramovic llama exhibicionismo o masoquismo. Considero que abre el debate y la reflexión sobre nuestra

propia naturaleza humana y social, lo cual considero va mucho más allá de la propuesta de una nueva naturaleza humana y social en la que la razón subordina a la pasión. En este sentido, creo que de alguna manera, la crítica platónica converge con la obra de Abramovic ya que ambas vuelcan la mirada sobre la pregunta acerca de nuestra naturaleza como seres justos o pasionales, como seres sociales. Lo interesante, mas alla de lo que la crítica o la obra dicen, es lo que hacen.

En segundo lugar, con respecto a la estética moderna, quisiera remitirme al análisis que realiza Grondin sobre la crítica gadameriana a la estética kantiana. En *Introducción a Gadamer*, Grondin comienza por explicar la manera en que los aportes de Kant terminaron por desenvolverse en una noción de dicotomía entre conocimiento y estética. El análisis kantiano sobre las ciencias naturales y su correspondiente método, condujo a una exclusión de lo estético con relación al conocimiento. Es decir, el juicio estético quedó reducido a una mera impresión de la subjetividad, desligado del interés o la relación con el objeto mismo. El arte, por ende, se enmarcó dentro del campo de la mera inspiración subjetiva e interpretación subjetiva desde el gusto, siendo apartada del concepto, el conocimiento y la verdad. Según explica,

“el saber no-metódico de la tradición humanística carece desde entonces de toda legitimación. El «saber del gusto» no es, evidentemente, una ciencia, por mucho que contribuya a la formación de la capacidad de juicio y del *sensus communis*. ¿Qué es entonces? La respuesta que se abre camino en Kant, pero que su posteridad radicalizará, dice así: es algo estético. La «cultura» del gusto, después de Kant, se convierte en lo que ha seguido siendo en buena parte hasta el día de hoy: un asunto puramente estético. Con ello fue desapareciendo cada vez más el sentido cognitivo de la cultura humanística, y también del arte.” (Grondin, p. 54)

El legado de la adopción generalizada de esta dicotomía como modo de pensar el arte, puede verse aun influenciando los cuestionamientos y los juicios que se realizaban a mediados de los años 70 con respecto al performance como un acto meramente para “llamar la atención”; un “exhibicionismo masoquista” que, como relata Abramovic, era común escuchar por esos días.

Sobre esta dicotomía, explica Grondin, Gadamer, al igual que Abramovic, desarrolla su crítica. Para éste, tanto el historicismo, la ciencia y el nominalismo positivista, como la visión completamente subjetiva y la abstracción total de la estética, terminan en posturas radicales. Propone entonces la ruptura de la dicotomía entre la estética y el conocimiento, y una nueva noción de conocimiento y verdad: aquello que nos brinda la estética y el arte. Para Gadamer, el arte alberga sus propias verdades y nos permite ver más allá; nos ofrece un nuevo tipo de conocimiento, uno divergente y no hermético; uno distinto al de las ciencias duras caracterizado por ser unívoco y convergente. Partiendo de que la noción dicotómica constituye, según explica, una abstracción en muchos aspectos, ya

que “En primer lugar, establece una fatal división entre el arte y la realidad, al situar al mundo del arte en una discontinuidad radical con el resto del mundo. En segundo lugar, abstrae fatalmente de la referencia a la verdad, referencia que -según Gadamer- es propia de todo arte. En tercer lugar, abstrae de la actividad efectiva de los artistas mismos” (Grondin, 65), la disolución de esta dicotomía, implica a su vez la disolución de la ficcionalización del arte. Grondin explica la propuesta de renunciar a la noción escindida entre arte y realidad; ya que “Según la tesis fundamental-positiva y polémica- de Gadamer, el arte constituye en primer lugar una experiencia del ser que puede describirse como adquisición de conocimiento.” (Grondin, p. 67). Para Gadamer, la única verdad no es la de las ciencias exactas; la verdad en el arte se deriva de la interpretación y permanece latente y lista para proliferar de maneras diferentes a partir de cada encuentro entre el artista, la obra y quien la interpele.

Partiendo de esta nueva noción de la relación entre la estética o el arte, Gadamer abordó la problematización del fenómeno artístico desde la metáfora del juego. Según explica, “el concepto del juego permite contemplar conjuntamente dos aspectos de la experiencia del arte, que parecen ir en sentido contrario el uno del otro, pero que resultan esenciales para su modo de ser, a saber, la circunstancia de que el arte representa una realidad autónoma y que nos sobrepasa, pero en la cual-a la vez- estamos siempre implicados.” (Grondin, p.70) Gadamer explica que el juego nos enseña a comprender las características y la naturaleza de la obra de arte en la medida en que representa un espacio donde dominan unas reglas específicas y propias al universo del juego, ante las cuales nos “sometemos” o nos dejamos llevar, pero siempre partiendo desde nuestra propia subjetividad. En el juego se reconcilia una objetividad que dialoga entre la realidad y la ficción, con una voluntad subjetiva. De esta manera, el punto del juego no son ni sus reglas por sí mismas, ni el “dejarse llevar” por sí mismo; sino la relación dialógica entre ambos en el momento de ser jugado; en la relación y el encuentro entre el artista-creador, la obra que es por sí misma, y quien la interpela (espectador-participante).

Encuentro que esta nueva perspectiva no dicotómica, caracterizada en la metáfora del juego se ve manifestada en su totalidad en la obra de Abramovic. En primer lugar, la manera en que estructuralmente se desafían los límites de los roles del artista, la obra, y quien la interpela, es muestra de cómo se pueden desdibujar los límites dicotómicos entre el abordaje del conocimiento y el abordaje sensorial de la existencia. Encuentro que en el momento en que se encuentran en el juego el artista, la obra y los participantes, se evidencia la manera en que en la realidad los límites están desdibujados. Al momento del encuentro con la obra, sucede un diálogo que trasciende los constructos predeterminados por lo racional. En palabras de Grondin: “La idea del juego hace posible que concibamos conjuntamente la interpelación del arte y su respuesta en la unidad de un proceso dialéctico. El juego significa no sólo la distinción de la obra artística sino también el hecho de que nos dejemos seducir «dialogalmente» para sumergirnos en ella. La obra de arte nos da su

dictado, su ley, pero nosotros permanecemos siempre «presentes».” (Grondin, p.72) De esta manera, aunque siempre hay un mismo reglamento, el juego puede ser jugado infinitas veces de manera diferente; puede ser interpretado de manera divergente una y otra vez, y es en esta interpelación, en esta interpretación y en este encuentro donde está la verdad de la obra de arte.

Esto me remite, en tercer y último lugar, a la articulación realizada por Maurice Merleau-Ponty sobre la manera en que el sentido emerge a partir de la obra de arte como fenómeno permeable y permeado por la totalidad implicada en el artista, el contexto, y quien la interpele. En *La duda de Cézanne*, Merleau-Ponty hace referencia a la obra de Cézanne y se sitúa en el contexto de la crisis del paradigma racionalista. En un momento de la historia en que la necesidad de un nuevo paradigma resultaba inminente, Merleau-Ponty reflexiona sobre el fenómeno artístico a partir de la obra de un artista caracterizado por su latente incertidumbre. Cabe resaltar, que así como Gadamer se propuso volver a la obra misma para reflexionar sobre su propia naturaleza, Merleau-Ponty se propuso la reflexión sobre el fenómeno del sentido en el arte; la búsqueda del significado profundo de lo que es el arte como generador de sentido.

Partiendo del hecho de que Merleau-Ponty aborda la problematización del fenómeno artístico desde la vida y obra de Cezanne, es importante aclarar que uno de sus principales argumentos es que ni el conocimiento detallado de los sucesos de la vida del artista, o de sus características de la personalidad; ni al conocimiento puro de la técnica y las influencias la historia del arte sobre el resultado material de la obra, pueden enmarcar y definir su sentido. En otras palabras, tanto los sucesos de vida como la capacidad técnica, son condiciones necesarias más no suficientes para que emane el sentido de la obra. Partiendo de esto, Merleu-Ponty explica que el genio de Cézanne estuvo en su paradoja: en que “aspira a la realidad y se prohíbe los medios para alcanzarla” (pg. 38) Es decir en que logró despertar en sí mismo un estado alerta de la percepción y de la sensación, manteniendo la técnica a la mano, más no limitándose o enmarcándose por ella. Se retoma aquí la metáfora del juego antes empleada por Gadamer; se habla de la técnica como las reglas de una partida de tenis, en el sentido en que el juego las incluye pero las trasciende significativamente, sobre todo, gracias a la motivación del gesto del pintor, que jamás se limita meramente a la norma. Según explica: “El pintor toma y convierte justamente en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia. La vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas. Para este tipo de pintor, una sola emoción es posible: la sensación de extrañeza; un solo lirismo: el de la existencia siempre recomenzada.” (pg. 45) En este sentido, lo que destaca Merleau-Ponty de la obra de Cezanne como punto de partida para reflexionar el arte como fenómeno, es su relación con la permeabilidad, el dinamismo y sobre todo la incertidumbre. El sentido de la obra emana de ella misma en la medida en que es ahí donde convergen tanto la vida del autor, como el contexto, como la técnica, como la situación y la vida misma de quien la

interpela. El sentido emana del encuentro y lo hace de manera diferente a partir de cada nuevo instante.

Es sobre el concepto de la incertidumbre y la dinámica que caracterizan el fenómeno del arte según Merleau-Ponty, que encuentro la relación más resonante con la obra de Abramovic. Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente sobre la manera en que se desdibujan los límites de los roles convencionalmente separados del artista, la obra y el espectador, encuentro tanto en la reflexión de Merleau-Ponty, como en “Rythm 0”, la pregunta por el diálogo. En segundo lugar, el hecho de que en la obra de Abramovic se plantee a ella misma, con todo lo que el “ella misma” implica, como objeto de la obra, es la cristalización de la manera en que la vida del artista está presente de manera latente en la obra, mas no abarca su sentido ni lo delimita, al contrario, lo amplía. Al permitirse el encuentro con los otros objetos de la obra y con los espectadores-participantes, que a su vez también se “objetivan” dentro de la obra, se posibilita el emanar de sentidos. Pero así como podría decirse que Abramovic y la audiencia se objetivan en función de la obra, podría decirse que la obra se subjetiva al constituirse en estos elementos. Entonces llegamos a la ruptura de la dicotomía, se trata de un encuentro y de una dinámica de diálogo que no es necesariamente lineal.

Este encuentro me remite de vuelta a Gadamer, quien emplea otra metáfora: la de la celebración. Según explica Grondin, la verdad de la obra de arte se devela en una temporalidad inagotable ya que lo hace cada vez que se celebra el encuentro obra-interlocutor. La temporalidad festiva del arte es explicada por Grondin de la siguiente manera: “Según Gadamer, la esencia del arte reside en su representación. El arte existe únicamente en cuanto es «celebrado». Con ello es propio de él cierta temporalidad, que Gadamer interpreta en primer lugar por la experiencia de la fiesta. Sólo hay fiesta cuando se la «celebra».” (Grondin, p.78) Siendo así, la obra de arte trasciende tanto el tiempo de su creación, como a su creador, como a una interpretación particular. Es en las celebraciones y encuentros, que se dan interpretaciones no arbitrarias, partiendo del diálogo con la obra. No es el juicio subjetivo del interlocutor lo que se impone para darle sentido o verdad a la obra, sino el diálogo que la obra provoca. Finalmente, concluye Grondin, Gadamer propone que de esta celebración no solo prolifera la verdad de la obra de arte, sino una transformación, o una metamorfosis producida por la interpelación e interpretación de la obra, tanto en la obra misma y en sus sentidos, como en quien se deja dialogar a partir de ésta. Y es justamente esto lo que se cristaliza en la obra de Abramovic. Encuentro que la obra es la materialización de estas perspectivas filosóficas.

Considero que la interpretación misma de la relación que existe entre las perspectivas filosóficas, primero entre ellas y segundo en relación con la obra de Abramovic, es en sí misma un ejemplo de la manera en que para un mismo juego, una misma estructura de normas, un mismo universo creado, un mismo sistema de creencias, o una problematización específica, pueden existir muchas interpretaciones o aproximaciones,

mientras que el encuentro se dé desde el reconocimiento y la disposición de permitir que la obra (del tipo que sea) provoque y genere la proliferación de sentido desde una subjetividad dada al encuentro y renunciando a la pretensión de imponer un punto de vista prefabricado o predeterminado. Considero que la aproximación hermenéutica al fenómeno artístico brinda una mirada no-estructuralista que puede ser extrapolada a diversos fenómenos tanto de lo estético como de lo epistemológico, siendo éstos campos entendidos por aparte solo a manera de organización teórica. Esta aproximación permite ir más allá de una dicotomía estructuralista que encasilla las manifestaciones de lo humano en sentidos finitos.

En conclusión, la problematización filosófica del fenómeno artístico se ha construido históricamente, no solo desde la intención particular de filosofar sobre el fenómeno artístico como tal, sino desde la problematización de otros fenómenos como el conocimiento, las ciencias, y el método. La retroalimentación entre los diversos aportes ha llegado a coyunturas como aquella sobre la cual analizamos hoy a Platón, Kant, Gadamer, o Merleau-Ponty. Sobre esto, puedo decir que así como hemos visto sucede en el arte, es también en el diálogo e interpelación entre diferentes aportes de diversas disciplinas y la manera en que éstos resuenan con la propia subjetividad dispuesta generosamente al análisis, la reflexión, la problematización, la creatividad y la interpretación, que se cataliza la sensibilidad, se construyen sentidos, y proliferan las “verdades” en otros campos del saber. En conclusión, la relación entre el arte y la filosofía no se establece solo en la medida en que ésta aborde a aquella, o viceversa, sino en la manera en que la naturaleza de ambas comparte un dinamismo, un juego y una celebración.

Bibliografía:

Grondin, J: Introducción a Gadamer, Herder, 2003, pp. 53 a 81

La filosofía antigua y las artes imitativas (Platón). La República , ed. Gredos, Libro X, p. 457-478, (595a- 608b)

Merleau-Ponty, M.: “La duda de Cézanne” en: Sentido y sinsentido, Península: 1977. Pp. 33 – 56

Milica Zec, *Marina Abramovic on performing "Rhythm 0" (1974)*
(<https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>)