

10

LO QUE PUEDE UN CUERPO.

MARÍA JOSÉ ARJONA

Rubén Darío Yepes Muñoz

Ministerio de Cultura de Colombia  
Programa Nacional de Estímulos 2014  
Beca de Investigación Monográfica sobre  
Artistas Colombianos



MINCULTURA

---



Juan Manuel Santos  
*Presidente de la República*

Mariana Garcés Córdoba  
*Ministra de Cultura*

María Claudia López Sorzano  
*Viceministra de Cultura*

Enzo Rafael Ariza Ayala  
*Secretario General*

Guiomar Acevedo Gómez  
*Directora de Artes*

Carolina Ponce de León Nieto  
*Asesora Artes Visuales*

Laura Sofia Arbeláez Vargas  
María Victoria Benedetti Naar  
Ana Andrea Camacho Salgado  
Angela María Montoya Rodríguez  
Juan Sebastián Suanca Sierra  
*Área de Artes Visuales-Dirección de Artes*

#### COLECCIÓN ARTISTAS COLOMBIANOS

LO QUE PUEDE UN CUERPO.  
MARÍA JOSÉ ARJONA

© Rubén Darío Yepes Muñoz, 2015

© Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2015

ISBN: 978-958-753-196-1

Coordinación editorial: María Bárbara Gómez

Diseño: Diseño p576

Fotografías: Archivo personal María José Arjona

© Colección Biblioteca Nacional de Colombia

Diagramación y armada electrónica: Precolombi EU-David Reyes

Impresión: Imprenta Nacional de Colombia

Impreso en Colombia

Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.



« *All the Others in Me*  
(acción). Click or Clash,  
Galleria Bianconi, Milán,  
2012

## CONTENIDO

I	
EL CUERPO, UNA VIDA	12
II	
EL EVENTO DE LA ACCIÓN	26
III	
EL TIEMPO DEL EVENTO	46
IV	
EVENTOS AFECTIVOS	58
V	
LA POLÍTICA DEL CUERPO	78
VI	
ACCIONES EN IMÁGENES	92
VII	
CRONOLOGÍA	166
VIII	
BIBLIOGRAFÍA	172



Este trabajo ha sido posible gracias a una generosa beca del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia y a la colaboración irrestricta de María José Arjona. Agradezco a la maestra Nathaly Rubio por sus comentarios, y a mi colega Claudia Gordillo por su apoyo incondicional. Igualmente agradezco a mi profesora Janet Berlo por brindarme espacio en sus clases para socializar el trabajo, a mi compañera de estudios Lauren DiGiulio por su colaboración y a mis otros compañeros del doctorado en Estudios Visuales y Culturales de la Universidad de Rochester por su retroalimentación y acompañamiento.

Todas las imágenes incluidas en este trabajo son cortesía de María José Arjona.



Nadie ha determinado hasta ahora lo que puede  
un cuerpo.

Baruch Spinoza, «Del origen y naturaleza  
de los afectos», *Ética demostrada según el orden geométrico*





## EL CUERPO, UNA VIDA...

En la rotonda del Museo de Arte Contemporáneo de Santa Marta, como si tuviese la afirmación de Spinoza por mantra, María José Arjona se dedicaba a parar huevos en hilera. El público que llegaba al Museo podía encontrarla boca arriba en el suelo con veintinueve huevos entre el abdomen y las piernas, moviéndose sobre su espalda por la rotonda; quizás la encontrarían en el acto de erguir un huevo sobre su base, meticulosamente, desafiando la gravedad. Sus movimientos, extremadamente cuidadosos y sutiles, daban a entender que se tomaba la acción con gran seriedad, por desconcertante e incluso absurda que pareciera. El empeño de la artista y la evidente concentración de su mente y de su cuerpo solicitaban a los asistentes que entraran en sintonía con la acción, que participaran de su silencio meditativo, de su campo energético, de su temporalidad ritual. Cada uno de los trescientos sesenta y cinco huevos erguidos era un silencioso homenaje a lo improbable; juntos, constituyeron un monumento a lo inverosímil. Esta acción sería uno de los primeros intentos de Arjona por comprender lo que puede un cuerpo.

Esa hilera de huevos está en el inicio de la trayectoria de Arjona, trazando una circunferencia que evoca el carácter interminable de su proyecto estético. El trabajo de Arjona explora «lo que se siente al vivir en el mundo, los efectos de las fuerzas del mundo sobre nuestro cuerpo», esto es, la dimensión afectiva de nuestra experiencia.<sup>1</sup> La serie constituida por los afectos vividos y potenciales no tiene límite, en la medida en que, como

<sup>1</sup> «What living in the world feels like and addresses a series of questions about violence and the effect that that force has on the body itself». Traducción propia. Citado por Marta Rodríguez, «María José Arjona, Lines of Time», *Art Nexus*, n.º 83 (Dic.-Feb. 2012). Disponible en [http://www.artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=24021](http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24021). Consultado el 5 de mayo de 2014.

dice Spinoza, cada interacción con un objeto capaz de afectarnos produce su propio afecto.<sup>2</sup> Desde que llevó a cabo *365 días* en el año 2000, Arjona se ha dedicado a realizar acciones que exploran los afectos del cuerpo, especialmente aquellos que resultan del sometimiento del mismo a acciones y situaciones extenuantes, incluso dolorosas: permanecer por muchas horas en una silla suspendida del techo de la galería de arte en posición horizontal; yacer sujeta a una mesa por correas con puntillas; quedarse quieta entre cuatro cuchillas de afeitador que rodean y rozan su cuello, igualmente, por muchas horas; someterse a la voluntad del público, dejando que su cuerpo sea manipulado sin reglas. Sus *performances*, tan desconcertantes e inusitados como conmovedores, se desarrollan a partir de la *afectación* de su propio cuerpo, la cual crea una relación con el cuerpo del espectador en la que este último también resulta afectado. Como veremos, el poder de las acciones de Arjona reside en la afectación de los cuerpos y en la promoción de relaciones inusuales entre los cuerpos.

No debemos preguntar qué representan o significan las obras de una artista cuyo trabajo se centra en la exploración de las fuerzas que afectan al cuerpo y la creación de tensiones entre los cuerpos, aun cuando haya elementos representativos o significativos en ellas. Aunque es posible adscribir significados a algunos de los elementos que constituyen las acciones de Arjona, si nos acercamos a estas solo con interés interpretativo, soslayamos la fuerza de lo que acontece en ellas y por medio de ellas. 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, cualquiera que sea su índole. En vez de ello, el cuerpo de la artista se ubica ante y entre otros cuerpos como fuerza viva y anhelante como el nodo focal de una producción continua y abierta de afectos que, cuando irrumpen, lo hacen con la fuerza de lo imprevisible. Las acciones de Arjona son experimentos lanzados al mundo con el deseo —pero sin afán— de desencadenar experiencias afectivas intensas en quienes participan de ellas. En vez de proponernos interpretar sus acciones, procuraremos acercarnos a ellas en su dimensión *eventual*,

2 Spinoza escribe: «Hay tantas clases de alegría, de tristeza y deseo y, consiguientemente, hay tantas clases de cada afecto compuesto de ellos —como la fluctuación del ánimo—, o derivado de ellos —amor, odio, esperanza, miedo, etc.—, como clases de objetos que nos afectan». Baruch de Spinoza, «Del origen y naturaleza de los afectos», en *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid: Editora Nacional, 1980. Proposición LV, p. 165.

buscando, por así decirlo, merodear el afecto y sus consecuencias, para así atisbar las posibilidades vitales que permanecen expectantes en ellas.

Para acercarnos a la obra de Arjona, lo importante no es detenernos en las continuidades de la historia personal de la artista, sino en los acontecimientos, en los momentos de ruptura con la linealidad de la vida. Hubo en la vida de Arjona un acontecimiento que la encauzó en su proyecto estético, incluso en contra de su voluntad inicial. Arjona no quería ser artista, sino bailarina. Cuando comenzaba a perfilarse en el campo de la danza clásica sufrió un fuerte accidente que destrozó una de sus rodillas. El proceso de recuperación duró más de un año; en ese tiempo, la posibilidad de volver a bailar fue incierta. Durante el período de recuperación, un amigo le regaló un libro sobre Frida Kahlo, y enfatizó que tanto ella como la artista mexicana eran de signo cáncer. El mismo amigo la motivó a presentarse a la carrera de bellas artes. Arjona lo hizo con poca motivación, pues «tenía que buscar algo que me permitiera hablar de la imposibilidad del movimiento, de la tristeza de no poder bailar».<sup>3</sup> A pesar de que hasta entonces no les había prestado mayor atención a las artes plásticas, fue aceptada en el programa de Artes de la Escuela Superior de Artes de Bogotá (ASAB), hecho que Arjona califica sin dudar como «uno de los acontecimientos más afortunados» de su vida.<sup>4</sup>

A Arjona no le gustaban las clases tradicionales de arte. En cambio, le llamaba la atención todo lo que sucedía fuera de la ASAB, cuya sede se ubica en una zona del centro de Bogotá, que en ese entonces estaba bastante degradada. Sentía que su cuerpo era estimulado más por los eventos de la calle que por las actividades de la clase. Los olores de las fritangas, de las ventas de aromáticas y de los indigentes entraban por la ventana del taller. Le sorprendía la argucia de la señora ciega que vendía revistas pornográficas a los oficinistas que salían a desayunar, así como las tristes dinámicas de la prostitución infantil. En una ocasión, el indigente que le pedía todos los lunes le robó el poco dinero que tenía. Sin pensar en los riesgos, Arjona corrió tras él, lo alcanzó y lo obligó a devolver el dinero. Una semana después, el indigente se le acercó con dos acompañantes.

3 María José Arjona en entrevista con el autor, mayo de 2014.

4 María José Arjona en entrevista con el autor, mayo de 2014.

Lejos de comportarse agresivamente, sonrió, la llamó «Tigre» y la acompañó desde entonces para que otros indigentes no la molestaran. En esa ocasión Arjona entendió que existe un lenguaje de la fuerza corporal. Estas experiencias no alimentaron directamente su trabajo artístico, sino que le permitieron ganar conciencia sobre su experiencia corporal.

Podría esperarse que estas experiencias resultaran en un interés por realizar un arte de corte «político», un arte centrado en temáticas sociales. Aunque el trabajo de Arjona frecuentemente se refiere a la violencia entendida como fuerza, ella enfatiza que le interesa poco referirse a una violencia específica —digamos, la violencia política en Colombia—, así como a su historia personal como alguien que creció en un país marcado por la violencia y por diversos problemas sociales. Sin embargo, este desinterés por referirse a circunstancias políticas y sociales específicas no constituye una negación de la difícil realidad social del país del cual proviene. El arte de Arjona es político, aunque en un sentido más creativo y vital que aquellas manifestaciones artísticas que solo buscan criticar las circunstancias políticas y sociales. El punto crucial es el siguiente: las diversas modalidades de violencia y de sometimiento a las que se ha visto sujeta la vida, tanto en nuestro rincón del mundo como en otros lugares, solo pueden ser transmutadas mediante la experimentación creativa con las fuerzas de la vida misma, esto es, por medio de la exploración de lo que podemos lograr con el cuerpo. Como enfatizan tanto Michel Foucault como Gilles Deleuze, no resistimos ni creamos desde nuestra subjetividad, desde nuestra historia personal, sino justamente desmarcándonos de ellas, abriéndonos a las fuerzas inexploradas de la vida. Como veremos, la política del arte de Arjona es impersonal: afirma las fuerzas creativas del cuerpo en la medida en que desarraiga este último de su historia individual.

Los hechos que han marcado la trayectoria de la artista son consecuencia de fuerzas externas a ella, fuerzas que la exceden; el mérito de Arjona no es haberse encaminado gradual y paulatinamente hacia su obra, sino, por así decirlo, haberse puesto a la altura del acontecimiento. El accidente, un acontecimiento ajeno a la voluntad de Arjona, posibilitó que la conciencia

corporal de quien entrenaba para ser bailarina alimentara la búsqueda de las potencialidades creativas del cuerpo. Esta coincidencia abrió una trayectoria que se fue enriqueciendo paulatinamente con otras experiencias y confluencias, entre las que Arjona destaca el encuentro con la filósofa y profesora Consuelo Pabón y, por intermedio de ella, con la filosofía de Gilles Deleuze. Si bien Arjona ya venía leyendo al autor francés, fue gracias a las conversaciones con Pabón, y sobre todo al hecho de ser testigo de «la consecuencia de Consuelo con la filosofía de Deleuze en el día a día» que comprendió la posibilidad de construir, no un cuerpo sometido a su voluntad, sino un cuerpo impersonal, capaz de transformarla y de afectar a otros cuerpos.<sup>5</sup> Este doble encuentro consolidó el viraje de Arjona desde la danza hacia el arte de acción.

Para la última parte de su tesis de grado, Arjona cazó un chigüiro con arco y flecha en los Llanos Orientales. Pidiéndole permiso al animal muerto, compartió su carne con quienes la acompañaron y conservó su sangre. Cubrió las paredes de una casa usada para refrigerar reses con una capa de grasa de animal. Colgó del techo una cortina elaborada con tenedores metálicos que refulgían y tintineaban al vaivén de la luz y del aire. En medio de este espacio, Arjona se desnudó y se hizo atar las manos. Caminó entre quienes presenciaban la acción, tomando sus manos y llevándolas a su corazón para que sintieran que una vida se estaba ofreciendo ante ellos. Procedió a bañarse con la sangre del animal cazado, la cual goteó sobre su cabeza y formó ríos que corrían por su cuerpo, dejando un charco rojo en el suelo. Se trataba de un sacrificio ritual en un entorno donde «las muertes eran tantas y tan innecesarias», un sacrificio cuyo fin era la afirmación de la vida frente a la persistencia de la muerte.<sup>6</sup> Al final de la acción, Pabón se le acercó para decirle que era la primera vez que la sangre no le generaba una sensación de violencia, sino de vida desbordante. Esas palabras de Pabón consolidaron la determinación de Arjona de dedicarse al arte de acción.

Pabón invitó a Arjona a participar en *Actos de fabulación*, el proyecto investigativo y curatorial sobre el estado de la *performance* en Colombia, que la

5 María José Arjona, en entrevista con el autor, mayo de 2014.

6 María José Arjona, en entrevista con el autor, mayo de 2014.

filósofa llevó a cabo en el marco del proyecto *Pentágono*, organizado por el Ministerio de Cultura.<sup>7</sup> Participando en este proyecto conoció a María Teresa Hincapié, el gran referente de esta forma artística en Colombia y la segunda mujer que tuvo una influencia importante en la trayectoria de Arjona. Hincapié, quien había ganado el Salón Nacional de Artistas en 1990 con su mítica acción de ocho horas *Cada cosa es una cosa*, invitó a Arjona a realizar una muestra conjunta en la galería Valenzuela Klenner en el año 2000. Arjona presentó una acción de larga duración llamada *Construcción de un tiempo*, que consistió en transportar una pila de arena de un lado de la galería a otro utilizando únicamente el cuenco de sus manos; una acción, como dice Arjona, totalmente inútil. El tiempo, presente en el trabajo de Hincapié como elemento importante, se convierte en el centro gravitacional de la acción de Arjona, de su producción de tensiones y de fuerzas, de su transmisión de intensidades afectivas. «Esta obra fue muy oracular, porque de allí se desprende mi trabajo con el tiempo», señala Arjona.<sup>8</sup>

En el año 2001 Arjona se instaló en Nueva York. Su traslado estuvo influido, entre otros factores, por la experiencia de ver una acción de Pierre Pinoncelli en el V Festival de Performance de Cali. En su acción, el artista francés se mutiló un dedo con un hacha. Para su participación en el festival, Arjona arribó al Museo La Tertulia una semana antes del inicio del evento, con el fin de prepararse y alistar los elementos que utilizaría en su trabajo. Realizó durante cinco días diferentes acciones en distintos espacios, interviniendo algunos de ellos e interactuando con las personas que allí se encontraban. Demarcó círculos con granos de maíz con el fin de atraer a los pájaros de la zona y dibujó aves de carbón en el centro; asumió la postura del monumento a Sebastián de Belalcázar sobre el techo del museo; colocó huevos sobre los pájaros de carbón; para cerrar, liberó un globo blanco marcado con una silueta de ave, el símbolo del proyecto. Las acciones fueron sutiles: en ocasiones, la presencia de los pájaros que bajaban atraídos por el maíz era más visible que la presencia de la artista. En contraste, Pinoncelli realizó un gesto violento, brutal, que dejó a los asistentes en estado de *shock* —incluida a Arjona, quien

7 Véase Consuelo Pabón, «Actos de fabulación: arte, cuerpo y pensamiento», proyecto *Pentágono: investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

8 María José Arjona en entrevista con el autor, mayo de 2014.

se sintió sobrecogida tanto por este gesto como por el contraste entre la violencia de la acción del artista francés y la sutileza de otras acciones realizadas en el Festival, que pasaron relativamente desapercibidas. Su fuerte reacción afectiva ante este gesto la impulsó a tomar vuelo, como si necesitara mostrarle al mundo que los gestos que Colombia necesita son otros, como si fuera una de las aves que participaron en su acción.

Si bien admira a artistas que realizan acciones impactantes, como la guatemalteca Regina José Galindo o el estadounidense Ron Athey, Arjona tiene claro que no quiere hacer acciones que recurran al *shock*. Hay bastante sangre y desnudos gratuitos en la *performance*, algo que quizás le ha valido a esta forma artística algunas de las reacciones de rechazo que produce. Lo difícil, insiste Arjona, es realizar acciones que afirmen la vida tanto con fuerza como con sutileza. Esto es aún más perentorio en el contexto colombiano, en donde, en medio de nuestras guerras, en medio de la cotidianeidad del horror y del sufrimiento humano, la recurrencia a tácticas de *shock* solo reafirma las fuerzas violentas que nos afligen. Como señala Walter Benjamin, el exceso de estímulos chocantes termina por anestesiarlos: llega un momento en el que estos solo se registran como estímulos sin sentido.<sup>9</sup> Tanta audacia y gallardía, tanto dolor autoinfligido para al final terminar produciendo apatía y distanciamiento; ese, entiende Arjona, no puede ser el camino del arte que pretende incidir en la transformación de las realidades sociales y políticas

La trayectoria artística de Arjona se consolida en Estados Unidos. En ese país realiza acciones cuyos elementos visuales son cada vez más sobrios. Mencionemos varios ejemplos. *Nomad Territory* (2001) es una instalación y acción en la que Arjona paró huevos en medio de una superficie de harina de trigo sobre la que colgaban raíces del árbol del caucho; algunos huevos se reventaban para formar bolas de masa. *Oil Based Media* (2005) es una acción en la que petróleo crudo —negro, espeso y tóxico— se derramaba desde un contenedor cúbico que encapsulaba la cabeza de la artista, para formar un charco pegajoso en el suelo. *White Series* (2008) es una serie de cuatro obras que incluye acciones como soplar pompas de jabón

9 Sigo aquí a Susan Buck-Morss, quien, en su análisis del famoso ensayo de Walter Benjamin sobre el arte y la reproducibilidad técnica, señala que el autor alemán retoma la comprensión freudiana de la conciencia como escudo protector, la cual fue formulada por Freud en relación con la neurosis de guerra, y la aplica a la experiencia de la vida moderna urbana en general. Para Benjamin, la experiencia del sujeto habitante de las urbes modernas está marcada tanto por el *shock* como por la *anestesia*: el exceso de estímulos puede registrarse en la conciencia, pero esta no les asigna significado. En la vida moderna, sostiene Benjamin, hay un exceso de estimulación que causa un estado de *shock* constante en el organismo. Más allá de esto, sostiene, el sistema cognitivo responde al exceso de estímulos, no impidiendo su registro consciente, sino obstaculizando el ensamblaje de dichos estímulos con los recuerdos de experiencias pasadas. Véase Susan Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered», *New Formations*, n.º 20, 1993, pp. 123-143.

tinturadas de rojo hasta manchar las paredes blancas de la galería, para luego cubrirlas con palabras escritas con tiza blanca, cantar la conocida canción *Non, je ne regrette rien* hasta perder la voz, y doblar grandes hojas de papel para crear enormes conejos de origami.<sup>10</sup> Gracias a obras como estas, Arjona se ha convertido en un acontecimiento en el panorama del arte latinoamericano actual y en uno de los artistas que el mundo del arte contemporáneo sigue con atención.

Innegablemente, la trayectoria de Arjona se ha visto impulsada por la mentoría y la relación colaborativa con la renombrada artista de la *performance* Marina Abramović. En el año 2010, Arjona participó en el taller *Cleaning the House* liderado por Abramović, que contemplaba normas y actividades que debían seguirse y realizarse con estricto rigor, tales como mantener silencio y abstenerse de tomar alimentos durante largos períodos de tiempo, hacer largas caminatas de un día de duración, nadar de madrugada en aguas frías, contemplar superficies de colores primarios durante horas y mover el cuerpo lentamente por un día completo.<sup>11</sup> Este taller constituyó la preparación preliminar para *The Artist is Present*, la gran retrospectiva del trabajo de Abramović organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (2010), en la cual varios artistas realizaron las obras más representativas de la artista serbia. La participación de Arjona consistió en una *reactivación* de las acciones *Nude with Skeleton*, *Luminosity* e *Imponderabilia*. En la primera, Arjona yacía desnuda con un esqueleto humano real sobre su cuerpo, insuflándole vida con su respiración en un impactante ejercicio de cercanía con la muerte. En la segunda, Arjona se sentó desnuda en una silla de bicicleta fijada a la pared, sus piernas estiradas mientras extendía los brazos creando sombras en la pared blanca gracias a la luz brillante que la bañaba. En la tercera, una de las obras insignes de Abramović, Arjona y otro artista se pararon desnudos a la entrada de uno de los espacios del museo, de tal forma que los asistentes debían pasar por el estrecho espacio abierto entre sus cuerpos. A partir de su participación en *The Artist Is Present*, Arjona ha contado con la mentoría de Abramović, y se ha visto influenciada por algunas de las ideas que esta artista ha desarrollado, entre las que resalta la realización

<sup>10</sup> La canción *Non, je ne regrette rien*, compuesta por Charles Dumont y escrita por Michel Vaucaire, se hizo mundialmente famosa en la voz de Édith Piaf.

<sup>11</sup> Véase Zoë Lescaze, «On Marina Abramović's Performance Art Boot Camp, Merchandising», *New York Observer*, 17 de julio de 2013. Disponible en <http://observer.com/2013/07/on-marina-abramovic-performance-art-boot-camp-and-merchandising/#ixzz3CxeDWdg>. Consultado el 10 de junio de 2014.

de acciones de larga duración y el sometimiento del cuerpo a situaciones de dolor y violencia directa o latente.

La confluencia más importante entre la obra de Arjona y la de Abramović es la insistencia de ambas artistas en las acciones de larga duración. Una especie de atletismo del afecto, como diría Deleuze, anima la relación de ambas artistas con la dimensión del tiempo. En las acciones de Arjona, la larga duración propicia una tensión afectiva que se incrementa gradualmente, pero que no suele tener resolución en un climax. 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. Esta tensión afectiva basada en el tiempo ya era evidente, por ejemplo, en *Vault*, acción presentada en Bogotá en el año 2003 y reactivada en Texas, EE. UU., el año siguiente. En esta acción Arjona se sirvió de solo tres elementos: una escalera de madera, paredes blancas y carbón vegetal en abundancia. En el centro de la sala dispuso un círculo de carbón vegetal que parecía devorarse a sí mismo, cual uróboros, aquel símbolo antiguo del tiempo cíclico. Tomando trozos de carbón, Arjona procedió a marcar las paredes con rayas cruzadas, obrando sistemáticamente de arriba abajo y de izquierda a derecha. Al cabo de un tiempo largo, las paredes quedaron rayadas por completo, cubiertas por un tejido de líneas. Si bien la larga duración tiene en Abramović su máxima exponente, y si bien Arjona reconoce la influencia que ha tenido en ella la artista serbia, Arjona llega a la larga duración por medio de su propio proceso de exploración estética, y recibió de Abramović, más que una influencia, un impulso que afianzaría su trabajo con el elemento del tiempo.

Arjona había comenzado a circular internacionalmente antes de que empezara su colaboración con Abramović, con la realización de obras no solo en Colombia y Estados Unidos, sino también en Venezuela, Noruega, España y China. En la Trienal de Guangzhou del año 2008 realizó *History*, en la cual durante seis horas continuas lanzó tres pelotas de letras mojadas en tinta china contra paneles blancos dispuestos en el espacio de exposi-

ción. Después de su confluencia con Abramović vino la serie *Affirmations*, en la que llevó a cabo acciones sencillas, pero prolongadas: permanecer durante seis horas con sus pies desnudos parada sobre nueve vasos de vidrio que contenían agua y peces siameses luchadores; pararse sobre bloques de hielo con clavos insertados; escribir la palabra *yes* durante una hora sin detenerse; reventar bolsas de plástico transparente rellenas de aire presionándolas con su torso contra los pechos de los espectadores. En Bolonia realizó *Habito* (2011), en la cual portaba un vestido fabricado con bombones que podían ser retirados por los asistentes, dejando los envoltorios. En Marrakech, Arjona llevó a cabo *All the Others in Me*, acción en la cual se removió ritualmente cincuenta prendas de ropa interior para quedar vestida con una sola prenda negra y un velo similar a un burka, evocando con sus movimientos e indumentaria la célebre pieza *Lamentation* de Martha Graham. En Nueva York llevó a cabo *The Kiss*, acción en la que Arjona permaneció desnuda en medio de dos enormes globos de látex, que infló con su aliento durante muchas horas, manteniendo vivo un sistema de intercambio de aire que solo tenía su propia existencia y dinámica por finalidad.

Arjona regresó a Colombia en el año 2008 con una acción apropiadamente titulada *Retorno*, en la cual utilizó pompas de jabón tinturadas de rojo para manchar las paredes de la Clínica Santa Rosa, de Bogotá. Esta obra marcó el reencuentro de Arjona con el país. A partir de entonces realizaría en Colombia otras acciones de larga duración, entre las que resaltan *Lineamentum* (2009), realizada dentro de un silo de una cervecería abandonada; *Vires* (2010), una serie de cuatro acciones que exploran diferentes facetas del poder entendido como relación intercorporal e intersubjetiva; *Camine despacio* (2011), reactivación de *365 días*, en la cual los huevos erguidos trazan ya no un círculo, sino una línea; *Pero soy el tigre* (2013), en la que Arjona trasladó, durante veinticuatro días, una pila de escombros de un lado del espacio de exposición a otro. La exploración de la violencia como fuerza que afecta al cuerpo trajo a Arjona de regreso al contexto colombiano; como veremos, este retorno le da un cariz político especial a su obra. De este retorno ha resultado una de las acciones más impactantes que ha

producido en el país, *Tiempo medio*, realizada en el contexto del 43 Salón (Inter)Nacional de Artistas del año 2013, que dura veinticuatro horas y evoca —aunque sin tematizarlas— a «las víctimas desconocidas, a los cuerpos que no se reclaman, a la carencia de información sobre diferentes eventos que han rodeado el ambiente nacional».<sup>12</sup>

Si bien Arjona ha vivido en el exterior durante buena parte de su trayectoria artística, su «regreso» a Colombia y la realización o reactivación de acciones en el país hacen que ella sea un referente directo para otros artistas dedicados al arte de la acción, así como para los artistas en formación. Aprovechando el espacio que Hincapié abrió en Colombia para el arte en acción, el impulso a su trayectoria dado por su relación con Abramović y su figuración internacional, Arjona tiene una relevancia creciente en el país que la ubica como la figura más sobresaliente de una generación de artistas dedicados a la *performance* surgida a partir de la década de los noventa.<sup>13</sup> Si bien Arjona rehúye el reconocimiento y la fama, aprovecha su posición en el campo artístico para ayudar a otros artistas interesados en la *performance*. Si cuando Arjona era estudiante en la ASAB no contó con profesores especializados en esta forma artística —fue solo el entusiasmo de algunos profesores y compañeros por el trabajo que comenzaba a realizar lo que le dio el impulso inicial que necesitaba—, ahora es invitada a los programas universitarios de arte y a otros espacios académicos a realizar talleres especializados. Un caso notorio de esto es *Bóveda* (2013), una reactivación colectiva de *Vault* en la que veinticuatro estudiantes y artistas se turnaron para rayar durante seis días las paredes del Palacio de Bellas Artes de la Universidad de Caldas. A Arjona le interesa mucho el «efecto de multiplicación que la *performance* tiene», su capacidad de contagiar a otros cuerpos, y aprovecha su ubicación en el campo del arte para extender este efecto multiplicador.<sup>14</sup>

Mientras escribo estas páginas, Arjona se encuentra en un proceso de exploración que podría marcar una transición hacia una nueva etapa de su trabajo. En el año 2013, el curador José Roca la invitó a realizar una residencia artística en la sede en Honda (Tolima) de la fundación Flora

12 María José Arjona, «Saber desconocer» (entrevista), Javier Mejía, 43 Salón (Inter)Nacional de Artistas (Medellín, septiembre de 2013). Disponible en <http://43sna.com/artistas/arjona-maria-jose/>. Consultado el 10 de junio de 2014.

13 Entre estos artistas podemos contar a Rolf Abderhalden, Adolfo Cifuentes, Alfonso Suárez, Álvaro Restrepo, Rosemberg Sandoval, Alfonso Suárez, Dioscórides Pérez y Álvaro Ordóñez, y posteriormente, Constanza Camelo, Raúl Naranjo, Alonso Zuluaga, Wilson Díaz, Erika Jaramillo y Fernando Pertuz. Al respecto véase Ricardo Arcos Palma, «El *performance* en Colombia a finales del siglo xx: apuntes sobre una investigación de una generación olvidada», en *Hibridaciones en el arte contemporáneo*, Bogotá: Reflector, edición 2.0, 2007.

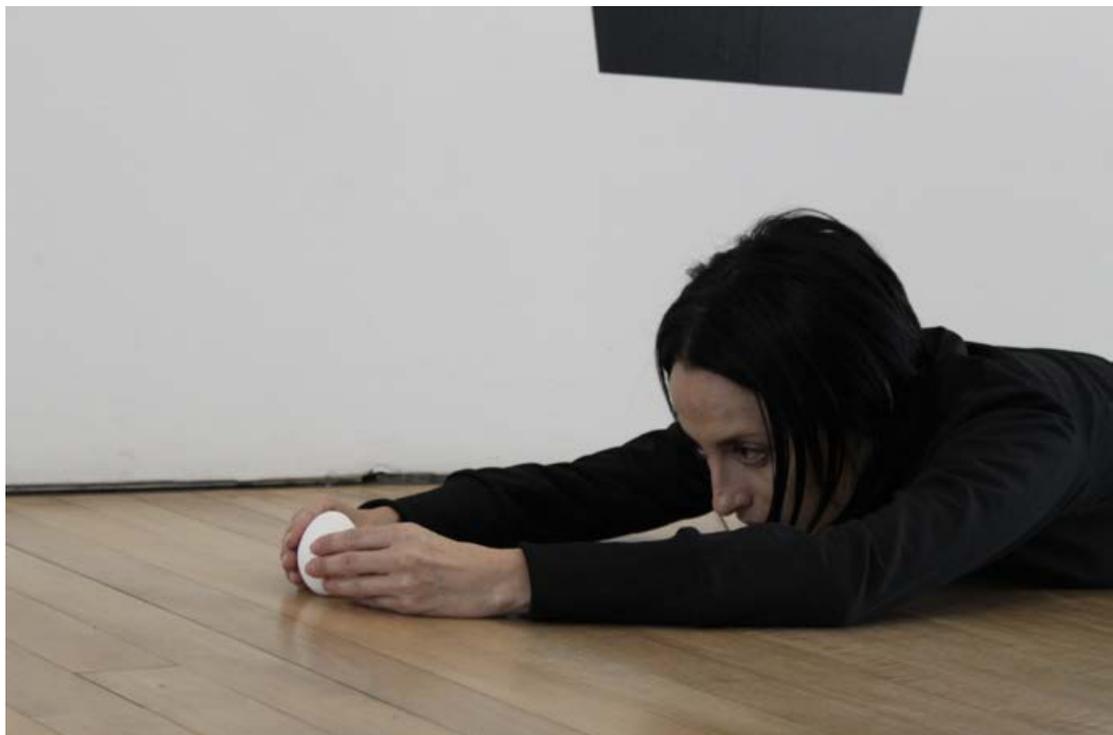
14 María José Arjona en entrevista con el autor, mayo de 2014.

Ars+Natura. Arjona aceptó la invitación con la condición de que se le permitiera realizar una «residencia de larga duración», es decir, un trabajo continuo durante un año completo, en vez de la duración habitual, de un mes. Su propuesta fue aceptada. En consecuencia, Arjona se encuentra actualmente desarrollando un trabajo de investigación sensorial y espacial que se articula alrededor del seguimiento de las rutas migratorias del *Buteo swainsoni*, una especie de ave rapaz que en Colombia recibe el nombre de águila cuaresmera. Estas aves recorren más de diez mil kilómetros entre Norteamérica y Sudamérica, y llega a territorio colombiano en las semanas previas a la fiesta de la Pascua. El trabajo de observación de Arjona la ha llevado a entrar en contacto con distintas personas que viven a lo largo de la ruta de las aves, y le ha permitido una perspectiva del país y de los modos de vida de quienes habitan el campo y los pueblos que difiere de la que se suele tener en las grandes ciudades. Estas aves han llevado a Arjona por un recorrido que le ha permitido poner en perspectiva las razones por las cuales es importante realizar acciones: trabajando con las personas que se ha encontrado en el camino ha podido observar el potencial pedagógico del arte y la potencia emancipadora del trabajo con el cuerpo allende los espacios hegemónicos del arte. Arjona busca que su trabajo se articule en función de esta potencia y no de las expectativas del mundo del arte. La acción que resultará del proyecto es todavía incierta: las aves la han llevado por recorridos inesperados, a encuentros imprevistos, lo cual ha implicado sucesivas modificaciones de la idea artística inicial.

Aunque Arjona rehúye la fama, su posicionamiento en el ámbito internacional del arte y el reconocimiento que ha resultado de ello le ha permitido un grado de libertad artística que ha resultado —y sin duda alguna seguirá resultando— en exploraciones cada vez más sofisticadas de la potencia del cuerpo. «Mi trabajo es una pregunta perpetua».<sup>15</sup> Arjona demuestra con su trabajo que si la pregunta de Spinoza sigue vigente hoy es porque no solo es necesario explorar las posibilidades del cuerpo, sino también inventarlas continuamente mediante procesos de experimentación de carácter abierto e incierto. El único programa investigativo que guía su

15 María José Arjona en entrevista con el autor, mayo de 2014.

trabajo es la fuga; *buscar siempre la diferencia* es su única fórmula. No hay una esencia del cuerpo por comprender, sino una infinidad de cuerpos por inventar; Arjona se lanza a la invención del cuerpo y nos invita a que nos lancemos con ella.



*Camine despacio*  
(reactivación de 365 días).  
*Performance*. Museo de Arte  
del Banco de la Republica,  
Bogotá, 2011.



## EL EVENTO DE LA ACCIÓN

Un huevo tiene un único punto de equilibrio. Para que se pare es necesario «alinear perfectamente la clara, la yema y la cámara de oxígeno, en armonía con el cuerpo que lo hizo parar».<sup>1</sup> La clara, la yema, la cáscara y el cuerpo de la artista componen un sistema en perfecto equilibrio: los dedos, la mano y la muñeca afinan sus movimientos para entrar en relación con la materia sólida, líquida y coloidal del huevo crudo. «Un huevo crudo se para como si este fuera el orden natural de las cosas. No parece particularmente apto para soportar su propio peso. Más bien, se para calmo, transparente, sereno», dice el maestro japonés Michizo Noguchi.<sup>2</sup> Un huevo crudo se para gracias a un inusitado equilibrio de fuerzas que resulta insólito no por improbable, sino porque sucede con la naturalidad de aquello que siempre ha sido así, aquello que no podría ser de otra manera. Pero a pesar de su aparente naturalidad, se trata de un artificio, un estado de cosas que tiene que ser creado: en *365 días*, cada gesto y movimiento de la artista comporta un cuidado y una concentración profundamente meditativa que los pone en relación con las fuerzas y tensiones condensadas en la materia orgánica, en una sincronía de cuerpo y fuerzas que naturaliza al artificio. Repetido trecientos sesenta y cinco veces, el gesto transforma el espacio en un *evento*, un campo energético, un conglomerado de fuerzas compuestas en un equilibrio a la vez precario y poderoso.

Las acciones de Arjona son eventos en la medida en que emergen como singularidades en la cotidianeidad de nuestra experiencia estética, en la

<sup>1</sup> María José Arjona en entrevista con el autor, mayo de 2014.

<sup>2</sup> Maestro japonés creador de la disciplina Noguchi taïso. «A raw egg is standing as if it is the matter of course. It does not particularly look like bearing its weight. Rather, it is standing calmly, transparently, and serenely». Citado por Sandra Bernotaite, «Ovoid», *This is not Butoh* (20 de agosto de 2012), Disponible en <http://notbutoh.com/tag/butoh/page/2/>. Consultado el 11 de junio de 2014.

3 En mi formulación del *evento visual* y de sus elementos tomo como punto de partida la ontología de la obra de arte de Martín Heidegger. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger argumenta que la obra de arte no es un hecho ya dado, sino una apertura de un mundo que nunca se acaba de producir. En el apéndice de su ensayo, Heidegger afirma que el arte «tiene su lugar en el *Ereignis*, lo primero a partir de lo cual se determina el ‘sentido del ser’». Como señala el traductor al inglés de *Origen*, Albert Hofstadter, en alemán el término *Ereignis* se relaciona con *Eraugnung*, *Ereignung*, que significa *mostrar*, *poner a la vista*. Este es el sentido del término en *El origen de la obra de arte*. *Ereignis* se relaciona con la forma en que «se presenta la obra en la medida en que se erige y se trae aquí a sí misma», de tal forma que acaece «la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad» (*Origen*, p. 64). En subsecuentes ensayos (en «La cosa», pero sobre todo en «Poéticamente habita el hombre») *ereignen* (la forma verbal de *Ereignis*) se complementa con la referencia al proceso de la emergencia conjunta de la cuaternidad formada por la tierra, el cielo, los divinos y los mortales, los cuales en su emergencia conjunta ►

habitualidad de nuestra experiencia corporal. En el evento, lo crucial son las interrelaciones que se construyen, el ensamblaje de elementos dispares, de elementos que de otro modo difícilmente entrarían en relación.<sup>3</sup> Los movimientos llevados a cabo por el cuerpo de la artista, la materialidad de los objetos que intervienen en cada acción, los afectos y fuerzas que circulan por el espacio de la acción, los significados y discursos transmitidos o evocados por los elementos que hacen parte de esta, los discursos y marcos que el espectador/participante trae a la acción y los afectos que acompañan a dichos marcos, todos estos elementos son parte del evento. El carácter del evento es esencialmente abierto, y el espectador/participante es fundamental para su compleción: en la medida en que siempre hay nuevos cuerpos participando del evento, en que nuevos afectos son traídos a él, nuevos marcos interpretativos, el evento se mantiene en un estado fluido, siempre acaeciendo.

El carácter heterogéneo y complejo del evento implica que el artista no es, *stricto sensu*, su creador, sino tan solo su gestor. Ocasionalmente, los huevos que Arjona erguía con gran empeño eran desbalanceados por circunstancias imprevistas: las vibraciones del piso de madera producidas por los pasos incautos de los espectadores; una corriente de viento; una pequeña desconcentración. Algunos huevos caían y rodaban; en algún momento, un colegial tomó uno y lo estrelló contra el piso, quizás para comprobar que no había truco, que efectivamente se trataba de un huevo. Si bien estos hechos estaban más allá del control de Arjona, para ella este tipo de hechos son los más productivos, puesto que le permiten replantear sus obras y re-dirigir sus búsquedas. Después de que el niño estrellara el huevo contra el piso, los demás colegiales presentes mudaron su atención: percibiendo la autenticidad de la acción, entraron en sintonía con ella. Con su acto, el niño restauró el campo energético de la acción; la contingencia, lejos de constituir un fracaso, sirvió para resaltar el insólito equilibrio de las fuerzas. Con su acto, el niño pasó, por así decirlo, a ser parte del ensamblaje del evento.

Si bien Arjona en ocasiones realiza la misma acción en distintos escenarios, 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. El evento interrelaciona una serie de elementos, pero dicha serie nunca es finita, nunca está completa o delimitada *a priori*; es por esto que, *stricto sensu*, una acción nunca es repetitiva, aun cuando siga el mismo programa o esté compuesta por elementos similares. En el año 2011, Arjona llevó a cabo en el Museo de Arte del Banco de la República una nueva versión de *365 días*, esta vez titulada *Camine despacio (reenactment 365 Days)*. En esa ocasión la línea de huevos no fue circular, sino recta. Si en Santa Marta el espacio y su apertura a la naturaleza evocaban el tiempo cíclico, especialmente el tiempo de los ciclos femeninos, en Bogotá, el espacio evocaba «el tiempo lineal de las ciudades». <sup>4</sup> En esta versión de la acción se sacrificó la presencia del entorno natural; a cambio, la artista armonizó los huevos y su cuerpo de un modo diferente: cada vez que se disponía a alinear un nuevo huevo, recostaba su cuerpo en línea con la hilera de huevos en equilibrio. Si bien se perdía la referencia al carácter cíclico de la naturaleza, la armonía entre los huevos y el cuerpo de la artista era presentada con una claridad casi gráfica. En esta acción, el vertiginoso tiempo lineal de las ciudades fue puesto en suspensión por la linealidad pausada y meditativa de la acción.

Cada acción de Arjona constituye una erupción, una emergencia que interrelaciona elementos dispares, un compuesto, un *ensamblaje*: una contigüidad de elementos heterogéneos dispuestos sin seguir un principio de organización establecido *a priori*. <sup>5</sup> Incluso las obras más minimalistas de Arjona constituyen una heterogeneidad en este sentido, lo cual implica que sus acciones son, *stricto sensu*, *eventos-acciones* en los que la actividad de la artista es solo el elemento catalizador de la producción afectiva y de sentido de la obra. *The Kiss* nos permite ilustrar el carácter de ensamblaje de las acciones de Arjona. Como ya mencionamos, Arjona permaneció desnuda entre dos enormes globos, inflándolos alternadamente a lo largo de un tiempo considerable. Un beso es mucho más que un contacto de superficies: es una intrincada sintonía de aliento, músculos y fluidos. Los dos globos y el cuerpo de la artista formaron un sistema, un ensamblaje: los globos cobraban vida a través del aliento del cuerpo desnudo en medio de

◀ existen en mutua apropiación. En atención a estas modulaciones del término *Ereignis*, Hofstadter lo define de modo global como «el revelamiento de la apropiación».

Heidegger añade en *Origen* que el presentarse y erigirse de la obra es una forma de desplazamiento, y «seguir estos desplazamientos significa transformar las relaciones habituales con el mundo y la tierra y a partir de ese momento contener el hacer y apreciar, el conocer y contemplar corrientes a fin de demorarnos en la verdad que acontece en la obra» (p. 64). Heidegger llama a este modo de detenerse en la verdad que acontece en la obra el «cuidado» de la obra: «Cuidar la obra significa mantenerse en el interior de la apertura de lo ente acaecida en la obra» (p. 65). La obra de arte necesita quién la cuide, solicita y se mantiene unida a quienes la cuidan; esta es la precariedad de la obra, su temporalidad, su naturaleza transitoria: la obra de arte solo puede ser en tanto es habitada (aunque Heidegger añade, de paso y de manera algo obscura, que el olvido «es también una forma de preservación»). En mi concepto de *evento* pongo en paréntesis la relación que traza Heidegger entre *verdad* y *acontecimiento* en la obra de arte, y enfatizo la «apropiación», esto

es, las interrelaciones que la obra produce. Dejando a un lado la cuaternidad de tierra, cielo, divinos y mortales, concibo el evento artístico o estético como una interrelación necesaria y sin embargo abierta de elementos heterogéneos. La suspensión de la relación verdad-acontecimiento trazada por Heidegger es la razón principal por la que he optado por el término *evento* en vez de *acontecimiento*, a pesar de que este último tiene mayor trayectoria en castellano en relación con la filosofía del arte de Heidegger, así como con la filosofía del otro filósofo que influye mi concepto de *evento*, a saber, Gilles Deleuze. Véase Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Caminos de Bosque*, Madrid: Alianza, 1966. Véase también «The Origin of the Work of Art», en *Poetry, Language and Thought*, New York: Harper and Row, 1971.

4 María José Arjona en entrevista con el autor, mayo del 2014.

5 Sigo aquí a Gilles Deleuze y Felix Guattari. Véase especialmente su texto «Rizoma», en *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos, 1992.

ellos, en tanto que el cuerpo se convertía en un órgano más de un sistema que lo excedía, un sistema cuya vitalidad no se limitaba al cuerpo vivo de la artista. Hay un intercambio molecular entre los órganos heterogéneos de este sistema, aun cuando cada cuerpo conserva su individualidad. La circulación del aire es el elemento que mezcla los cuerpos, que hace imposible discernir dónde termina uno y empieza el otro. La acción exagera los intercambios presentes en el acto de besar para hacernos caer en cuenta de que este último es una forma de mezclar los cuerpos.



*The Kiss. Location One,*  
Nueva York, 2012.

Pero esta acción es solo uno de los elementos constitutivos del evento artístico amplio organizado por la artista en la galería Location One, de Nueva York. La acción fue presentada en compañía de varias instalaciones, videos y objetos, todos articulados por la referencia al acto de besar. El

sonido del intercambio de aire resonaba con el sonido proveniente de las instalaciones y de los vídeos. Todo un ensamblaje complejo de objetos y eventos artísticos en el que el sonido era el elemento articulador, el hilo que tejía la compleja interrelación de elementos heterogéneos. En *Strap*, uno de los dos vídeos que conforman la exhibición, el sonido producido por un zuncho utilizado para unir dos cables fue mezclado con el sonido de un beso. En la imagen del video se ve una boca que da un beso mientras que a su lado dos manos cierran un zuncho plástico. En *Muted*, el otro vídeo, se ve a la artista de espaldas, aparentemente tranzada en un beso —aunque en realidad son sus propias manos las que acarician su cabeza y cuello—. Reproducido por los parlantes fijados a las paredes, el sonido articula ambas imágenes en un compuesto orgánico, un ensamblaje del cual también hace parte la acción que la artista realizó *in situ*. Así como hacen parte de él una serie de labios de papel plegado dispuestos sobre una mesa, cada uno mostrando una posición o un gesto particular. Acción, vídeos, objetos: todos estos elementos constituyeron un complejo ensamblaje que irrumpió con fuerza en el espacio de la galería.

El ensamblaje de la acción es inherentemente abierto: siempre habrán contingencias que influyen sobre la acción, y que incluso la transforman. El carácter abierto del evento es evidente en *The Simple Balance of Things*, una de las acciones que hicieron parte del proyecto *Irregular Hexagon*. Arjona fue invitada a Singapur. Su proyecto inicial era realizar una acción que permitiera ponderar, mediante la participación de los espectadores, el valor emocional ligado a los objetos que la gente desecha. Los espectadores llegarían a la sala y equilibrarían los objetos sobre una tabla sostenida por la artista a manera de escala. Empero, cuando recorrió la ciudad en busca de tales objetos, Arjona encontró que casi no había desechos. Singapur es inmaculadamente limpia. Su segundo plan, comprar distintos objetos religiosos que reflejaran la diversidad étnica y de culto de la ciudad, tampoco funcionó en razón de que en pocas tiendas religiosas estaban dispuestos a venderle objetos sacros si ella no pertenecía a la respectiva religión. Finalmente, Arjona optó por utilizar corazones y sesos de cerdo, con la expectativa de que la cercanía anatómica de los órganos de este animal

con sus similares humanos llevaría a los asistentes a ponderar el peso respectivo del corazón y de la mente. Arjona esperaba que los asistentes balancearan los órganos sobre la tabla que sostenía. Pero sucedió que la mayoría de los asistentes invitados eran musulmanes, para quienes el cerdo es un animal sucio que no se debe manipular. La acción causó bastante polémica. Era evidente la disyuntiva entre participar y no participar, la tensión que la acción producía en los asistentes, la alteración afectiva producida por la contraposición del deseo de mantener la identidad cultural y el deseo de participar en una obra de arte provocadora. En esta y en otras acciones, el evento se transformó en función de acontecimientos inicialmente ajenos a su diseño.



*The Simple Balance  
of Things, 72-13 ICAA  
TheatreWorks, Singapur, 2012.*

Quizás el elemento más importante del ensamblaje es el espectador/participante. Parte de la fuerza de las acciones de Arjona consiste en su capacidad de establecer relaciones intersubjetivas e intercorporales inéditas. Tomemos por caso la serie de acciones titulada *Vires: ejercicios de poder*, en la cual Arjona explora el poder como relación intersubjetiva. En *On Force*, Arjona fue sujeta a una pared con un arnés que solo le permitía retroceder hasta la pared o inclinarse hacia adelante. Al inicio de la acción, mostraba que tenía en su boca un diamante. A cada espectador se le permitían cinco minutos para sacarle el diamante de la boca. No había más reglas. En *On Luck*, la artista yació semidesnuda sobre una mesa, sosteniendo en su mano dos dados. Cada participante podía manipular el cuerpo de la artista como se le antojara y cuantas veces indicara uno de los dados. Posteriormente, Arjona lanzaba el otro dado y manipulaba a su vez el cuerpo del participante. En *On Knowledge*, la artista estuvo sujeta a un mesón por treinta y siete correas amarradas por igual número de candados. Los participantes eventualmente notaban las vasijas con llaves que llevaban dos asistentes, y se daban cuenta de que podían liberar a la artista; se producía un estado de tensión cuando los participantes se percataban de que las correas estaban lastimando el cuerpo que aferraban. En *On the Power of Images* la artista deambuló por las calles de Nápoles, Viena y Bolonia vestida de negro, portando en su rostro anteojeras como las que se les ponen a los caballos para que no vean lateralmente y un corsé negro alrededor de su cintura. Su cuerpo no estaba inmovilizado como en otras de sus acciones, pero sí estaba restringido, domesticado. El programa de la acción —la cual, por demás, le hace *un comentario* al performance *Rhythm 0* de Abramović— era, sencillamente, dejarse llevar y manipular por quienes aceptaran el reto de dirigirla.

Foucault nos enseña que las relaciones humanas son en primer lugar relaciones de poder: en toda relación hay alguien que se posiciona de manera dominante respecto de alguien más. *Vires* explora, a través de las cuatro acciones que componen la serie, distintas fuerzas y afecciones que pueden incidir en las relaciones intersubjetivas: el azar y la contingen-

cia, el conocimiento y la liberación, el sometimiento y la confianza. Los dados, las prescripciones, los programas y el elemento de azar son los signos que indican el sometimiento de la voluntad a condiciones que le son ajenas. Estas acciones ponen al espectador en una posición de poder que le permite incidir sobre su desenlace, así como sobre los límites de lo admisible y el grado de tensión o dolor que la artista experimenta. La artista ha puesto su cuerpo a disposición de los espectadores; las acciones dependen de lo que estos últimos se permitan, de las libertades que ellos mismos se atribuyan. Realizando estas acciones, a Arjona le han manipulado el rostro, pellizcado las mejillas y metido dedos en la boca; le han hablado y cantado en varios idiomas; le han hecho cosquillas y pinchado la piel; la han besado. Ha recibido golpes, caricias, abrazos. Realizando *On Force*, una mujer anciana que lucía un collar de diamantes le dijo al oído: «Querida, tú eres mi diamante», y comenzó a tocarla.

Por supuesto, estas acciones tienen una dimensión erótica, a la cual nos referiremos más adelante. Aquí, enfatizamos, con referencia al evento, la importancia de la relación con el espectador. «Quiero que quienes asisten se cuestionen hasta dónde va su capacidad de accionar sobre alguien», dice Arjona.<sup>6</sup> 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. En cada una de estas acciones emergieron distintas formas de relación entre la artista y los participantes, así como entre estos últimos. Si en *On Force* y en *On Luck* los participantes y la artista exploraban mutuamente el poder sobre otros cuerpos, en *On Knowledge* los participantes se encontraban en una situación de responsabilidad con el cuerpo de la artista. Para Arjona 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».<sup>7</sup> Las relaciones de poder construidas por *Vires* tienen por finalidad la exploración de las posibilidades que surgen del encuentro de los cuerpos, posibilidades que solo emergen en el seno del evento, allí donde las relaciones interpersonales se alejan de sus formas habituales.

6 En «María José Arjona, el cuerpo liberado», *Cromos* (Bogotá, 20 de septiembre de 2011). Disponible en <http://www.cromos.com.co/personajes/espectaculo/articulo-142363-maria-jose-arjona-el-cuerpo-liberado>. Consultado el 27 de mayo de 2014.

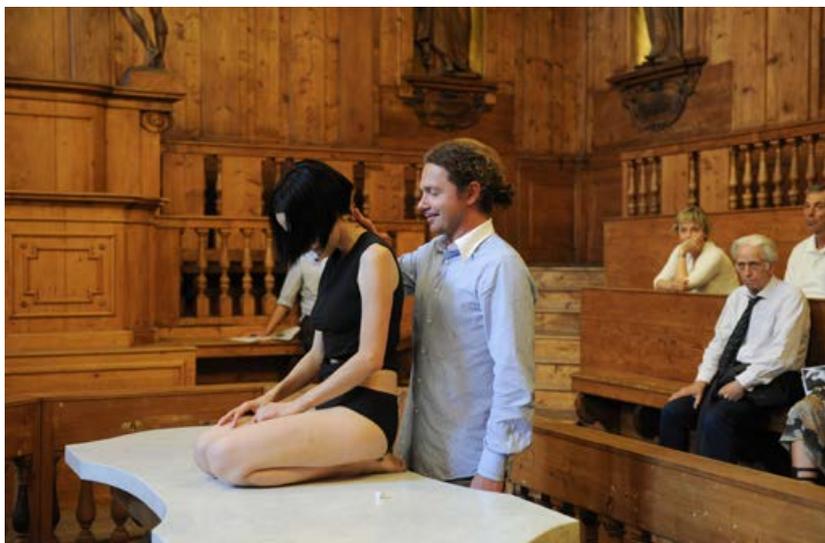
7 En «María José Arjona, el cuerpo liberado», *op. cit.*

*On Force.* N-C Arte,  
Bogotá, 2011.



*On Luck.* Teatro Anatómico,  
Bologna, 2011.

*On Knowledge. Teatro  
Anatómico, Bologna, 2011.*



*On the Power of Images,  
Viena, 2011.*

En *Irregular Hexagon*, otra de las acciones del proyecto homónimo, la importancia del espectador/participante es contemplada en relación con el archivo. En esta obra, los espectadores veían a Arjona entrar al espacio de la sala portando un vaso de vidrio en la mano. En medio de la sala, un ensamblaje de estantes, libros y cajas se encontraba cubierto con una tela semitransparente; la luz que brillaba desde el interior permitía discernir los objetos, mas no sus detalles. Realizando movimientos concentrados, medidos, Arjona colocaba la boca del vaso contra la tela, poniendo su oreja del otro lado y recorriendo lentamente el ensamblaje de objetos. La artista escucha. Pero ¿qué hay para escuchar?

Es esta una de las obras de Arjona en las que el contexto toma relevancia. La acción se llevó a cabo en la galería de la Bezalel Academy of Arts and Design, en Tel Aviv. Esta academia tiene un archivo considerable de obras de arte y material sobre arte, incluido un amplio catálogo de material archivístico y bibliográfico sobre la *performance*. Fiel a su principio de dejar que los espacios en los que realiza sus obras le hablen, Arjona, por decirlo así, escuchó atentamente la sugerencia silenciosa del archivo. Le llamó especialmente la atención el hecho de que el archivo, con sus embalajes, con sus sistemas clasificatorios, con sus números y etiquetas, oculta las obras y las imágenes que se propone conservar, como si fueran reliquias sacras que solo pueden conocer quienes han sido iniciados en sus misterios.

Este contraste entre el propósito conservacionista del archivo y el ocultamiento de las obras e imágenes que este se propone conservar le sugirió a Arjona varias preguntas en torno a la naturaleza del archivo, la conservación del arte y la vivencia de la obra de arte. ¿Qué constituye nuestra experiencia de la obra de arte? ¿Por qué estas son habitualmente exhibidas en «cubos blancos»? ¿Cómo se puede repotenciar la obra de arte que se encuentra archivada? La obra de arte solo existe en cuanto evento; la obra archivada es el evento en estado de latencia, en espera de su actualización. La obra de arte, nos enseña Heidegger, no es un hecho ya dado, sino una apertura de un mundo que nunca se acaba de producir: ella siempre se

está actualizando, nunca se da como presencia cerrada o definitiva. Heidegger llama a la participación en el evento estético abierto por la obra de arte el *cuidado* de la obra; la obra de arte necesita quien la cuide, solicita y se mantiene unida a quienes la cuidan. Ella solo existe en la medida en que es habitada: es esta la sugerencia que le hace el archivo a Arjona, el punto de partida de la acción.



*Irregular*  
*Hexagon. Jcva*  
Jerusalem And Baad  
Gallery/Bezalel  
Academy, Tel Aviv,  
2012.

En cuanto eventos, las acciones de Arjona no emergen en el espacio y en el tiempo, sino que *crean una espacialidad y una temporalidad propias*. Considerar el espacio y el tiempo como creación es crucial para comprender la fuerza de sus acciones. Enfoquémonos en la primera de estas dos dimensiones, toda vez que la segunda de ellas, el tiempo, será tratada en la siguiente sección. 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.

Las acciones de Arjona suelen incluir en su ensamblaje las fuerzas presentes en el lugar de la acción de manera invisible, las fuerzas invisibles que pueblan el espacio. Al hablar de *fuerzas invisibles* nos referimos a procesos materiales que revisten un halo de misterio solo en virtud de su carácter inconsciente. En medio de la naturalidad e inmediatez de nuestra visión, es fácil obviar que, en principio, el mundo no se presenta como contorno y forma, sino como flujo indiferenciado de materia. Si *activamente* vemos y ordenamos las cosas a nuestro alrededor trazando contornos, imponiendo límites, *pasivamente* el mundo consiste en un entramado indiferenciado de materia y energía en perpetua ondulación; mediante la percepción ordenamos, como dice Pere Salabert, *la inacabable morbidez de lo que hay*.<sup>8</sup> Cada vez que traemos a la conciencia este o aquel objeto, estamos definiéndolo, separándolo del flujo indiferenciado de fuerzas que constituye al mundo. En otras palabras, imponiéndole límites.

Sin embargo, Arjona usa la línea no para trazar los límites de las cosas, sino para percibir las fuerzas. Las acciones que componen *A Line of Thought, a Line of Movement, a Line...* se centran en la línea como instrumento que permite graficar las fuerzas. Estas acciones, casi todas sencillas, minimalistas, pueden ser vistas como experimentos que exploran la línea como estructura generativa capaz de articular el proceso sensible mediante el cual Arjona se relacionó con el lugar en que se llevaron a cabo, el Watermill Center, en Long Island, Nueva York, que está ubicado en un frondoso paraje natural. Arjona exploró por varios días tanto el entorno

<sup>8</sup> Véase *Inimágenes: representación y estilo*, Cali: Editorial Universidad del Valle, 1997.

físico del edificio como su historia. Dos cosas llamaron su atención: el contraste entre la vegetación del lugar y la artificialidad geométrica de los edificios del centro. Las acciones que Arjona realizó allí constituyen variaciones sobre la figura de la línea, que funciona en ellas como elemento articulador de los diversos elementos naturales y artificiales presentes en el centro.

Los flujos de fuerzas permanecen invisibles en la medida en que pertenecen al inconsciente visual: la percepción procede individuando objetos, pero hay una infinitud de micropercepciones indiferentes a los contornos y que por lo tanto no corresponden al mundo que identificamos y nombramos. Hay un inconsciente de lo visible, un mundo de fuerzas invisibles que sin embargo fundamenta nuestra percepción. La delimitación de contornos es tan solo el uso más «natural» de la línea, su uso más convencional. En virtud de la misma potencia que le permite a la línea ordenar el mundo y dar estabilidad a los objetos, es posible utilizarla para *ver lo invisible*. Es este, por ejemplo, el uso que hace de ella Joseph Beuys, uno de los artistas que más han influido sobre Arjona. En las acciones que hacen parte de *A Line of Thought*, Arjona usa la línea para explorar las fuerzas que habitan el lugar, que lo constituyen, que lo pueblan invisiblemente. Se trata del uso de la línea para desarticular su instrumentalización en la representación convencional, de tal forma que la percepción del espacio resulta transformada.

En *Perfect Circle*, una de las acciones de *A Line of Thought*, Arjona se ató una soga a la cintura, cuyo otro extremo se encontraba amarrado a una estaca clavada en una explanada de arena y gravilla. Ayudada por la cuerda, la artista caminó repetidamente en círculos hasta trazar un círculo perfecto en la explanada. No se trata sencillamente de la circunscripción de un territorio: aquí, la línea no constituye un límite, sino que traza una huella. La huella se opone a las cosas en cuanto formas delimitadas por líneas de contorno: lo importante de ella no es la forma que marca, sino su valor indicial, el hecho de que la vinculamos a una acción o fuerza que ya no está presente. La huella circular trazada por la artista es el resultado

de una acción en el tiempo: ella registra, no simplemente las fuerzas del cuerpo, su desplazamiento, su agencia, sino una fuerza reiterada. La línea expresa las fuerzas del cuerpo, cuya marca en la gravilla es intensificada con cada repetición del gesto que la creó. La fuerza expresada no es sencillamente la capacidad del cuerpo de desplazarse, sino su capacidad de actuar y persistir en la acción: la línea registra la agencia del cuerpo. Para el espectador que arribaba a la acción después de su inicio, la marca en la gravilla era un testimonio de la constancia de la acción que la artista llevaba a cabo. El círculo, figura de la perfección, emerge frente al espectador como un monumento sutil y silencioso a las capacidades del cuerpo que ve caminar en círculos. El círculo emerge como una línea que, en vez de diferenciar una forma, hace visible una fuerza; la explanada de gravilla quedó convertida, mediante la acción de Arjona, en un espacio demarcado por trazos energéticos.

*Perfect  
Circle. Watermill  
Center, Nueva  
York, 2009.*



«Le pido a esta casa que exista al afirmar que esta luz es mi linterna y estas esferas son mis planetas —mi cosmología—».<sup>9</sup> En *Flashlights and Constellations*, Arjona transformó una residencia histórica de Nueva York en un cosmos personal, a la vez íntimo y abierto. Las ventanas de la casa fueron tapadas, dejándola en penumbra. La artista regó canicas transparentes y pequeños espejos redondos por los suelos de madera. Arrumó barras tipográficas en pequeñas pilas. Para esta acción, Arjona abandonó los vestuarios blancos o negros de otras ocasiones; llevaba, en vez de ello, un suéter con capucha y una mochila que la hacían parecer una intrusa, una *squatter*. Apoyándose en un bastón que recuerda al de Joseph Beuys en su famosa obra *I Like America and America Likes Me*, la artista se desplazó parada sobre vasos de vidrio dispuestos boca abajo, los cuales iba trasladando a manera de escalones, como si tocar el suelo con sus pies estuviera en contra de las leyes de su cosmos. Así, iba disponiendo los objetos de su pequeño universo: los distribuía, los dispersaba, los ensamblaba en pequeñas conglomeraciones. Los espejos parecían fragmentos de cielo; las barras tipográficas se erguían como diminutos edificios que establecían un contrapunto inaudito en la ciudad de los rascacielos. Las linternas, ora en el suelo, ora manipuladas por Arjona, proyectaban su haz a través de los materiales cristalinos, creando centelleantes juegos de luces y sombras, que fueron complementados por la artista al utilizar lupas para potenciar y redirigir la luz.

También estaban los lobos. Pequeños y plásticos, parecían débiles e insignificantes. Pero, proyectados en las paredes como sombras, se convertían en habitantes de otro cosmos, presencias espectrales de un universo inhumano. Proyectados, evocaban al animal vivo en la acción de Beuys; resonaban con el significado mágico que algunas culturas les atribuyen a estos míticos animales. Como señalan Deleuze y Guattari, los lobos nunca vienen solos; ellos son legión. Los lobos son signo de la multiplicidad que nos constituye, de las fuerzas múltiples del inconsciente, de la «potencia de la manada» que habita, no en nosotros, sino en nuestro cuerpo. Los lobos son el signo del ensamblaje de cuerpos que participaban de la acción, la cual no estaba compuesta solo por pequeñas esferas que semejabán

9 «I ask this house to exist as I claim this light as my flashlight and these spheres as my planets – my cosmology». En María José Arjona, «Flashlights and Constellations: Exercises on Displacement» (2009). Manuscrito facilitado por la artista. Traducción propia.

planetas y fuentes de luz que parecían soles cercanos o distantes, sino también por la presencia de la artista y de los espectadores. La artista seguía los pasos de los espectadores a medida que entraban al espacio, consecuentemente, modificando su propia ruta, su programa. En esta acción, lo importante no es la acción de la artista, sino la coexistencia de los cuerpos en un espacio común, en una casa que respiraba con la presencia de todos, y que por eso constituía un único cuerpo cuyos límites eran las paredes y los techos.



*Flashlights and  
Constellations. Watermill  
Center, Nueva York, 2009.*

La casa dejó de ser una residencia histórica en Nueva York para convertirse en un espacio complejo en el que cohabitaban cuerpos y fuerzas cósmicas, en el que elementos cotidianos mudaban de función, en el que lo micro

se transmutaba en lo macro. Estos elementos constituían un espacio único, un espacio separado de las dinámicas espaciales de la gran ciudad y removido de la carga histórica de la edificación en que surgió. Un espacio energético en el que una heterogeneidad de elementos entraban en relaciones dinámicas: un ensamblaje. Al entrar en ese espacio, así como al entrar en los espacios creados de las obras de Arjona en general, los espacios habituales quedaban en suspensión: lo ciudadano y lo cotidiano se convertían en presencias virtuales, imaginadas, ubicadas más allá de un umbral que los relegaba a un plano distinto, en donde permanecían contiguos, pero lejanos. La acción constituyó un espacio alejado de lo habitual, cargado de fuerzas que alimentaban el surgimiento de lo inesperado. Un espacio otro, y sin embargo, un espacio abierto: ni la artista ni ninguno de los asistentes podían controlar las tensiones interpersonales e intercorporales que iban surgiendo a medida que la casa se llenaba de personas, a medida que los elementos iban modulando recíprocamente sus relaciones.

Una espacialidad y una temporalidad que irrumpen en medio de los espacios y tiempos habituales; relaciones interpersonales inhabituales y relaciones intercorporales intensas; afectos que fluyen por el espacio y por los cuerpos; elementos semióticos y discursivos que entran en relación con los demás elementos: todo ello hace parte del ensamblaje del evento, cuyo carácter abierto consiste en que permite variaciones en sus elementos, en que siempre habrá nuevos elementos que pueden entrar en el ensamblaje. De esos elementos, quizás el más importante, en las acciones de Arjona, sea aquel cuya consideración hemos aplazado.





## EL TIEMPO DEL EVENTO

Un objeto delicado flota por el aire, llevando consigo un acertijo efímero. Transparente, choca contra la pared y estalla con drama imprevisto. La superficie blanca es manchada con tinta roja. Una por una, durante un lapso de siete días, pompas de jabón impactan las paredes de un hospital abandonado hasta que estas últimas se convierten en testigos sangrantes de la acción de la artista. Este es el drama silente de la acción *Retorno*, quizás una de las obras más poderosas de Arjona, realizada en el año 2008. En la segunda parte de su acción, Arjona tomó siete días más «limpiando» las superficies blancas con pompas de jabón —esta vez sin tinta— hasta que las paredes retornaron a un estado relativamente parecido al original.

El espacio creado por las acciones de Arjona va de la mano con la creación de una temporalidad propia. Debemos atender a la insistencia de Arjona sobre la importancia de la duración. Sus prolongadas acciones *fabrican tiempo*<sup>1</sup> ellas no ocupan un tiempo, sino que constituyen una temporalidad propia. En *Retorno*, las manchas rojas en la pared son las huellas visibles del tiempo invertido por la artista en transformar el espacio; el espacio *expresa* no solo la acción de la artista, sino el tiempo de la acción. Algo parecido sucedía en *Vault*, acción en la que la artista dejaba sobre la pared rayones hechos con carbón. En estas y en otras acciones tiene lugar una *espacialización del tiempo*: «el tiempo, lo más preciado que tenemos, es convertido en materia, marca y composición».<sup>2</sup> Arjona obsequia su tiempo,

1 Arjona dice: «Creo que los artistas son sobre todo manufactureros del tiempo» («I believe artists are above all manufacturers of time»). Y luego añade: «El tiempo genera la materia que los seres humanos han domesticado, al igual que el espacio. Un artista de la *performance* usa su cuerpo de manera más intencionada que cualquier otro, con el fin de manufacturar el tiempo con su propio cuerpo» («Time generates the matter the humans domesticated, along with space. A performance artist uses her body more forcefully than any other, in order to manufacture time with her own body»). Véase Dalia Wolfson, «María José Arjona Tells High 5 her Story», *The High-Five Review* (1 de junio de 2011). Consultado el 10 de mayo de 2013. Disponible en <http://www.high5review.org/archives/2251>. Traducciones propias.

2 María José Arjona en entrevista con el autor, mayo de 2014.

elaborándolo y modulándolo como si fuera materia plástica, dándole presencia tangible en la forma de manchas, marcas y huellas.



*Retorno. Galería  
AlCuadrado, Bogotá, 2008.*

3 Véase especialmente el capítulo 1 de «Materia y memoria», en *Obras completas*. México: Aguilar, 1959: «De la selección de imágenes para la presentación consciente; lo que significa y hace el cuerpo».

Henri Bergson hace una importante distinción entre la actualidad y la virtualidad del tiempo. Algunos elementos de nuestra experiencia se sienten más «reales», más propios del momento presente, más *actuales*, mientras que otros son percibidos como relativamente menos reales, estos es, como *virtualidades*.<sup>3</sup> Desde el punto de vista de la experiencia, el tiempo no es una concatenación continua de instantes presentes, sino un momento actual que se diluye en grados de virtualidad, tanto en dirección al pasado como hacia el futuro. En *Retorno*, en *Vault* y en otras obras, la acción

realizada por la artista constituye un punto de inflexión de lo actual y de lo virtual entendidos en el sentido de Bergson, un catalizador que abre una temporalidad inédita.

La espacialización del tiempo convierte lo virtual en lo actual, estirando el tiempo como si fuera un material elástico cuyo vector es el cuerpo en acción. La acción en desarrollo es, desde luego, la experiencia más «real», más intensa, pero esta contempla la acción pasada y la acción futura como partes de su desarrollo. El evento está constituido por la energía del cuerpo de la artista, su vitalidad *espaciada* y *temporalizada*, convertida en espacio y tiempo. En obras como *Retorno* y *Vault*, la fuerza que despliega el evento es la propia energía vital de la artista, fuerza del deseo y de la voluntad, que es focalizada y modulada siguiendo un programa de acción. Una vez puesta en acción, la fuerza del evento emerge inexorablemente, y se incrementa con el paso del tiempo.

*Vault*, Galeria  
Valenzuela  
Klenner, Bogotá,  
2008.



En *Retorno*, *Vault* y otras acciones, el evento constituye su espacio a medida que se despliegan las fuerzas que lo impulsan. Por lo general, las fuerzas del cuerpo se encuentran ocultas en el fluir de lo habitual, en la funcionalidad de nuestra existencia, en los dispositivos y las dinámicas del poder; al espacializar el tiempo, las acciones de Arjona despliegan las fuerzas ocultas del cuerpo, su potencia pura, las capacidades del cuerpo que permanecen sin capturar ni codificar. La espacialización del tiempo les otorga presencia a las fuerzas del cuerpo en un ensamblaje de intensidades que recoge lo virtual y lo actual en un presente continuo, que empuja el límite de lo virtual *hacia atrás* y *hacia adelante* en el tiempo, hacia el umbral en el que el evento de la acción colinda con el flujo de lo habitual.

Esto es así incluso cuando la acción se refiere al tiempo histórico. En *History*, la temporalidad de la acción adquiere una dimensión distinta al ensamblarse con la multiplicidad del tiempo histórico, la cual sin embargo conserva la relación entre el tiempo y el despliegue de las fuerzas del cuerpo. Como ya mencionamos, Arjona lanzó durante seis horas pelotas de letras que iban dejando marcas de tinta china en los paneles de madera que había dispuesto en el recinto de la acción. Las huellas esféricas de números y letras que las pelotas dejaban en los paneles se acumulaban paulatinamente hasta convertir las superficies en índices del tiempo dedicado a la acción. El título de la acción es una clave interpretativa: las pelotas representan el pasado, el presente y el futuro. Tres momentos en la línea del tiempo histórico; cada lanzamiento, un pequeño acontecimiento: el sonido de las pelotas golpeando los paneles retumbaba en el espacio de la Trienal de Guangzhou, su reverberación era un testimonio al esfuerzo de la artista.

Pero al final los tres tiempos se fundían en uno solo, un único plano temporal, un tiempo espacializado en el cual no era posible distinguir el pasado del presente, y el presente del futuro. Esta acción de Arjona alude a la heterogeneidad del presente: el presente no es un instante en una supuesta linealidad temporal, sino el resultado de múltiples procesos con

temporalidades distintas. El pasado, enseña Nietzsche, solo existe en cuanto está imbricado con el presente, esto es, en la medida en que el presente lo crea con su mirada, en su afán de comprenderse.<sup>4</sup> Igual sucede con el futuro: el futuro no es el destino, la inevitabilidad de lo que vendrá, sino el horizonte que el presente se traza y en el cual fija su deseo. El sentido de la historia, su utilidad, su provecho, consiste en permitirnos entender el presente con el fin de movernos hacia los futuros que imaginamos. Al espacializar el tiempo de la acción mediante la demarcación del espacio, *History* enfatiza que el tiempo que importa es el de la experiencia, el intervalo temporal en el que las fuerzas del cuerpo se despliegan informadas por la memoria del pasado y por las expectativas del futuro. La acción pone de relieve que lo importante es la inflexión del pasado y el futuro en nuestra experiencia del presente.

*History.*  
Tercera Trienal  
de Guangzhou,  
Guangzhou, 2008.



Miremos otro caso. *Pero yo soy el tigre* se inspira en un texto de Jorge Luis Borges: «El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo

<sup>4</sup> Véase Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Obra selecta*, Madrid: Editorial Gredos, 2009.

soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego».<sup>5</sup> Como el texto de Borges, la acción *Pero yo soy el tigre* construye una imagen que se escapa entre los dedos. El elemento articulador de esta acción es el tiempo vivido, el tiempo del ser, el tiempo que es a la vez condición *sine qua non* de la existencia y fuerza que erosiona a esta inexorablemente. El primer día se podía escuchar la voz de Arjona recitando números. El segundo día se escuchaban dos voces, tres el tercer día, y así sucesivamente, hasta completar veinticuatro. A medida que el tiempo de la acción avanzaba, las voces se fundían en un ambiente sonoro cada vez más denso; en cada iteración, el sonido llenaba el aire de tiempo. Durante veinticuatro días de cuatro semanas, Arjona caminó a lo largo del primer piso del amplio espacio gestionado por NC-Arte, que solía ser el vestíbulo de entrada de un centro de negocios. En un extremo del espacio yacía un gran arrume de escombros; en el otro, Arjona había instalado cuatro retablos suspendidos por cables y tendido un gran tapete en el suelo. La artista recogió los escombros, una pieza en cada mano a la vez, para transportarlos hasta uno de los retablos y cubrir su superficie. Repitió esta acción con el tapete y luego con cada uno de los demás retablos. Caminaba despacio, con pasos medidos; la majestuosidad de su porte era realizada por el gabán negro de cuello alto que la arropaba hasta los pies. En cada superficie rectangular emergió lentamente una composición de fragmentos de ladrillo, piedras, cables de acero y trozos de cemento. Al final de las cuatro semanas, el aparente caos de los escombros había sido convertido en cinco imágenes en bajorrelieve cuidadosamente compuestas.

El primer día, la acción le habrá parecido al espectador casi imposible, incluso difícil de imaginar. La pila de escombros ante la artista parecía una montaña inamovible. Sin embargo, Arjona realizó la acción de manera sistemática, ritual, inexorable, desplazando los escombros durante seis horas cada día. Pasadas dos semanas, había surgido ya buena parte de las composiciones de escombros; en este punto lo que parecía imposible era que la artista los hubiera trasladado manualmente, una pieza a la vez. Sin embargo, esto es justamente lo que hizo: de ello dan fe los números tatuados sobre su antebrazo, los cuales registran la cantidad de piedras

5 Jorge Luis Borges, «Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1989-1996. v. 2, p. 146.

que movió cada día. Finalmente, la pila de escombros fue transformada en cinco composiciones rectangulares meticulosamente ordenadas: el caos devino orden gracias a la fuerza del deseo, en virtud del empeño por completar la acción. Al igual que en *Retorno* y *Vault*, la acción quedaba registrada en el espacio, donde creaba una tensión entre la actividad del cuerpo en tiempo presente y la evidencia de su actividad pasada.



*Pero soy el  
tigre. NC-Arte,  
Bogotá, 2013.*

De la misma manera en que, desde el punto de vista de la experiencia, el espacio no es un receptáculo neutro y abstracto, sino que siempre está limitado y constituido por cosas, el tiempo vivido, insistimos, no es una sucesión abstracta de instantes iguales, sino la experiencia de momentos de mayor y menor intensidad. El tiempo vivido está constituido por una actualidad de dimensiones cambiantes que se diluye gradualmente en lo

virtual, esto es, en el olvido, por un extremo, y en lo inimaginable, por el otro. Las acciones de Arjona *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 y 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. *Pero yo soy el tigre*, como otras acciones de Arjona, constituye un evento en el que algo impactante surge, sucede, para oponerse al entre-tiempo de la experiencia habitual.

En *Pero soy el tigre*, como en otras acciones de Arjona, hay una relación entre el tiempo y las relaciones intersubjetivas e intercorporales que la acción posibilita. Los asistentes no son solo espectadores, sino parte del evento de la acción, un elemento constitutivo de su ensamblaje. En especial, la arquitectura del espacio de NC-Arte permitió que los caminos y las miradas de los asistentes se cruzaran con los de Arjona, encuentro al que la artista suele responder con un sutil gesto de reconocimiento. El tiempo que la obra fabrica es un tiempo intenso compartido, una actualidad vivida afectivamente por un grupo abierto de personas que sienten y reconocen que lo valioso no es el hecho de que la artista haya trasladado una pila de escombros y la haya ordenado de manera meticulosa, sino que tenemos en nosotros mismos, en la capacidad de acción de nuestro propio cuerpo, la posibilidad de construir y habitar un tiempo intenso que resiste la banalidad de los ritmos cotidianos de los tiempos actuales. El tiempo es un tigre que nos destroza, pero nosotros somos el tigre: somos la frivolidad del transcurrir cotidiano y el tiempo intensivo de la voluntad, el tiempo de lo banal y la posibilidad del tiempo transformativo, el tiempo de lo inauténtico y la capacidad de fabricar un tiempo pletórico de sentido.

*Retorno* fue realizada en el año 2008 como parte de la exhibición colectiva Sin Memoria, que se llevó a cabo en la abandonada clínica Santa Rosa de Bogotá. Al llegar al espacio de la acción, el espectador no encontraría a la artista soplando pompas rojas. Esta parte de la acción, llamada «La

ausencia-presente», solo es visible mediante un registro en video. Para cuando el espectador entraba en la clínica, las paredes ya sangraban, el espacio ya estaba marcado por la tinta roja y por la carga energética de la larga acción llevada a cabo por la artista. El video y las manchas en las paredes permitían entender la acción. Esta comprensión de la acción se ensambla en la experiencia del espectador con la segunda parte, «La presencia-el remedio», que podía ser presenciada en tiempo real. Pero la imagen en la mente del espectador en seguida resulta insuficiente: no solo se queda corta la mente para imaginar la totalidad de la acción, el proceso completo de marcación de las paredes y la posterior supresión de las marcas: también se queda corta para imaginar las motivaciones para llevar a cabo estas acciones, la fuerza de voluntad necesaria para proponérselas y llevarlas a término.

De nuevo, lo que está en juego es el tiempo, el hecho de que algo emerge y luego desaparece. En *Retorno*, el evento es definido por las dinámicas de la apariencia y la desaparición: una acción en apariencia frágil, casi inocente, se convierte gradualmente en una violenta demarcación del espacio; el mismo material frágil que se utiliza para manchar las paredes del hospital es utilizado para borrarlas, para «sanarlas». No se trata de una acción que sucede *en el tiempo*, sino de un evento que *es tiempo*, la presencia desnuda de la transición. Aun cuando el espectador no presenciara las dos acciones en su completa duración, la naturaleza repetitiva de la acción le permitía ser consciente de los actos que componen el evento, así como de su desenlace. En *Retorno*, como en muchas de las acciones de Arjona, el espectador constituye el punto de inflexión de la fuerza del tiempo, el punto en el que se actualiza la fuerza del evento.

Acciones como *Retorno*, por su minimalismo, por su silencio, por su persistencia, pero sobre por su duración, frecuentemente rayan en lo sublime. En las acciones de Arjona, la temporalidad del evento, la voluntad de la artista y la participación del espectador informan la emergencia de lo sublime. Según Kant, lo sublime acaece en respuesta a aquello que es «grande más allá de toda comparación» y que se caracteriza por «una suspensión

6 Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Madrid: Tecnos, 2007, §23.

7 Como afirma Kant, lo sublime «no puede ser contenido en ninguna forma sensible, sino que concierne a las ideas de la razón, las cuales, aunque no es posible presentación adecuada de ellas, pueden ser excitadas y llamadas a la mente por la inadecuación misma, la cual sí admite presentación sensible». Ver: Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, op. cit., §23.

8 Sigo aquí una observación de Jean-François Lyotard: el sentimiento de lo sublime es provocado por el hecho de que aquello que emerge en el espacio y el tiempo siempre está al borde de la desaparición. Lyotard hace eco de la teoría de lo sublime de Edmund Burke al afirmar que este sentimiento «es forjado por la sensación de que nada más sucede». Véase Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1991.

momentánea de las fuerzas vitales».<sup>6</sup> Lo sublime es un sentimiento causado por una contravención a nuestra «facultad de presentación», esto es, nuestra imaginación: si bien el objeto que lo provoca puede ser concebido o pensado, no puede ser contenido en una forma sensible.<sup>7</sup> Lo sublime es gestado por la experiencia sensible de la incapacidad de imaginar aquello que es demasiado grande, vasto o poderoso; en este sentido, se trata de un poderoso afecto. En *Retorno*, la imaginación se queda corta frente a la duración de la acción de manchar las paredes con pompas de jabón rojas y la acción posterior de «limpiarlas» con pompas transparentes. Igualmente se queda corta frente a la dimensión de la motivación necesaria para llevar esto a cabo. De modo similar, en *Pero yo soy el tigre*, el propósito de mover una enorme pila de escombros de un lado a otro en un principio parece casi imposible, porque nos es difícil imaginar tanto la duración como la motivación de la acción, la fuerza de voluntad necesaria para realizar semejante tarea.

En acciones como *Retorno* y *Pero yo soy el tigre* es más fácil concebir la totalidad de la acción de la artista que imaginarla. Ambas acciones se extienden por un lapso de tiempo que no es empíricamente aprehensible, un tiempo que, en la medida en que es parte fundamental del evento, se contiene en sí mismo, y se separa del tiempo de la experiencia habitual. El evento, aquello que irrumpe repentinamente, aquello que constituye una excepcionalidad en medio del flujo de lo cotidiano, la temporalidad ritual o concentrada de la actualidad expandida, es excepcional y, por lo tanto, frágil, efímero. En las acciones de Arjona, el sentimiento de lo sublime no solo es provocado por una contravención a nuestra imaginación, sino también por el hecho de que aquello que nos resulta poderoso en razón de la incapacidad de la imaginación para contenerlo, aquello que irrumpe, aquello que emerge con fuerza y cuya fuerza presenciamos, corre el riesgo de diluirse, de desistir, de no lograr su cometido, de desfallecer o desaparecer.<sup>8</sup> Ante la deficiencia de la imaginación, nuestra comprensión de la acción —de su programa, del orden de las acciones— nos permite dar por hecho que el evento sobrevivirá por el tiempo necesario.

La experiencia de la artista es en cierto sentido también nuestra experiencia. En *Retorno y Pero yo soy el tigre*, al igual que en las acciones de Arjona en general, los asistentes son parte del evento de la acción, un elemento constitutivo de su ensamblaje. El tiempo que cada *performance* fabrica es un tiempo intenso compartido, una actualidad vivida afectivamente 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.<sup>9</sup> 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, o que haya trasladado una pila de escombros para ordenarla de manera meticulosa, 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. Lo sublime, en otras palabras, no es solo el reconocimiento de la fuerza de la voluntad de la artista, de las capacidades de su cuerpo, sino también el reconocimiento de la fuerza de nuestra propia voluntad, de nuestras propias capacidades insospechadas. Pero, sobre todo, es el reconocimiento de las ramificaciones que puede tener la conciencia sensible de que la posibilidad de cambiar la banalidad del tiempo que vivimos reside en las capacidades de nuestro cuerpo.

9 Jill Bennett llama «experiencia empática» a la relación de contigüidad con el otro. La remembranza de la tragedia es un proceso a través del cual se ocupa el lugar del otro, un proceso de *devenir* por medio del cual una zona de indiscernibilidad entre el yo y el otro es temporalmente ocupado. Véase *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005.



## EVENTOS AFECTIVOS

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 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.

A la entrada del recinto había un teléfono celular acompañado de una tarjeta que invitaba a los visitantes a llamar y dar su definición de *performance*. Las respuestas de los visitantes se añadían al final del día a las respuestas anunciadas por los parlantes, y ampliaban así el repertorio de definiciones. La pregunta fue inicialmente publicada a través del correo electrónico por la Diet Gallery, de Miami, y posteriormente divulgada por medio de tarjetas entregadas en la calle. Para cuando la obra fue presentada en la feria de arte Art Basel, se habían recopilado más de 180 respuestas, compilación que crecía día a día a medida que se añadían las respuestas recogidas a través del teléfono. Emitidas por los parlantes que la artista portaba en su boca, el resultado era una extraña experiencia en la que el espectador

veía la presencia física de la artista, pero escuchaba las voces de otras personas, la experiencia de una dislocación entre lo visible y lo sonoro.



*What Is Performance Art?*  
Art Basel, Basel, 2008.

Respecto a esta obra, 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.<sup>1</sup> La acción requiere que el espectador lleve a cabo ese ejercicio: escuchar no la voz de la artista, sino la de quienes contribuyeron con sus respuestas. El ejercicio de suspensión activa de la voz personal que la obra solicita de sus espectadores es momentáneo; sin embargo, la artista lo realiza durante la totalidad de la duración de la acción. En esta acción, la suspensión del cuerpo de la artista hace eco de la suspensión de su voz, como si la posición del cuerpo fuera la imagen de una suspensión llevada a cabo en el fuero interior.

En cierto sentido, la pregunta que articula la acción es lo menos importante. Desde luego, es interesante escuchar la variedad de respuestas dadas por las distintas personas que realizaron sus contribuciones, pero lo más importante es el acto de escuchar, la suspensión del ego que este acto implica. Como en otras obras, 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. Estos últimos suspenden brevemente sus propios juicios para escuchar los de otros. Esta breve suspensión los acerca un poco a la suspensión que la artista opera en sí misma, en la cual lo crucial es la disolución del ego, el desarraigo del sujeto, el desasimiento de la identidad personal. A medida que las voces se multiplican, la artista se *desindividualiza* progresivamente. Esta desindividuación también se da a través de la acción misma: la incomodidad y la tensión de la posición a la que la artista somete su cuerpo implican una concentración en la acción que condensa la voluntad y la atención de tal forma que estas difícilmente pueden ser dirigidas a otros propósitos. Paradójicamente, la acción que Arjona lleva a cabo consiste en permanecer pasiva; empero, como señala Spinoza, «actuamos cuando algo sucede, ya sea dentro o por fuera de nosotros, de lo cual somos la causa adecuada».<sup>2</sup> Para el espectador, la

<sup>1</sup> María José Arjona en entrevista con el autor, mayo de 2014.

<sup>2</sup> Spinoza escribe: «Digo que obramos, cuando ocurre algo, en nosotros o fuera de nosotros, de lo cual somos causa adecuada; es decir [...] cuando de nuestra naturaleza se sigue algo, en nosotros o fuera de nosotros, que puede entenderse clara y distintamente en virtud de ella sola. Y, por el contrario, digo que padecemos cuando en nosotros ocurre algo, o de nuestra naturaleza se sigue algo, de lo que no somos sino causa parcial». Baruch de Spinoza, «Del origen y naturaleza de los afectos», *op. cit.*, definición II, p. 124.

individualidad de la artista es una incógnita en la medida en que ella no da su opinión; en vez de estar ante un individuo, el espectador se encuentra en la presencia de un cuerpo, mudo, tenso, inmutable, un cuerpo que se esfuerza por desindividuarse.

Esta desindividuación convierte el cuerpo en un dispositivo de transmisión de voces e ideas; de allí el hecho de que la postura en 45° evoque la posición típica de un parlante de pared. La voz de la artista es reemplazada por una multiplicidad de voces; estas parecen a la vez provenir desde dentro y fuera de ella. La artista parece sugerir que su noción de la *performance* no es solo suya: está informada por infinidad de voces anteriores a ella, que, en cierto sentido, su cuerpo y su mente simplemente actualizan. No existe algo como una idea enteramente propia, una página completamente en blanco o un espacio totalmente vacío: el espacio, las páginas sin marcar y nuestras ideas, incluso las más originales, resuenan con el eco de las cosas vistas, las cosas sentidas, los textos escritos, las ideas rumiadas. Lo importante —parece decirnos la artista— no es lo que ella piense sobre la *performance*, sino lo que le permitamos a esta forma artística, lo que hagamos de ella: la presencia de la artista sirve para catalizar nuestras ideas y opiniones, para movernos a hacer del arte de acción un acontecimiento relevante.

Claro está, no por contener su voz debemos concluir que Arjona se encuentra totalmente ausente. Al convertir su cuerpo en un catalizador de múltiples voces, 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. La búsqueda del placer es parte fundamental de la naturaleza del ego, pero Arjona, por el contrario, somete su cuerpo a una tensión que actúa en contra de los impulsos inmediatos de su ego al negarse el placer del descanso. En este sentido, la pregunta que articula a la acción es el pretexto que permite la disolución del ego, el leitmotiv que desencadena el *evento* de la desindividuación.

La desindividuación es aún más clara en *Mirror Mirror*. En esta acción, Arjona colgó un gran espejo del techo de la galería, que devolvía su reflejo. Al inicio de la acción, Arjona se observa en el espejo, mientras que ocho barras de mantequilla descansan sobre una base blanca. Después de un largo rato, ella toma una barra de mantequilla con la boca y comienza a refregarla sobre el espejo. Sistemáticamente, empezando por la base y moviéndose hacia arriba, Arjona esparce la mantequilla por la superficie del espejo hasta cubrirla por completo. Al opacarla, obstaculiza su reflejo. El espejo deviene una superficie grasienta, orgánica, que permanece en el espacio como testigo mudo y ciego de la acción de la artista.



*Mirror,*  
*Mirror.* Galería  
Valenzuela  
Klenner, Bogotá,  
2000.

Esta acción es, literalmente, un gesto de negación de la representación y una afirmación de la agencia del cuerpo. Aunque carece de la intensidad de las acciones de larga duración, esta obra, sin embargo, se refiere sin ambages a la anulación de la imagen personal y a la representación de sí mismo. La imagen del cuerpo se emborrona progresivamente a medida que la acción del cuerpo se hace cada vez más contundente. Claro está, hay un potencial metafórico en los objetos y materiales usados por la artista: el espejo, con toda su carga cultural; la mantequilla como material graso,

dúctil y calórico. Puesta en relación con estos elementos, la acción de emborronar la imagen nos remite a la agencia del cuerpo, a su capacidad de modificar las representaciones de lo individual y de lo corporal, de las formas en que nos entendemos a nosotros mismos y en que entendemos al mundo. Igualmente, los valores metafóricos de la mantequilla resaltan el potencial de transmisión de este ensamblaje de elementos.

Estas alusiones metafóricas son, no una finalidad en sí, sino un medio para un fin. En *Mirror, Mirror*, como en otras acciones, el afecto se vale de elementos metafóricos y discursivos. Como afirma Silvan Tomkins, el afecto puede resultar de la interrelación de elementos «endógenos, exógenos, perceptivos, propioceptivos y conceptuales/interpretativos en un circuito constante de retroalimentación».<sup>3</sup> Los afectos pueden ser desencadenados por los factores más variados. Pueden emerger en respuesta a elementos específicos o variaciones sutiles presentes en las obras, en las imágenes: un gesto, la intensidad de un color, la lentitud de un desplazamiento o de un movimiento. O pueden emerger a partir de los contenidos o marcos discursivos o semióticos que hacen parte de la heterogeneidad que constituye el evento estético. Pueden tener una corta duración o pueden persistir en el tiempo.<sup>4</sup> En resumen, la experiencia afectiva es en sí misma un complejo ensamblaje. La lectura de los elementos metafóricos de esta acción de Arjona promueve reacciones afectivas inicialmente aunadas a elementos interpretativos evocados por los materiales y objetos utilizados: el espejo remite a la imagen personal y a la idea de una identidad unitaria; la mantequilla remite al alimento, pero sobre todo al cambio de estado de la materia y a la concentración y transmisión de energía.

Los elementos metafóricos en *Mirror, Mirror* preparan al espectador para la identificación empática con la artista, es decir, para un proceso de sintonización afectiva entre ambos. Al igual que en *What Is Performance Art?* y en otras acciones, el cuerpo de la artista despliega una energía vital que le permite soportar el programa de la acción; en el contexto del marco interpretativo provisto por los elementos materiales utilizados, esta energía irrumpe como una fuerza que excede al estatismo y la unidad de

3 «Affects interweave endogenous, exogenous, perceptual, proprioceptive and conceptual/interpretative elements in a constant feedback loop.» Eve Kosovsky Sedgwick y Adam Frank, «What Are Affects?», en *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, Durham: Duke University Press, 1995, p. 11. Traducción propia.

4 Brian Massumi escribe que el afecto puede ser *puntual* —localizado en un evento específico— o *continuo* —una percepción de fondo transversal a los eventos—. Véase Brian Massumi, *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press, 2002, p. 36.

la imagen personal. En cuanto permanece sin calificar, sin ser circunscrito por nuestra emotividad convencional, el afecto es siempre eso: una irrupción, una intensidad que desborda la representación, una diferencia en el cuerpo que resulta incontenible tanto para el concepto como para la imagen. Tanto en *What Is Performance Art?* como en *Mirror, Mirror*, la empatía con la experiencia afectivo-corporal de la artista se da mediante el reconocimiento de que el cuerpo que realiza la acción no es el cuerpo de María José Arjona, sino un cuerpo expuesto en sus capacidades, y en este sentido, similar al cuerpo del espectador. Este último reconoce que la resistencia del cuerpo que tiene enfrente, la capacidad de ese cuerpo de concentrar sus fuerzas y de focalizar sus esfuerzos, podría ser la suya propia. De esto se tratan ambas acciones, al igual que muchas de las obras de Arjona: de permitirnos sentir, no lo que puede el cuerpo de la artista, sino lo que puede nuestro propio cuerpo, más allá de las determinaciones y circunscripciones de la identidad personal.

Pero la desindividuación es solo un aspecto de la dimensión afectiva de las acciones de Arjona. Un cuerpo que suspende su individualidad es un cuerpo que permite el flujo de afectos impersonales. Como señalan Deleuze y Guattari, el afecto «no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada que desencadena y hace vacilar el yo».<sup>5</sup> Los afectos son intensidades no calificadas que desestabilizan el yo. Arjona promueve un estado intensivo del cuerpo que no se alinea con las intenciones del yo, sino que, por el contrario, las rechaza. Por supuesto, este proceso es parcial: siempre podrá argumentarse que la intención es hacer una obra de arte, realizar una acción impactante, etc. Pero es aquí en donde la pregunta «What is performance?» y las alusiones metafóricas de los materiales de *Mirror, Mirror* juegan un papel importante en la producción de afectos. Estos elementos discursivos y significantes actúan como centro gravitacional de las obras, como el marco que comprende y encuadra la experiencia que el evento brinda. Los elementos semióticos actúan como el centro en relación con el cual la intensidad afectiva se entiende y *se siente*, tanto en la experiencia de la artista como en la del espectador.

5 *Mil mesetas, op. cit.*, p. 23.

En las acciones de Arjona, todo tiene que ver con la transmisión de afectos impersonales, de fuerzas corporales y potencialidades no calificadas. En su forma impersonal y no cualificada, los afectos se separan de las emociones, las cuales, como dice Brian Massumi, son «intensidades calificadas, el punto convencional, consensual de inserción de la intensidad en [...] circuitos de acción-reacción, en lo funcional y lo significativo».<sup>6</sup> El afecto es la desestabilización y apertura del yo a una multiplicidad, un hiato en el yo que lo lanza fuera de sí hacia el encuentro con el mundo. La desindividuación es la condición necesaria para liberar las intensidades afectivas de las formas convencionales del afecto, que suelen suscribirse a la identidad y a la historia personal. Es en la negación de lo personal que el afecto emerge como potencia del cuerpo, como fuerza que circula libremente por él y por los cuerpos que entran en relación con él; en este sentido, la desindividuación es el primer paso hacia la emancipación del cuerpo.

La negación de lo personal tiene diversas facetas. Volvamos a la serie de acciones *Vires*. Como mencionamos, hay un elemento erótico en las relaciones de poder construidas por estas acciones —y en otras acciones de Arjona—, en la medida en que el cuerpo de la artista es sometido a una manipulación directa y sin restricciones. Estas acciones permiten flujos de deseo que tienen que ver con el sometimiento del cuerpo del otro, o con someterse al otro. Como nos dice Julia Kristeva, hay un *disfrute* (*jouissance*) en el sometimiento que se encuentra más allá del placer del ego y que es más intenso que este.<sup>7</sup> El sentimiento de *jouissance* compele al sujeto a transgredir las prohibiciones impuestas sobre él, las cuales solo permiten el placer bajo formas convencionales, formas socialmente aceptadas. Es propio del ego buscar placer, y lo encuentra al seguir las normas sociales. El placer del ego es convencional; el disfrute que emerge en situaciones eróticas inéditas implica una restricción del impulso de placer del ego. El sentimiento de *jouissance* le impone límites al ego, y así permite el flujo del deseo. En *Vires*, la relación de poder que se establece entre la artista y el espectador abre la posibilidad de este sentimiento a expensas del ego.

6 En inglés en el original: «Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into into [...] narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning». Brian Massumi, *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, op. cit., p. 28. Traducción propia.

7 Véase Julia Kristeva, *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Madrid: Siglo XXI, 2006.

Pero las acciones tienen límites, y sería incorrecto ver en ellas una erotización intensa o una suspensión extrema de la norma. En *Vires*, el flujo del deseo es limitado por la conciencia de que se trata de una obra de arte y por el carácter público de la acción. Las prescripciones éticas de los espectadores no son desajustadas hasta el extremo de permitir cualquier tipo de comportamiento, así como las de la artista tampoco lo son hasta permitir que se haga con ella cualquier cosa: el diseño de las acciones y el hecho de que se trata de obras de arte evita que esto suceda. Más bien, las acciones promueven una experiencia afectiva compleja que, por un lado, tiene el sentimiento de *jouissance* como límite, como horizonte afectivo de una relación de poder erotizada pero que, por el otro, es regulada por la conciencia de que el cuerpo de la artista es ofrendado y se encuentra, por lo tanto, a nuestro cuidado. Se trata de una experiencia afectiva compleja que promueve un desasimiento parcial del ego, pero que mantiene un sustrato normativo que limita el flujo del deseo.

Miremos otro caso: las cuatro acciones que componen la serie *Affirmations* demuestran claramente la transmisión del afecto como intensidad liberada. Dos de las acciones consisten en la creación de una sensación de tensión, de peligro inminente: ¿la artista perderá el equilibrio, romperá los vasos con peces siameses luchadores sobre los que se para, atacarán los peces las plantas de sus pies? ¿La artista se quemará los pies en el hielo sobre el que permanece inmóvil? ¿Se enterrará los clavos incrustados en los bloques de hielo una vez que estos se derritan? En estas dos acciones, la sensación de tensión y peligro no se deslinda de elementos narrativos o representativos, de alusiones metafóricas o de contenidos discursivos, sino de la presencia física de la artista ante el espectador, quien se percata de los riesgos que ella asume.

Pero el espectador no solo se percata del riesgo: también lo *siente*. Jill Bennett escribe que el afecto es «esencialmente móvil»: persigue su propio curso, «conducido y amplificado por vectores mediáticos».<sup>8</sup> Al separar su propia subjetividad de la experiencia corporal, Arjona convierte su cuerpo en un vector tal, esto es, en un catalizador de energía afectiva

<sup>8</sup> En inglés en el original: «Conducted and amplified through media vectors». Jill Bennett, *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art After 9/11*, Londres: I. B. Tauris, 2012, p. 22. Traducción propia.

que es sentida por el espectador por un efecto de empatía que ubica a este último en contigüidad con la artista.<sup>9</sup> El propósito de este proceso empático se comprende al considerar la tercera acción de la serie. Arjona se demora una hora para escribir la palabra *yes* en una hoja de papel, una modificación de un ejercicio propuesto por Abramovič que le rinde tributo a la pieza *Yes Painting* de Yoko Ono. Tanto la pieza de Yoko Ono como la acción de Arjona remiten, en palabras de la artista, a «la afirmación de las capacidades del cuerpo para transformar las circunstancias negativas».<sup>10</sup> El propósito de la serie *Affirmations* es el mismo que guía el trabajo de Arjona en general: la afirmación, no solo de las capacidades y fuerzas de su propio cuerpo, sino de las fuerzas de todos los cuerpos, de los cuerpos en general.

En la última acción de la serie *Affirmations*, Arjona estalló bolsas plásticas llenas de aire aprisionándolas entre su torso y el pecho de los espectadores, en un contacto entre los cuerpos que literalmente explota las barreras entre estos. La acción devela la dificultad que solemos tener para entrar en contacto con los cuerpos de extraños —más en Estados Unidos, país en el que se llevó a cabo la acción, y en donde el espacio personal es casi sacro, por lo que las personas raras veces entran en contacto físico—. En esta acción se trata de vencer las resistencias, de eliminar la renuencia a la contigüidad corporal, de disolver los límites entre los cuerpos, no metafóricamente —aunque es posible interpretar las bolsas de aire como metáforas de las barreras entre los cuerpos y las personas—, sino *afectivamente*: el estallido de la bolsa precede la sensación de que ya no hay barreras. Aquí, la exploración de las capacidades de los cuerpos adquiere un cariz positivo marcado por la promoción de los encuentros por medio de una acción inesperada. Es justamente este carácter inesperado de la acción lo que permite que esta constituya un evento; como tal, la acción pone el cuerpo del espectador en tensión y lo invita a experimentar sensaciones análogas a las que experimenta el cuerpo de la artista. La última acción de la serie *Affirmations* es una invitación a dejar que nuestro cuerpo resuene con los cuerpos de otros, a pasar de la afirmación individual de las fuerzas vitales del cuerpo a la afirmación colectiva. En general, esta serie busca que los

9 Véase Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, op. cit., 2005

10 María José Arjona en entrevista con el autor, mayo de 2014.

cuerpos de los espectadores entren en resonancia con el de la artista: se trata de acciones sencillas diseñadas para hacernos sentir, no solo que no sabemos lo que puede un cuerpo, sino que, en conjunción, nuestros cuerpos pueden lograr más de lo que creemos posible.

En las acciones de Arjona, todo tiene que ver con la producción de eventos afectivos impersonales, de intensidades afectivas que se transmiten entre los cuerpos y que resuenan en el espacio que crean al acaecer. Para la acción *Lineamentum*, Arjona se sentó en una silla fijada a la pared interna de un silo de una fábrica de cerveza abandonada, a ocho metros sobre el suelo. Frotaba un cuenco con una baqueta, y su acción producía un sonido espectral en el vacío cilíndrico del silo. La monotonía gris de la pared de concreto, tan solo interrumpida por algunas grietas y por las huellas de su construcción, servía de complemento visual a la monotonía del sonido. Este último, sin embargo, no era completamente estable, sino que modulaba y cambiaba ligeramente como resultado de las variaciones de velocidad e intensidad del frotamiento. La artista permaneció allí durante muchas horas. La conciencia del espectador sobre este hecho intensificaba aún más el efecto meditativo de la acción, aun cuando el espectador no permaneciera frente a la artista por mucho tiempo.

Es esta una de las acciones más meditativas de Arjona. Los tazones cantores o cuencos tibetanos, largamente utilizados por las civilizaciones orientales para facilitar la meditación, para propiciar la relajación del cuerpo y los estados de trance, emiten un sonido constante de calidades únicas. El sonido puede ser sostenido indefinidamente al frotar el borde del cuenco con una baqueta o mazo, técnica especialmente importante en las prácticas meditativas del budismo tibetano. En la acción de Arjona, la disposición del cuerpo, la monotonía del sonido y la resonancia de este último en el descomunal vacío del silo constituían un ensamblaje de elementos que invitaba a la suspensión del monólogo interior y amplificaba el efecto meditativo de la acción, al permitirle al espectador trascender la experiencia de la artista.

*Affirmations n.º 1. Pulse*  
Miami, 2009.



*Affirmations n.º 2. Pulse*  
Miami, 2009.

*Affirmations n.º 3. Pulse*  
Miami, 2009.



*Affirmations n.º 4. Pulse*  
Miami, 2009.

Sin duda alguna, Arjona se encontraba en un estado profundamente meditativo: la posición del cuerpo, la acción de la mano, la vibración del cuenco, la resonancia en el silo y la reiteración en el tiempo producían en ella una especie de trance en el cual, como ella dice, «el espacio es un solo cuerpo». Los músicos saben que un instrumento nunca se interpreta con una sola parte del cuerpo, ya sean los dedos, las manos, los brazos, los pies o el aliento, sino con el cuerpo en su totalidad. Pero no solo eso: los músicos suelen decir que su instrumento se convierte en parte de su cuerpo. En función de la producción del sonido, el cuerpo del músico y el cuerpo del instrumento deben entrar en consonancia, deben constituir un ensamblaje musical en el cual no es posible distinguir elementos orgánicos y elementos sonoros. En *Lineamentum*, cuerpo, cuenco, espacio y sonido entran en una relación de contigüidad, un ensamblaje heterogéneo cuyo producto es una totalidad energética que permea el espacio del silo y los cuerpos que entran en él.

En *Lineamentum*, la organización afectiva del cuerpo modula en función del sonido: la manifestación y el flujo de las fuerzas vitales son comandados no por las fijaciones habituales de los afectos 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 —lo cual incluye la mente, por cuanto es inseparable de este último—. El cuerpo y la mente de la artista resuenan con el sonido mismo, armonizan con el sonido (la producción de armónicos es crucial para el efecto meditativo del cuenco; los cuencos más apreciados son aquellos que producen armónicos fuertes). El sonido desarticula el sentido de permanencia y unidad que el monólogo interior construye como barrera contra la inconmensurabilidad de las fuerzas que actúan sobre el cuerpo.<sup>11</sup> De estar sujeto a una narración, a un discurso, el cuerpo pasa a vibrar en relación con un sonido estable, singular y poderoso en su resonancia. En este proceso se devela el carácter de efecto de la subjetividad, de la captura de la potencia del cuerpo, de apresamiento del conjunto cuerpo-mente; al quedar develado este carácter, se hace posible desarticularlo, trascenderlo, en aras de liberar las fuerzas del cuerpo.

11 Aquí sigo brevemente a Freud, quien sostiene que una función de la conciencia es actuar como un escudo que protege al organismo de las «energías excesivas» provenientes del mundo exterior. Freud escribe: «Esta partícula de sustancia viva flota en medio de un mundo exterior cargado [*laden*] con las energías más potentes, y sería aniquilada por la acción de los estímulos que parten de él si no estuviera provista de una protección antiestímulo». Véase *Obras completas*, vol. 18: *Más allá del principio de placer, psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, Buenos Aires: Amorrortu, 1992 (1976), p. 27.



*Lineamentum,*  
Bogotá, 2009.

Hay una relación íntima entre el cuenco cantor y el cuerpo de la artista. En este sentido, la materialidad del cuenco cantor usado por la artista es relevante. Este, como la mayoría de los cuencos tibetanos, está hecho de cobre. Este metal es especialmente interesante, ya que su maleabilidad manifiesta la continua modulación de la materia. Los cuencos, como cualquier objeto metálico, son el resultado de un proceso de *modelado* del metal, un corte transitorio en el flujo de la materia, una pausa en su continua modulación, proceso del cual el metal es especialmente expresivo. El cuenco puede ser fundido y su materia usada de nuevo, plasticidad que evoca el carácter fluido y variable de la materia. De manera análoga, la organización afectiva del cuerpo, las emociones, los afectos convencionales y recurrentes, constituyen un corte en el flujo de las fuerzas del cuerpo, en la circulación de las intensidades afectivas. Si el cuerpo se caracteriza por su capacidad de ser afectado, entonces su condición no es la estabilidad, sino el cambio, la diferencia. Los afectos son, como sostiene Spinoza —y Deleuze y Guattari, influenciados por este—, 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. En resumen, el carácter modelado del cuenco resuena con la modulación de los afectos del cuerpo.

La acción produce una diferencia en el cuenco al hacerlo vibrar; la vibración del cuenco, a su vez, produce una diferencia en el cuerpo de la artista, que lo hace *devenir*. El evento acaece en el encuentro del cuenco cantor con el cuerpo de la artista, así como de estos con el sonido y el espacio vacío del silo: todo ello hace parte del ensamblaje del evento. El sonido producido por el frotamiento del cuenco, en su constancia y reverberación, se convierte en el catalizador del afecto, en el garante de su continuidad, en el leitmotiv de su manifestación y permanencia. Esta permanencia del afecto, su persistencia al permear el espacio de la acción y los cuerpos que entran en él, constituye la sustancia del carácter meditativo de la acción —incluso aunque, al no tratarse de un contenido subsumible en una imagen o en un concepto, el afecto no puede ser representado—. La acción de interpretar el cuenco cantor libera un afecto meditativo, silencioso, concentrado, denso, que no se encuentra vinculado a ninguna finalidad específica: el afecto es en sí mismo la finalidad. Se trata, como es de conocimiento común entre quienes practican la meditación, de una experiencia que debe ser vivida.

El sonido producido por el frotamiento del cuenco, en su modulación, resulta del carácter modelado del metal (los mejores cuencos cantores son aquellos martillados a mano) en conjunción con las intensidades moduladas que constituyen al cuerpo de la intérprete. La constancia de la frecuencia sonora producto del frotamiento del cuenco es acentuada por las variaciones sonoras producidas por pequeñas diferencias en la velocidad de la mano, en la intensidad de la presión del mazo sobre el metal, en la disposición del brazo de la intérprete. Algo tan sutil como una corriente de aire o una momentánea incomodidad del cuerpo pueden producir diferencias sutiles en la onda sonora, que es amplificada por el vacío del silo. En medio de la constancia del sonido, de su reverberación continua, la variación resalta la fluidez de la materia que lo produce, es

decir, tanto del metal como del cuerpo. En medio de la constancia y de la repetición, la variación emerge como aquello que apunta al afecto.

Este afecto, meditativo y sin codificar, no subsumido en el significante, esta intensidad pura y ciega, simplemente vibra, resuena. El afecto no es individual, no se relaciona con el yo de la artista o con su historia personal; por el contrario, es el límite de su historia, de su vida personal, de su ego —¿qué sería más contrario a la intención personal que acometer una acción como esta, tan absurda desde el punto de vista de la utilidad o de la afirmación del yo?—. Se trata de la liberación de una potencia impersonal, una potencia que reside, no en la conciencia o en la mente de la artista, sino en su (el) cuerpo. Spinoza afirma que el cuerpo está compuesto por una infinidad de elementos simples que entran en relaciones de velocidad y reposo, en las que, en principio, cada uno de estos elementos es acoplable con cualquier otro.<sup>12</sup> En concordancia, aquello que Deleuze y Guattari llaman «el poder de la manada» del afecto se refiere a la multiplicidad de impulsos que habitan, no al sujeto o al yo, sino el espacio liminal entre el cuerpo y el yo. En este sentido, la potencia del cuerpo es la infinita posibilidad de mezcla entre elementos simples que entran en relaciones de intensidad variables. Cada mezcla produce un estado afectivo particular cuyo común denominador es que, en cuanto mezclas de partículas, se encuentran más allá del significante y de la narración personal.

¿Cuáles son los límites de la intensidad afectiva? La mano se ensambla con el mazo que frota el cuenco; el sonido producido por la acción de frotar el cuenco con el mazo reverbera en las paredes del silo; el cuerpo registra las vibraciones, no solo a través de sus órganos auditivos, sino de la totalidad de sus tejidos. La piel no es el límite de la vibración; por el contrario, esta viaja entre las paredes y los elementos más resguardados del cuerpo. El cuerpo *siente* las paredes del silo por intermediación de la vibración sonora y entra en contigüidad con ellas, incluso aunque la pared y la piel no estén en contacto directo. En un proceso análogo, el cuerpo siente el espacio entre la pared y la piel. La organización afectiva del cuerpo establece sus límites en la piel; el afecto producido por el sonido torna

12 Deleuze y Guattari hacen la siguiente interpretación, a la cual me ciño aquí: «Spinoza procede radicalmente: llegar a elementos que ya no tienen forma ni función, que en ese sentido son, pues, abstractos, aunque sean perfectamente reales. Sólo se distinguen por el movimiento y el reposo, la lentitud y la velocidad. No son átomos, es decir, elementos finitos aún dotados de forma. Tampoco son infinitamente divisibles. [...] No se definen por el número, puesto que siempre van por infinitudes. Pero, según el grado de velocidad o la relación de movimiento y de reposo en la que entran, pertenecen a tal o tal individuo, que puede formar parte a su vez de otro individuo bajo otra relación más compleja, y así hasta el infinito». *Mil mesetas, op. cit.*, p. 258.

esos límites permeables, de forma tal que ellos ya no definen el cuerpo. Más bien, el cuerpo es experimentado como la intensidad misma; sus límites son ahora los límites del espacio. El espacio es un solo cuerpo.

Esta es la experiencia que Arjona le ofrece al espectador. Se trata no de interpretar la acción, sino de 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 y 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, las contigüidades allí producidas. 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. La acción produce una relación empática de los cuerpos, una afinidad que no es de puntos de vista, de visiones de mundo u objetivos comunes, de intereses o historia personal, sino afectiva. 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.

Las acciones de Arjona son ante todo eventos afectivos; 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. Los experimentos afectivos que Arjona propone, la creación de afectos que acaece en sus obras, persiguen una ética y una política del cuerpo.





## LA POLÍTICA DEL CUERPO

La finalidad de las acciones de Arjona no es representar temas sociales o políticos; ellas no buscan realizar comentarios sobre hechos sociales concretos ni sobre la historia de violencia del país de la artista. Sin embargo, ellas son profundamente políticas. ¿En qué sentido? La dimensión política de las acciones de Arjona emerge, antes que nada, de su carácter eventual. Como afirma Jacques Rancière, la dimensión política del arte deriva de la experiencia singular que este introduce en medio de la habitualidad de la experiencia estética, esto es, la experiencia de nuestro cuerpo. Esta última nunca es políticamente neutra; por el contrario, frecuentemente se encuentra al servicio del poder —de la reproducción de las estructuras e instituciones del poder, de sus prácticas y discursos, de sus regímenes de visibilidad e invisibilidad—. La singularidad de la experiencia que el arte propicia interrumpe dicha experiencia habitual al darles cabida a modos y formas estéticas que pueden convertirse en el punto de partida de acciones y proyectos emancipatorios.<sup>1</sup> En cuanto eventos, las acciones de Arjona propician una experiencia del cuerpo que emerge como la posibilidad de agencias futuras.

Mencionemos como ejemplo la serie *Vires*, en cuyas acciones los asistentes podían interactuar de diversas maneras con el cuerpo de la artista. No hay en ellas discurso crítico o «mensaje» político alguno. En vez de ello, estas acciones suspenden las convenciones sociales que rigen las relaciones entre desconocidos. Lo inédito, al menos para la mayoría de

<sup>1</sup> Aquí sigo a Jacques Rancière, quien sugiere que la sociedad está organizada siguiendo un régimen estético, al que llama «la distribución de lo sensible», constituido por «el sistema de hechos autoevidentes de la percepción sensible que simultáneamente revelan la existencia de algo en común y las delimitaciones que definen las partes y posiciones de los receptores dentro de él» («the system of self-evident facts of sense perception that simultaneously discloses the existence of something in common and the delimitations that define the receptive parts and positions within it»; Rancière, *The Politics of Aesthetics*, p. 12). La distribución de lo sensible es un sistema que configura formas habituales de ver, de decir, de sentir y de hacer —en pocas palabras, formas de ser— que determinan las posibilidades que tienen los individuos y

los asistentes, es la suspensión misma, que es tanto más impactante cuanto más inesperada resulta para el asistente. En estas acciones, los asistentes se encuentran en una situación de libertad ante el cuerpo de la artista, que difícilmente se daría en la mayoría de los contextos sociales en los que estos habitualmente se desenvuelven. El carácter político de estas acciones resulta, antes que nada, del hecho de que ellas emergen como espacios singulares de libre acción en medio del carácter prescriptivo de la mayoría de las relaciones sociales, como espacios en los cuales es posible ser conscientes de las relaciones de poder en las que estamos inmersos. Pero sobre todo, 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.

los colectivos de participar en la política y la posición que ocupan en la comunidad. La política del arte —y ciertamente, en la visión de Rancière, de cualquier obra de arte que merezca el nombre— es interrumpir la distribución de lo sensible, ofrecer un espacio autónomo con respecto a ella. Véase Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Londres: Continuum, 2009. Una evaluación crítica de la teoría de Rancière sobre la relación entre arte y política puede verse en Rubén Yepes, «Aesthetics, Politics and Art's Autonomy: A Critical Reading of Jacques Rancière», *Evental Aesthetics*, vol. 3, n.º 1, 2014, pp. 40-64. Disponible en <http://evental-aesthetics.net/>. Consultado el 4 julio de 2014.



*Vires: On Knowledge.*  
Teatro Anatómico, Bolonia,  
2011.

Pero la consideración del carácter eventual de las acciones de Arjona es solo el punto de partida para la comprensión de su dimensión política. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, el aspecto fundamental de los eventos estéticos que Arjona produce es su producción afectiva y la exploración de las potencialidades del cuerpo: más que visibilizar lo invisible o hacer audible lo inaudible, las acciones de Arjona producen intensidades no cualificadas que circulan por el cuerpo de la artista, por el espacio de la acción y por los cuerpos que se encuentran en él. La experiencia estética es tanto una experiencia de lo perceptivo como de lo afectivo. Incluso se puede decir que el afecto es preponderante en relación con lo perceptivo, y más fundamental en relación con la agencia política: el afecto incide directamente en la calidad de nuestra experiencia estética, mientras que la percepción solo tiene incidencia en la medida en que nos afecta. De modo correspondiente, es el afecto, y no la percepción, aquello que nos motiva directamente a actuar, incluso cuando lo perceptivo da origen al afecto.

Ahora, el hecho de que las acciones de Arjona busquen explorar las potencialidades del cuerpo mediante la producción de intensidades afectivas no quiere decir que en ellas dichas intensidades sean completamente ajenas a cualquier cualificación, o que permanezcan sin cualificar indefinidamente: aun cuando las acciones de Arjona no tienen un «contenido», existen marcos semióticos y discursivos que *encuadran* o *enmarcan* la experiencia afectiva que proveen. Si bien esos marcos por lo general no están directamente presentes en las acciones, son parte constitutiva de cada acción en cuanto evento estético, una parte insoslayable de su ensamblaje. El ensamblaje de las intensidades afectivas con los elementos semióticos y discursivos que intervienen en los eventos instaurados por las acciones es constitutivo de la dimensión política de estas últimas.

En algunas obras de Arjona hay contenidos semióticos en los elementos que intervienen en las acciones, metáforas sutiles, sugerencias de posibilidades significativas o de claves interpretativas. En la primera parte de *Retorno*, la tintura del espacio con pompas de jabón rojas puede evocar tanto la fuerza de la violencia como la fuerza vital del cuerpo en virtud de

la asociación del líquido rojo con la sangre. La referencia a la fuerza vital del cuerpo es resaltada por el sonido de la acción, el cual evoca procesos y fluidos corporales: la respiración, los latidos del corazón, la circulación de la sangre. Correspondientemente, en la segunda parte de la acción, en la que Arjona dedicó siete días a «lavar» el espacio con pompas de jabón sin tinturar, es plausible que evoquemos nociones de limpieza y sanación.



*Retorno.*  
Galería  
AlCuadrado,  
Bogotá, 2008.

Es posible extender las referencias todavía más. Las burbujas de jabón borran las manchas rojas lentamente, pero también, incompletamente: la técnica no es la más indicada, ya que las pompas transparentes fallan en erradicar todo vestigio de las pompas rojas. En cierto sentido, el propósito es de antemano imposible; empero, esta imposibilidad es en sí misma expresiva. La persistencia de la tinta roja sugiere que, para cambiar el presente, es necesario mantener el pasado a la vista: este, en las bellas palabras de Walter Benjamin, solo puede ser retenido «en cuanto

imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad».<sup>2</sup> La tinta roja que obstinadamente resiste la acción de las pompas de jabón permite que nuestra mente evoque en un fulgor momentáneo la historia de nuestros abandonos, de nuestras violencias y nuestras ruinas; al relacionar esta imagen con la acción de borrar las huellas de la tinta roja, ella nos conduce a evocar —visceral, existencialmente— la necesidad de atender al pasado. La conjunción de la acción sanadora con la persistencia de la tinta roja resaltan, para un espectador colombiano perspicaz, que no hay sanación posible sin que se traiga a colación el pasado en el presente.

Pero en esta acción existen otros elementos que cumplen una función de encuadre. En general, cuando Arjona se refiere a la violencia, debemos entender que alude a una experiencia que puede ser abstraída de cualquier contexto específico; sin embargo, Arjona también es consciente de que su enfoque sobre la violencia se relaciona con su país de origen. El sitio en el que *Retorno* fue realizado, la abandonada clínica Santa Rosa, de Bogotá, constituye un elemento de encuadre en la medida en que hace parte del evento de la acción. La clínica Santa Rosa es uno de varios hospitales públicos que han tenido que cerrar como consecuencia de las fallas del sistema de salud colombiano, el retiro de fondos y la corrupción gubernamental. A punto de convertirse en una ruina, el edificio que alguna vez albergó la clínica Santa Rosa refiere al espectador consciente del contexto sociopolítico nacional la inequidad e injusticia social que aflige a la sociedad colombiana.

Miremos otro caso. En *Tiempo medio* —para la época en que se escribió este texto, una de las últimas acciones que ha realizado en Colombia—, Arjona amasa y muerde masa de maíz durante veinticuatro horas. La artista camina a lo largo de una mesa, toma un puñado de masa de maíz dispuesta en un extremo, la amasa en forma de arepa y, al cabo de un tiempo, la muerde con vehemencia, dejando en ella la huella de los dientes, para posteriormente caminar pausadamente hasta el otro extremo, en donde se detiene y, sosteniendo el disco de masa frente a su corazón,

<sup>2</sup> *Tesis de filosofía de la historia*, Taurus: Madrid, 1973, 5.ª tesis.

mira fijamente a la audiencia antes de depositar la masa sobre la mesa. La acción es complementada por una video-proyección que muestra un molino que al girar produce un martilleo constante, un sonido regular que marca el tiempo de la acción. La penumbra del espacio, iluminado solo por la luz de la proyección y por un candelabro, enfatiza el carácter dramático de la acción.

Esta acción contiene varios elementos semióticos que le sirven de clave interpretativa a un espectador perspicaz. La duración de la acción, aludida en el título, se refiere al tiempo que debe pasar antes de que alguien pueda ser considerado oficialmente desaparecido. Las huellas de los dientes en las masas de maíz recuerdan las placas dentales que se utilizan para identificar los cadáveres cuando el reconocimiento visual falla. La acumulación de las masas mordidas remite a la acumulación de los cuerpos anónimos en las fosas comunes y, en general, a la persistencia de la violencia y de la muerte. Los amasijos de maíz permanecieron en el lugar en el que se llevó a cabo la obra, el Museo de Antioquia, por un tiempo después de la realización de la acción, y terminaron por oler y descomponerse, con lo cual se enfatizaba la referencia a la muerte violenta.

Sin embargo, no se le hace justicia a *Tiempo medio* si solo se la entiende como una alusión sensible a la muerte violenta y a la desaparición. Si bien los elementos semióticos mencionados hacen parte del ensamblaje de la acción, de los elementos heterogéneos que constituyen al evento, ellos no son la finalidad de la obra. De nuevo: el aspecto central de la acción es su carácter eventual, su producción de afectos. Arjona se preparó concienzudamente para producir el tono afectivo de la acción: ayunó y realizó ejercicios de meditación durante los tres días previos al inicio de la obra, y permaneció en completo silencio durante ese tiempo. Estas actividades, invisibles para el espectador, contribuyen a dotar de intensidad afectiva a la acción, pues preparan el cuerpo de la artista tanto para que resista la duración de la misma como para que logre producir su tono meditativo y solemne. Esta preparación se ensambla con el control y la concentración pausada de los movimientos de la artista, con la penumbra del espacio, con

la imagen y el sonido de la proyección y, especialmente, con la conciencia que tiene el espectador de la larga duración de la acción. Este ensamblaje constituye un evento afectivo intenso, una experiencia singular capaz de modificar las modalidades afectivas de la experiencia cotidiana.<sup>3</sup>

Al igual que en otras obras, en *Retorno* y en *Tiempo medio* los afectos producidos, si bien son impersonales, y son en principio intensidades no calificadas, pueden ser puestos en relación con los elementos semióticos y discursivos que hacen parte del evento. Aunque el afecto, en cuanto intensidad no calificada, se resiste a lo semiótico, la experiencia afectiva del espectador —las «sensaciones» efectivamente sentidas, la experiencia consciente del afecto— es un compuesto complejo y heterogéneo en el que dichas intensidades se conjugan con lo semiótico, en el cual entran en una relación intrínseca con lo discursivo. Aquí debemos atender los señalamientos de Sylvan Tomkins: la experiencia afectiva es, de manera análoga al evento, un *ensamblaje* en el que intervienen elementos endógenos y exógenos, elementos sensibles y elementos conceptuales o interpretativos. Este punto es crucial: si bien las acciones de Arjona promueven y producen afectos no cualificados, afectos a los que solo podemos referirnos como intensidades sentidas por el cuerpo, la totalidad de la experiencia sensible del espectador no se da exclusivamente en este registro. En acciones como *Retorno* y *Tiempo medio* se dan momentos de desarraigo afectivo, de desarticulación de las modalidades afectivas que permean la experiencia cotidiana, de experiencia corpórea impersonal, de resonancia sensible; sin embargo, también se dan momentos en los que estas intensidades afectivas son enmarcadas por elementos discursivos o significativos de diversa índole.

El espectador oscila entre momentos de intensidad afectiva, de desarraigo sensible, y momentos de interpretación conceptual, de adscripción de sentido. El afecto desestabiliza los marcos significativos y discursivos mediante los cuales nos relacionamos con el mundo habitualmente, los elementos semióticos de nuestra subjetividad. Como afirman Deleuze y Guattari, el afecto hace vacilar al yo. Empero, una desestabilización demasiado

3 Es notorio que en varias de las reseñas periodísticas de la obra se enfatiza la intensidad afectiva de la acción y su capacidad de extraer al espectador de la experiencia cotidiana. Las palabras de Dominique Rodríguez Dalvard, publicadas en la revista *Diners*, son ilustrativas. Para esta periodista cultural, dar cuenta de la acción requiere «enunciar lo que allí se produce, a nivel emocional. Indudablemente es subjetivo, pero resulta inquietante lo que allí dentro sucede. El ritmo lento, ceremonial, melancólico e inacabable de la artista redefine la noción de tiempo. Cuestiona nuestra impaciencia por la aparente inacción y devela esa necesidad de que 'algo' ocurra». Dominique Rodríguez Dalvard, «*Tiempo medio*: María José Arjona», *Revista Diners*, Bogotá, 13 de septiembre de 2013. Disponible en <http://revistadiners.com.co/articulospecial.php%3Fide%3D36%26id%3D366>. Consultado el 2 de junio de 2014.

repentina o demasiado radical puede producir un efecto de *shock* que conduce a la parálisis, frente a la cual la construcción de sentido resulta difícil, si no imposible —es esto lo que puede pasar con las *performances* más chocantes, con las acciones que le dan absoluta prioridad al efecto de impacto—. Como observan Deleuze y Guattari, por más radical que sea el experimento afectivo, siempre es necesario conservar un mínimo de territorio, un mínimo de organización afectiva y significativa.<sup>4</sup> En las acciones de Arjona, los elementos significativos y discursivos funcionan como ese mínimo de territorio, el contrapunto en relación con el cual las intensidades afectivas adquieren constitución, en contraposición con el cual irrumpen y se desbordan. La sutileza y la sobriedad de sus acciones aseguran que ese mínimo de territorio permanezca, que las desarticulaciones no se desencadenen vertiginosamente.

4 Véase Gilles Deleuze y Felix Guattari, «Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible», en *Mil mesetas*, *op. cit.*



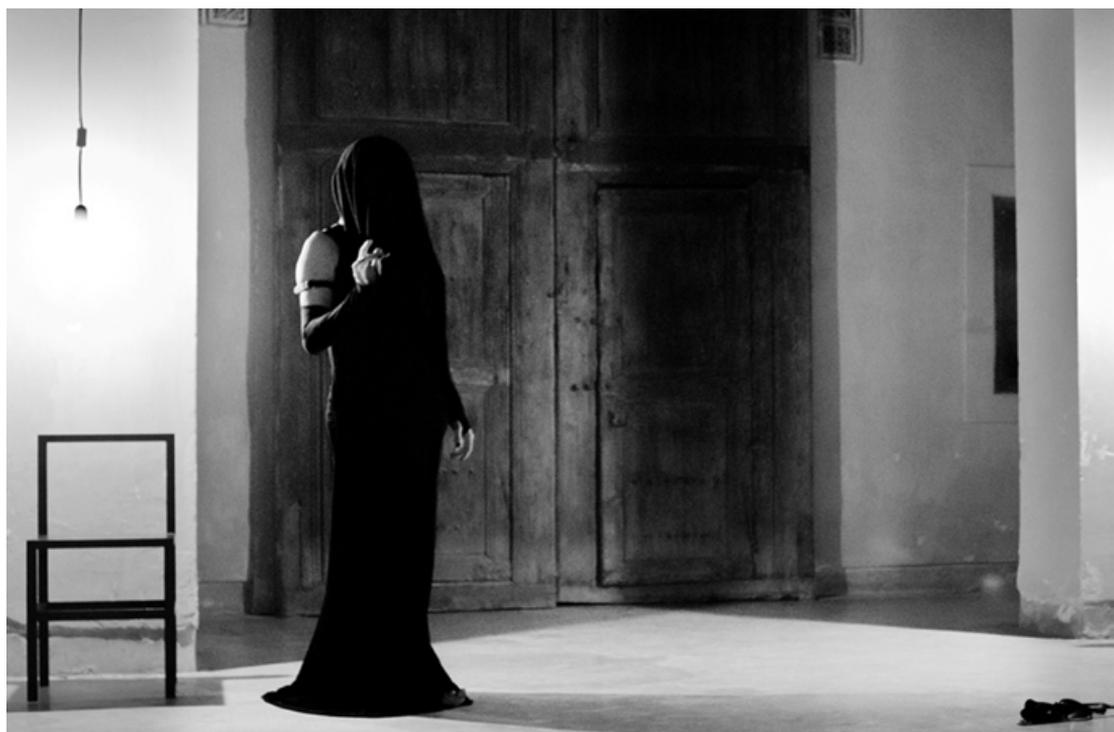
*Tiempo medio*, Museo de Antioquia, Medellín, 2013.

Como siempre sucede con el buen arte, las acciones de Arjona no se resuelven en una idea, un concepto cerrado, una narrativa concisa o una aprehensión culminante. La oscilación entre la intensidad afectiva y la adscripción de sentido no culmina en la subsunción de uno de los términos en el otro: al retirarse el espectador de la acción, la tensión entre ambos términos permanece en él. En acciones como *Retorno* y *Tiempo medio*, los marcos semióticos y referenciales son, a lo sumo, ambiguos; su carácter abierto y su deliberada ambigüedad no permiten que el afecto sea capturado en el ámbito del sentido, a la vez que las intensidades afectivas no erosionan dichos marcos hasta el punto de volverlos espurios o irrelevantes. Al no afirmar cuál es la fuente de la violencia que las marcas en las paredes transmiten, *Retorno* deja al espectador con una inquietante sensación de carencia, de disolución; al no poner de manifiesto una crítica o una postura frente a la producción de muertes violentas, *Tiempo medio* energiza al espectador con una tensión afectiva que no ofrece solaz.

En las acciones de Arjona, el evento es un ensamblaje de intensidades afectivas y elementos semióticos, y es con relación a esta heterogeneidad que debemos entender su política. Un último ejemplo. En *All the Others In Me*, Arjona se sienta en una de las dos sillas dispuestas en el lugar de la acción, vestida con unas cincuenta prendas de ropa interior: brasieres, calzones, pantimedias y liguetos. Suena música: una mezcla de sonidos atmosféricos y canciones de distinta procedencia geográfica mezcladas con música *pop*. La artista enciende un bombillo que cuelga sobre su cabeza. Lentamente, remueve una pieza de cada tipo de prenda, apaga la luz y camina hacia la otra silla. Allí, enciende la luz y se pone una prenda negra similar a un burka. Con esta prenda puesta, se sienta y procede a remover otro juego de ropa interior. Apaga la luz. De vuelta a la primera silla, enciende la luz y remueve otro juego de ropa. La acción continúa de esta forma hasta que todas las prendas han sido removidas, excepto el burka. Las piezas removidas yacen en el suelo, donde el juego de luces y sombras hace que evoquen diversas figuras.

Esta acción se presentó en Marruecos; el sitio o contexto es uno de los elementos del ensamblaje, y le otorga a la acción un marco de sentido. El burka que la artista conserva puesto hace clara alusión al cuerpo femenino en la religión islámica; las prendas interiores remiten a la condición de la mujer como objeto de deseo en la cultura occidental. Mediante esta conjunción de concepciones distintas del cuerpo femenino, la acción cuestiona la distancia y la alteridad con la cual Occidente concibe el cuerpo femenino en las culturas islámicas, y de este modo erosiona la supuesta diferencia entre dichas concepciones. Igualmente, erosiona el supuesto de la libertad del cuerpo femenino en Occidente, así como su contracara, la idea de que en los países musulmanes todos los cuerpos femeninos se encuentran sometidos al poder masculino. Los elementos semióticos de esta acción traen a colación el debate político y cultural sobre el sometimiento del cuerpo femenino en el mundo musulmán y en Occidente, y aluden al hecho de que, como en muchos de los debates que comparan ambas civilizaciones, dicho debate está atravesado por prejuicios y estereotipos de lado y lado.

Sin embargo, la acción no establece juicios de valor; más bien, construye el cuerpo como el sustrato de ambas concepciones —cuerpo-objeto y cuerpo-propiedad, cuerpo-deseo y cuerpo-oculto, cuerpo-ideal y cuerpo-tesoro—: el cuerpo no codificado, el cuerpo desligado de lo cultural puede con todos estos cuerpos. En la oscilación entre los marcos semióticos de la acción y la aprehensión de la potencia del cuerpo allende su sujeción en la identidad cultural se revela el impulso ético de *All the Others in Me*, que consiste no en hacer visible el debate sobre el cuerpo femenino en el mundo musulmán y en Occidente, sino en *hacer sensible* el hecho de que la potencia del cuerpo excede tanto su cosificación como su posesión, tanto su consumo como su ocultamiento ritual. La potencia del cuerpo femenino es otra, más primordial, incluso más fundamental, que su adscripción al género «femenino»; tener conciencia afectiva de ello es abrir la posibilidad de transformar los modos de relación con el cuerpo y las formas en que se conciben y experimentan las adscripciones de género.



*All the Others  
in Me, Marrakech  
Biennial,  
Marrakech, 2012.*

En lo que respecta la dimensión política de las acciones de Arjona, es importante la relación entre afecto y agencia. Como enseña Spinoza, los afectos incrementan o disminuyen la capacidad del cuerpo para actuar; ellos pueden inmovilizar, pero también pueden solicitar compromiso y acción.<sup>5</sup> Este punto es importante: las intensidades afectivas, los afectos no calificados propiciados por las acciones de Arjona tienen, o por lo menos pueden tener, una persistencia allende su relación con los elementos semióticos y discursivos que las acciones presentan en cuanto eventos, una persistencia que no permite que sean subsumidas en la significación. Sin duda alguna, los elementos semióticos y los marcos discursivos de acciones como *Retorno* y *Tiempo medio* regulan la desestabilización del yo que ellas producen; empero, no la previenen o contienen. Aun cuando es factible atribuirle sentido, e incluso significado concreto, a algunas de las acciones de Arjona, estas, en su apertura, no ofrecen una experiencia autocontenida, una experiencia que resuelva en sí misma las tensiones

<sup>5</sup> Véase Baruch de Spinoza, «Del origen y naturaleza de los afectos», *op. cit.*

que crea; por el contrario, ellas promueven una experiencia afectiva que solicita futuras acciones, futuras interpretaciones, formas de agencia que el espectador debe construir e implementar por su cuenta.

¿Qué es aquello que persiste, aquello que no puede ser subsumido por los marcos significativos de la acción? Una sola cosa: las potencialidades desconocidas o poco conocidas del cuerpo, las potencialidades exploradas y efectuadas por la acción. La función de los elementos semióticos y discursivos es taimar la otredad de ese cuerpo, ponerlo en relación con sentidos y formas de experiencia más familiares. Debemos atender un señalamiento clave de Spinoza: los afectos son modificaciones del cuerpo y *la idea* de esas modificaciones.<sup>6</sup> No hay una separación entre mente y cuerpo; cuando decimos «cuerpo», debemos entender siempre «mente-cuerpo». La experiencia afectiva no es, como algunos autores interpretan, una experiencia exclusiva del cuerpo, y por ello ajena a la mente. Tal cosa no existe. Como señala Spinoza, la diferencia clave no se da entre cuerpo y mente, ni entre experiencia corporal y actividad mental, sino entre la *acción* y la *pasión* del sistema cuerpo-mente: mientras que hay afectos cuya causa podemos identificar en nuestra agencia, existen otros cuya causa es tanto externa como indeterminada.<sup>7</sup> La ética de las acciones de Arjona consiste en invitarnos a realizar un paso de la pasión a la acción: las potencialidades desconocidas o poco conocidas del cuerpo que las acciones posibilitan abren un campo de experiencia que el espectador podrá —posteriormente, mediante subsecuentes experimentos afectivos y procesos de reflexión— constituir como nuevas dimensiones de su agencia, de su capacidad de actuar en el mundo, en pocas palabras, como nuevas dimensiones de su libertad.

6 Spinoza escribe: «Por afectos entiendo las afectaciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afectaciones». Baruch de Spinoza, «Del origen y naturaleza de los afectos», *op. cit.*, Definición III, p. 124.

7 Spinoza escribe: «Si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afectaciones, entonces entiendo por «afecto» una acción; en los otros casos, una pasión». «Del origen y naturaleza de los afectos», *op. cit.*, definición III, p. 124.

Es por esto que podemos hablar del carácter sublime de acciones como *Retorno*, *Pero yo soy el tigre*, y también de lo sublime en *Tiempo medio*: si en un primer momento estas acciones producen una aprehensión que deriva de su larga duración, de la conciencia sensible de la fuerza que se despliega en las acciones y del riesgo de que esta desfallezca, en un segundo momento nos damos cuenta de que tenemos la capacidad de

actuar de maneras que no habíamos sospechado, de realizar potencias del cuerpo capaces de transformar los ritmos y las circunstancias cotidianas. En este sentido, lo sublime tiene una dimensión política: puesto en relación con los elementos semióticos y discursivos de las acciones, este afecto no es otra cosa que la conciencia de que las situaciones violentas en las que vivimos pueden ser transformadas a partir de capacidades que ya se encuentran en nosotros, en la potencia de nuestro cuerpo —la cual, valga decirlo, es también la fuerza de nuestra mente—. De la misma manera en que en *All the Others in Me* lo importante es la afirmación de la potencia del cuerpo femenino en relación con las identidades y subjetivaciones que la constriñen y capturan, en acciones como *Retorno*, *Pero yo soy el tigre* y *Tiempo medio* lo importante es la aprehensión de las capacidades del cuerpo en relación con los poderes y las diversas modalidades de violencia que someten a este último y que no permiten que su fuerza se expanda. En general, la dimensión política de las acciones de Arjona consiste en afirmar la vitalidad del sistema cuerpo-mente sobre la violencia, en afirmar la vida sobre el abandono y el deterioro, en enfatizar las capacidades del cuerpo y de la mente sobre las condiciones que los someten, por improbable que parezca la tarea de transformar las formas del poder.

Los eventos que Arjona desencadena con sus acciones emergen como espacios singulares a través de los cuales aprehendemos el hecho de que las fuerzas que pueden llevar a cabo las transformaciones que necesitamos —cualquiera que sea su índole— se encuentran no en nosotros (como si de alguna voluntad secreta se tratara), no meramente en nuestro cuerpo (como si el cuerpo fuera una fuente inmanente de fuerzas), sino en las interacciones de nuestro cuerpo con otros cuerpos, en nuestras relaciones con el mundo. La ética de las acciones de Arjona consiste en posibilitar que aprehendamos la necesidad de llevar a cabo experimentos con las potencialidades del cuerpo y con la potencia conjunta de la confluencia de los cuerpos, experimentos que puedan liberar las fuerzas transformativas que requerimos; su política consiste en posibilitar que aprehendamos la necesidad perentoria de estos experimentos en relación con los poderes y las formas de violencia que nos sujetan y nos constriñen.



## ACCIONES EN IMÁGENES



*Construcción de un tiempo*  
(acción). Galería Valenzuela  
Klenner, Bogotá, 2000.



*Mirror, Mirror on the Wall*  
(acción). Galería Valenzuela  
Klenner, Bogotá, 2000.

*Nomad Territory* (ciclo de acciones). Dorsch Gallery, Miami, 2001.





*I Bring the Ocean*  
(acción). Bass Museum of Art,  
Miami, 2001.

*Vivo - Don't Call it  
Performance (video-acción).  
Museo del Barrio, Nueva York,  
2004.*





*Vault* (acción). The  
Ballroom Marfa, Marfa, Texas,  
2004.



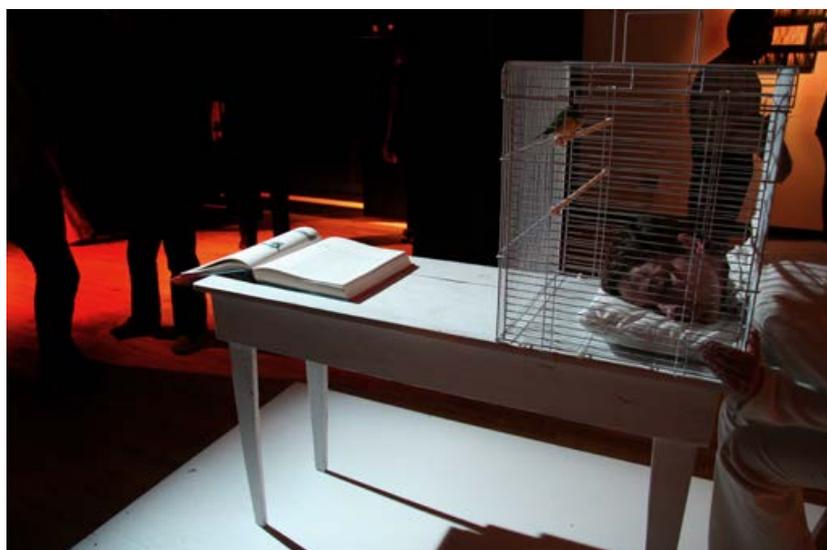






*Oil Based Media (acción).*  
Bernice Steinbaum Gallery,  
Miami, 2005.

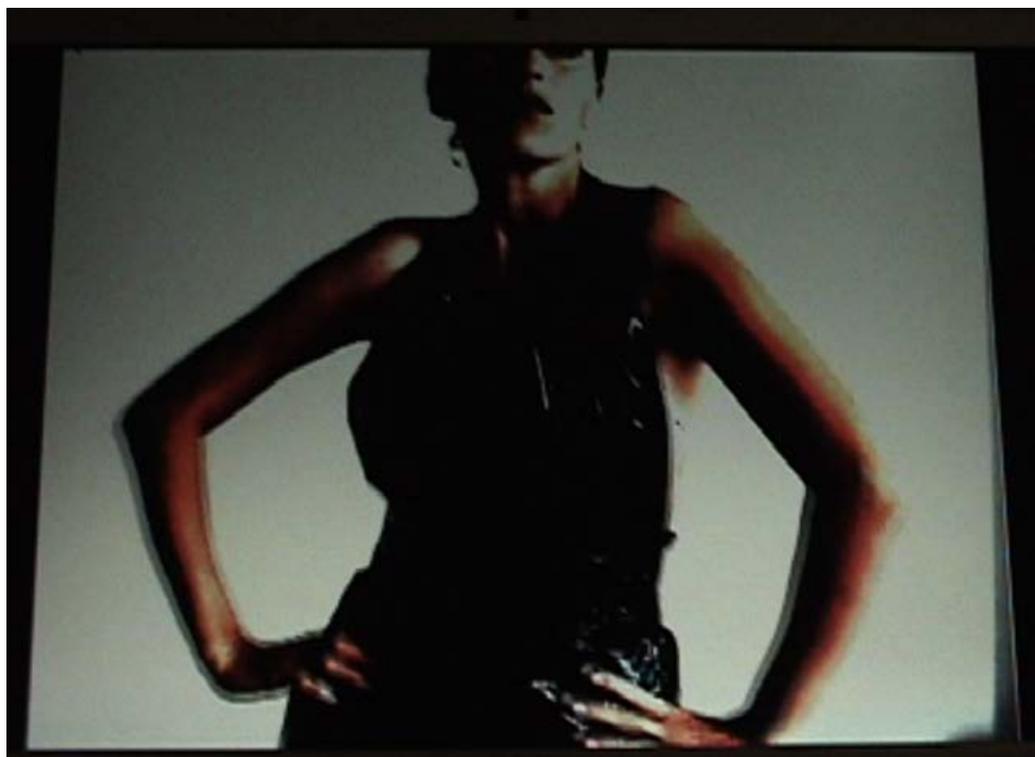
*Flight* (acción). Miami  
Light Project, Miami, 2005.

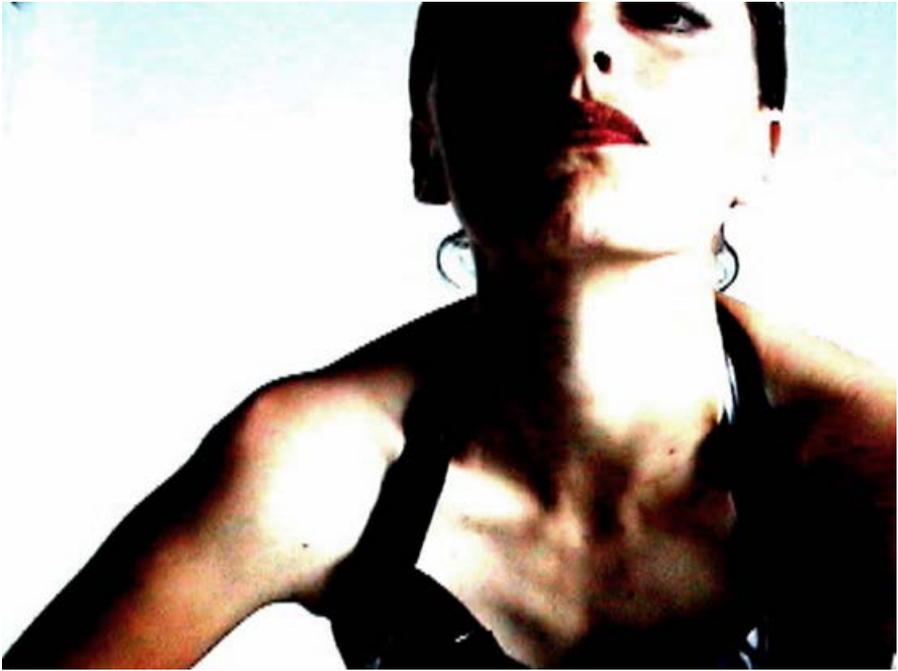




*Understanding Water*  
(acción). Ballroom Marfa,  
Marfa Texas, 2005.

*Fake* (video-acción).  
Bernice Steinbaum Gallery,  
Miami, 2006.



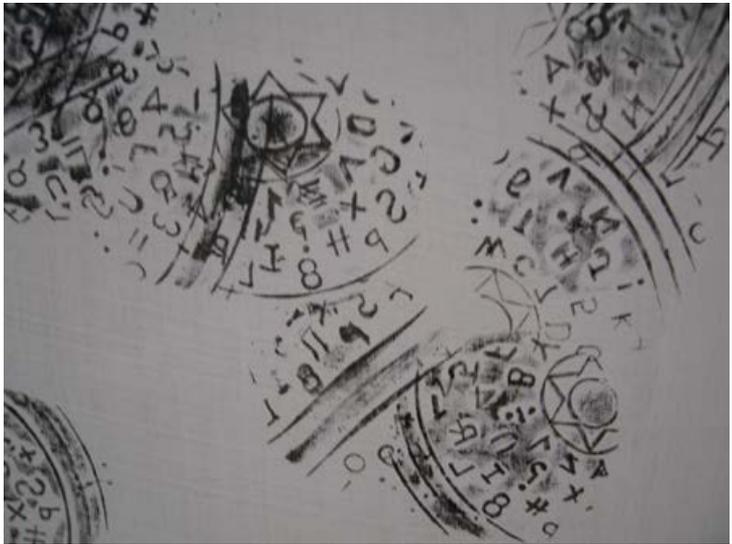


*History (acción). Tercera  
Trienal de Guangzhou,  
Guangzhou, China, 2008.*









*The White Series* (ciclo de acciones). Diet Gallery, Miami, 2008.

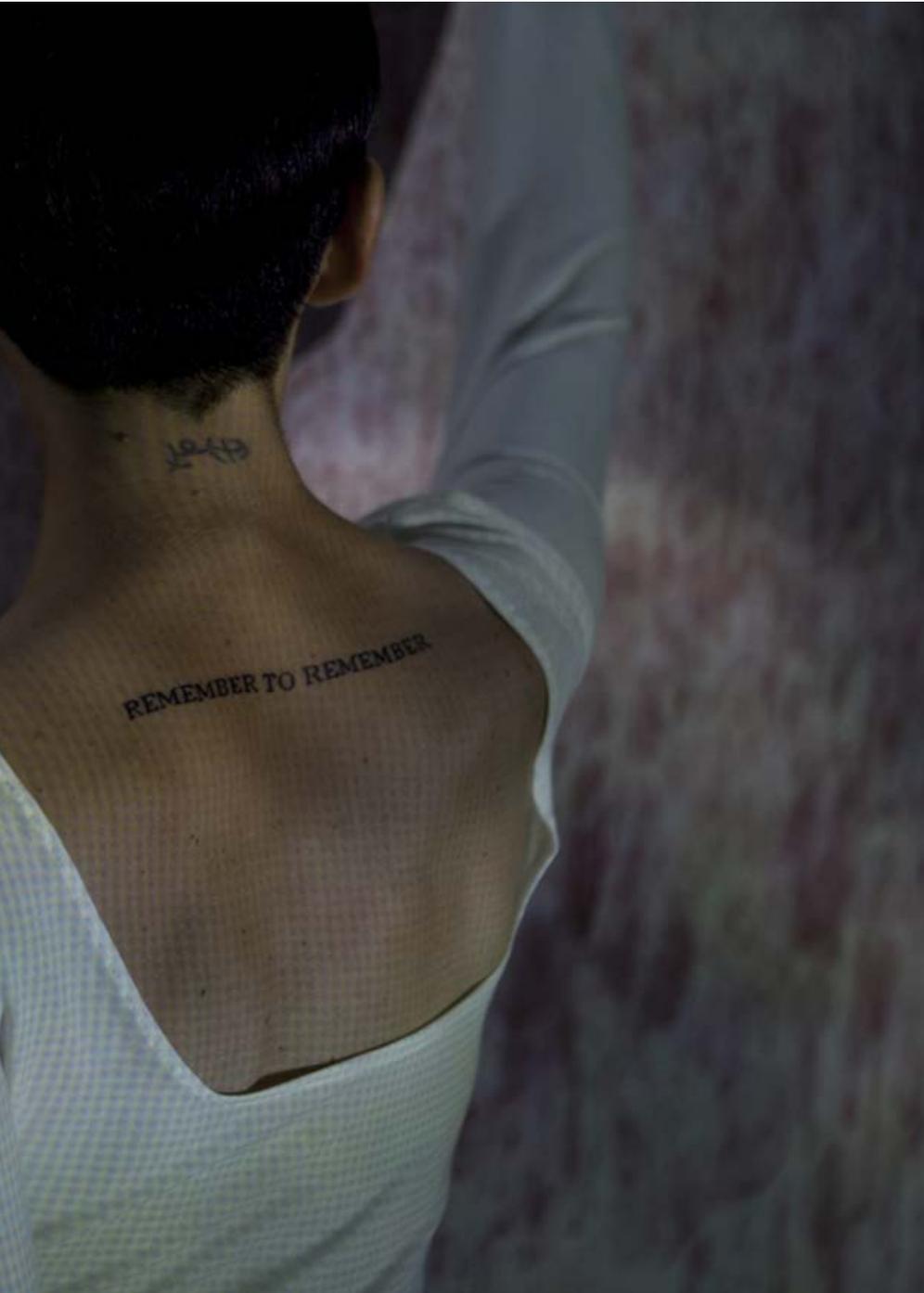


*Untitled.*



*Remember to Remember.*









*Karaoke.*

*Dear, Dear, I Shall Be too  
late.*





*Retorno (acción).*  
Clínica Santa Rosa/Galería  
Alcuadrado, Bogotá, 2008.



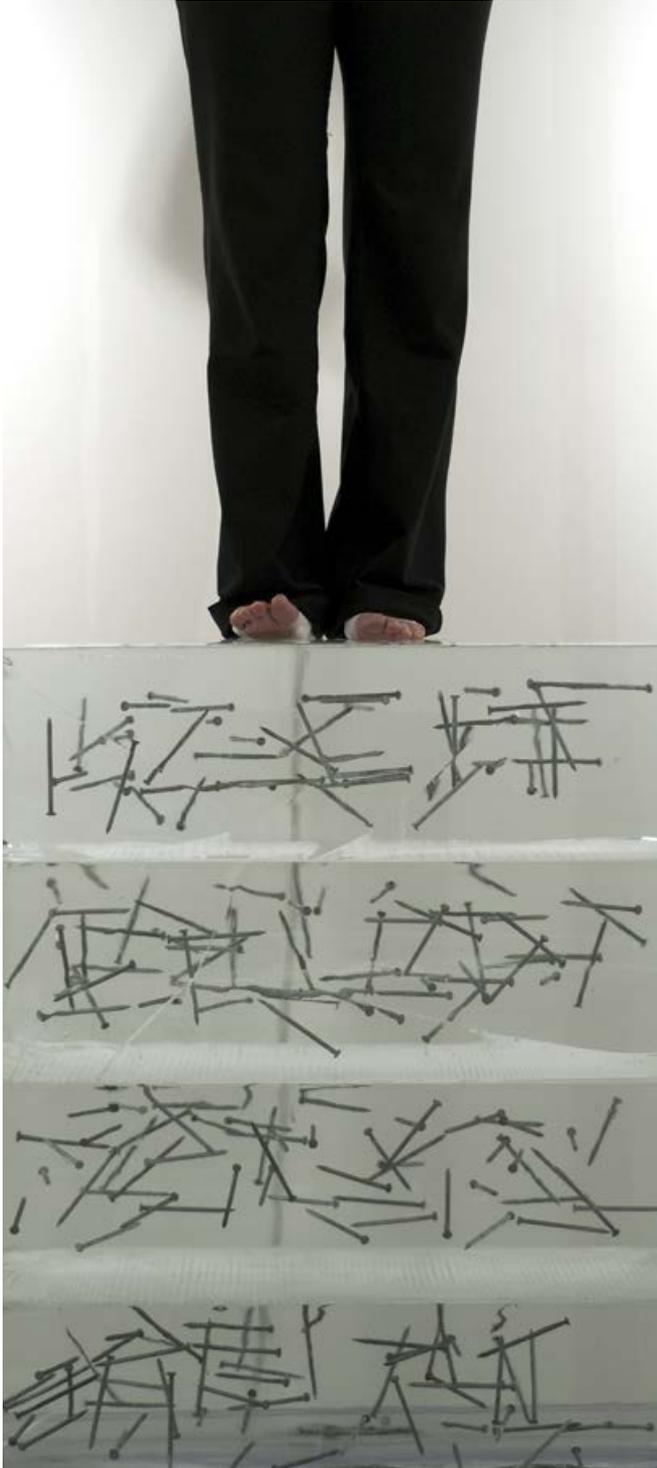


*Affirmations* (serie de acciones).  
Pulse Miami, Program Galerie Anita  
Beckers, Miami, EE. UU., 2009.

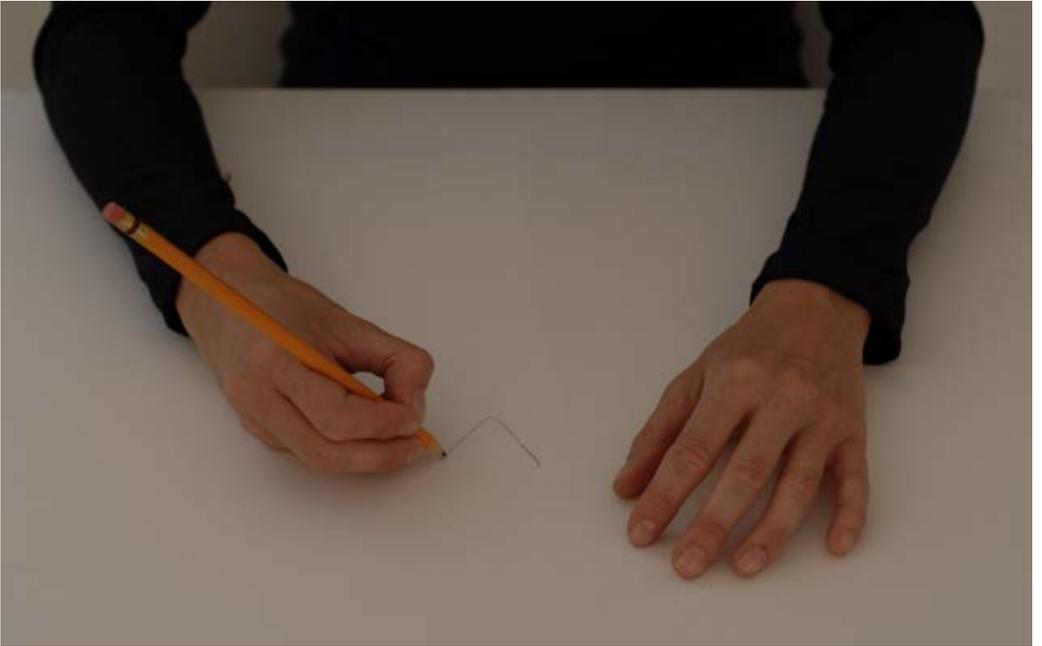


*Affirmation One.*

*Affirmation Two.*



*Affirmations Three.*





*Affirmations Four.*

*Four-Legged Animals*  
(video-acción). Anita Beckers  
Gallery, Fráncfort, 2009.

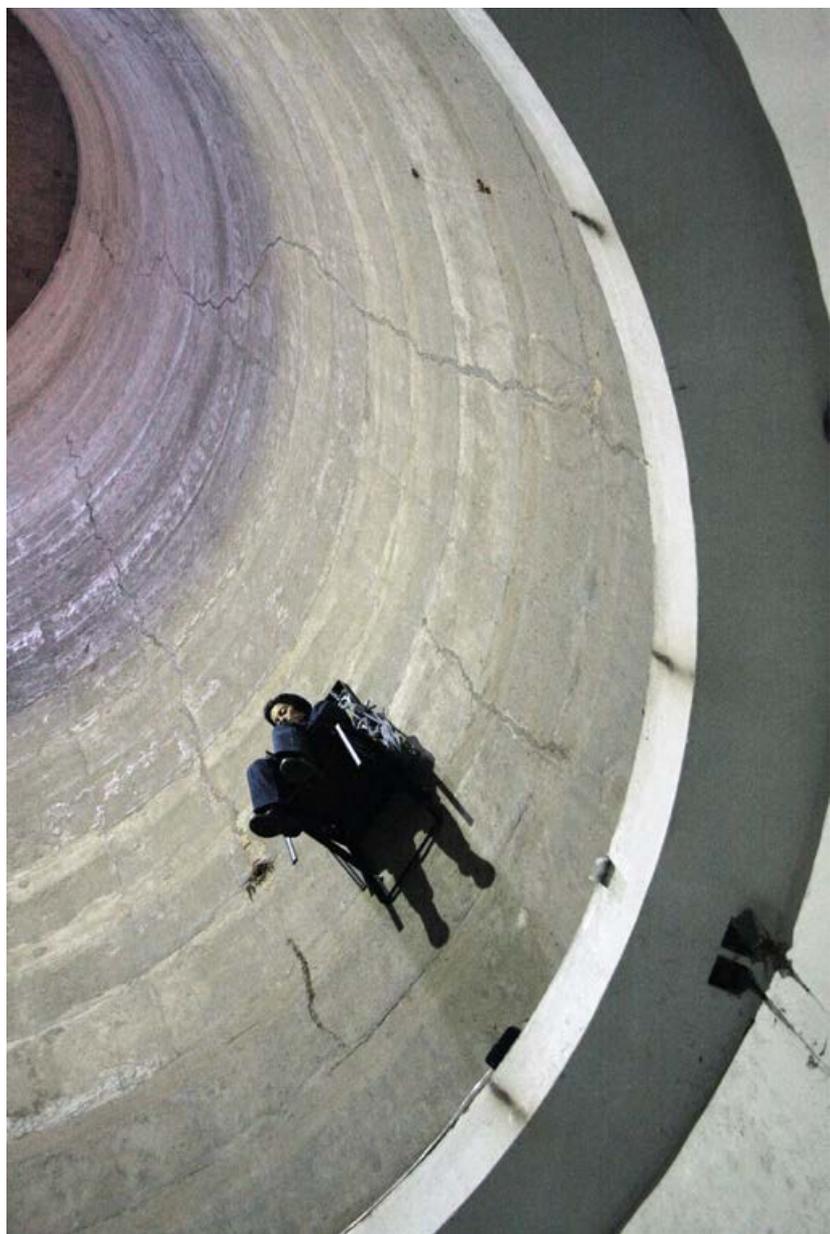




*Flashlights and  
Constellations (acción).*  
Watermill Center, Nueva York,  
2009.









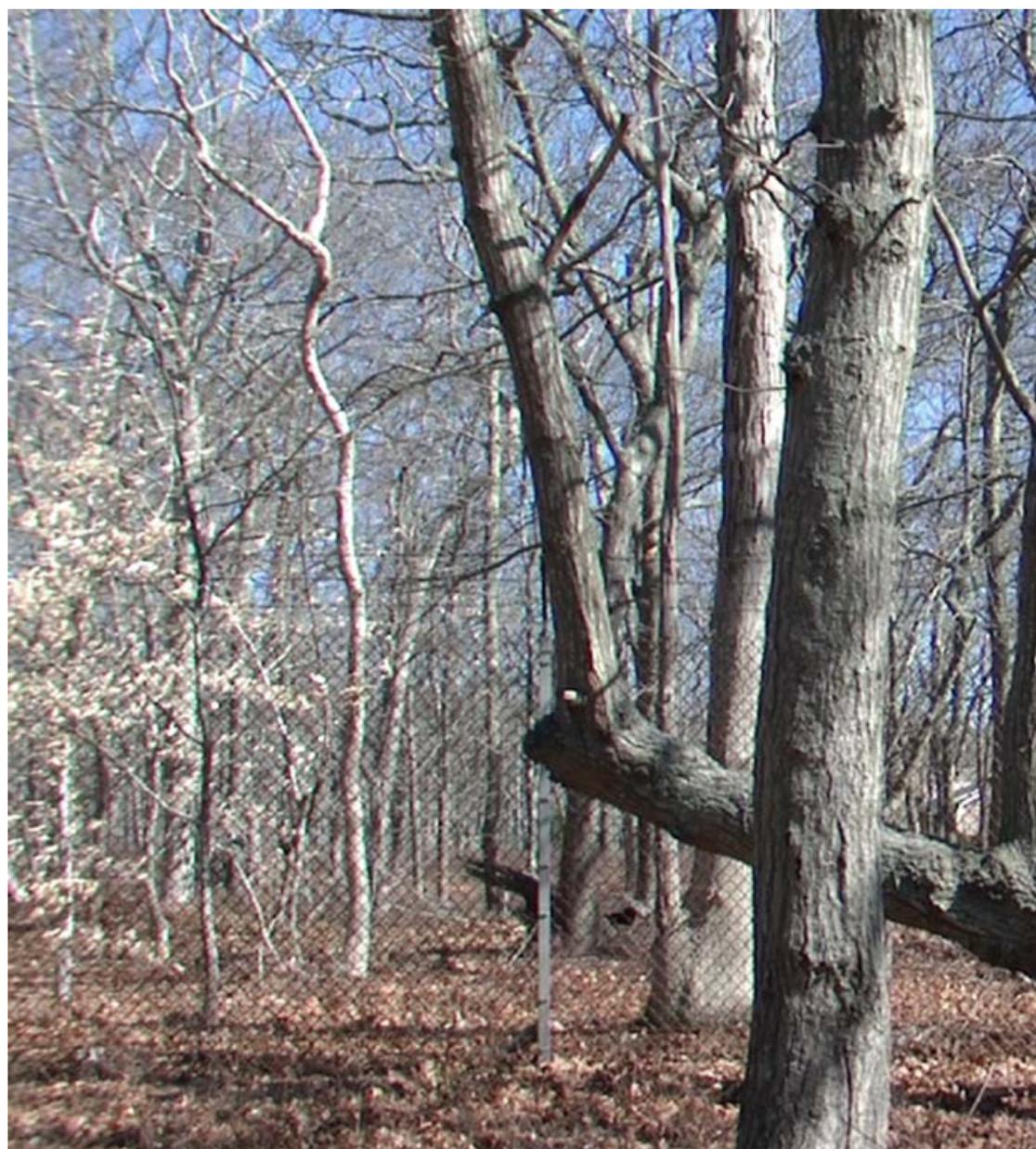
*Lineamentum* (acción).  
Galería Alcuadrado, Bogotá,  
2009.

*A Line of thought, a Line of Action, a Line*  
(ciclo de acciones). Artist in Residency Program  
at the Watermill Center, Nueva York, 2009.



*Grass.*







*Natural Lines.*

*Perfect Circle.*





*Permanent.*

*365 Days Reenactment.*

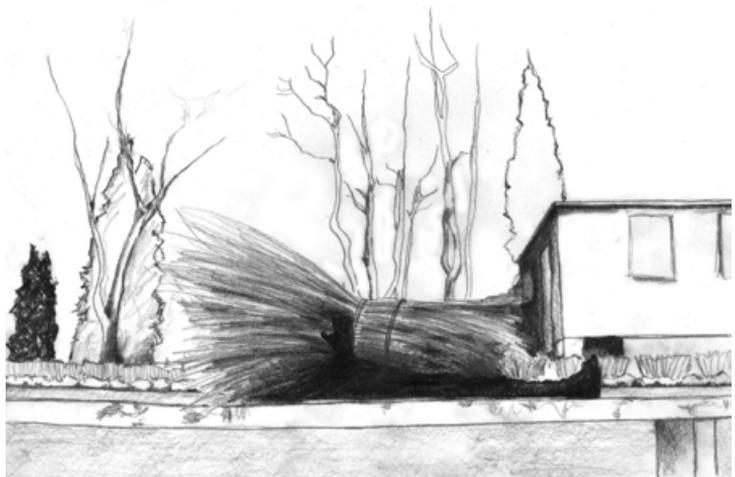




*Resting.*

Wake.





*Vires* (serie de acciones). Nueva York,  
Viena, Bolonia, Nápoles, Bogotá, 2010.





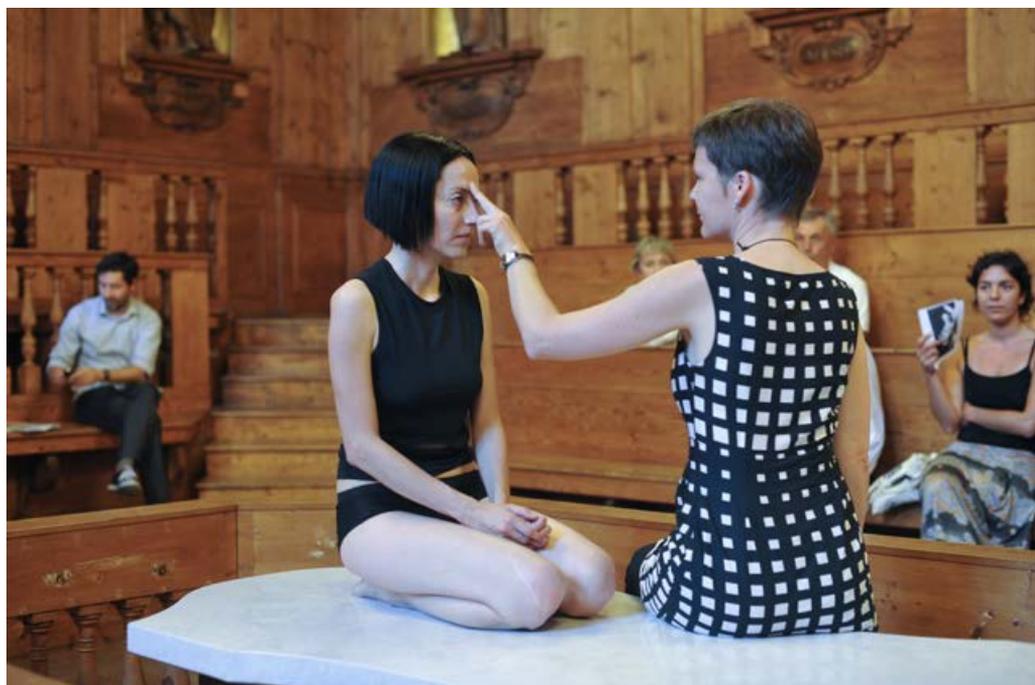
*On Force (Bologna).*

*On Knowledge (Bologna).*





*On Luck (Bologna).*

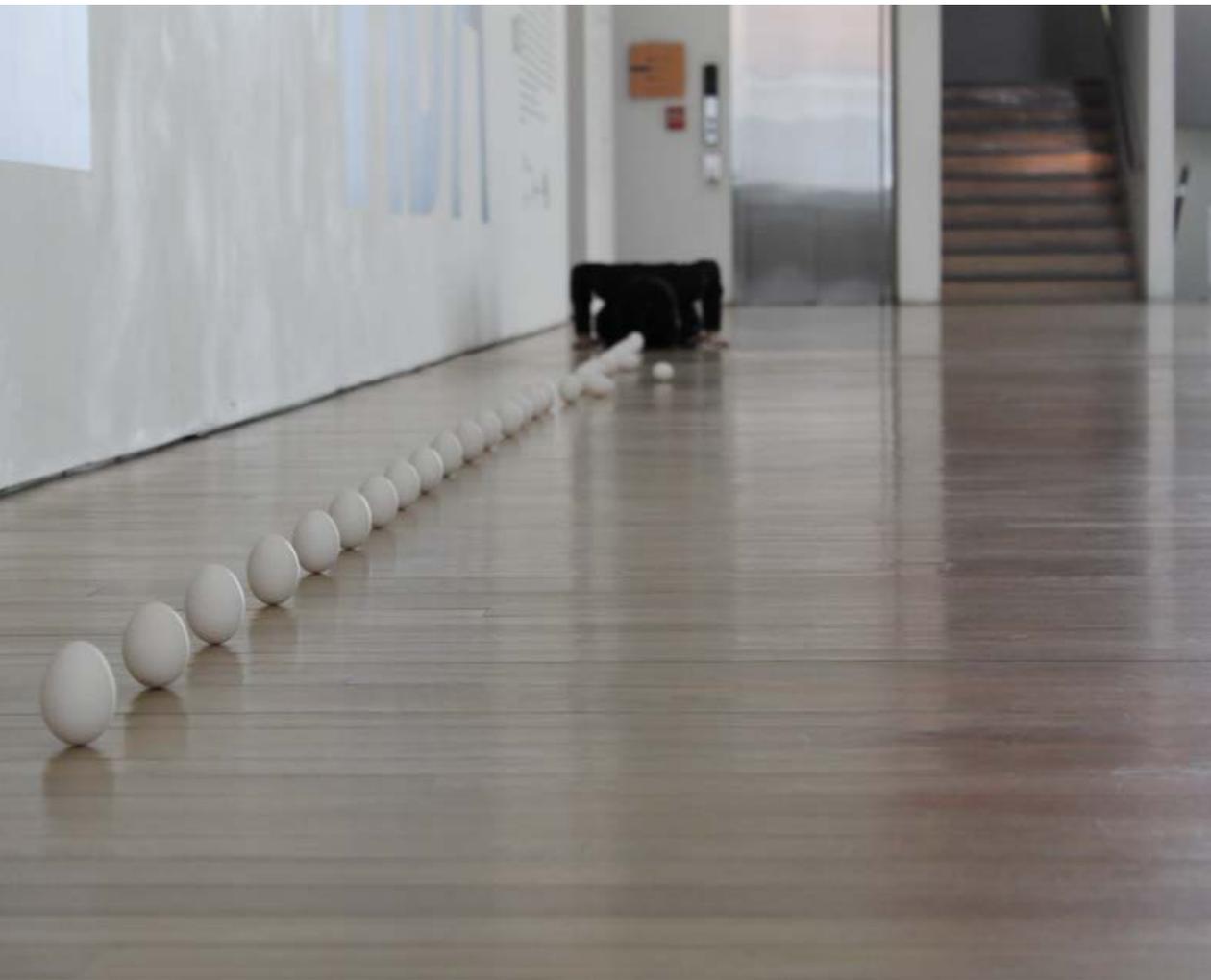




*On the Power of Images  
(Viena).*

*Camine despacio*  
(reactivación de 365 días)  
(acción). Museo de Arte  
del Banco de la Republica,  
Bogotá, 2011.



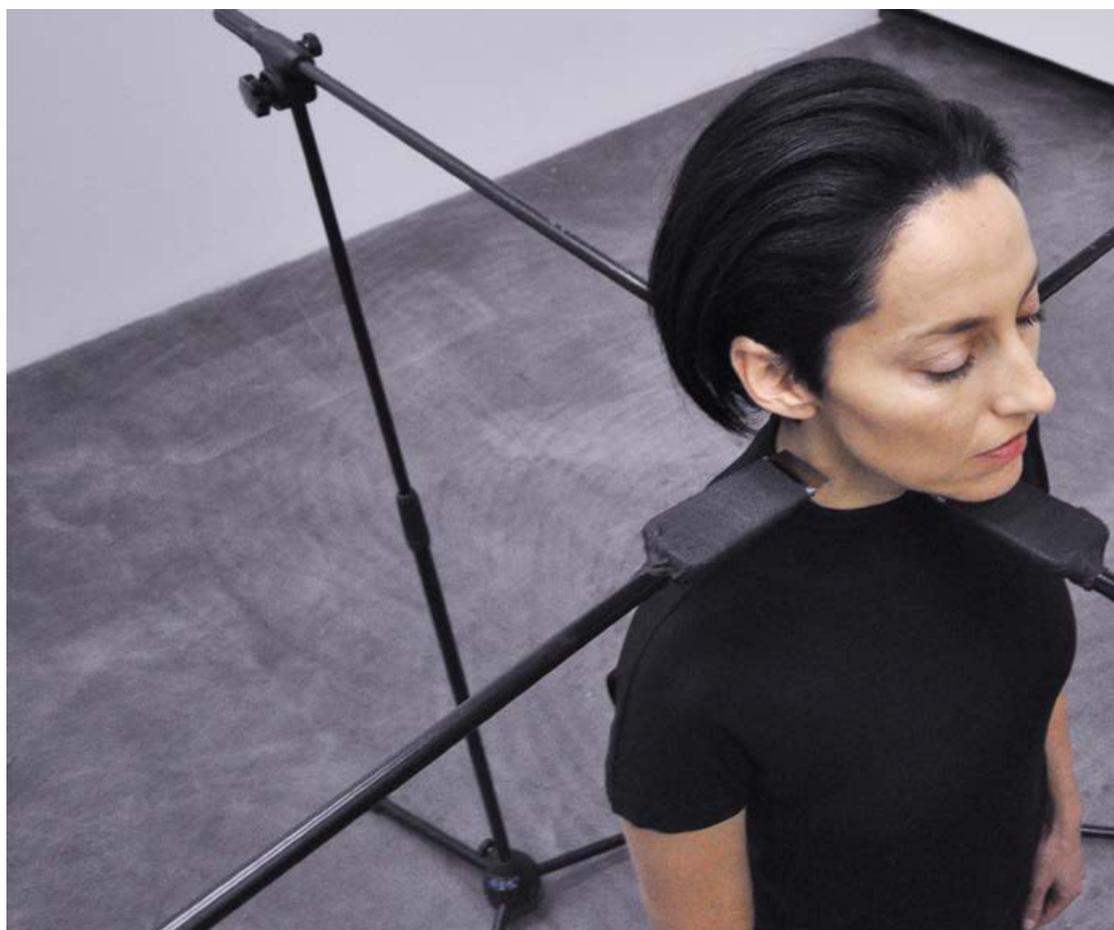


*Habito (acción). Art*  
First, Bolonia, 2011.





*Right at the Center, there is Silence*  
(acción). Quadrilateral Biennale, Museum  
of Modern and Contemporary Art, Rijeka,  
Croatia, 2011.

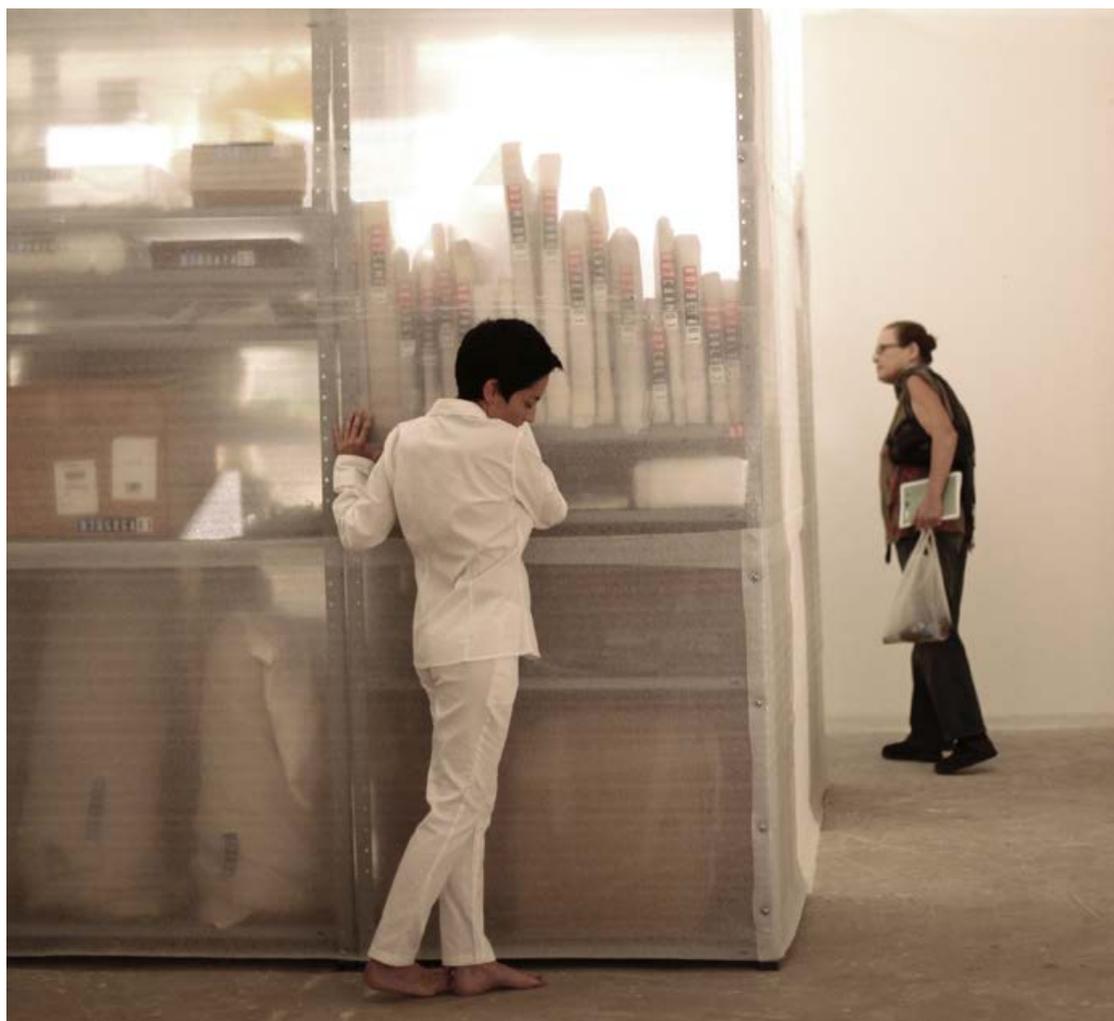








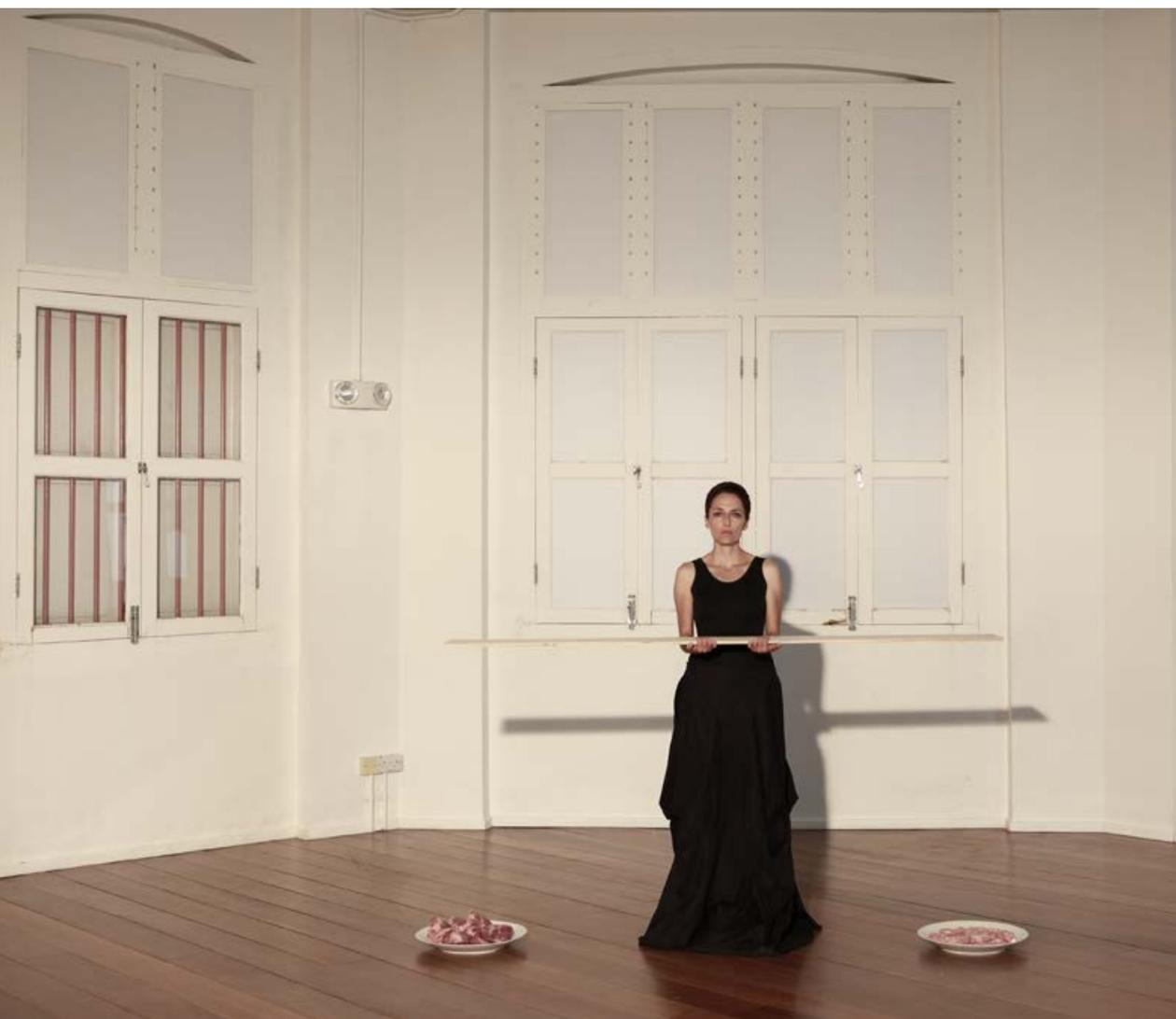
*All the Others in Me* (acción).  
Click or Clash, Galleria  
Bianconi, Milán, 2012.



*Irregular Hexagon (acción).*  
Jerusalem and Baad Gallery/  
Bezalel Academy, Tel Aviv,  
Israel, 2012.



*The Simple Balance of  
Things (acción). 72-13 ICAA  
TheatreWorks, Singapur, 2012.*









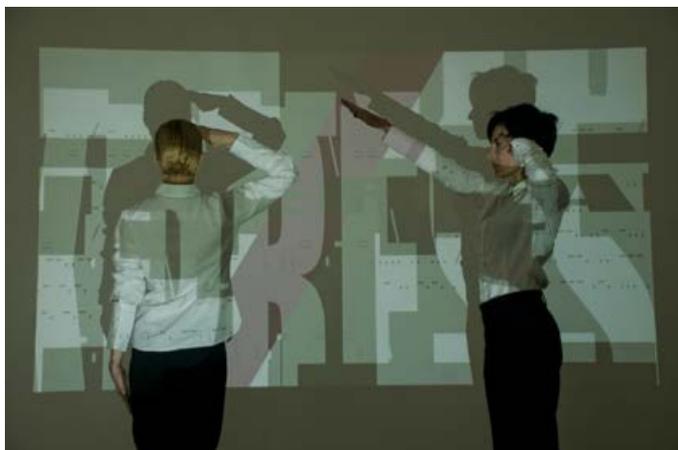
*The Kiss* (acción/instalación).  
Location One, Nueva York, 2012.

*Pero soy el tigre (acción).*  
nc-arte/Galerie Mor.Charpentier,  
Bogotá, y París, 2012.





*Agent-Encoding-Flow* (acción).  
Prometeo Gallery di Ida Pisani,  
Milán, 2013.





*Tiempo medio (acción).*  
43 Salón (Inter)Nacional de  
Artistas, Museo de Antioquia,  
Medellín, 2013.





## CRONOLOGÍA

Nació en Bogotá (1973)

Vive y trabaja entre Nueva York y Bogotá.

Maestra en Artes Visuales. Academia Superior de Artes de Bogotá.

Entrenamiento previo en danza contemporánea.

### EXHIBICIONES

- 2013      *Agent-Encoding-Flow* (acción). Prometeo di Ida Pisan, Milán, Italia.  
... *Pero soy el tigre* (acción). Galerie mor.charpentier, Bogotá, Colombia y París, Francia.  
*Hexágono irregular* (documentación). Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, Colombia.  
*Time* (acción). 4<sup>th</sup> Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, Tesalónica, Grecia.  
*4 Legged Animals* (video-acción). Kredi Art Center Building, Estambul, Turquía.
- 2012      *The Kiss* (Performance/Installation). Location One, Nueva York, EE. UU.  
*Nuevas adquisiciones* (documentación). Museo de Arte del Banco de la Republica, Bogotá, Colombia.  
*Eros and Thanatos* (video). Scheublein Fine Arts, Zúrich, Suiza.

- All the Others in me* (acción-documentación), Marrakech Biennial, Marrakech, Marruecos.
- Irregular Hexagon* (acción). Jerusalem and Baad Gallery/Bezalel Academy (JCVA), Tel Aviv, Israel.
- The Simple Balance of Things* (acción). 72-13 ICAA Theatre Works, Singapur, Singapur.
- All the Others in Me* (acción). Click or Clash, Bianconi Galleria, Milán, Italia.
- 2011 *Right at the Center* (acción). Quadrilateral Biennale, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Rjeka, Rjeka, Croacia.
- Situation* (acción). The Ballroom Marfa, Nueva York, EE. UU.
- Habito* (acción). Art First, Bolonia, Italia.
- Transcription-Infusion-Memory* (conversación). Estudio de Marina Abramović em Location One, Nueva York, EE. UU.
- Situation #2* (Acción). Museo del Banco de la República, Bogotá, Colombia.
- Alimento* (Acción). Colección Tony and Heather, Washington D. C. EE. UU.
- Camine despacio* (acción). Museo del Banco de la República, Bogotá, Colombia.
- Transcription-Infusion-Memory* (acción). The Festival of Ideas/The New Museum, Nueva York, EE. UU.
- 2010 *Post-Affirmations* (documentación a partir de la serie *Affirmations*). Volta NY, Galerie Anita Beckers, Nueva York, EE. UU.
- Retorno* (documentación a partir de la acción *Retorno*). Museo de Arte Contemporáneo de Medellín, Medellín, Colombia.
- The Artist is Present* (reactivación). *Luminosity, Imponderabilia y Nude with Skeleton*. Museo de Arte Moderno, Nueva York, EE. UU.
- Vires* (ciclo de acciones). Museo MADRE, Nápoles, Italia; Teatro Anatómico, Bolonia, Italia.
- Vires, ejercicios #2 y #4: On Luck, Destiny and Fate / On knowledge and Liberation* (acciones). Estudio de Marina Abramović em Location One, Nueva York, EE. UU.

- Vires, ejercicio #3* (acción). Hilger Contemporary at Brot Kunsthalle, Viena, Austria.
- 2009 *A Line of Thought, a line of Action, a Line* (ciclo de acciones). Programa de residencias artísticas en el Watermill Center, Nueva York, EE. UU.
- Lineamentum* (acción). Galería AlCuadrado, Bogotá, Colombia.
- Untitled* (acción). In-Transit, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, Alemania.
- Constellations* (acción). Watermill Center, Nueva York, EE. UU.
- Four-Legged Animal* (video-acción). Galerie Anita Beckers, Fráncfort, Alemania.
- Cleaning the House* (taller). Estudio de Marina Abramović em Location One, Nueva York, EE. UU.
- Performance Studies: A selection of Recent Performative Work at the Watermill Center* (Documentación). Watermill Center- Brooklyn Gallery, Nueva York, EE. UU.
- Affirmations* (acción). Pulse-Miami, EE. UU.; Galería Anita Beckers, Fráncfort, Alemania.
- 2008 *The White Series* (ciclo de *performances*). Diet Gallery, Miami, EE. UU.
- History* (acción). Tercera Trienal de Guangzhou, Guangzhou, China.
- Retorno* (acción). Galería AlCuadrado, Bogotá, Colombia.
- 2007 *Particulars* (acción). Diet Gallery, Miami, EE. UU.
- Time* (acción). Centro de Arte Contemporáneo de Maracaibo Lía Bermúdez, Maracaibo, Venezuela.
- 2006 *Vivo* (Video-acción). ARCO Madrid, España.
- Fake* (Video-acción). Bernice Steinbaum Gallery, Miami, EE. UU.
- 2005 *Understanding Water* (acción). Ballroom Marfa, Marfa, EE. UU.
- Vivo* (Video-acción). Gallery SE, Bergen, Noruega.

- Flight* (acción). Miami Light Project, Miami, EE. UU.
- Oil Based Media* (acción). Berenice Steinbaum Gallery, Miami, EE. UU.
- 2004 *Vault* (acción). The Ballroom Marfa, Marfa, EE. UU.
- Don't Call it Performance* (video-acción). Museo del Barrio, Nueva York, EE. UU.
- Performagia* (documentación). Museo del Chopo, Ciudad de México, México.
- 2003 *Vault* (acción). Galería Valenzuela Klenner, Bogotá, Colombia.
- Winged* (dibujos). Bass Museum of Art, Miami, EE. UU.
- 2002 *Crow-Condor Project* (ciclo de acciones). Festival Nacional de Performance, Museo de Arte Contemporáneo de Cali, Cali, Colombia.
- No Show* (acción). Fredric Snitzer Gallery, Miami, EE. UU.
- Monument* (acción). «Arte en espacios públicos», Ministerio de Cultura, Colombia.
- 2001 *I Bring the Ocean* (acción). Bass Museum of Art, Miami; Exit Art, Nueva York, EE. UU.
- Nomad Territory* (performance cycle). Dorsch Gallery, Miami, EE. UU.
- 2000 *365 días* (ciclo de acciones). Proyecto Pentágono, Ministerio de Cultura de Colombia. Museo de Arte Contemporáneo de Santa Marta, Santa Marta, Colombia; Galería Valenzuela Klenner, Bogotá, Colombia.
- Mirror, Mirror on the Wall* (acción). Galería Valenzuela Klenner, Bogotá, Colombia.
- 1999 *Nutrimiento* (acción). Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia.
- Absorción* (acción-instalación). Academia Superior de Artes de Bogotá, Bogotá, Colombia.

*Tacto* (acción). Artista en residencia, programa Espacios Perfor-  
máticos, Bogotá, Colombia.

1998 *Fluido* (acción). Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá,  
Colombia.

*Anamórficas* (danza). Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá,  
Colombia.



## BIBLIOGRAFÍA

- Arcos-Palma, Ricardo. «El performance en Colombia a finales del siglo xx: apuntes sobre una investigación de una generación olvidada», en *Hibridaciones en el arte contemporáneo*, Bogotá: Reflector Edición 2.0, 2007.
- Arjona, María José. «Flashlights and Constellations: Exercises on Displacement», 2009. Manuscrito facilitado por la artista.
- Arjona, María José. «Saber desconocer» (entrevista), Javier Mejía, 43 Salón (Inter)Nacional de Artistas, Medellín, septiembre de 2013. Disponible en <http://43sna.com/artistas/arjona-maria-jose/>. (Consultado el 10 de junio de 2014).
- Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*, Madrid: Taurus, 1973.
- Bennett, Jill. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Bennett, Jill. *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art After 9/11*, Londres: I. B. Tauris, 2012.
- Bergson, Henri. «Materia y memoria», en *Obras completas*. México: Aguilar, 1959.
- Bernotaite, Sandra. «Ovoid», *This is not Butoh*. 20 de agosto de 2012. Disponible en <http://notbutoh.com/tag/butoh/page/2/>. (Consultado el 11 de junio de 2014).
- Borges, Jorge Luis. «Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1989-1996, vol. 2.
- Buck-Morss, Susan. «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered», *New Formations*, n.º.20, 1993, pp. 123-143.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1992.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*, vol. XVIII: *Más allá del principio de placer, psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Heidegger, Martin. «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1966.
- Heidegger, Martin. «The Origin of the Work of Art», en *Poetry, Language and Thought*, New York: Harper and Row, 1971.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la pervisión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Lescaze, Zoë. «On Marina Abramović's Performance Art Boot Camp, Merchandising», *New York Observer*. 17 de julio de 2013. Disponible en <http://observer.com/2013/07/on-marina-abramovic-s-performance-art-boot-camp-and-merchandising/#ixzz3CxlDWdg>. (Consultado el 10 de junio de 2014).
- Liotard, Jean-François. *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Massumi, Brian. *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press, 2002.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Obra selecta*. Madrid: Gredos, 2009.
- Pabón, Consuelo. «Actos de fabulación: arte, cuerpo y pensamiento», en *Proyecto Pentágono: investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*, Londres: Continuum, 2009.
- Rodríguez Dalvard, Dominique. «Tiempo medio: María José Arjona», *Revista Diners*, Bogotá, 13 de septiembre de 2013. Disponible en <http://revis-tadiners.com.co/articuloespecial.php%3Fide%3D36%26id%3D366>. (Consultado el 2 de junio de 2014).
- Rodríguez, Marta. «María José Arjona: Lines of Time», *Art Nexus* n.º 83, dec.-feb. 2012. Disponible en [http://www.artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=24021](http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24021). (Consultado 5 de mayo de 2013).

- Salabert, Pere. *Inimágenes: representación y estilo*, Cali: Editorial Universidad del Valle, 1997.
- Sedgwick, Eve Kosofsky y Frank, Adam. *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, Durham: Duke University Press, 1995.
- Spinoza, Baruch de. «Del origen y naturaleza de los afectos», en *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Wolfson, Dalia. «María José Arjona Tells High 5 HER Story», *The High-Five Review*. 1 de junio de 2011. Disponible en <http://www.high5review.org/archives/2251>. (Consultado el 10 de mayo de 2013).
- Yepes, Rubén. «Aesthetics, Politics and Art's Autonomy: A Critical Reading of Jacques Rancière», *Evental Aesthetics*, vol. 3, n.º 1, 2014, pp. 40-64. Disponible en <http://eventalaesthetics.net/>. (Consultado el 4 de julio de 2014).



