



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

ESCENIFICACIONES DEL CUERPO POR MEDIO DEL SOPORTE AUDIOVISUAL,
FOTOGRAFICO Y DEL LIBRO A TRAVÉS DE FRANCISCO COPELLO, MARCELA
SERRANO Y CARLOS LEPPE;

Foto-performance, video-performance y libro-performance en Chile

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

ALUMNO: Sebastián Valenzuela Valdivia

PROFESOR GUÍA: Dr. Sebastián Vidal Valenzuela

Santiago de Chile
2017



Proyecto financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Fondo Nacional, Modalidad Becas y Pasantías, Convocatoria 2014. CNCA

AGRADECIMIENTOS

Como cada uno de los logros de mi vida, agradezco enormemente a mis padres por el apoyo y confianza. A Diego Irizarri por haber sido mi compañero durante este proceso. A Sebastián Vidal, Diego Parra, Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Andrea Jösch, Soledad García, Ignacio Szmulewicz, Alejandro de la Fuente, entre tantos otros que aportaron con largas conversaciones. A mis compañeros de trabajo, Soledad García, Isidora Sims, Miguel Hernández e Ignacio, quienes de diversas formas aportaron y apoyaron a que pudiese emplear sus tiempos para la realización de entrevistas y reflexiones. A los distintos encuentros, seminarios y coloquios a los cuales fui invitado a presentar adelantos de esta tesis. Al archivo del Centro de Documentación de las Artes Visuales y del MAC USP, que nutrieron gran parte de esta investigación. A los artistas Mario Fonseca, Juan Dávila, Marcela Serrano y Soledad Fariña quienes me permitieron ingresar a sus archivos personales y, por último, al Fondo Nacional, Modalidad Becas y Pasantías, Convocatoria 2014 que financiaron el Magíster.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
HIPÓTESIS	10
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	12
CAPITULO N°1: ANTECEDENTES	14
1.1 CUERPO	17
1.2 PERFORMATIVIDAD O PERFORMATIVO	21
1.3 RITUAL	24
1.4 <i>PERFORMANCE</i>	26
1.5 DE LA ACCIÓN EN VIVO A LA MEDIALIDAD DE LA ACCIÓN	29
1.6 ANTECEDENTES PARA UNA POSIBLE HISTORIOGRAFÍA DE LA <i>PERFORMANCE</i>	37
1.7 EXPERIENCIAS PERFORMATIVAS EN LATINOAMÉRICA	42
1.8 INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA <i>PERFORMANCE</i> Y SUS MEDIACIONES.	52
1.8.1.- <i>Documenta 5 (Kassel, 30 de junio al 8 de octubre de 1972)</i>	52
1.8.2.- <i>The Kitchen Center for Video, Music and Dance</i>	54
1.8.3.- <i>Documenta 6</i>	55
CAPÍTULO N° 2: PERFORMATIVIDAD Y <i>PERFORMANCE</i> EN LA ESCENA DEL ARTE CHILENO.	57
2.1 ESCENIFICACIÓN DEL CUERPO A TRAVÉS DE LA UTILIZACIÓN DE LOS MEDIOS Y DE LO FOTOGRAFICO	57
EN EL ARTE CHILENO.	57
2.2 LA IMAGEN DEL HOMBRE.....	61
2.3 DE LA FOTONOVELA AL <i>LIBRO-PERFORMANCE</i>	63
2.4 EL INGRESO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS A LA ESCENA NACIONAL.....	67
2.5 CONCURSO DE LA COLOCADORA NACIONAL DE VALORES.....	71
2.6 DEL FESTIVAL FRANCO CHILENO DE VIDEO-ARTE HASTA LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS AÑOS 90.	76
CAPITULO 3: TEATRALIZACIÓN DEL CUERPO A TRAVÉS DE <i>CALENDARIO (1973-1974)</i> DE FRANCISCO COPELLO	81
3.1 <i>CALENDARIO (1973)</i> DE FRANCISCO COPELLO	82
3.2 DE LA PRODUCCIÓN A LA EXHIBICIÓN	88
3.2.1 <i>Atemporalidad</i>	90
3.2.2 <i>Plasticidad</i>	91
3.2.3 <i>Multiplicidad</i>	92

3.2.4 Teatralidad	93
3.2.5 Copello, el teatro y el Tableaus Vivant	94

CAPÍTULO 4: LA OBRA COMO ARCHIVO; ESCENIFICACIONES DEL CUERPO DE CARLOS LEPPE 100

4.1 DICOTOMÍA ENTRE EL ACTO Y EL REGISTRO.....	103
4.2 LA MEDIACIÓN CORPORAL COMO DOCUMENTO.....	118

CAPITULO N°5: AUTOCRÍTICAS (1980) Y YO DORA (1983) DE MARCELA SERRANO..... 120

5.1 SOBRE EL GUIÓN Y LA NARRATIVA EN EL <i>LIBRO-PERFORMANCE</i>	123
5.2 SOBRE EL AUTOCONOCIMIENTO Y LA AUTOCRÍTICA.....	125
5.3 SOBRE UN CUERPO INDIVIDUAL A UN CUERPO SOCIAL.	129
5.4 SOBRE EL RITO.....	132
5.5 SOBRE EL SOPORTE LIBRO A TRAVÉS DEL CUERPO.....	134

CONCLUSIONES 137

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 141

<u>LIBROS Y CATÁLOGOS</u>	141
<u>TESIS</u>	146
<u>ARCHIVOS</u>	146
<u>PRENSA (DIARIOS Y REVISTAS)</u>	147
<u>REVISTAS ACADÉMICAS.</u>	147
<u>ENTREVISTAS</u>	149

INTRODUCCIÓN

La presente investigación toma como punto inicial mi tesis de pregrado titulada *Corpusgraphesis; el cuerpo como generador e inscriptor de signos*¹. En aquella ocasión, llevé a cabo una indagación inicial que comprendía las experimentaciones en torno lenguaje a través del cuerpo, en obras nacionales e internacionales catalogadas como *performance*. Allí propuse un recorrido que explicaba qué se entendía por cuerpo, la disciplina de la *performance* y su relación con el lenguaje a través de lo performativo² y la performatividad³. La hipótesis de aquel entonces intentaba exponer que la utilización del cuerpo tenía por objetivo hacer experiencia tangible y concreta sus múltiples significados, sustrayéndose a la posibilidad de estar condenado al plano de lo inmaterial. Es decir, allí abordaba obras⁴ que recurrirán al cuerpo por su capacidad de fijación y de configurar plásticamente su intención comunicacional⁵.

¹ Revisar en: Sebastián Valenzuela, “Corpusgraphesis; el cuerpo como generador e inscriptor de signos” (Tesis de Licenciatura, Universidad de las Comunicaciones (UNIACC), 2014. y en Sebastián Valenzuela, *Corpusgraphesis; el cuerpo como generador e inscriptor de signos* (Santiago, Chile: Editorial ÉCFRASIS, 2014). El término Corpusgraphesis es propuesto a partir de la teoría de Lee Edelman (*Homographesis*, 1994) en que se expone que el cuerpo homosexual demanda una lectura al igual que el texto. En mi investigación, propuse que todo cuerpo posee un carácter textual, y que por ende puede ser leído a través de dicha matriz signica. En esta actual investigación se incorpora además el carácter experiencial que posee la recepción de un cuerpo mediado por el soporte fotográfico, video y del libro.

² Lo performativo es acuñado por el lingüista John Austin, quien se refiere a la capacidad configuradora de realidad de la palabra, específicamente a través de los actos del habla perlocutorios o performativos los cuales se refieren a aquellas frases u oraciones que con el solo hecho de ser emitidas producen un cambio de la realidad. Revisar en: John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona, España: Editorial Paidós, 1962).

³ El concepto de performatividad que aquí empleo se encuentra concatenado con Austin, quien es retomado por la filósofa Judith Butler para referirse a la capacidad discursiva que poseen aquellos actos que se repiten sistemáticamente en el tiempo y que poseen la capacidad de configurar una determinada identidad por medio de elementos del lenguaje no sólo escrito u oral, sino que además por medio de las acciones corporales (lenguaje proxémico, kinésico, ritual, entre otros.) Véase Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” *Debate feminista 18* (Octubre, 1998): 296-314.

⁴ Dentro de los ejemplos retomados en aquella ocasión se encuentran obras de Martha Rosler, Bruce Nauman, Vito Acconci, Joseph Beuys, entre otros.

⁵ La fijación comunicacional a través de un carácter plástico es desarrollada por diversos autores ligados directamente con la lingüística, quienes apelan a que la oralidad inmanentemente es efímera, diferencia sustancial con el carácter plástico o formal de la escritura u otras formas de inscripción. Véase en: Paul Ricoeur, *Del texto a la Acción, Ensayos de Hermenéutica II*, (México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2010) y en; Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* (Buenos Aires: Editorial Tusquets, 1969).

Al desarrollar aquella investigación fue posible percatarme que el término de *performance* ha adquirido una connotación principalmente semántica en torno a los cuerpos en escena⁶. La producción de *performance* en el arte nacional e internacional ha sido abordada por la historiografía, crítica y la teoría del arte, principalmente bajo lecturas simbólicas. El contenido que el cuerpo comunicaba era decodificado como un símbolo que representaba perceptiblemente una idea o el pensamiento de su autor. A partir de aquel interés, el contenido que el cuerpo comunicaba se sobreponía a cualquier carácter plástico y formal que pudiese ser *experimentado* o percibido por sus posibles receptores⁷.

A partir de este panorama es donde surge esta nueva investigación, proponiendo reflexionar sobre una selección de obras chilenas que escenifican el cuerpo de su autor por medio del soporte fotográfico, audiovisual y editorial por medio del libro. Particularmente quise seleccionar obras que hayan sido vagamente trabajadas por la historiografía y crítica del arte (Francisco Copello y Marcela Serrano) y otras, ya inscritas⁸ (Carlos Leppe). Para dicho cometido emplearé una metodología de análisis que considere el cuerpo y el soporte empleado para su escenificación, y a la vez, el contenido allí fijado. Tal consideración nos promueve a utilizar los conceptos de *video*, *foto* y *libro-performance*, en los cuales se releva el carácter plástico-formal del soporte que permite la mediación del cuerpo con sus

⁶ Esto es posible de revisarlo principalmente en “El retorno a lo real” de Hal Foster, quien asume que una de las mayores corrientes de arte neo-vanguardista, principalmente el arte conceptual se caracteriza por primar su atención en el signo (carácter semántico) y no así en el objeto mismo que era expuesto. Además de éste, es posible encontrarlo en textos nacionales como: Nelly Richard, *Una Mirada sobre el arte en Chile* (Santiago, Chile: Autoedición, 1981), en Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile Arte Actual* (Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988), entre otras publicaciones que es posible observar una ausencia por analizar y reflexionar sobre los objetos presentados, primando en el carácter semántico de las obras.

⁷ La reciente investigación *Performance Art en Chile* de Francisco González, Leonora López y Brian Smith (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2016) expone particularmente que “el análisis canónico de la obra de Leppe se ha centrado en una lectura semiótica y psicoanalítica, tal como reconoce Richard, lo que ha derivado en la construcción de un discurso centrado en la lectura de la visualidad que propone la obra de Leppe. En este sentido, creemos que el marco teórico a través del cual se ha enfocado el trabajo de Leppe debe ser ampliado, de modo de abordar la práctica del artista en función de la acción misma y su implicancia a partir del uso de su propio cuerpo, y las características propias de lo corporal más allá de la significancia” (86), a esta aseveración podríamos agregar que el conjunto de autores tampoco incorporó el carácter medial que el propio Carlos Leppe empleaba para escenificar su cuerpo.

⁸ Esto se puede observar en textos canónicos como: Nelly Richard, *Una Mirada sobre el arte en Chile* (Santiago, Chile: Autoedición, 1981), en Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile Arte Actual* (Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988)

receptores. Dichas concepciones han sido muy poco trabajadas en nuestro país, pero en países como Argentina y Brasil existen diversos estudios que emplean aquellos términos⁹. Una de las principales condiciones que permitieron acercarme a esta metodología de análisis es mi relación con el resguardo y cultivo de los archivos, ya que desde el 2014 me desempeño como Referencista e Investigador del Centro de Documentación de Artes Visuales (CeDoc). Lugar que resguarda, preserva, recopila y dispone al público la documentación y archivos de las artes visuales contemporáneas chilenas desde los años setenta hasta la actualidad.

Al momento en que ingresamos una pieza de *performance* o *video-performance* a un acervo documental como el del CeDoc, existen diversas modalidades clasificatorias y descriptivas para estos casos, en las que se puede utilizar una norma archivística (ISAD-G) o bien, una bibliotecaria (Dewey)¹⁰. Ambas nomenclaturas exigen exponer el estatuto de exhibitivo de la pieza en cuestión: la *performance* registrada que fue presenciada por un público en un determinado momento, ingresaría como un “documento de registro audiovisual”, éste nos muestra una toma particular de cómo es posible visualizar la obra performativa y en aquella imagen que observamos no se agotan las infinitas posibilidades de percibir aquel cuerpo que se expuso en escena, es por ello, que pueden existir registros innumerables de la misma acción, y en cada uno de ellos podríamos percibir un mensaje distinto; diferencia sustancial a la forma en que ingresaría una *video-performance* a un acervo, ya que esta corresponde a una obra en formato video, de la cual vemos la única posibilidad de acceder a dicho cuerpo, y la escenificación que aquí presenciamos, correspondería al soporte que utilizó el artista (fotografía, video o un libro) para su producción y exhibición.

A partir de aquella diferencia –entre el ingreso del registro del acontecimiento y el acontecimiento escenificado a través del video, fotografía o libro–, se nos permite asumir que en este segundo caso, nos enfrentamos a un cuerpo análogo a un documento. Ya que respondería a un material “objetivo” con una atemporalidad exhibitiva. Aquel cuerpo puede ser presentado innumerables veces, y el receptor-lector se enfrentaría en primera instancia al soporte y posteriormente al cuerpo allí desplegado. A ello, la archivística lo denominaría como *el principio de procedencia*, lo cual se refiere a la idea de preservar y dar cuenta de los mecanismos en que el documento fue producido, por ende se asumiría y expondrían sus condiciones de creación y circulación¹¹.

⁹ Investigadores como Rodrigo Alonso, Andrea Giunta (Argentina), Cristina Freire, Christine Melo, Amir Cadôr, Ciane Fernández y Flávia Adami (Brasil) emplean y problematizan los soportes audiovisuales, fotográficos y del libro en la escenificación de la performance.

¹⁰ Dentro de las investigaciones de artes visuales y de arquitectura es posible hallar nuevas nomenclaturas, como por ejemplo el tesoro realizado por *The Getty Research Institute*, revisar en <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>

¹¹ Entenderemos por circulación a las características del fenómeno exhibitivo de una obra, es decir dónde (Por ejemplo es posible emplear los medios de prensa, el espacio museal o galerístico como también el espacio público) y cómo circula (formato fotográfico, audiovisual, sonoro, pictórico, escultórico, etc.).

Como se puede observar, el lineamiento de esta tesis pretende emplear una metodología que observe la obra como si de un documento se tratase, entendiendo sus fenómenos de producción, exhibición y recepción. Para dicho cometido, se necesitará hacer un amplio recorrido explicitando una toma de posición sobre qué entendemos por *performance*, performatividad, cuerpo, neovanguardias, simultaneidades, técnica, entre otros conceptos claves para esta investigación.

HIPÓTESIS

Desde fines de los años sesenta en Chile, diversas creaciones artísticas comenzaron a indagar en experimentaciones con materialidades, soportes, formas expositivas, relaciones con el público, tiempos y modos de producción, entre otras grandes diferencias que se contrastaban con décadas anteriores. A este tipo de producción –internacionalmente– se denominó como neovanguardias; caracterizadas principalmente por reinventar nuevas experiencias entre arte y vida, tomando como antecedente las Vanguardias Históricas. Es por ello que un gran porcentaje de estas obras tiene por característica la utilización del cuerpo a través de una escenificación¹² que podía ser recepcionada de diversas maneras. A estas piezas se les llamó como *performance-art*, arte del *performance*, arte de acción, *happening*, entre otros.

A comienzos de la década de los setenta –particularmente después del Golpe de Estado en Chile– comenzaron a gestar diversas escrituras y reflexiones sobre aquellas obras que empleaban el cuerpo en “escena”. Las escrituras y/o reflexiones contemporáneas a dichas obras, presentan una ausencia reflexiva sobre las diversas mediaciones que fueron empleadas para escenificar aquellos cuerpos en acción. Aquí, normalmente no se consideraban los soportes de mediación como un elemento primordial a la hora de articular las narraciones en torno a las obras. Es decir, por un lado existen aquellas obras en que el cuerpo es presenciado directamente por el público, mientras que por otro lado, es posible percibir aquel cuerpo mediado por nuevos formatos; por ejemplo el formato audiovisual, el fotográfico y el soporte editorial por medio del libro.

El enfoque que aquí asumimos en torno a aquellas escrituras, responde principalmente a un interés de la época. Las reflexiones por aquellos años primaban el carácter semiótico (por ende discursivo) de las obras, caracterizado por una “pasión por el signo”¹³. Es por ello que en muchas ocasiones el soporte técnico que mediaba los cuerpos en escena no era contabilizado como un elemento discursivo, ni mucho menos influyente en su conceptualización.

En la actualidad, dicho panorama ha mutado considerablemente, debido principalmente al ingreso de aquellas obras –mediadas por diversos formatos– a acervos documentales y colecciones, por lo cual ha sido posible comenzar a interpelar la condición que posee el

¹² Emplearemos el término escena bajo la noción que ha propuesto el concepto de performatividad, realizando un desplazamiento desde el lenguaje del teatro o las artes escénicas hacia la antropología, las artes visuales, entre otras disciplinas.

¹³ Aquí, Foster emplea el concepto de signo, aludiendo a la unidad lingüística propuesta por Ferdinand de Saussure quien nos dice que este se caracteriza por tener la capacidad de representar un evento comunicativo para un determinado conjunto de personas, en un momento y espacio particular. Otra de las condiciones inmanentes –según el autor– es la división entre el significante (imagen acústica) y el significado (concepto alojado). Véase Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 1945).

documento (obra) que integra a dicho archivo. Ahora, existiría una mayor agudeza al definir si realmente nos estamos enfrentando al registro de una acción o si lo que presenciamos era una obra cuyo soporte era precisamente dicha tecnología de registro específico (y no otra).

A partir de este panorama planteamos como principal hipótesis de trabajo, que en las lecturas de *performance* que eran contemporáneas a sus producciones en la década de los setenta y ochenta en Chile, es posible constatar una ausencia de reflexión sobre los soportes que mediaban el cuerpo de los artistas, por lo cual esta investigación pretende problematizar aquellas lecturas a través de nuevos análisis de obras muy poco citadas (Marcela Serrano y Francisco Copello)¹⁴ y otras ya inscritas dentro de la literatura y las exposiciones nacionales como internacionales (Carlos Leppe)¹⁵. Para este cometido es que se emplean los términos de *foto-performance*, *libro-performance* y *video-performance*, utilizando el soporte como sufijo previo a la condición performativa inmanente de la obra; aquí, el guion separa, y a la vez hace visible el soporte en cuestión. Estos términos no fueron aplicados en aquellas lecturas del arte de la *performance* en los años setenta y ochenta en Chile, por lo cual aquí podrá ser posible replantear aquellas lecturas a través de un enfoque que incorpore la condición material del soporte empleado, y a su vez, retomar aquellas lecturas semióticas sobre los cuerpos en “escena”. Esta hipótesis será trabajada a partir de un análisis documental que expondré en la Metodología de la investigación.

¹⁴ En el caso de Marcela Serrano se abordarán las obras *Autocríticas* (1979 – 1980) y *Yo dora* (1983) y en Francisco Copello la obra *Calendario* (1973 – 1974).

¹⁵ Aquí se analizarán las obras *El Perchero* (1975), *Reconstitución de Escena* (1977), y *Las Cantatrices* (1980).

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.

La metodología empleada para esta investigación responde principalmente a un método inductivo que a través de herramientas de: catastro y selección, revisión y lectura de material de prensa, reconstrucción historiográfica a partir de entrevistas, análisis iconográfico y análisis comparativo contextual. Por medio de lo anterior, fue posible abordar una serie de casos y obras de artistas que mediaron sus cuerpos a través del formato fotográfico, audiovisual y del libro. Bajo esta metodología se buscó tensionar estos tres tipos de vínculos mediales con el cuerpo de los artistas Francisco Copello, Marcela Serrano y Carlos Leppe, producidas entre 1973 y 1983 desde un foco que permitirá, no solo establecer principios generales a través de estos casos particulares seleccionados, sino que a su vez, localizar estrategias que podrán ser aplicadas a obras que utilicen similares condiciones productivas y exhibitivas.

CATASTRO Y SELECCIÓN: En esta primera etapa se utilizó como estrategia principal la revisión documental de obras de arte que empleaban el cuerpo de sus autores a través del formato editorial (libro), fotográfico (Papel fotosensible, negativos, polaroid o diapositivas) y audiovisual (U-Matic y Beta-Cam) dentro de la década entre 1973 y 1983. Para ello, se requirió la visita a archivos especializados que contengan las obras o, en algunos casos, conseguir el visionado a través de los propios artistas. Para esta etapa se investigó en los archivos del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural la Moneda, el Archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, el Archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo y el Archivo Digital LI-MA (Holanda), Acervos que me permitieron el acceso a videografías completas de artistas internacionales y nacionales.

REVISIÓN Y LECTURA DE MATERIAL DE PRENSA: se requirió hacer una exhaustiva revisión hemerográfica y bibliográfica de aquellos autores o medios que analizaron, reseñaron, mencionaron o contribuyeron a la difusión de mis casos de estudio. La obtención de este material me permitió contrastar (apoyando o refutando) la hipótesis propuesta. Dentro de la hemerografía consultada se encuentran algunas físicas como la Biblioteca Nacional, El Museo Nacional de Bellas Artes, El Centro de Documentación de Artes Visuales, El Archivo del MAC USP, entre otros.

ANÁLISIS DOCUMENTAL A PARTIR DE ENTREVISTAS: A través del material obtenido en prensa se añadieron entrevistas a los propios artistas o agentes que fueron parte del público-espectador, los cuales entregaron mayores luces de la tipología de montajes, de los mecanismos de difusión y de sus experiencias como receptores y productores en aquellos años. Esta etapa incorporó el contexto de producción y a quienes formaron parte de la escena artística empleando estrategias de análisis de recepción y performativas, las cuales se caracterizaron por posicionar al espectador como una parte fundamental de la experiencia receptiva con la obra, a estos se sumaron entrevistas y conversaciones con

agentes importantes de la escena nacional y/o extranjeros que trabajaron con obras-archivos o investigaciones a fines. Dentro de los entrevistados es posible hallar a Marcela Serrano, Mario Fonseca, Nelly Richard, Rita Ferrer, Soledad Fariña, Eugenio Dittborn, Ronald Kay, Soledad García, Ignacio Szmulewicz, Pedro Montes y Carla Macchiavello; Mariela Cantú y Rodrigo Alonso de Argentina y; Fernando Piola y Cristina Freire de Brasil.

ANÁLISIS DE IMAGEN: Por medio de estudio de imágenes basado en la interacción e individualización de elementos formales y de su significancia, tales como formas, colores, formatos, ángulos de toma, expresiones, gestualidades, entre otros, se realizó un análisis de una selección de obras de los artistas Francisco Copello, Marcela Serrano y Carlos Leppe a las que se sumaron otras piezas –del mismo periodo– con el objetivo de dar cuenta de una sensibilidad común tanto técnica (empleo de nuevas tecnologías) como también temática. A raíz de ello es posible asegurar que el método iconográfico permitió dar cuenta de una coyuntura específica de los propios creadores, de sus contextos de producción y el de la recepción de aquellas obras.

ANÁLISIS COMPARATIVO CONTEXTUAL: A partir de la comparación de las obras seleccionadas, se contrastan los medios técnicos empleados en la producción nacional y las obras neovanguardistas de carácter internacional. En esta etapa se desarrollan principalmente estrategias sintéticas que permiten la comparación, contraste y conexión entre acontecimientos aislados espacialmente, pero que dialogan profusamente entre sí.

Tanto el método inductivo como las estrategias que aquí se llevaron a cabo, me permitieron repensar estas obras entendiéndolas no sólo como procesos culturales y artísticos de un determinado periodo, en que el carácter interpretativo de ellas primaba por sobre la utilización tecnológica y/o medial, sino que también fue posible encontrar aquellas sincronías productivas alrededor del globo, donde el interés por mediar los cuerpo a través de nuevos soportes se transformaba en una constante a nivel global.

CAPITULO N°1: Antecedentes

Este capítulo tiene por objetivo plantear una toma de posición frente a diversos aparatos teóricos que trabajan sobre la *performance* bajo la óptica de algunos autores que problematizan el uso del cuerpo, la puesta en escena y los posibles soportes de mediación allí utilizados. Esta dirección nos ayudará a comprender de mejor manera nuestra hipótesis de trabajo en un campo particular dentro de la historia, crítica y teoría del arte.

Como pudimos adelantar en nuestra *Metodología de la investigación*, en gran parte del globo las obras de arte –como las lecturas críticas sobre ellas– estaban siendo realizadas sincrónicamente en diversas latitudes, es por esto que en primera instancia podríamos optar por retomar la postura historiográfica propuesta por Andrea Giunta (1960), en torno a las *simultaneidades*¹⁶ y, que en nuestro caso, serán complementadas con la *Teoría Crítica* en torno a la técnica¹⁷ y su impacto en la *producción de sensibilidades*¹⁸.

En primera instancia, Giunta nos propone un nuevo modelo epistemológico en torno al estudio de las obras de arte de posguerra, para ello rescata a la tesis de Hal Foster (1955)¹⁹ en torno al evolucionismo histórico que plantea Peter Bürger (1936 - 2017); estableciendo que las neovanguardias se caracterizaron por cancelar el proyecto de las vanguardias, debido a su comprensión y consumación. Particularmente las obras modernas –y el comienzo de las vanguardias– habían sido entendidas bajo un modelo evolutivo que se contrastaba totalmente con el de las neovanguardias, caracterizado por poseer un repertorio de simultaneidades dentro del globo. Por lo tanto, desde la posguerra, algunas obras ligadas a la vanguardia de esa época pueden ser leídas como simultaneas y no evolutivas. A ello, Giunta nos sugiere que toda obra “produce un estallido particular, único, que no puede encorsetarse en los esquemas de filiación, genealogías o modelos evolutivos que ordenan la lectura fetichizada de los objetos artísticos. Es decir, que cada contacto cultural o apropiación estratégica de un dispositivo visual o conceptual genera un campo de teorías y experiencias que actúan como elemento subversivos en un tiempo y lugar específicos”²⁰.

¹⁶ Véase Andrea Giunta “Adiós a la Periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de Latinoamérica” en *La invención concreta*. (Madrid, España: Museo Reina Sofía, 2013), 105-117 y en Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires, Argentina; Fundación ArteBA, 2014).

¹⁷ Véase Herbert Marcuse, *Marx y el trabajo alienado* (Buenos Aires, Argentina; Editorial CEPE, 1972) y en: Walter Benjamin, “La época de la reproductividad técnica” en *Obras, Libro 1, Vol 2*. (Madrid, España; Editorial ABADA, 2008) y en Jean-Louis Deotte, *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2012).

¹⁸ Véase Jean-Louis Deotte *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2012).

¹⁹ Véase Hal Foster, *El Retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid, España; AKAL, 2001)

²⁰ Andrea Giunta “Adiós a la Periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de Latinoamérica” en *La invención concreta* (Madrid, España; Museo, 2013), 106.

Por lo tanto, es posible observar que se ha establecido un modelo en que la historia del arte occidental ha estado mayormente inscrita y visibilizada desde una pre-existencia con respecto a las producciones del sur del globo. Desde otra autora como Nelly Richard (1948) éstas sufrirían “el inevitable destino de cualquier manifestación emergente desde culturas periféricas que arriesga la condena de que sus formas u operaciones sean declaradas puramente imitativas: simples reproductoras de modelos atrasados en sus copias”²¹. Precisamente esta cultura hegemónica²², ha anulado la posibilidad de una lectura de corte sincrónico de la producción artística dentro del mundo, invisibilizando que las mismas tipologías²³ de producciones que se desarrollaban en Europa, podían o no estar desarrollándose paralelamente en Latinoamérica.

Este fenómeno de transferencia cultural es puesto en crisis a través del “modelo propuesto por Giunta, [el cual] establece una lectura donde es la propia obra es la que da cuenta de su efecto y esta no es explicada por los modelos de lectura que a nivel epistemológico la preceden”²⁴. A partir de lo propuesto por Giunta, podemos encontrar nuestro primer diferendo en torno a aquellos modelos que preceden a la propia obra. Para ello, podemos recurrir a la *Teoría Crítica* que propone la concepción de *aparato* producido por medio de la *técnica*²⁵. Según Jean Louis Déotte (1946), podemos entender como *aparato* todo aquel elemento que sea producido por una época, y a su vez, que produzca una misma. Aquí, se podría tomar por ejemplo la fotografía y el cine debido a su capacidad reconfiguradora de

²¹ Nelly Richard, *Diálogos Latinoamericanos en las fronteras del arte* (Santiago, Chile; Ediciones diego Portales), 121

²² Aquí aplicamos el concepto de *cultura hegemónica* a partir de la filosofía marxista, designando aquella ideología social, dominante e impuesta como la norma cultural aceptada. Particularmente en este caso, las sincronías propuestas por Andrea Giunta romperían con el *statu quo* evolutivo de la del arte, en que Europa y Estados Unidos han sido los primeros polos en que se inician las experimentaciones artísticas vanguardistas, obviando que podría estar desarrollándose paralelamente en otros focos del planeta. La propia Giunta define esta lógica como evolutiva y unidireccional entre los *centros productivos de novedades* (Europa y Estados Unidos) hacia *espacios receptores e imitativos* (Latinoamérica) (Giunta 2013, 105)

²³ El término *tipologías de obras* se refiere a las condiciones plásticas, visuales y/o conceptuales que determinan las características esenciales de una obra, por ejemplo la utilización de nuevas tecnologías respondería a una tipología característica que se desarrolla en un contexto particular, que utiliza símiles estrategias, entre otros. Véase Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires, Argentina; Fundación ArteBA, 2014), aquí se pueden revisar tipologías de obras particulares, bajo un modelo de simultaneidades, particularmente dentro de América.

²⁴ Diego Parra, “Aproximaciones a ‘vanguardias simultáneas’, de Andrea Giunta” en *Artishock*, s/n

²⁵ Revisar en: Herbert Marcuse, *Marx y el trabajo alienado* (Buenos Aires, Argentina; Editorial CEPE, 1972) y en: Walter Benjamin, “La época de la reproductividad técnica” en *Obras, Libro 1, Vol 2*. (Madrid, España; Editorial ABADA, 2008) y en Jean-Louis Deotte, *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2012).

una *sensibilidad común*, y que por lo mismo “hacen época”²⁶. A partir de esta noción es posible entender la obra de arte como una especie de aparato (y por extensión su técnica), que es configurado por una época, por lo tanto aquí el contexto jugaría un papel fundamental entre ambos. La obra de arte no puede ser descontextualizada ni de un tiempo ni de un espacio, ya que sus relaciones productivas, exhibitivas y receptoras se relacionan inmanentemente con aquellos fenómenos²⁷. Al considerar la técnica como elemento preponderante para estos aparatos y a su vez concatenante para aquellas simultaneidades, apostaríamos a que el contexto juega un papel fundamental para acotar las posibles brechas culturales entre una localidad u otra, debido a que las condiciones contextuales –como por ejemplo la incorporación de los medios masivos de comunicación– permiten enfrentarnos a sincronías dentro del globo y no a linealidades progresivas o evolutivas amparadas en un juicio crítico que pasa por alto que los mismos fenómenos ocurren simultáneamente en diferentes latitudes. Es más, podemos agregar que la acción de un fenómeno en contextos particulares que se encuentran lejanos entre sí, es posible hallar símiles condiciones productivas y receptoras, debido a que el aparato y su técnica se encargarían de configurar una *sensibilidad común*²⁸, en palabras de Déotte, estos *hacen-mundo o hacen-época*²⁹. En resumen, por medio de ambas epistemes, es posible percibir una relación de simultaneidad debido a la relación inmanente entre la obra producida y su contexto de producción; por medio de las *sincronías* planteadas por Giunta, y la conformación de una *sensibilidad común* formulada por Déotte, es posible entender cómo propuestas artísticas que se desarrollaban particularmente en Norteamérica y/o Europa podían estar desarrollándose paralelamente en nuestras latitudes. Uno de los ejemplos más

²⁶ Jean-Louis Deotte, *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2012), 118.

²⁷ Tal consideración es la misma que aplica el modelo epistémico del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, el cual se basa en considerar aquellas huellas o símbolos visuales que quedan registrados y archivos en la memoria de una cultura como un *Engrama Cultural* (Guasch 2011; 24). Revisar en: Ana María Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipología y discontinuidades* (Madrid, España; AKAL, 2011)

²⁸ Al emplear el término *sensibilidad común* que nos propone Déotte, nos referimos a que la técnica –y por ende, los aparatos– generan condiciones particulares a través de ellas y viceversa; por tanto es posible hallar sincronías productivas en diferentes latitudes del planeta. A pesar de asegurar ello, los propios contextos políticos, sociales, culturales, entre otros, intervienen en aquella obra. Por ejemplo, el trabajo experimental con la cámara de video (*Video-performance*) que realizaba Bruce Nauman (*Bouncing Balls*, 1969) en Estados Unidos, tenía símiles condiciones formales a las realizadas por artistas latinoamericanos como Regina Silveira en Brasil (*Artificio*, 1977) o con el propio Carlos Leppe en Chile (*Las Cantatrices*, 1980), pero, a pesar de aquellas sincronías formales, experimentales y neo-vanguardistas, las temáticas trabajadas por estos tres artistas, diferían y se relacionaban con sus contextos y micropolíticas particulares.

²⁹ Jean-Louis Deotte, *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2012), 12.

emblemáticos de dichas producciones fue el interés que comenzó a obtener el cuerpo para ser problematizado a través de diversas propuestas artísticas. En diversos países, paralelamente se desarrollaron nuevas experimentaciones en torno al cuerpo, por un lado en Europa se origina a partir de la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente con la Guerra Fría³⁰ y, en Latinoamérica, se sumaría además la instauración de variados regímenes dictatoriales a lo largo del continente³¹.

Sumado al factor del contexto, según Mitchel “está fuera de dudas que uno de los objetivos propios del arte es alcanzar cada vez mayores cotas de significación y visibilidad, sobre todo aquello que es propio de la realidad humana en general, empezando por los cuerpos en situación”³². Como nos dice el autor, aquí el cuerpo también es ingresado debido al carácter inmanente que ha diferenciado a las artes, permitiendo cada vez integrar más la vida como parte fundante de sus prácticas (Neo-vanguardias). Debido a esto, es que se vuelve necesario establecer ciertos criterios en torno a qué entenderemos por cuerpo y posteriormente por ritual, performatividad, performativo y *performance*.

1.1 Cuerpo

El concepto cuerpo o la noción de corporalidad han sido reflexionados y descritos muchas veces, teniendo cambios sustanciales a lo largo de la historia o entre un autor u otro³³. Tanto estas visiones como aquellas más contemporáneas han desarrollado distintas ciencias que estudian al individuo: como la Sociología, con su estudio sobre el hombre, y sus fenómenos colectivos producidos por la actividad social; o la Anatomía, que estudia las estructuras de los seres vivos (composición física); o la Antropología, que estudia al hombre desde un aspecto integral, considerando lo social y sus relaciones con la evolución biológica. Es decir, desde entonces “la teoría social y antropológica ha tomado el cuerpo como objeto, con el argumento de que con él la persona se materializa como ser social”³⁴.

³⁰ Rosee Goldberg. *Performance Art* (Barcelona, España: Destino, 2002).

³¹ Cristine Mello, “El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980” en *Primera generación. Arte e Imagen en movimiento [1963-1986]* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007)

³² Jorge Mitchel “Estética del cuerpo relacional” en *La intensidad del acontecimiento, escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*, 31-32

³³ Un ejemplo de ello es la visión platónica en relación al cuerpo. Esta se caracterizaba por considerar al cuerpo como un contenedor que atrapaba el alma, dificultando y limitando sus capacidades. Es decir, Platón separa al cuerpo como materia, y el alma, como lo intangible. Para la visión aristotélica, sin embargo, el cuerpo es emplazado a un ámbito positivo, en que determina al hombre las características propias de la identidad humana.

³⁴ Ana Sedeño, “Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento” en *Contratexto*, 131

En este punto es cuando podemos intentar esbozar una definición contemporánea relacionada con el estatuto comunicacional que aquí pretendemos emplear, en la cual se definiría el cuerpo como un canal o medio caracterizado por su aspecto físico, que evidencia la identidad del *ser humano*, y que –también– asume un aspecto psicológico, que acompaña y determina la identidad del sujeto. Los primeros fundamentos que podrían determinar una unión imbricada entre lo físico (soporte corporal) y psicológico (mente) es la teoría lacaniana de conformación del yo³⁵.

El psiquiatra francés Jacques Lacan (1901-1981) nos habla del “*estadio del espejo*”, teoría inicial que forma parte de la determinación y construcción del yo. Él nos plantea que el niño al nacer solo es una materia psíquica que percibe una imagen fragmentada del cuerpo, por lo cual no logra dominar o manejar del todo. Al momento que el niño –a la edad aproximada de ocho meses– se enfrenta con su imagen en un espejo, es donde comienza a percatarse de la unión inherente entre la psiquis pensante y el cuerpo físico. A raíz de esta experiencia, el niño establece “la imagen soy yo”. Por lo tanto, esta alienación comienza a constituir al ser humano como tal. El elemento principal, en una segunda etapa que aporta a esta conformación del yo, es el *Otro*, sujeto que también se transforma en espejo develando el deseo proyectado del individuo.

Para Lacan, el hombre se experimenta como cuerpo, como forma de cuerpo, en un movimiento bascular, de intercambio con el otro. Ya que en el sujeto humano el primer impulso del apetito y el deseo pasa por la mediación de una forma que ve proyectada, exterior a él, en su propio reflejo primero, luego en el otro³⁶. Esta conformación puede relacionarse de la misma forma con la estructura lingüística relacionada al signo. Lo cual evidencia el carácter comunicacional al que nos hemos referido, teniendo por necesidad, *analogar* al cuerpo a un significante o soporte donde se inscribe el significado o el concepto.

La mente, puede ser considerada o, tener afinidad con el significado lingüístico inscrito en el cuerpo. Esta unión, producida en el *estadio del espejo*, origina la primera posibilidad de ser leído como un signo en todo su esplendor. En una segunda instancia –siguiendo con el proceso lacaniano– aparecería el *Otro*, como observador y gatillante para la realización de este signo. Es decir, sin la existencia de este *Otro* no existiría un yo lacaniano que ayude a la conformación del yo, ni tampoco un yo sausseareano³⁷ que es emisor y receptor del mensaje.

³⁵ Jacques Lacan, “El Estadio del espejo” en *Escritos I*. (Buenos Aires, Argentina Siglo Veintiuno Editores, 1946)

³⁶ Juan David Nacio, *Enseñanza de siete conceptos cruciales del psicoanálisis* (Barcelona, España: Gedisa) 79-80

³⁷ El estructuralista Ferdinand de Saussure (1857-1913) nos propone el concepto de *signo lingüístico*; elemento que determina la posibilidad de comunicación entre individuos. El fenómeno que deslinda el signo es psíquico y a su vez físico, produciéndose a partir de la interacción entre dos o más sujetos. Cuando un individuo se comunica con otro, suceden dos instancias: la física,

Como podemos observar, la construcción del cuerpo considera importante a un *otro*, el cual finalmente devela o incita a esta elaboración de identidad personal, dando pie a un cuerpo dócil y moldeable a su exterior. Este exterior puede quedar resumido en el concepto *ideal del yo*³⁸, descrito como el aspecto moral, histórico y social impuesto al ser humano desde antes de su nacimiento. Este *ideal del yo* se caracteriza por una lucha innata y constante con el *yo*; ya que el individuo frecuentemente debe mediar sus acciones para calzar con el ideal mencionado. Esta visión es revisada en algunos escritos³⁹ del filósofo Michael Foucault (1926-1984), quien dimensiona y expone algunos efectos sobre este cuerpo. Para Foucault *el cuerpo* es el ser mismo, apoya una existencia de psiquis y materia física corporal, pero lo aborda desde un punto de vista político, donde en él se desarrollan una serie de manifestaciones, principalmente, por qué es la vía de relación con el mundo (1979).

En varios escritos⁴⁰, nos es revelado que el cuerpo humano existe en y a través de los sistemas políticos. Estos sistemas entregan al individuo formas de cómo comportarse, qué postura deben tomar, cómo deben utilizar el cuerpo, etcétera. El sistema impone, finalmente modelar al ser humano a través de sus cuerpos, modificando tiempos, contextos, clasificaciones y acciones. Foucault menciona o denomina a estos agentes modificadores como “dispositivos de control”. Éstos funcionan de forma idónea ya que el ser humano nace y se educa bajo estas reglas, por lo tanto plantear nuevas –o pensar modificarlas– se vuelve una lucha constante de la psiquis (*yo v/s ideal del yo*). Los dispositivos de control aquí mencionados, o el *ideal del yo*, finalmente se pueden presentar metafóricamente como la instauración de una cuadrícula, en la cual el cuerpo social no estaría constituido por la “universalidad de voluntades, sino más bien por el poder sobre los cuerpos mismos”⁴¹. Regido por estándares y estructuras conformadas, en la cual si existiera algún tipo de

caracterizada por la fonación emitida por un sujeto, y la psíquica caracterizada por la codificación de ese material sonoro a un concepto. Estos se pueden definir como significado y significante del signo lingüístico. Esta misma separación que nos propone Saussure responde a la estructura lacaniana del *yo*, donde la condición material del cuerpo formaría parte esencial de una constitución identitaria por medio de la recepción de un *otro*. Revisar en: Ferdinand Saussure, *Curso de Lingüística General* (Buenos Aires, Argentina; Editorial Losada, 1945) y en Jacques Lacan, “El Estadio del espejo” en *Escritos I*. (Buenos Aires, Argentina; Siglo Veintiuno Editores, 1946)

³⁸ Sigmund Freud, “Introducción al narcisismo” en *Obras Completas, Vol. XIV* (Buenos Aires, Argentina; Amorrortu, 1996), 90-91

³⁹ Michael Foucault, *Microfísicas del Poder* (Madrid, España; Las ediciones de La Piqueta, 1979) y en: Michael Foucault, *Vigilar y Castigar; Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires, Argentina; Siglo veintiuno editores Argentina, 2005).

⁴⁰ Véase Michael Foucault, *Microfísicas del Poder* (Madrid, España; Las ediciones de La Piqueta, 1979) y en; Michael Foucault, *Vigilar y Castigar; Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires, Argentina; Siglo veintiuno editores Argentina, 2005)

⁴¹ Michael Foucault, *Microfísicas del Poder* (Madrid, España; Las ediciones de La Piqueta, 1979), 104. Aquí, el autor nos plantea una serie de ejemplos sobre la posibilidad de ejercer el poder sobre los cuerpos.

sublevación del cuerpo, éstas se modificarían levemente para tergiversar y no evidenciar las nuevas estrategias de control.

Dentro de los casos que utiliza el autor como ejemplo, se encuentran la diferencia entre controlar por medio de la represión de acciones o, por medio del estímulo de éstas. Por ejemplo: a lo largo de la historia, el acto de la masturbación se ha visto como algo negativo, donde muchas veces se alude a que ésta puede llegar a ser el fundamento de malformaciones o simplemente la consideran como una enfermedad⁴². Por otro lado, constantemente estamos recibiendo estímulos sexuales a través de los medios de comunicación. Según Foucault, aquí se muestra la forma de cómo opera el sistema a través de controlar la forma de autoestimularnos sexualmente, pretendiendo siempre depender de un medio, y jamás satisfacernos mediante el autoerotismo. Lo cual nos volvería dependientes haciendo funcionar el sistema impuesto y necesitando de un *otro* o simplemente de una serie de agentes estimulantes. Otro ejemplo mencionado por el autor es la *capacidad retórica de los cuerpos*, desde donde podríamos reflexionar en torno a la performatividad que éstos plantean. En este caso Foucault nos habla de los soldados, quienes poseen una “retórica corporal de honor”⁴³. Esta retórica está construida a través de una serie de signos que históricamente se han anclado a estas castas.

El soldado es por principio de cuentas alguien a quien se reconoce de lejos. Lleva en sí unos signos: los signos naturales de su vigor y de su valentía, las marcas también de su altivez; su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo;... habilidades como la marcha, actitudes como la posición de la cabeza, dependen en buena parte de una retórica corporal de honor ⁴⁴.

Uno de los principales objetivos de este análisis en torno al cuerpo, es poder comprender la serie de atribuciones que éste posee, tanto de forma impuesta, como por las posibles propuestas que podría generar frente a los sistemas establecidos. Por ende, considerar al cuerpo como signo nos permite la posibilidad de re-significación de éste. Tal como nos dice David Le Breton (1953) en *La sociología del cuerpo*:

La sociología del cuerpo forma parte de la sociología cuyo campo de estudio es la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios. Recuerda que las acciones que tejen la trama de la vida cotidiana, desde las más triviales y de las que menos nos damos cuenta hasta

⁴² Michael Foucault, *Microfísicas del Poder* (Madrid, España; Las ediciones de La Piqueta, 1979)

⁴³ Michael Foucault, *Vigilar y Castigar; Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires, Argentina; Siglo veintiuno editores Argentina, 2005)

⁴⁴ *Ibid*, 139

las que se producen en la escena pública, implican la intervención de la corporeidad. (...) y, por lo tanto, establecer significaciones precisas del mundo que lo rodea⁴⁵.

Le Breton instala conceptos y reflexiones claves para la noción de cuerpo, las posibilidades que innatamente tiene y otras que se pueden anexas o atribuir siendo consideradas como un soporte significativo, constructor de mundo, de imaginario e interactuando con otros en un espacio cotidiano mediante acciones triviales o complejas.

1.2 Performatividad o performativo

El término de *lo performativo* comienza a ser utilizado en el lenguaje por el filósofo y lingüista John L. Austin (1911-1960), quien realiza un estudio sobre palabras o frases que con el solo hecho de ser enunciadas constituían una acción. Estas expresiones luego fueron denominadas por el autor como *actos de habla* de carácter performativo⁴⁶. Expresiones se caracterizan por constatar un cambio de la realidad a través del habla que emite el cuerpo; con el solo hecho de ser declamada una frase, es posible hallar cambios sustanciales en el o los individuos. El término *performativo* comienza a ser revisado progresivamente por autores, circulando desde *lo performativo* a plantear la concepción de *performatividad*⁴⁷ como una condición innata de uno o más sujetos. Dicha performatividad fue ampliando sus alcances, hasta el punto en que comenzó a definirse como el carácter discursivo que podía padecer el cuerpo. Un ejemplo de ello, es el reciente caso mencionado del soldado, el cual se caracterizaba por plantear una *retórica corporal específica*, en que el cuerpo se develaba como signo, entregando una información particularizada. A partir de ello es que podemos asegurar que cuando nos referimos a *performatividad de los cuerpos* se pretende plantear las capacidades comunicativas que éste posee; por un lado existiría una puesta en escena de una parte emisora, y por otro, el de un cuerpo receptor que codifica dichos signos. Aquí, la *performatividad de los cuerpos* es percibida mediante el campo de las acciones, es decir, al observar dicha acción ésta debe ser leída como su realización misma, teniendo como posibilidad de pasar a un segundo plano, donde la lectura sería en relación a la

⁴⁵ David Lebreton, *Sociología del cuerpo*. (Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión, 1992), 7.

⁴⁶ John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona, España: Editorial Paidós, 1962)

⁴⁷ El concepto de performatividad que aquí empleamos se encuentra concatenado con Austin, quien es retomado por la filósofa Judith Butler para referirse a la capacidad discursiva que poseen aquellos actos que se repiten sistemáticamente en el tiempo y que poseen la capacidad de configurar una determinada identidad por medio de elementos del lenguaje no sólo escrito u oral, sino que además por medio de las acciones corporales (lenguaje proxémico, kinésico, ritual, entre otros.) Revisar en: Judith Butler, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" *Debate feminista* 18 (Octubre, 1998): 296-314.

conceptualización de ésta. En este sentido, cabría agregar la reivindicación del espectador, quien tiene la posibilidad de observar la acción y entregar una lectura de los signos allí alojados. Esto quiere decir que la performatividad tiende a “reducir su grado de semiotividad codificada. Esta reducción representa, por otro parte, la condición de posibilidad para aumentar su grado de semiotividad. Ya que los objetos y acciones significan lo que son, o en su efecto lo que realizan, tienen la capacidad de apenas oponer resistencia a la semiotividad⁴⁸. Esta reducción semiótica propuesta por Fischer-Lichte, genera una variedad en oferta significativa, entregando al espectador la posibilidad de completar mediante sus asociaciones y vivencias, la lectura de tales acciones. Éstas, entrarían en juego a la hora de observar y codificar por medio de nuestras capas culturales (principalmente de índole denotativa) las acciones visualizadas⁴⁹. Este tipo de lectura –en relación al cuerpo– ha sido utilizada principalmente en ramas como la etnografía. Un ejemplo de ello es el concepto acuñado por Milton Singer, quien a fines de los cincuenta nos habla de *cultural performance* (1972) para definir las instancias que se caracterizan por la utilización de un variado espectro de señales con fines comunicativos; por ejemplo los matrimonios, danzas religiosas, juegos, conciertos, entre otros. Situaciones que se caracterizan con la producción de significados a través de acciones (físicas o psíquicas)⁵⁰. En relación a los códigos o signos que el cuerpo puede utilizar como inscripción o generador, nos encontramos con posibilidades detonantes para la conformación de identidad, tanto por la significancia de dichos signos, como por la reiteración de ellos. El autor Richard Schechner lo define como un conjunto de *conductas reiteradas* (Schechner 1985) mientras que Judith Butler (1998) nos dice que para que algo sea considerado como performativo debe ser actuado, es decir llevado a cabo mediante la conciencia o no, pero caracterizado por la acción periódica⁵¹,

Todo este proceso que es parte de la consideración de performatividad, podría ser catalogado como una conformación de imagen, específicamente discursiva. Esto se caracteriza por que las acciones –mediante la visualidad– entregan un mensaje específico, que puede ser leído, traducido, transcrito, refutado o analizado a través de sus características.

Resulta importante hacer un pequeño repaso por las nociones de autoría y discurso, dos conceptos claves analizados por Foucault en sus textos *¿Qué es un autor?* (1969) y *El orden del discurso* (1970). Ambas nociones pueden ser catalogadas rápidamente como elementos propios de la comunicación; el *autor* se transforma en el emisor, y el *discurso* en

⁴⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Barcelona, España: Abada, 2013), 12.

⁴⁹ Aquí, nuevamente podríamos hallar el concepto de *engrama cultural* expuesto anteriormente.

⁵⁰ Véase Milton Singer, *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Modern Civilization* (New York, Washington, London; Praeger Publishers, 1972).

⁵¹ Véase Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia, USA; University of Pennsylvania Press, 1985) y en Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” *Debate feminista* 18 (Octubre, 1998): 296-314.

dicho mensaje que quiere ser transmitido.

La figura del autor ha sido considerada por siglos, como un ente superior e irrefutable, caracterizado constantemente por emitir la “verdad”⁵². Esta noción ha servido como un medio de control para llevar a cabo ciertas acciones o la predominancia de relatos convencionales y convenientes; el autor, requiere del discurso como herramienta de comunicación, donde observa en él, un sinnúmero de posibilidades que éste exhibe.

A pesar de ello, la noción de autoría ha entrado en crisis a la hora de que un *Otro* se comienza a implicar prontamente en el fenómeno comunicativo, integrando activamente la *triada comunicativa*⁵³; estos receptores, lectores o codificadores son quienes deben determinar y significar el valor semiótico de dichos discursos. Debido a esto, es que deberíamos modificar la noción de espectador a la de un actor clave dentro de los procesos⁵⁴, para ello, Fischer-Lichte (1943) en conjunto a Jens Roselt (1968) proponen una metodología de análisis aplicada a los estudios teatrales, la performatividad y la *performance*. Según la autora existe un conjunto de elementos existentes en toda puesta en escena de una acción performativa o de una *performance* que contabiliza no solo al actor en escena, sino que además el mensaje y su recepción.

Según su propuesta, nos enfrentaríamos a la **Materialidad**, aplicada principalmente al carácter corporal que realiza la acción; este cuerpo se caracteriza por aspectos de **espacialidad** (como se mueve en un cierto espacio y cuáles son estos; casa, oficina, galería de arte, televisión, entre otros), **corporalidad** (formas y medios de utilización del cuerpo mismo, mediante gestualidades, movimientos, o como se ha mencionado, los signos inscritos en él; accesorios, ropas) y **sonoridad** (emisión de sonidos; palabras, ruidos, o acciones que generan una cierta actividad sonora). Otros elementos expuestos es la **Medialidad**⁵⁵, el cual se refiere a la relación entre el actor y el espectador⁵⁶; la **Esteticidad** se refiere a la vivencia del cuerpo en el espacio real, es decir la experiencia corpóreo-mental que padece el actor y el receptor de alguna acción performativa. Por último, la

⁵² Esto es posible de observarlo a través de la relación etimológica que posee la palabra autor y autoridad.

⁵³ La triada comunicativa a la cual nos referimos está compuesta por quién emite el mensaje (emisor), el mensaje mismo y quién lo recibe (receptor). Revisar en: Sebastián Valenzuela, “Corpusgraphesis; el cuerpo como generador e inscriptor de signos” (Tesis de Licenciatura, Universidad de las Comunicaciones (UNIACC), 2014).

⁵⁴ Muchas reflexiones actuales colocan al receptor como una figura primordial a la hora de efectuar algún tipo de codificación, uno de los textos más emblemáticos podría corresponder a Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires, Argentina; Ediciones Manantial, 2010).

⁵⁵ Para esta investigación, el concepto de medialidad jugaría un papel fundamental en torno a la relación de cómo se relaciona el cuerpo del actor/artista con el del receptor. En esta tesis se hará acento principalmente en aquellos cuerpos mediados por otros soportes, es decir, donde el cuerpo no se encuentra en una escena en vivo sino que presentes a través del medio fotográfico, del video y del libro.

⁵⁶ O según las nuevas corrientes podríamos definirlos como actores y co-actores.

autora retoma la **Semioticidad**, aludiendo al grado semiótico que deviene en nuestra forma de inferir, entender y percibir una acción determinada⁵⁷.

A pesar de lo novedoso de establecer una ciencia o nuevas metodologías de análisis para lo performativo, el análisis de Fischer-Lichte carece en primera instancia de un acercamiento a los conceptos de tiempo y repetición⁵⁸. Los cuales se tornarían esenciales tanto para esta investigación como también para acercarnos al carácter ritual que inmanentemente aquí recae. A raíz de ello es que en esta investigación emplearemos constantemente la terminología de *atemporalidad exhibitiva*⁵⁹, la cual se refiere a las cualidades inmanentes de la escenificación del cuerpo a través de los formatos de video, fotografía y libro, los cuales permiten una fijación del acontecimiento, deviniendo en la posibilidad de acceder innumerables veces al cuerpo allí fijado.

1.3 Ritual

A lo largo de la historia, en diferentes culturas y localidades se han llevado a cabo distintas acciones sociales, políticas o religiosas. El cambio principal entre una y otra es el estatuto atribuido a cada una de estas acciones. Es decir, la lectura e importancia de estas conductas. Actualmente estas acciones son conocidas como rituales y ya no son características de grupos cerrados, sino más bien, existe una mayor apertura a la recepción de estos ritos, incluso surgiendo nuevos (sociales y particulares). El concepto de ritual puede ser definido como un sistema codificado de prácticas que posee un valor simbólico para sus actores u observadores, y caracterizado por utilizar como soporte directo o indirecto el cuerpo⁶⁰. Las intervenciones o acciones básicas que pueden ser desprendidas de éste, son a) la fijación de signos (ropas, pinturas, accesorios, entre otros elementos), b) la generación de signos (danzas, cantos, gestos, etcétera) o simplemente c) la manipulaciones sobre éste (escarificaciones, tatuajes, expansiones, degollamientos, etcétera): por lo cual, la característica más importante del ritual es su carácter semiótico, el cual es mediatizado por

⁵⁷ Véase Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt “La atracción del Instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral”, *Revista Apuntes, Escuela de Teatro UC N°130* (2008): 115-125 y en Erika Fischer-Lichte, *Estética de los performativos* (Madrid, España; ABADA, 2011)

⁵⁸ En el texto del año 2008, la relación temporal no tiene un mayor interés de ser reflexionado, a diferencia del texto del 2011 (Publicado en el 2004 en Alemania) donde si nos advierte y retoma a estas estrategias reflexivas el carácter temporal. Revisar Capítulo IV, *Temporalidad* en *Estética de lo performativo*.

⁵⁹ Este término es acuñado en esta investigación para remitirse a la capacidad que posee la recepción de un cuerpo al ser mediado por el soporte fotográfico, audiovisual o del libro, los cuales permitirían recepcionar innumerables veces el cuerpo escenificado en dicho soporte.

⁶⁰ Jean, Maisonneuve, *Las conductas rituales* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión, 2005)

la variedad de signos mencionados. Existe una serie de rituales básicos, con los cuales actualmente convivimos, por ejemplo los más comunes son aquellos que utilizan el cuerpo como un soporte de inscripción. En ejemplo de ello podría ser:

A) El tatuaje “constituye la forma más antigua de signo cultural practicado sobre la naturaleza; su nombre proviene de <tatau>, término polinesio importado por los oficiales de marina en el siglo XVIII”⁶¹.

B) El maquillaje: A pesar de observar un democrático uso del maquillaje en la actualidad, hace algunas décadas, el uso de éste era solo para algunas elites. La acción del maquillar o la imagen de la cara maquillada develan rasgos de femineidad y de su presencia erótica. Es un ritual personal que tiene variadas instancias y lecturas. Primero comienza por la acción del maquillar, gesto que casi siempre resulta de forma íntima y mirándose en un espejo para un resultado idóneo –este acto narcisista, devela también autoconocimiento, enfrentamiento con su propia imagen y, en específico, la conciencia del cambio entre la imagen natural y la imagen maquillada–. La segunda etapa de este ritual es casi en su totalidad social, ya que va destinada a las miradas de otros, cumpliendo la reafirmación de la femineidad de la imagen maquillada. Finalmente, la última instancia está constituida por el desmaquillarse, caracterizado por la vuelta a la imagen natural⁶².

La importancia específica de la descripción de estos rituales, es comenzar a revisar al carácter discursivo que el cuerpo posee; es decir, tomando cualquiera de los rituales mencionados no solo observamos un conjunto de acciones, sino que además éstas se introducen en nuestra percepción, y como respuesta obtenemos una lectura de dichos códigos. Por ejemplo, dependiendo de los colores y la forma en que se use el maquillaje, el receptor decodifica esos códigos, transformándolos en la *imagen discursiva* de ese cuerpo. Autores como Diana Taylor, por medio del texto *El archivo y el repertorio, La memoria cultural performática en las Américas* (2015), junto con el reciente texto de Judith Butler *Cuerpo aliados y lucha política, hacia una teoría performativa de la asamblea* (2017), apelan a entender una serie de rituales y/o acciones –individuales o sociales– como medios comunicativos y performativos en que el cuerpo actuaría en escena con objetivos concretos y muy claros⁶³.

⁶¹ *Ibíd.*, 74.

⁶² La acción del maquillaje o la utilización de pigmentos sobre el cuerpo es posible de observar en el trabajo de *Las Cantatrices* de Carlos Leppe, *Autocrítica* de Marcela Serrano y, en algunas de las imágenes del *Calendario* de Francisco Copello.

⁶³ Esta lectura en torno al término de *performance* es la más utilizada por los *Performance studies*, específicamente desde el *Hemispheric Institute* dirigido por Diana Taylor, quien nos asegura que “muchos académicos, al igual que artistas, activistas y activistas, reconocen que el performance es una forma privilegiada para intervenir el mundo. Sabemos que el verdadero origen del control social se encuentra en el control de los cuerpos humanos y las artes de re-presentación (...) los diversos grupos luchan por el poder performativo de lograr y realizar lo que se nombra: democracia,

Como podemos observar, al ser analizados estos rituales podemos desprender una serie de signos generados o anidados en el cuerpo, los cuales estratégicamente se pueden ordenar para ser utilizados de igual forma como el proceso de una obra contemporánea. Es decir, es posible de conocer una serie de signos o códigos, para luego utilizarlos y direccionar un mensaje para una futura lectura de tal creación. A este tipo de creaciones se le ha denominado bajo el o de *performance*.

1.4 Performance

En esta sección del capítulo, intentaremos abordar el término de *performance* a partir de un conjunto de voces que fueron rescatadas debido a la pertinencia en la hipótesis trabajada en esta investigación, dichos autores formarán el primer acercamiento teórico a lo que se ha denominado como *performance* o *performance studies*. A su vez, conviene mencionar que en esta sección no trabajaremos históricamente aquellas obras que son consideradas como pioneras en la *performance*, puesto que dicha revisión la dejaremos para la sección siguiente.

Variados autores han explicado el nacimiento de la *performance* como parte del proceso de desmaterialización de la obra de arte⁶⁴. Es decir, la consideración de no ver necesariamente una obra como la creación de un objeto, sino más bien de un concepto o una experiencia⁶⁵. Varios de ellos la definen como una práctica artística basada en la utilización del cuerpo como soporte de obra y la co-presencia de un receptor; en algunas ocasiones han sido denominadas como *happening*, *performance*, *body-art*, *action-art* o *arte vivo*, términos que apelan a la disposición del cuerpo del artista frente a un público determinado. Por ejemplo cuando hablamos de *happening*⁶⁶ nos enfrentamos a una puesta en escena en que participa

desobediencia, justicia social. Revisar en: Diana Taylor, *Performance*. Buenos Aires, Argentina: Asunto impreso, 2012), 168.

⁶⁴ Véase Lucy Lippard, *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. (Madrid, España: AKAL, 2004) y en Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid, España: Alianza, 2005)

⁶⁵ Un ejemplo de ello podría ser la acción *Tonsure* (1919) realizada por el artista Marcel Duchamp ha mediado de los años veinte, en la cual se tontura una estrella en su cabeza.

⁶⁶ El *happening* es “definido como ‘último de los lenguajes en nacer, el *happening* ya se ha firmado como arte. Articula sueños y acciones colectivas. Ni abstracto ni figurativo ni trágico ni cómico, se reinventa en cada ocasión. Toda persona presente en un *happening* participa en él. Es el fin de la noción de actores y público, de exhibicionistas y observadores, de actividad y pasividad’ Así definen al *happening* un grupo de artistas que en París, Tokio, Buenos Aires, Nueva York, Estocolmo cultivan esta nueva forma de expresión” Jean-Jacques Lebel. *El happening*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1967), 56.

el artista y además se incorporaría improvisadamente el público dentro de ellas⁶⁷; muy diferente son aquellas obras en que un guión toma un protagonismo por sobre el grado de improvisación, articulando cada momento y elemento en escena, en este caso estaríamos hablando de una *performance*⁶⁸; y por último, otra estrategia muy recurrente es la intervención del propio cuerpo a través de modificaciones sobre él, éstas se han tildado de *body-art*, *action-art* o arte vivo⁶⁹.

En el caso de esta investigación emplearemos el término de *performance* debido a su capacidad abarcadora e indefinida; específicamente Taylor nos dice que “la palabra *performance* no ha sido aceptada universalmente; sigue siendo un referente inestable. Aunque ha habido más aceptación en los últimos años”⁷⁰. Es por esto, que podríamos definir que este término es empleado interdisciplinariamente, siendo utilizada por investigadores desde el ámbito de las Artes Visuales⁷¹, de la Lingüística⁷², de los Estudios de Género⁷³ de los Estudios Teatrales⁷⁴ o de la Antropología⁷⁵, como además por los propios productores, artistas o actores quienes sin distinción también recurren a este concepto para referirse a acciones con un estatuto expresivo, ritual, estético, cultural, entre otros. Tanto investigadores (quienes reciben) como artistas (quienes producen) emplean este concepto para apelar al carácter comunicacional de las acciones corporales. Gran parte de los autores aquí mencionados realizan sus análisis en torno a la relación espacial-temporal que posee la *performance* y su respectiva acción en escena, es decir, todos abogarían por clasificar como *performance* aquellas piezas en que la acción tuvo una relación directa entre el cuerpo del artista y el cuerpo del público. Pero, ¿Qué ocurre con aquellas obras de *performance* que son ejecutadas en vivo, presenciadas por diferentes espectadores y que además nuestra única forma de acceso a ellas podría ser a través de sus registros? O, ¿qué pasa con aquellas piezas performativas o *performance* que jamás contaron con un público y que emplearon como estrategia exhibitiva diferentes tecnologías de registro? A estas preguntas, la propia Taylor se acerca bastante con símiles interrogantes, por ejemplo: “¿Es posible preservar o archivar el *performance*? ¿Cuántas

⁶⁷ Jean-Jacques Lebel. *El happening* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1967).

⁶⁸ Roselee Goldberg. *Performance Art* (Barcelona, España: Destino, 2002).

⁶⁹ Peter Osborne, *Arte Conceptual* (Barcelona, España: Phaidon, 2006).

⁷⁰ Diana Taylor, *Performance*. (Buenos Aires, Argentina: Asunto impreso, 2012), 38.

⁷¹ Roselee Goldberg. *Performance Art* (Barcelona, España: Destino, 2002).

⁷² John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona, España: Editorial Paidós, 1962)

⁷³ Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” *Debate feminista 18* (Octubre, 1998)

⁷⁴ Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt “La atracción del Instante. Puesta en escena, *performance*, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral”, *Revista Apuntes, Escuela de Teatro UC N°130* (2008), 115-125; en Erika Fischer-Lichte, *Estética de los performativos* (Madrid, España; ABADA, 2011) y en; Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Murcia, España: CENDEAC, 2013).

⁷⁵ Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors* (Ithaca: Cornell University Press, 1974)

vidas tiene el performance: el de aquí y ahora, las del pasado por medio de fotos, descripciones y documentación de archivo? ”⁷⁶. Posterior al planteamiento de estas dudas, la propia Taylor sólo nos asegura que “han sido discutidas por otros estudiosos, en otras partes del mundo, que se dedican a entender éstos y otros fenómenos. Debido a dicha respuesta es que podemos comenzar a rescatar aquellas posturas que abordan el problema del registro como algo tangencial”⁷⁷.

Respecto a estos cuestionamientos, Peggy Phelan nos asegura que la *performance* se caracteriza por “transcurrir en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance”⁷⁸.

Aquí, podría inferir que la autora basa su fundamento en aquella mítica y tradicional relación que se ha establecido entre los cuerpos en escena y el públicos que lo recepciona. Argumento que podría ser válidamente cuestionado por medio de aquellas obras que emplean la tecnología para escenificar el cuerpo de sus artistas, lo que genera de igual modo algún tipo de contacto y experiencia entre el espectador y aquel cuerpo mediado por algún soporte (fotografía, video, libro, entre otros). Es más, es posible asegurar que a través de cualquier mediación no se anularía el carácter performativo con el cual se está trabajando, ya que la imbricación entre cuerpo y medio técnico permiten vivenciar virtualmente el cuerpo del artista, “prescindiendo de la presencia del cuerpo real”⁷⁹. A ello, Rebeca Schneider, propone como hipótesis que la *performance permanece*, de hecho le “preocupa que la actitud histórica predominante del arte hacia el performance no advierta las distintas maneras de acceder a la historia que ofrece el performance”⁸⁰. Aquí, la autora podría acercarse a lo que concebimos como archivo de *performance*, diferenciando por un lado aquellas obras que emplean la tecnología como la captura de un instante, o por otro, aquellas que se caracterizan por rentabilizar el medio técnico allí empleado. En este último caso es cuando podríamos hablar de una *performance* mediada, caracterizada por: escenificar el cuerpo a través de algún soporte técnico como el audiovisual, fotográfico o del libro; en ellas existe un trabajo técnico-medial donde el cuerpo queda archivado y fijado por medio de dicho soporte y, principalmente, esta condición nos permitiría experienciarlo innumerables veces. Aquí, podríamos recurrir a una conferencia realizada

⁷⁶ Diana Taylor, *Performance* (Buenos Aires, Argentina: Asunto impreso), 166.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Peggy Phelan, “Ontología del performance; representación sin reproducción”, *Estudios Avanzados de Performance*, coords. Diana Taylor y Marcela Fuentes (México D.F.; Fondo de Cultura económica, 2001), 97.

⁷⁹ Flávia Adami A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre a performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozzo (*Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, Embap*, 2011), 78.

⁸⁰ Rebeca Schneider, “El performance permanece” en *Estudios Avanzados de Performance*, coords. Diana Taylor y Marcela Fuentes (México D.F.; Fondo de Cultura económica, 2011) 226.

en Columbia en 1997, en la cual los archivistas Mary Edsall y Catherine Johnson describieron los problemas para conservar el performance, declarando que:

(...) las prácticas de la transmisión cuerpo a cuerpo, como el baile y la mímica, implican `perder una buena parte de la historia'. Estas declaraciones suponen que la memoria no puede alojarse en un cuerpo y permanecer de modo que las narraciones orales, la declamación en vivo, la mímica repetida y la representación ritual no son prácticas para contar o escribir la historia. Estas prácticas desaparecen. Según esta lógica, al alojarse siempre en vivo, la transmisión cuerpo a cuerpo desaparecen, se pierde, y por tanto no hay ninguna transmisión⁸¹.

Sintetizando ambas posturas, me atrevería a asegurar que Phelan, entra en conflicto principalmente debido al extenso recorrido que el propio término de la *performance* ha sobrellevado, es decir, desde su origen ligado a la performatividad, o más bien a la *acción en escena* en un tiempo y espacio particular. Como ya se ha mencionado, para esta investigación, performatividad o performativo será aplicado a la cualidad comunicativa que posee el cuerpo y, en específico, al del artista. Es por ello, que el término de *performance* no se relacionaría única y exclusivamente al cuerpo en escena, sino que más bien a aquel trabajo corporal que puede ser o no mediado por otros soportes. Empleando las palabras de Schneider, podríamos asegurar que aquellos artistas que emplean diversos medios técnicos para escenificar sus cuerpo, se encuentran consientes de aquella pérdida inmanente en torno a la desaparición, no existiendo una transmisión idónea de aquella propuesta performativa. En torno a ello, Fischer-Lichte emplea lo performativo para articular una metodología de análisis que vaya más allá de las teorías estéticas tradicionales⁸² y que logre crear herramientas para observar las ya mencionadas: materialidad, espacialidad, corporalidad, sonoridad, esteticidad, semioticidad y, principalmente en esta investigación, la medialidad.

1.5 De la acción en vivo a la medialidad de la acción

Debido al carácter interdisciplinario que posee la *performance*, la incorporación de soportes que median el cuerpo de los artistas se vuelve un elemento innegable a la hora de analizar algunas obras, teniendo la posibilidad de diferenciar cuando una obra de *performance* emplea un soporte con el simple objetivo de registrar o, si lo emplea como parte fundamental del mensaje comunicacional de ella. Como dice la académica y curadora brasileña Cristina Freire, existe una gran diferencia entre el registro de una *performance* a

⁸¹ Ibid, 227.

⁸² Erika Fischer-Lichte, *Estética de los performativo* (Madrid, España; ABADA, 2011), 8.

otros trabajos que emplean la fotografía o el video como medios que producen acciones performáticas⁸³ o en palabras de la investigadora argentina Carmen Crouzeilles, uno de los errores más comunes fue que “cualquier producción realizada por un artista con una videocámara comenzó a ser considerada una pieza dentro de la nueva categoría de videoartista”⁸⁴

Sin intentar jerarquizar estos procesos de mediación resulta importante entender las diferencias entre los vínculos creativos entre la fotografía, el video y el soporte libro que interactuarían con la *performance*. La primera de ellas corresponde al registro de una performance a través del video o la fotografía (y posteriormente del libro), en algunas ocasiones este tipo de trabajos es denominado como *video o foto performance*, pero lo más correcto sería denominarlo como una *performance* registrada por medio del soporte fotográfico o audiovisual, ya que el resultado de este registro correspondería a la documentación de una *performance*. Otra modalidad de trabajo se relaciona con “el empleo del video [y la fotografía] para complementar una supuesta desventaja o limitación de la performance, su carácter efímero. La grabación y reproducción en video [o fotografía] de una acción acaba con su naturaleza única y da forma, un formato (a la manera de cuadro, de grabación, de pieza comprable...) a la performance)”⁸⁵. Otra tipología de trabajo podría ser aquellas piezas que emplean simultáneamente el registro o una video-performance y a la vez ejecutan en la misma instalación el cuerpo en escena. Por último, otra de las posibilidades es aquella a la cual nos enfocaremos debido al carácter medial que permite escenificar el cuerpo de un artista por medio del soporte libro, fotográfico o audiovisual. En este caso estaríamos hablando de video, foto y libro-performance. Una de las principales características para denominar estas piezas como tal correspondería a aquellas obras que utilizan estos soportes “no como meros registros sino explotando sus particularidades propiedades expresivas como parte de la acción. (...) En este caso, performance y dispositivo video [o fotográfico] dialogan en igualdad. Las acciones son concebidas única o fundamentalmente para la cámara y no tienen sentido sin ella”⁸⁶.

Estas diferencias fueron vagamente trabajadas a nivel internacional por los años 60 y 70, donde las *performance* estaban comenzado, recién décadas más tarde debido a fenómenos

⁸³ “Obviamente, desde el punto de vista de la recepción del público, ver una fotografía o un video de una performance es muy diferente a presenciar directamente su existencia” Cristina Freire *Poéticas do Processo Arte Conceitual no Museu* (Sao Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo – Iluminuras.1999, 104) [Traducido por el autor].

⁸⁴ Carmen Crouzeilles “Videoarte” en *Tecnopoéticas argentinas; Archivo Blando de Arte y Tecnología*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2012), 239.

⁸⁵ Ana Sedeño Valdellós, “Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento,” en *Contratexto N°21(Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima*, 2013), 133.

⁸⁶ *Ibid*, 134

como el coleccionismo, el archivo, el interés por las nuevas tecnologías y, por ende el estudio de estas piezas, fue posible emplear un nuevo marco para visualizar y clasificar muchas de las obras antes inscritas. En la publicación *En el principio; Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*, específicamente en el capítulo *Nuevos horizontes; Archivos de arte e historiografía* el historiador del arte Sebastián Vidal Valenzuela nos plantea la necesidad de revisión sistematizada de archivos, tanto de primera fuente como de aquellos documentos que rondan las coyunturas productivas y reflexivas de un determinado periodo, esto es definido como:

Una operación arqueológica para la historia del arte local radicaría en activar el diálogo de los documentos con los límites de su enunciación. En otros términos, para poder profundizar en las micropolíticas de la fractura de las obras es cuestión será necesario activar una investigación en el <<a través>> en <<su fragmentación>>, en <<su particularidad>>, y desde esas comisuras revisar las fuentes, a modo de establecer un encuentro crítico con el relato⁸⁷.

Tal como menciona Vidal y, precisamente en el último punto relacionado a “su peculiaridad”, actualmente se requiere hacer una revisión a las lecturas inscritas, las cuales podrían haberse estructurado a partir de grandes “vacíos documentales (...) donde los testimonios muchas veces incompletos han primado por sobre los registros documentales”⁸⁸ de primera fuente, como por ejemplo la obra misma.

En la propia escena nacional de los años 70 y 80, relatos historiográficos y/o críticos como los de Justo Pastor Mellado, Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Ernesto Saúl o Nelly Richard, no abordaron exhaustivamente las materialidades empleadas para la escenificación de los cuerpos de los artistas de *performance*, sino que principalmente concebían los soportes como meros materiales de registro. Un ejemplo de ello, podría ser Mellado, quién nos dice: “En todas estas obras [Carlos Leppe y Carlos Altamirano] habrá una constante: puesta en crisis de la representación pictórica de la corporalidad mediante operaciones ostentatorias de fotografía y video, así como *performance* e intervenciones del paisaje para el registro foto y videográfico. Nunca antes en la plástica chilena se había sintomatizado, en tal medida, el deseo de inscripción de la huella gráfica”⁸⁹. En este pasaje, Justo Pastor Mellado sólo visualiza el soporte del video y la fotografía como una subordinación de registro ante las acciones o *performance* que desarrollaban los artistas en la década de los 70 y 80, dejando afuera con esto las condiciones materiales intrínsecas que operaban en

⁸⁷ Sebastián Vidal Valenzuela. *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile* (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2012), 55.

⁸⁸ *Ibid*, 57.

⁸⁹ Justo Pastor Mellado. “Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)” en *Chile 100 años; tercer periodo 1973-2000*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000), 9.

aquellas obras. Este panorama no sólo se desarrolló en aquellos momentos, sino que además acompañó y generó nuevas voces que aún continuaban insistiendo en primar el carácter semiótico por sobre las condiciones plástico-materiales. Un ejemplo de ello es la lectura de Paulina Varas, quien en el Coloquio de *Video-Arte Archivo Abierto* organizada por CeDoc Artes Visuales, nos dice:

(...) muchos artistas utilizaron el cuerpo individual para referirse no sólo a las cuestiones relacionadas con el género, la represión y la censura imperante en algunos países debido a sus condiciones políticas, sino que también para redefinir el cuerpo social con los poderes. El documento, desmarcado de su especificidad temporal de la cercanía en términos de registro verás, ha sido un elemento apropiado desde algunos discursos hegemónicos para controlar el sentido de las diversas prácticas. La interpretación que la construcción de las mismas historias oficiales –el arte por ejemplo– han realizado, pueden haber contribuido a que muchos de estos trabajos sean recepcionados como ilustrativos de algunos intentos de una “atrasada o lenta vanguardia” por registrar las prácticas que se desarrollaban muchas veces en aspecto experimental en algunos de los centros. Considerar la práctica del video en el campo artísticos solo como registro documental deja de lado una serie de cuestiones que se planteaban desde antes, a partir de las prácticas del arte conceptual en el contexto latinoamericano. En que el soporte a intervenir no sólo era técnico-estético sino que altamente simbólico en relación a la posibilidad de subversión de los medios por sobre la represión o censura instalada, por ejemplo en Chile por la dictadura militar. Detenerse a pensar sólo en los aspectos tecnológicos en estos momentos dejaría de lado otras cuestiones que se relacionan con las particularidades de las prácticas artísticas contemporáneas⁹⁰.

Como aquí se puede observar, el principal acento –que pone desde el principio de esta cita– es el carácter representacional o semiótico que adquiere un cuerpo en escena, obviando otros asuntos técnico-estéticos. Al finalizar, asevera que pensar sólo en los aspectos tecnológicos, dejaría cuestiones que se relacionan con las particularidades (temáticas, conceptuales o sígnicas) de las prácticas artísticas contemporáneas. A ello, es que nos gustaría debatir aquella particularidad propuesta por este lineamiento. Según nuestra perspectiva y, lo que trabajamos en esta investigación, las peculiaridades del arte nacional no sólo se caracterizan en proponer un aspecto “novedoso” a través de sus significancias, sino que a la vez –y paralelamente– el carácter técnico-estético es un

⁹⁰ Paulina Varas, Ponencia: Video arte / Archivo abierto: coloquio sobre transferencias documentales y el origen del video en Chile (Santiago, Chile; CeDoc Artes Visuales, 2006) DVD, 123 min.

elemento que entrega mayores aportes a la propia contemporaneidad. A este mismo punto –desde la filosofía– Pablo Oyarzún nos agrega que “ciertos usos del video-arte parecieran insistir en la mediación icónica o electrónica, en el gránulo visual, como para hacer patente el medio que operan, para distanciarlos reflexivamente, para separar el medio del mensaje, y aún más el medio del medio”⁹¹. Tal como menciona al inicio de esta cita el autor, hay algunas producciones que priman –más que otras– en el material estético intrínseco del video, pero a pesar de que exista dicho interés o mayor aproximación a esto, resulta innegable que el trabajo material a partir de la técnica del video o la fotografía, nos proporcionan fenómenos perceptivos distintos.

Decir que una obra produce separaciones sobre el medio y el mensaje es atribuirle una condición de supremacía al artista y a la obra misma, por sobre la experiencia perceptiva que no sólo es cognitiva-decodificadora sino que también fenomenológica-estética.

Como ya hemos mencionado, la lectura de este material corpóreo –por parte de los autores recientemente mencionados como de otros–, responde principalmente al carácter semiótico o de semioticidad (Fischer-Lichte) que allí se anclaba, obviando algunos soportes como el fotográfico, el audiovisual o el del libro⁹².

No sólo en Chile o en Latinoamérica existió tal ausencia reflexiva en torno a esta tipología de obras, sino que más bien era una situación transversal que provenía principalmente desde el gran interés por el arte conceptual, del cual el propio Hall Foster en su libro *Retorno a lo Real*, expone un capítulo sobre “La Pasión del signo”⁹³ (Foster 2001, 75-99) donde formula que el arte neovanguardista respondía al “interés de invadir el campo expandido de la cultura que era de naturaleza ampliamente textual, textual por cuanto lenguaje se hizo importante y por cuanto devino primordial un descentramiento tanto del sujeto como del objeto”^{94 95}. Justamente este descentramiento particular por el objeto es el

⁹¹ Pablo Oyarzún. *Arte, Visualidad e Historia* (Santiago, Chile: Editorial La Blanca Montaña, 1999), 172.

⁹² Esto se puede observar en textos canónicos como: *Chile Arte Actual* (1988) de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, en *Márgenes e Instituciones* (1986) de Nelly Richard, en *Copiar el Edén* editado por Gerardo Mosquera, en artículos o textos de catálogo de artistas como *Cuerpo Correccional* (1980) o *Cegado por el Oro* (1998) de Carlos Leppe o, en *El fulgor de lo obscuro* sobre el trabajo de Juan Dávila.

⁹³ Hal Foster, *Retorno de lo real* (Madrid, España; AKAL, 2001), 75-99.

⁹⁴ *Ibíd.*, 75.

⁹⁵ La década de 1970 es considerada –por Arthur Danto– como el marco de percepción de una crisis. La llamada “muerte del arte”, esto significa exactamente el término de un cierto modo de pensar su producción, Por eso, no es que muera el arte en sí, sino que muere su identificación con un relato oficial y una experiencia de arte que produce objetos auráticos concebidos para ser contemplados. Es por esto, que después de “la muerte del arte” surgen formas más lúdicas, disruptivas, eclécticas y fragmentadas, permitiendo la reapropiación de estilos, discutiendo y no rechazando más las cuestiones de una sociedad y de una cultura cada vez más mediatizada (Danto 2003)

que nos lleva a constatar un abandono de la reflexión sobre los soportes fotográficos, de video y del libro que mediaban o escenificaban el cuerpo de los artistas por aquellos años; según Nascimento Gonçalves, en la actualidad, podemos observar un nuevo enfoque en tales piezas fotográficas y del video, priorizando en problematizar las dimensiones de la *experiencia comunicativa*, particularmente de la producción de imágenes y sus narrativas en relación con la actualidad⁹⁶. A pesar de optar por esta postura, Nascimento afirma que el arte contemporáneo, no se interesaría más en producir saberes o discutir sobre el arte mismo como en el modernismo, antes preferiría articular cuestiones ligadas a experiencias de nuestros tiempos y de lo cotidiano. Particularmente en aquella aseveración en torno a la posibilidad “moderna” de autoreflexionarse, consideramos que si es posible observar cómo los artistas experimentaron sobre el arte en sí mismo (metalenguaje); la utilización de ciertos materiales y/o soportes podían estar siendo pensados desde una cuestión meramente formal, y a su vez, bajo una perspectiva ideológica.

A partir de lo expuesto, es que en esta investigación pretendemos retomar e incorporar los conceptos de la *foto-performance*, *video-performance* y *libro-performance*, términos que se utilizarán con el objetivo de remarcar el carácter plástico y performático de aquellas propuestas empleadas. Aquí, la utilización del guión, separa el soporte empleado por un lado, y por otro, la estrategia corporal-performativa. Ambas consideraciones no sólo demarcarían ambas concepciones, sino que además producirían una imbricación entre ambos. Como ya se mencionó, los conceptos de *video* y *foto-performance* fueron vagamente utilizados en aquellos años en que se comenzaron a gestar este tipo de prácticas (década de los 60, 70 y 80) pero, actualmente tienden a ser empleados por aquellas investigaciones que han relevado el valor documental en su trabajo. De este modo, el término de *libro-performance* es utilizado aquí a partir de la noción que el curador e investigador brasileño Amir Cadôr, propone tras la consideración del libro como una *performance*⁹⁷.

El aumento por el interés de analizar y revisar los archivos ha permitido replantear las lecturas de la tipología de obras antes mencionadas, proponiendo un nuevo enfoque, terminología y clasificación⁹⁸. Es más, como mencionamos anteriormente, pareciera que el

⁹⁶ En los últimos tres capítulos, será posible observar particularmente cómo la narrativa se vuelve un eje principal en el trabajo de *foto*, *video* y *libro performance*. Soportes que privilegian diversas *experiencias comunicativas* para cada una de ellas. Véase en Fernando do Nascimento Gonçalves. “O artista contemporâneo e as novas possibilidades de produção da na fotografia,” en *Contracampo, Comunicação e Imagem Brazilian Journal of Communication Vol 13* (Universidade Federal Fluminense, 2005), 186.

⁹⁷ Véase Amir Cadôr, *Ainda: O livro como performance* (Belo Horizonte; Museu de Arte da Pampulha, 2014)

⁹⁸ Esta postura es tomada por diversos autores, los cuales consideran que “Nada es tan deconstructivo como los archivos en sí mismos, con su relacional y no coherente topología de documentos que esperan ser reconfigurados” (Guasch 2011, 179), es por ello, que esta condición inmanente que deviene de la práctica archivística decanta en reconfiguraciones y nuevas lecturas permanentemente.

conjunto de artistas y obras que optaron por estas mediaciones se anticiparon a la pérdida inmanente de revivir experiencialmente la obra de *performance* entendiendo muy bien el papel que jugaría el archivo y/o registro de las experiencias performativas posterior a la exhibición⁹⁹. En el caso de aquellas *performance* en vivo se vuelve inevitable acceder a ellas a través de su registro¹⁰⁰ y reconstrucción parcial a través de aquellos que la presenciaron; mientras que por otro lado, aquellas obras pensadas desde los medios de registro –como el video o la fotografía¹⁰¹– pueden ser exhibidas a través de una atemporalidad y podrían ser capaces de ser recepcionadas de la misma forma en cada remontaje. Por ejemplo, una obra de *performance* registrada y expuesta con posterioridad siempre remitiría al espacio y tiempo en que fue ejecutada la acción en vivo, mientras que por otro lado, la *performance* o video, foto y libro-*performance* acarrear consigo misma aquella espacialidad y temporalidad capturada. Dentro de este mismo postulado es posible incorporar el estudio de las imágenes por medio de Didi-Huberman, quien nos asegura que “Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión”¹⁰². A raíz de esta propuesta es que podemos asegurar que el trabajo de mediación a través de diversos soportes¹⁰³, trabaja desde la construcción de una memoria, por medio de la escenificación performativa de un cuerpo propio. Es más,

⁹⁹ El propio colectivo C.A.D.A. desarrolló un texto titulado *La función del video*, en el cual se asegura que “el video es portador de dos funciones específicas: como registro, memoria o documental y en términos tecnológicos el medio les permitía utilizar y reutilizar estos materiales visuales de forma que se cruzaban cuestiones que les permitían referirse a las condiciones de apropiación tecnológica”. Véase en Paulina Varas, *Escrituras sobre el tiempo*, Rescatado en <https://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/escrituras-sobre-el-tiempo-documento-y-memoria-en-el-trabajo-del-cada1/>

¹⁰⁰ Según Cristina Freire, el arte del *performance* utiliza la cámara (fotográfica o de video) para testimoniar aquella *intangibilidad temporal* que se encuentra inmanente en una acción en vivo (Freire, 1999; 103), y por tanto, a través de este registro es posible *experienciar* parcialmente la obra. Ver más en Cristina Freire, *Poéticas do Processo Arte Conceitual no Museu* (Sao Paulo; Universidade de São Paulo – Iluminuras, 1999).

¹⁰¹ El propio Philippe Dubois nos asegura que la fotografía no es apenas un instrumento de registro documental, sino que también es un pensamiento (Dubois 1994). A lo que podríamos agregar que el empleo del soporte fotográfico puede ser pensado particularmente desde su propia concepción, por ende de sus propias cualidades y estatuto.

¹⁰² George Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires, Argentina; Adriana Hidalgo Editora, 2006), 12.

¹⁰³ La Dr. Ciane Fernandez, profesora de la *Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas de la Universidad de Bahia* nos propone que la *performance* inmanentemente se relaciona con el trabajo de los *multimedios* asegurando que “el cuerpo observa y es observado, filma y es filmado, construye sus propias maneras y posibilidades a partir de imágenes introyectadas y proyectadas del mundo a través de los múltiples medios” (Fernández 2010, 3) Traducción por el propio del autor.

no sólo es posible asegurar una prolongación de la memoria de aquellos cuerpos, sino que además una idónea inscripción cultural¹⁰⁴. Aquella posibilidad en que la obra deviene en archivo, podemos ver una “huella física o presencia muda en la que las cosas hablan por sí solas en lugar de hablarse entre sí”¹⁰⁵. Aquí, el carácter de documento del cuerpo mediado, deviene en una posibilidad de ver irrepitibles veces el cuerpo escenificado del artista, es decir, el espacio fotográfico, el recuadro del video y las páginas del libro permiten presenciar una y otra vez la misma performatividad del cuerpo allí alojado.

Un gran porcentaje de los artistas que trabajaron directamente la *performance* o que realizaron acciones performativas mediadas a través de diversos soportes (fotografía, video y/o libro) son única y exclusivamente recepcionadas gracias a los archivos y documentos que dan cuenta de sus procesos, o en muchos casos, se convierten en parte de la obra misma (*libro-performance*). Justamente aquí retomaremos aquellas piezas que son empleadas como soporte discursivo y expresivo a través de la corporalidad de los artistas, empleando como principal soporte el libro o el papel.

Como ya mencionamos, recientemente en el año 2014 el curador brasileño Amir Cadôr presenta como hipótesis de trabajo para la exposición *Ainda. O livro como performance* en el Museo de Arte de Pampulha la incorporación del libro a las estrategias performativas¹⁰⁶. En ella, nos presenta una serie de trabajos de *performance* datados desde comienzos de los años 60 hasta la actualidad, de los cuales podemos observar similitudes considerables con diversas producciones a nivel local, donde el carácter performativo y corporal deviene en documento; a través del libro se “exhibe la gestión de recursos que ha hecho posible la puesta en escena de sus cuerpos”¹⁰⁷. En este caso, por medio del soporte libro es posible escenificar el cuerpo (autor) y recepcionar (receptor) a través de sus características propias como la compaginación, montaje, articulación narrativa, textos, entre otros.

Todas las obras performativas enfrentan diferentes mecanismos que posibilitan la reconstrucción e historia de cada una de ellas. Por un lado la *foto-performance*, *libro-performance* o *video-performance* pueden ser analizadas como obras simplemente; el cuerpo está dispuesto y escenificado única y exclusivamente a través de dicho soporte, mientras que aquellas *performances* en vivo sólo pueden ser revisadas a través del registro de ellas. Esta separación es definida por el teórico argentino Rodrigo Alonso como una

¹⁰⁴ Osvaldo Aguilló, *Plástica neo-vanguardista: antecedentes y contexto* (Santiago, Chile: CENECA, 1983), 35.

¹⁰⁵ Ana María Guasch, *Arte y Archivo 1920-2010; Genealogías, Tipologías y Discontinuidades* (Madrid, España: AKAL, 2011), 63.

¹⁰⁶ La referencia de Amir Cadôr para esta investigación se vuelve importante debido a ser una de las primeras investigaciones que expone que a través del libro es posible hallar cuerpos escenificados. Para ello existen referentes como, Marcel Duchamp, Stéphane Mallarmé, Ulises Carrión, entre otros.

¹⁰⁷ Rodrigo Zúñiga. *La demarcación de los cuerpos; tres textos sobre arte y biopolítica* (Santiago; Ediciones Metales Pesados, 2008), 34.

*dicotomía entre el real y el registro*¹⁰⁸ debido a que es posible enfrentarnos a una obra “real” que privilegia su soporte de registro como parte importante de la obra, mientras que el registro queda supeditado a aquel “real”¹⁰⁹.

1.6 Antecedentes para una posible historiografía de la *performance*

Aquí, deambularemos dentro de dos formas de concebir el cuerpo dentro de la obra; por un lado a partir de la presencia corporal a través de gestos, expresiones y/o acciones, y por otro, en aquellas que se inscriben de lleno en el llamado arte de la *performance* (el cuerpo en escena)¹¹⁰. Para cumplir este cometido pondremos acento en aquellas obras que pertenecieron a movimientos vanguardistas¹¹¹ y de los cuales es posible atribuir soportes muy específico a cada uno de ellos, por ejemplo dentro del dadaísmo a través de la experimentación fotográfica, y del surrealismo por medio de la imagen en movimiento o fílmica. Los ejemplos aquí expuestos no sólo exponen un cuerpo directamente ante un público, sino que como ya hemos dicho insistentemente, se podrán observar cuerpos mediados por el soporte fotográfico y audiovisual.

Según la teórica, Roselee Goldberg los primeros indicios de la *performance* datan del 20 de febrero de 1909, específicamente a través del manifiesto Futurista publicado en el diario *Le Figaro*. En esta primera instancia Filippo Marinetti (1876-1944) expone una serie de enunciados que incorporaban la experiencia de la simultaneidad, la temporalidad y el

¹⁰⁸ Véase Rodrigo Alonso “Performance, fotografía y vídeo. La dialéctica entre el acto y el registro”, en *Arte y Recepción* (Buenos Aires, Argentina: CAIA, 1997).

¹⁰⁹ En el Capítulo N°4, en torno al cuerpo de Lepepe, será posible abordar con mayor profundidad la mediación corporal a través de los soportes fotográficos, del video y del libro, de los cuales expondremos que aquellos cuerpos mediados podrían ser contabilizados como un documento.

¹¹⁰ A pesar de centrarnos en un periodo particular cabe señalar que la presencia del cuerpo en el arte data desde las primeras expresiones culturales desarrolladas por los pueblos primitivos a través de motivos simples que representaban sus propios cuerpos en actividades de caza o en ritos. Durante siglos posteriores, en obras Barrocas, Manieristas, Clásicas y/o Románticas, las mismas representaciones tuvieron diversas estructuras debido a las relaciones que poseían con el aparato perspectivo –ligado directamente al carácter representacional– o también, a través de los motivos de época que eran alojados en cuadros o esculturas. Es por esto que resulta imposible asegurar que dentro de todos estos siglos, no hubiese ningún artista o artesano que tuviese intenciones de problematizar el cuerpo fuera los planos tradicionales de su propia época. Un claro ejemplo es el propio Caravaggio (1571-1610), quien retrataba cuerpos marginales a través de cuestionados motivos religiosos, o incluso a Jacques-Louis David (1748-1825), a quien se le ha atribuido una visionaria mirada que problematizaba a través del lienzo los cuerpos en escena.

¹¹¹ Particularmente tomaremos las vanguardias por ser el primer movimiento en que conscientemente se aborda y problematiza el cuerpo a través de diversas expresiones culturales y artísticas.

movimiento corporal dentro de los límites del objeto artístico¹¹². No es hasta dentro de dos meses más tarde (abril del 1909) en que dichos enunciados e hipótesis del manifiesto, son llevados a escena a través de la obra *Le roi Bombance, tragedia Satirique en 4 actes, en prose* (El rey Jolgorio, tragedia sátira en cuadro actos en prosa, 1905) en el Teatro de l'oeuvre. Cabe señalar que justamente unos de los orígenes principales de la *performance* es el propio teatro, disciplina que emplea el cuerpo como un soporte discursivo a través de estructuras muy bien definidas. A finales del siglo XIX, el propio teatro comienza a tener una serie de interferencias debido a nuevas interpretaciones y experimentaciones que rompían con las estructuras narrativas convencionales, ejemplo de ello es el *teatro de variedades*, tipología teatral aclamada por Marinetti debido a su ausencia de tradición, maestros o dogmas que impusieran una sola forma de hacer teatro¹¹³. Otro elemento irruptor en escena era la creación e implementación de objetos y artefactos sonoros que debían ser activados tras una esquemática pauta. A ello se sumaban diversas experimentaciones fonéticas por medio de poesías sonoras que pretendían irrumpir –al igual que las puestas escenas– con la tradición pregnante de las clásicas declamaciones románticas.

Este incipiente panorama se difundió por un amplio sector de Europa, donde comenzaron a surgir diversos espacios en que se realizaban acciones teatrales, performativas o de cabaret. Situaciones en que los cuerpos eran puestos en escena con un cometido o manifestación discursiva de sus pensamientos por medio de los nuevos manifiestos futuristas de la música¹¹⁴ y de la poesía¹¹⁵.

No sólo el teatro, la música o la poesía fueron las disciplinas tocadas por la *performance*, sino que también a través del Dadaísmo podemos encontrar la presencia del cuerpo por medio de la fotografía o, en el caso del *Surrealismo*, nos enfrentamos al cine o a imágenes en movimiento.

Tanto el Dadaísmo como el *Surrealismo* aparecen de símil forma –como el ya mencionado *Futurismo*– en la historia oficial de la *performance* de Goldberg. La presencia performática de ambos movimientos es hallada exclusivamente en acciones de cabaret, declamaciones poéticas o lecturas sonoras, es decir, acciones en vivo. Pero la presencia del cuerpo en

¹¹² Estos enunciados fueron inspirados por la *Cronofotografía* descubierta por el científico Étienne-Jules Marey, la cual capturaba el movimiento de los cuerpos en el espacio. Técnica fotográfica que fue parte del imaginario de pintores como Boccioni o Balla quienes retrataban pictóricamente símiles efectos. Véase en *Dinamismo de un perro con correa*, 1912 (Balla, Giacomo) o en *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913 (Boccioni, Umberto). Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh e Yve-Alain Bois, *Arte desde 1900* (Madrid, España; AKAL), 92

¹¹³ Roselee Goldberg. *Performance Art* (Barcelona, España: Destino, 2002), 17.

¹¹⁴ En 1910 y 1911 surgen los Manifiestos de Pratella sobre música futurista. Estos manifiestos alentaban a los creadores a presentar *performance* y que cada vez fueran más elaboradas.

¹¹⁵ El manifiesto *Declamación dinámica y sinóptica* tenía como objetivo instruir a interpretes y/o poetas a representar y declamar sus textos a través de expresiones dinámicas y belicosas, dejando de lado las declamaciones viejas, estáticas, pacifistas y nostálgicas (Goldberg 2002, 18).

ambos movimientos dieron cabida a acotadas, pero interesantes proposiciones, por ejemplo en torno al soporte fotográfico.



Imagen N°1: *Rose Sélavy*, Marcel Duchamp, 1921 (Fotografía de Man Ray)

En 1920, el artista Marcel Duchamp (1887-1968) realiza una pequeña pieza compuesta por una *tarjeta de visita* y una fotografía de él travestido como mujer. A ésta, la nombra como *Rose Sélavy* y le acuña la profesión de oculista. En esta acción performativa o de *foto-performance* Marcel pretende trabajar justamente con aquellas ilusiones ópticas en torno a la posibilidad de dejar de ser él, por ser un otro. El trabajo corporal añadido por la cosmética, vestimenta y elementos externos a sus gestualidades son amalgamados fotográficamente para aplicar aquella ilusión que pretende abordar el autor (Imagen N°1). Aquí la fotografía juega un papel fundamental al tener la posibilidad de emplear sus recursos bidimensionales como el soporte o el tamaño, y también formales a la hora de la toma, como lo son el encuadre, ángulo o iluminación; elementos que permiten con mayor precisión producir cualquier tipo de ilusión.

Por otro lado, dentro del *Surrealismo* las prácticas cinematográficas dieron pie a que algunas de las acciones de *performance*, teatro o cabaret fueran grabadas y manipuladas a través de las propias condiciones del material audiovisual. Un ejemplo de esto es el film *Entr`acte* (1924) dirigido y escrito en conjunto por Rene Clair (1898-1981) y Francis Picabia (1879-1953). Tanto Picabia, como parte de sus actores (Man Ray, Marcel Duchamp, Erik Satie, entre otros) ya habían realizado diversas acciones en vivo a través de cabaret o teatros, pero en este film rentabilizan las condiciones propias del material fílmico. Un ejemplo de ello es una de las tomas en *contra picado*, la cual permitía la visualización

de una imagen pura y únicamente realizable a través del medio audiovisual. En ella vemos la imagen de un bailarín desde abajo, filmado a través de una placa de vidrio (Imagen N°2)



Imagen N°2: *Entr'acte*, Rene Claire, 1924 (Still 2min. 58 seg.)

Junto al ángulo, el encuadre o la iluminación, también se encontraba el proceso del montaje fílmico, uno de los recursos más importantes dentro del soporte audiovisual con el cual se permite articular narrativamente diferentes tomas o imágenes. Este elemento permitía la ruptura temporal-espacial que poseía el teatro, incorporando la atemporalidad exclusiva del cine.

Tanto en el *Surrealismo* como el *Dadaísmo* fueron movimientos que proponían por medio de manifiestos, ideas concretas de las formas de producir obras; temáticas abordadas, soportes empleados, mecanismos o estrategias discursivas. Por lo cual “cuando los miembros de estos grupos tenían entre veinte y treinta y pocos años de edad, fue en la performance que pusieron a prueba sus ideas, y sólo más tarde las expresaron en objetos (...) los manifiestos de la performance, desde los futuristas hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que han intentado encontrar otros medios para evaluar la experiencia del arte en la vida cotidiana”¹¹⁶.

Tal como asegura Goldberg, este tipo de prácticas permitió una mayor presencia y ligazón de los artistas con su entorno. *El performance art* a pesar de no estar inscrito institucionalmente como una propuesta artística tradicional como la pintura o la escultura, era empleado por muchos artistas como un mecanismo discursivo que decantaba sus manifiestos e ideologías en contacto directo con sus espectadores. Este panorama se llevó a cabo hasta a fines de los años treinta, momento en que un gran número de artistas europeos arribaron a Estados Unidos debido a los exilios y autoexilios por la guerra. Estos desplazamientos permitieron que los movimientos performativos de Cabaret, teatro

¹¹⁶ Roseelee Goldberg. *Performance Art* (Barcelona, España: Destino, 2002), 8.

experimental o incluso de índole audiovisual y fotográfico, llegasen a Norteamérica través artistas, teóricos o pensadores. Cumpliendo labores de docentes en Universidades de Carolina del Norte (integrantes de la extinta Bauhaus) o, en otros casos, en Universidades de California (Arnold Schönberg, compositor, teórico musical y pintor austriaco, quien fue el maestro de John Cage¹¹⁷. Justamente Cage, fue uno de los hombres más emblemáticos desde Estados Unidos que empleó recursos performativos o teatrales para composiciones musicales. Dentro de ellas nos encontramos con diversas piezas en que el público o espectador cumplen una labor fundamental en cada una de ellas, a eso se suma el espacio y tiempo; recursos que fueron complejizados desde las experimentaciones sonoras y compositivas en torno a la duración de las piezas o a la nula presencia del sonido (4`33``, 1952).

Otro artista norteamericano que tuvo diversas relaciones con las transferencias europeas – post segunda guerra mundial– fue Allan Kaprow, quien acuña el termino *happening* haciendo directa relación a las ideas que procedían de los *futuristas*, los *dadaístas* y los *surrealistas*¹¹⁸. En 1959 realiza *18 happenings en 6 partes* en la Reuben Gallery de Nueva York. Pieza de *performance* en que el público juega un papel fundamental al tener que recorrer diversas estaciones organizadas y propuestas como espacios sensitivos de interacciones experiencial. Al momento de la entrada de la galería, el propio Kaprow entrega un volante que dice “Usted se convertirá en una parte de los *happening*; usted los experimentará simultáneamente”¹¹⁹. Dentro de este recorrido, la experiencia de cada espectador era activada a través de los ensamblajes y objetos que Kaprow disponía en escena, en conjunto además, con algunos actores que emitían algunas declamaciones indicadas por el artista.

Una de las diferencias notables que posee esta pieza con las tradicionales *performance* de teatros o cabaret del *surrealismo* y *dadaísmo*, es la incorporación de la experiencia y del espacio galerístico que inscribe una obra performática en el tradicional espacio de transacciones de una obra.

Posteriormente a esta acción, el propio Kaprow, entre otros artistas, comienzan a servirse del término del *happening* y de la *performance* para catalogar a aquellas piezas de arte vivo en que el cuerpo del artista, las experiencias de los espectadores y las relaciones espaciales-temporales funcionan como elementos concatenantes y esenciales para cada una de ellas.

¹¹⁷ “La colaboración entre artistas como John Cage y Merce Cunningham en el Black Mountain Collage de carolina del Norte ponen las primeras bases de la interacción e hibridación de medios hasta entonces separados como la danza, la *performance* y el video” Ana Sedeño Valdellós, “Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento,” en *Contratexto N°21(Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima, 2013)*, 132.

¹¹⁸ Roseelee Goldberg. *Performance Art* (Barcelona, España: Destino, 2002), 128.

¹¹⁹ Sagrario Aznar Almazán. *El arte de acción* (Nerea; 2006, 19.

1.7 Experiencias performativas en Latinoamérica

A través de la figura de Kaprow es posible observar cómo la producción de *performance* se estaba desarrollando paralelamente en Norteamérica, Europa y Latinoamérica. El evento *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966) se desarrolló entre el artista Alemán, Wolf Vostel (Colonia, Alemania), la argentina Marta Minujin (Buenos Aires, Argentina) y el ya mencionado estadounidense, Allan Kaprow (New York, Estados Unidos), quienes en el mismo horario –en cada uno de sus países– realizaban un *happening* acordado y guiado por cada uno de los artistas, este proyecto ha sido definido como “un happenings tecnológicamente mediado, rompía la frontera entre obra y espectadores, devenidos en participantes”¹²⁰. Específicamente en la pieza de Minujin se articula un guión caracterizado por un “complejo evento tecnológico en el que se filma, fotografía y entrevista a los participantes, para luego devolverles sus imágenes y palabras reproducidas en televisores, radios y altavoces”¹²¹. Según la explicación de Alonso, aquí nos enfrentaríamos *in situ* a una mediación performativa de una acción; la grabación de la escena y su posterior escenificación por medio de soportes fotográficos, audiovisuales y sonoros, problematizan los medios de registro empleados, tensionando la simultaneidad del proceso reproductivo, y a su vez, incluyendo a los co-actores como parte fundante de la escena. Por medio de esta pieza, es posible retomar el carácter de *simultaneidad* propuesto por Andrea Giunta; esta obra se puede transformar en una analogía empírica del postulado de *simultaneidades*, apelando a que las producciones que se desarrollaban en Estados Unidos o en parte de Europa podían estar sucediendo paralelamente en Latinoamérica al igual que dicho evento. Otro ejemplo de ello es el trabajo de la Brasileña Lygia Clark (Brasil, 1920-1988), quien confecciona complejos dispositivos con elementos domésticos, que tenían por objetivo experimentar colectivamente sensaciones a través de su cuerpo. Esto es posible de observarlo a través de la obra *Dialogo de manos* (1966) realizada en Rio de Janeiro en conjunto con el artista Helio Oiticica (Brasil, 1937-1980). Esta acción consistía en atar una de las manos de cada uno de los artistas mediante una banda elástica alrededor de sus muñecas. La idea era experimentar la capacidad elástica del material, y a la vez la “idea del infinito representada por la cinta que se incorpora al cuerpo y se transforma en una personificación de la conciencia y la interrelación”¹²². Dentro de la misma década y, casi paralelamente en Estados Unidos el artista Bruce Nauman se encontraba realizando similares

¹²⁰ Carmen Crouzeilles “Videoarte” en *Tecnopoéticas argentinas; Archivo Blando de Arte y Tecnología*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2012), 250.

¹²¹ Según Rodrigo Alonso a través de Carmen Crouzeilles, “en aquellos años la imagen importaba muy poco. El interés estaba puesto en la tecnología, en la posibilidad de trabajar con un material novedoso, volátil e inasible que, en el camino hacia la desmaterialización de la obra que proponían los conceptualistas, ocupaba un lugar de privilegio porque su sustrato era la inmaterialidad misma” (Crouzeilles 2012, 241)

¹²² Tracey Warr, *El Cuerpo del Artista* (Barcelona, España: Phaidon, 2006), 180.

experiencias por medio de su cuerpo y la incorporación de dispositivos también creados por él. Un ejemplo de ello podría ser *Live-Taped Video Corridor* (1967), *Video-Performance* que surge a través de la grabación del artista recorriendo un corredor de aproximadamente cuarenta centímetros de ancho. A medida que avanza su caminar en dicho corredor, interactúa sensitivamente el recorrido¹²³.



Imagen N°3, *Dialogo de manos* (1966) de Lygia Clark.



Imagen N°4, *Live-Taped Video Corridor* (1967) de Bruce Nauman.

Ambas obras entran en total sintonía a la hora de analizar sincrónicamente las producciones; por un lado en Brasil, Clark estaba realizando una experiencia colectiva que tuvo registros fotográficos; mientras que por otro, en Estados Unidos –un año más tarde–, Nauman experimentaba su caminar por medio del roce y el contacto. Según Warr, ambas piezas entrarían en una categoría de obras de *cuero protésicos*, donde “los materiales de las prótesis van de los más cotidiano a los más complejos”¹²⁴ en este caso, ambos estarían destinados a entender los límites físicos del propio cuerpo humano.

Como ya mencionamos, en ambas obras es posible observar una experimentación corpórea, característica de la investigación que aquí desarrollamos, pero en el caso de Clark, el trabajo colectivo –en conjunto con Oiticica– devela una de las tónicas preponderantes que

¹²³ En esta pieza y en *Bouncing in the corner 1 y 2* (1968-1969) de Nauman “se juega con los límites del cuerpo bajo las condiciones que imponen los espacios cerrados reales (muros) o imaginarios (líneas pintadas en el suelo) en interacción con el encuadre de la cámara, como otro tipo de confín o espacio con un tratamiento oblicuo o basculante. El encuadre siempre fijo explora las variaciones del cuerpo y los límites de su alcance” Ana Sedeño Valdellós, “Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento,” en *Contratexto N°21*(*Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima*, 2013), 134.

¹²⁴ Tracey Warr, *El Cuerpo del Artista* (Barcelona, España: Phaidon, 2006), 178.

se desarrollaron principalmente en Latinoamérica, y que correspondería al interés socio-político llevado a cabo a través de la experimentación corpórea entre el cuerpo propio del artista y el cuerpo social de su contexto más próximo¹²⁵. Esto, se puede observar en el libro monográfico *Arte Conceptual* (2006) de Peter Osborne, quien nos plantea una línea cronológica, en la cual se evidencia que los trabajos conceptuales con un marcado lineamiento crítico y político, comenzaron a desarrollarse en Latinoamérica (con más fuerza a mediados de los 60), ya que en Europa o Norteamérica, aún la producción tenía ideales más formales. Justamente en este periodo, Brasil y Argentina estaban cayendo bajo dictaduras, donde la producción artística respondía: a la violación de los derechos humanos, al carácter dictatorial y a las intervenciones culturales que intentaban anular o restringir ciertas propuestas. A ello, Osborne añade; estas repercusiones y alcance público fueron mucho mayores que las discretas modificaciones de los formatos de revista dentro del mundo artístico realizado por Graham y Smithson. Este planteamiento por primera vez de forma teórica en el manifiesto argentino <<Un arte de los medios de comunicación, 1966>>¹²⁶. Tal como devela en este pasaje Osborne, las preocupaciones de artistas norteamericanos como Dan Graham (1942) y Robert Smithson (1938-1973) aún continuaban experimentando en incipientes formatos de revistas, mientras que en Latinoamérica se gestaban manifiestos críticos y políticos desde las propias artes. Un ejemplo de esto, son los ya mencionados Helio Oiticica y Lygia Clark, quienes fundaron el movimiento cultural *Tropicalia* en el año 1968 como respuesta a la dictadura militar ocurrida en Brasil (1964-1985). Este grupo se caracterizó por “atacar las nuevas formas del colonialismo económico y cultural, defendiendo la cultura popular propia, enraizada en el peculiar territorio tropical que no se asociaba a los intereses de los países del norte”¹²⁷, debido a ello, es que el movimiento pretendía generar un sentimiento autóctono. Uno de los pilares importantes para dicho movimiento corresponde al *Manifiesto Antropofágico* escrito en 1928 por Osvaldo de Andrade, el cual se refería a una exhortación a la apropiación, tanto de lo primitivo como de lo europeo, ya que la cultura brasileña es heredera de lo híbrido. Así, la idea de Antropofagia era crucial para artistas como Oiticica¹²⁸ y Clark. Según Guy Brett “la formulación contemporánea del prestigioso poeta brasileño Haroldo de Campos, esto [la antropofagia] significa tragarse críticamente la totalidad de la herencia cultural universal, elaborada no desde la perspectiva sumisa y conciliadora del ‘buen salvaje’, sino desde el punto de vista desilusionado del ‘mal salvaje’, el comeblanco, el canival”¹²⁹.

¹²⁵ Esto se desarrollará también en el Capítulo 5 sobre el trabajo de Marcela Serrano.

¹²⁶ Peter Osborne, *Arte Conceptual* (Barcelona, España: Phaidon, 2006), 37-38.

¹²⁷ (Ficha catalográfica de la obra *Tropicalia* [1967] perteneciente a la Colección del Museo Reina Sofía)

¹²⁸ Alessandra Caputo, “Hélio Oiticica: la experiencia estética como trascendencia de lo sensible” en *Revista Forma, Vol. 1*, 2010), 81.

¹²⁹ Guy Brett, *Helio Oiticica* (Rotterdam: Witte de With; Minneapolis: Walker Art Center, 1991)



Imagen N°5: Colectivo Tucumán Arde en el diario *La capital*.

Dentro de un contexto similar, comienzan a surgir distintas colectividades artísticas, donde se planteaban lineamientos críticos e ideológicos. Uno de ellos, fue el Colectivo Argentino *Tucumán arde* (1968), grupo de artistas de vanguardia afiliado a la Confederación General de Trabajo surgido en Argentina. Una de las acciones más significativas del colectivo estaba compuesta por una compleja pauta de acciones. La primera de ellas se llevó a cabo en las calles de Tucumán, donde se pegaron panfletos con diferentes consignas¹³⁰; posteriormente, se hizo un nuevo pegado de panfletos, esta vez más elaborados y que indicaban “1º Bienal de Arte de Vanguardia” en la Sede de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGT de los Argentinos)¹³¹; luego, se publicó el anuncio a través de diferentes medios, informando que “un nutrido grupo de artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario [se dirigen] hacia Tucumán”; la etapa siguiente consistió en el pintado con aerosol de la consigna “Tucumán Arde”; posterior a ello, cada una de las etapas ya mencionadas, habían sido registradas por medio de reportajes grabados y filmados, fotografías y textos que luego fueron procesados para montar la exposición final llevada a cabo en la *CGT de los Argentinos*, anunciada como “Inauguración de la 1º Bienal de Arte de Vanguardia”.

Como se puede observar, a través de esta acción acontece un tipo de arte comprometido, donde se evidencia una postura ideológica a través de una producción multidisciplinaria. El conjunto de acciones fue pensado para desarrollarse en Rosario y Buenos Aires, teniendo por objetivo crear un fenómeno cultural de características políticas dentro del país que:

(...) excediera los cauces habituales de las vanguardias que ellos mismos practicaban. Para ello era necesario asimilar el concepto de vanguardia estética al

¹³⁰ Imagen de referencia, costado derecho de la página de *La Capital*.

¹³¹ Imagen de referencia, costado izquierdo de la página de *La Capital*.

de vanguardia política. Un objetivo fue el de evitar la `absorción de la obra´ arrancándola del circuito tradicional de las instituciones culturales oficiales; el otro, transformar el hecho en un medio de transformación política y de adhesión a las luchas populares del momento¹³².

Este tipo de obras no sólo se encuentra articulada por un complejo trabajo procesual, caracterizado por la ejecución de diversas acciones y/o puestas en escena sino que a través de ella era posible trabajar políticamente cuestiones sociales, culturales y artísticas.

Enfocándonos principalmente en uno de los elementos que nos interesa para esta investigación, podemos asegurar que el cuerpo inscrito en la exposición correspondía principalmente al de los espectadores y/o participantes de los procesos, donde la mediación a través del soporte fotográfico y fílmico cumplía una labor esencial a la hora de poner en escena cuerpos ajenos al circuito del arte dentro de un espacio destinado ello, paralelamente, otro de los cuerpos en escena correspondía aquellos asistentes (que podían o no ser ellos mismos) y que experienciaban el conjunto de materiales allí escenificados.

Otro colectivo latinoamericano que se encontraba bajo símiles condiciones políticas, productivas y de carácter procesual¹³³, fue el Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A., conformado por el poeta Raúl Zurita, la escritora Diamela Eltit, el Sociólogo Fernando Balcells y los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. A partir “del video y la fotografía de registro, de textos mimeografiados, intervenciones urbanas, insertos en revistas y diarios, el C.A.D.A recurrió a las más diversas formas de visualización para los mensajes que elaboraba. La idea era generar algún tipo de impacto sobre la vida cotidiana de un país en dictadura”¹³⁴

Para Ignacio Szmulewicz, éste como otros trabajos de arte en espacios urbanos:

¹³² Cita correspondiente a la transcripción de cuatro hojas manuscritas de Juan Pablo Renzi, uno de los principales integrantes del Colectivo Tucumán Arde, Revisado el 1 de Agosto de 2017 en http://www.juanpablorenzi.com/escritos/tucumanarde_jpr.pdf

¹³³ A esto, Ignacio Szmulewicz nos asegura que “el cúmulo reducido de manifestaciones que han traspasado el umbral del santuario del arte no han podido establecer un campo de trabajo lo suficientemente fructífero para generar un panorama sólido y de reflexión, producción y distribución, como sí ha pasado en países como Argentina y Brasil. Finalmente, las obras del C.A.D.A., especialmente *Para no morir de hambre en el arte* y *¡Ay Sudamérica!*, como los recorridos autorales de sus integrantes (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, en el terreno de las artes visuales), habiendo sido altamente criticadas en su momento, han marcado una pauta infranqueable para el arte chileno posterior; esto por el nivel de complejidad de sus propuestas, por la puesta en duda de la categoría de obra de arte, por su emplazamiento urbano, por su integración con la comunidad y sus dispositivos de distribución en los medios de discusión masiva” (Szmulewicz 2012, 118)

¹³⁴ Paulina Varas “C.A.D.A.: Estrategias del deseo” en *Trienal de Chile 2009* (Santiago, Chile; Fundación Trienal de Chile, 2009), 161.

(...) abogaron por convertirse en un comentario de la ciudad a partir de sus fragmentos, de sus intersticios o de sus sombras. Su estrategia inicial fue el gesto silencioso o camuflado, bajo la línea del horizonte o bien infiltrándose en los flujos o sistemas de la máquina urbana. Su poder estaba en la sensibilización de aquellas zonas que se encontraban muertas y que en periodos de larga exposición salían a la luz. Así el arte público local se volvió una poética en la ciudad, más un gesto mínimo que grandilocuente (C.A.D.A)¹³⁵.

Tal como nos dice el autor, el C.A.D.A. se caracterizó por un trabajo altamente poético, sus acciones a pesar de emplear medios masivos como el periódico, trabajaban con ideas y conceptos bastante crípticos. Un ejemplo de ello es la obra *Para no morir de hambre en el arte*, desarrollada en 1979 por medio un diseñado programa compuesto por varias etapas. La primera de ellas consistió en la entrega de medio litro de leche a habitantes de la comuna de La Granja, envase que tenía impreso tautológicamente “1/2 litro de leche”. Ese mismo día publicaron en una página de la revista *Hoy* el siguiente texto:

Imaginar esta página completamente blanca / Imaginar esta página blanca / accediendo a todos los rincones de Chile / como la leche diaria a consumir. / Imaginar cada rincón de Chile / privado del consumo diario de leche / como páginas blancas por llenar.¹³⁶

Aquí, como a lo largo de toda esta intervención, la utilización del blanco, y específicamente el de la leche, se relacionaba directamente con la carencia económica de los sectores medios y bajos de la sociedad chilena, los cuales serían directamente beneficiados por el gobierno popular de Salvador Allende, quien aseguró que en su gobierno cada niño tendría acceso diariamente a este alimento¹³⁷. “La hoja en blanco o el medio litro de leche, simbolizan aquella promesa de Allende, transformándose en la metáfora viva de la carencia bajo dictadura. Esta *blanquitud* se vuelve una tónica para todo el desarrollo de la primera acción del C.A.D.A, siendo demostrado empíricamente a través de la ausencia gráfica en la página de *Hoy* y por medio de la utilización de la leche.”¹³⁸. Esta intervención finaliza con la exposición de un contenedor de cien sobres de leche obtenidos de la entrega realizada

¹³⁵ Ignacio Szmulewicz, *Fuera del cubo blanco* (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2012), 166-167.

¹³⁶ Texto de intervención sobre revista *Hoy*. Véase en ArchivosenUso.org y Colección del Museo Reina Sofía.

¹³⁷ Robert Neustadt, *CADA día: La creación de un arte social* (Santiago, Chile: Cuarto Propio).

¹³⁸ Sebastián Valenzuela. “Sobreexposiciones y subexposiciones; una poética de la imposibilidad,” en *Revista Atlas, Imaginarios Visuales*, 2015.

con anterioridad en las poblaciones, y la reproducción en formato video del registro de dicha entrega.



Imagen N°6: Artículo de prensa de la Revista HOY Año 3 s/n semana del 26 de diciembre de 1979 al 2 de enero de 1980 sobre Para no morir de hambre en el arte (1979),

Tanto en las intervenciones del Colectivo Argentino *Tucumán Arde* como en las acciones del C.A.D.A. se desarrollaron diversas acciones a través de un extenso trabajo procesual en torno al diseño de las obras. Aquí “el carácter proyectivo y preparativo es fundamental. Cercana a una *performance* urbana, ya que el planear, diseñar y mover piezas de la ciudad se trataba de movimientos planificados, pactados, muchos de ellos destinados a la sorpresa del transeúnte y del habitante urbano, pero también hechos para el clic fotográfico y el video que capturan el gesto irrepetible del arte”¹³⁹. Como se puede observar, el trabajo fotográfico y audiovisual en ambos colectivos formaba parte principal de la constitución de cada una de sus obras, según Szmulewicz, a través de estos soportes era posible capturar aquel despliegue de la *performance* urbana. El término *performance* urbana que nos señala el autor, caería en total sintonía con nuestra investigación, pero a pesar de ello, particularmente el C.A.D.A. tenía ciertos reparos con tal definición, Según Varas:

(...) algunos de los integrantes han mencionado en entrevistas que su interés era distanciarse de las nociones de ‘performance’ y ‘happening’, muy cercanas en el contexto chileno por la utilización que hicieron de éstas Enrique Lihn y Alejandro

¹³⁹ Ignacio Szmulewicz, *Fuera del cubo blanco* (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2012), 128.

Jodorowsky. Desde ese punto de vista la acción conllevaba un trasfondo de agresión, por lo tanto la acción como intervención pasaba de ser una escenificación no tanto de los problemas individuales sino más bien de los comunes¹⁴⁰.

A través de estos dichos, podemos desprender dos cosas: por un lado la relación que poseían con el término de acciones y escenificación ligado particularmente a cómo –para esta investigación– concebimos el trabajo performativo de los artistas. Al igual que Varas, proponemos que el trabajo performativo se encuentra caracterizado por una *puesta en escena* de un determinado autor. Por otro lado, también nos podemos referir nuevamente al carácter social que atraviesa gran parte de la producción performativa de la escena artística latinoamericana. En cada una de estas *puestas en escena* es posible observar más bien un interés por desplegar los cuerpos particulares, analogando a una colectividad¹⁴¹, “citando y visibilizando aspectos de la vida social y política que la dictadura se empeñaba en borrar”¹⁴².

Dentro de las producciones latinoamericanas no sólo es posible hallar trabajos con un marcado carácter espacial a través de las intervenciones o activaciones de los cuerpos en las calles, sino que también es posible encontrar una línea de propuestas en que se empleaba el soporte libro como principal escenario para poner el cuerpo. Un ejemplo de ello es el *libro de artista* o *libro-performance* *O domador de boca* (1978) del artista brasileño Ivaldo Granato en conjunto con el mexicano Ulises Carrión. Éste último, define el libro como “una secuencia de espacios, cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente, el libro es una secuencia de momentos”¹⁴³. Al igual que Ulises Carrión, para esta investigación contabilizamos el soporte libro como un espacio de acción, donde es posible escenificar o mediar el cuerpo propio del artista a través de sus páginas y de las cualidades intrínsecas que éste nos provee. Particularmente en *O domador de boca*, observamos un

¹⁴⁰ Paulina Varas “C.A.D.A.: Estrategias del deseo” en *Trienal de Chile 2009* (Santiago, Chile; Fundación Trienal de Chile, 2009), 161.

¹⁴¹ Una de las referencias a dicha categorización corresponde a las diversas lecturas que Nelly Richard atribuye al cuerpo individual de Carlos Leppe, definiéndolo como “correlatos sociales y nacionales de la experiencia corporal” o “inserta el trabajo con el cuerpo [Carlos Leppe] – primeramente localizado como unidad territorial– en un espacio de producción social e ideología de incumbencia nacional” o también a través de “la obra de Leppe (...) es la escena original de postulación de la identidad sexual (cuerpo) y lingüística (discursos), de constitución e inserción del sujeto en el marco de simbolización de la sociedad y cultura” Nelly Richard, *Cuerpo Correccional*. (Santiago, Chile; Ediciones V.I.S.U.A.L., 1980), 9.

¹⁴² Paulina Varas “C.A.D.A.: Estrategias del deseo” en *Trienal de Chile 2009* (Santiago, Chile; Fundación Trienal de Chile, 2009), 161.

¹⁴³ Texto-manifiesto publicado en México que se populariza en Amsterdam en 1980 cuando es publicado en *Second Thoughts*. Véase Paulo Silveira, *A página violada, Da ternura à injúria na construção do livro de artista* (Porto Alegre, Brasil: Editora da UFRGS, 2008), 74.

entretreído entre textos e imágenes en forma secuencial. En ellas aparece Granato realizando una serie de contorciones de su cuello y boca como si estuviese atorándose. En gran parte de sus páginas es posible encontrar la incorporación de un elemento adhesivo externo a la imagen allí impresa; éste posee una textura, un pequeño volumen, una variación en el gramaje, entre otras características que permiten poner una mayor atención sobre él (Imagen N°7 y N°8). Al parecer, el trabajo de ambos artistas se relaciona con aquella posibilidad de que elementos externos a la impresión gráfica actúen dinámicamente en la narrativa allí alojada. En este caso, tanto el título del libro como la disposición y montaje de este elemento permiten concatenar el punto adhesivo con la idea de domar la boca. De hecho, es posible relacionar también este trabajo con una de las condiciones transversales que se desarrollaban en Latinoamérica en torno al silenciamiento y opresión dentro de los regímenes dictatoriales.

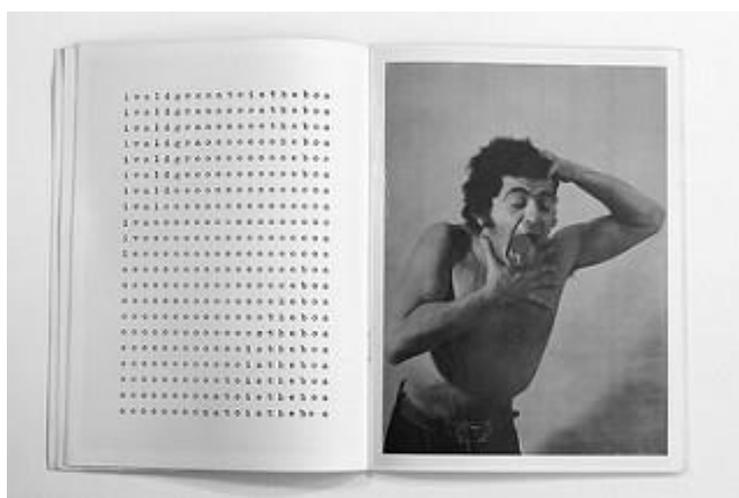


Imagen N°7: Registro páginas del libro *O domador de boca* (1978),
Ivald Granato y Ulises Carrión.

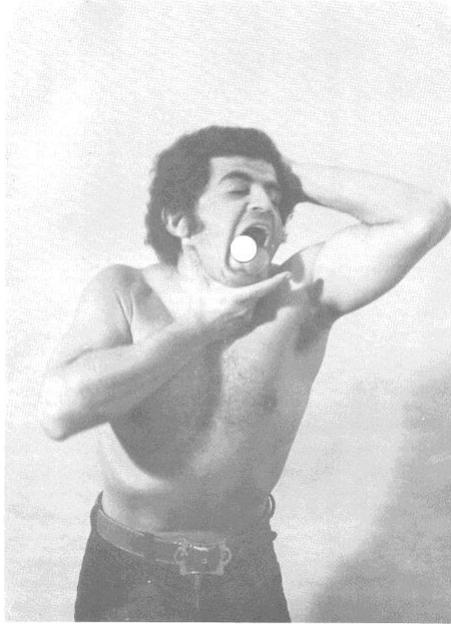


Imagen N°8: Página del libro *O domador de boca* (1978),
Ivald Granato y Ulises Carrión.

Como se ha podido observar, el trabajo performativo en Latinoamérica sucedía paralelamente a producciones con símiles estrategias técnico-conceptuales alrededor del mundo, de las cuales –principalmente en el sur del globo–, se caracterizaban por un alto interés social que respondía a las dictaduras que se desarrollaban localmente. En el ejemplo de la obra del C.A.D.A. se pudo observar cómo la terminología de la *performance* tenía ciertos cuestionamientos y reparos, particularmente por las transferencias culturales que artistas internacionales y locales habían construido en torno a esta nueva posibilidad de trabajar por medio del cuerpo. Por otro lado, por medio de las palabras del recientemente mencionado Ulises Carrión, es posible confirmar que el soporte libro se transformaría en un espacio físico para alojar la performatividad del cuerpo de los artistas.

En siguiente apartado del capítulo nos centraremos en abordar la institucionalización de la *performance*, bajo una visión occidental por medio de diversos hitos que lograron inscribir esta estrategia como una nueva disciplina, tomando un papel muy importante dentro de las ferias, bienales y/o publicaciones sobre el inicio del arte contemporáneo.

1.8 Institucionalización de la *performance* y sus mediaciones.

Como ya mencionamos, a pesar de haber catalogado diversas acciones como arte de *performance*, muy pocas de ellas eran clasificadas como tal. Recién a finales de los años 60' en pleno apogeo del arte conceptual, el término de *performance* fue utilizado y acogido por los medios masivamente, difundiéndose en la revistas *Avalanche*¹⁴⁴ y *Artitudes* (Estados Unidos y Francia, respectivamente). En estas publicaciones se incorpora la noción ya mencionada del *body art* o también denominado como *Body Works*. Estrategias artísticas que dejaron de lado la utilización de la escultura-objeto, produciendo desde su propio cuerpo como soporte y material con el cual trabajaban. En este sub-capítulo nos centraremos particularmente en tres acontecimientos de carácter internacional, de los cuales podemos observar un proceso de institucionalización del empleo del cuerpo bajo la clasificación de *performance*.

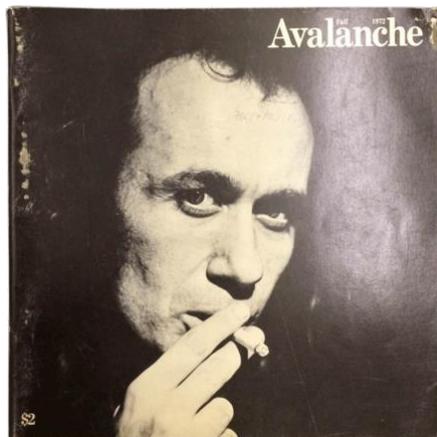


Imagen N°9; Portada de Revista *Avalanche*, Otoño 1972

1.8.1.- *Documenta 5* (Kassel, 30 de junio al 8 de octubre de 1972)

Luego de cuatro versiones dirigidas y curadas por Arnold Bode (1900-1977), esta quinta versión de *Documenta* de Kassel pasa a manos de Harald Szeemann¹⁴⁵ (1933-2005), quien

¹⁴⁴ Revistas publicadas bajo la iniciativa de Willoughby Sharp, crítico y curador de exposiciones de arte conceptual en Nueva York.

¹⁴⁵ Szeemann se presenta como uno de los curadores más importantes y emblemático de la historia de las curatorías contemporáneas, siendo una pieza clave para la instauración del Arte Conceptual a nivel internacional. Luego de haber sido el curador de *Documenta 5*, en los años 1980, 1999 y 2001 participa como curador en la prestigiosa Bienal de Venecia, Italia y, durante el año 1972 forma

propone un eje programático sin precedente alguno, presentando las acciones en vivo (*Performance* y *Happening*) como sus principales apuestas¹⁴⁶.

El evento tuvo como título *Cuestionamiento de la realidad: Mundos visuales hoy*, fue conceptualizado entre “1. La realidad de la representación visual, 2. La realidad del sujeto y 3. La identidad o no identidad de la representación visual y el sujeto”. El Arte conceptual y los *happenings* contribuyeron principalmente a dar forma a la imagen de *Documenta 5*, encontrándose presentes por medio de la *performance* durante los 100 días de la realización del evento. Dentro de ellas, participó Joseph Beuys, Gilbert & George, Ben Vautier, James Lee Byars, Hermann Nietsch y Vito Acconci, transformándose en uno de los principales hitos de aceptación institucional del Arte Conceptual¹⁴⁷.

Según Felix de Azua¹⁴⁸ en esta 5ta versión no sólo influyó en reconocer las nuevas prácticas artísticas como la *performance*, sino que además éstas fueron conocidas masivamente por un público más popular. A ello se une además el interés y la práctica entre la producción artística y la filosofía; imbricación clave hasta nuestros tiempos.



Imagen N°10: Vito Acconci (1972) *Cross-Fronts*

parte de uno de los agentes que motiva la donación de obras al Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

¹⁴⁶ “Documenta 5 de Kassel, dirigida por Harald Szeemann, se enterró la herencia romántica cuya primera fosa había cavado Duchamp medio siglo antes. Allí se convirtió en opinión pública la agonía de las vanguardias y la adolescencia del video, de la performance, del happening, del conceptual, del minimal, del land art, de todo lo que se hacía en América y que hasta aquel momento sólo habían negociado un manojito de profesionales europeos.” (De Azúa 2009)

¹⁴⁷ Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh e Yve-Alain Bois, *Arte desde 1900* (Madrid, España; AKAL), 554

¹⁴⁸ Felix de Azua. “El Año del Juicio Final” en *El País*, 21 de Enero 2009.

1.8.2.- The Kitchen Center for Video, Music and Dance (New York, desde 1973 a la actualidad)

Un año después de *Documenta 5*, en Nueva York, Woody (1937) y Stein Vasulka (1940) fundan *The Kitcher Center*; organización interdisciplinar especializada en las exploraciones de la nuevas tecnologías (especialmente del video)¹⁴⁹. Gran parte de las obras analizadas, expuestas y producidas en este espacio correspondían a trabajos corporales mediados a través del video (*video-performance*). Aquí el video no era concebido “sólo como un artefacto para grabar, sino como un medio cuyas propiedades intrínsecas podían resaltar como la sustancia misma de la obra”¹⁵⁰. *The Kitcher Center* surgió como una de las primeras plataformas en que se problematizaba la mediación corporal a través del video.

El video se convirtió por derecho propio en un espacio para la *performance*, donde al espectador a veces también se le invitaba (o impelía) a participar, bien en el espacio real de una instalación videográfica, bien en el espacio virtual de una transmisión por circuito cerrado. Sin embargo el deseo de inmediatez que constituía un impulso tan fuerte en el arte procesual y la *performance* tropezó con la realidad de la mediación en el video: el video sigue siendo un medio con carga tecnológica y fundamento temporal, que nunca es tan instantáneo o inmediato como parece, y en el que el artista y el espectador no están nunca tan presentes o transparentes el uno para el otro como podría pensarse¹⁵¹.

Sin duda, aquí podemos observar como aquella noción de mediación se encuentra instaurada y problematizada por aquellos años. Hablar de *video, foto o libro-performance* considerando el *soporte como medio*, resulta algo natural y necesario a la hora de analizar una pieza. Este posicionamiento, difiere totalmente de aquellas referencias a nivel nacional, en que el cuerpo es percibido y analizado de la misma manera si es expuesto directamente en vivo o si fuese mediado través de fotografías y/o material audiovisual. En la historiografía del arte nacional podemos observar continuamente aseveraciones y posicionamientos a partir del carácter simbólico que acontece en el cuerpo, dejando de lado aquellas experiencias receptoras con los materiales que se implican conjuntamente con el

¹⁴⁹ Principalmente el video arte se desarrolló gracias a la comercialización de los versátiles manejables y económicamente asequibles primeros magnetoscopios y las ligeras cámaras portátiles. Este nuevo soporte se convirtió en el soporte más adecuados para la creación y experimentación en todo un campo multidisciplinar formado por los artistas procedentes de la pintura, la música, la escultura, el teatro y el *performance*” Ana Sedeño Valdellós, “Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento,” en *Contratexto N°21(Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima, 2013)*, 130.

¹⁵⁰ Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh e Yve-Alain Bois, *Arte desde 1900* (Madrid, España; AKAL), 561

¹⁵¹ *Ibid.*, 562.

cuerpo escenificado. En *The Kitchen Center* encontramos uno de los espacios pioneros que no sólo dialoga con aquellas mediaciones, sino que además se transformó en un espacio activo de producción multimedial, en que el cuerpo jugaba un papel fundamental.

1.8.3.- Documenta 6 (Kassel, 24 de junio al 2 de octubre de 1977)

A pesar de que el ingreso de la *performance* a la *Documenta* tuvo su primer acercamiento en la 5^{ta} versión de 1972, no es hasta 1977 con su 6^{ta} versión que se deja un lugar privilegiado a la *performance* (Performances & Aktionen) en conjunto con Malerelei (Pintura) y Plastik & Environment (Plástica a través de la gráfica, instalaciones e intervenciones en el espacio). Estas tres secciones fueron los ejes de esta nueva versión curada por Manfred Schneckenburger, quien se centró en cubrir conceptualmente uno de los interés más recurrentes de aquellos años y que correspondía al “entusiasmo (obsesionado con la tecnología) por los medios de comunicación de masas que predominaba en los años sesenta. Posicionándose desde una actitud crítica centrada en el creciente poder de los medios de comunicación y su tendencia a distorsionar la realidad¹⁵²

Una de las principales diferencias entre la 5^{ta} y 6^{ta} versión es el protagonismo que toma la *performance* dentro de la propia publicación. Mientras que en la 5^{ta} versión nos enfrentamos a un catálogo mucho más experimental en términos objetuales y gráficos, en la 6^{ta} vemos una tipología de catálogo tradicional¹⁵³, muy similar a las versiones anteriores en que existe una catalogación de las prácticas artísticas a partir del soporte o técnica; por lo cual, aquí la *performance* toma por primera vez una sección especial, clasificada como *performance & acciones*. Específicamente las *performance* expuestas en esta sección corresponden a producciones de *arte vivo*, es decir, propuestas corporales que eran expuestas y vivenciadas en el mismo espacio; dentro de ellas encontramos obras de Laurie Anderson, Chris Burden, Gina Pane, Helmut Schober, entre otros. Precisamente las obras que nos interesan en esta investigación (obras mediadas a través de soportes fotográficos, video y/o libro) no se encuentran expuestas en la sección de *performance*, sino que en *Plastik & Environment*¹⁵⁴. Esta decisión curatorial-editorial de insertar aquellas obras performativas que eran mediadas a través de otros soportes e ingresadas a una sección de plástica, nos puede proponer una mirada especializada y centrada en aquellos soportes y

¹⁵² Revisar en: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_6

¹⁵³ Al hacer una lectura comparativa entre ambos eventos y sus catálogos es posible percatarnos de una ausencia de correlación entre las obras y el libro-catálogo. Por un lado en la 5^{ta} versión vemos una mayor cantidad de *performance*, pero en su catálogo hay una nula presencia de ellas, mientras que en la 6^{ta} versión existe una disminución de obras de *performance*, pero en el catálogo existen registros y otras imágenes que las complementan.

¹⁵⁴ En la 5^{ta} versión de la *documenta*, las *performance* fueron expuestas como parte de un programa particular de *happening y performance* durante los 100 días de la muestra, las cuales además fueron clasificadas en su catálogo como *performance y actividades*.

medios plásticos, utilizados como parte fundamental de la pieza. Dentro de ellas encontramos obras de Joseph Beuys, Jhon Davies, Noriyuki Haraguchi, Wolf Vostel y Vito Acconci. A través de Acconci podemos ejemplificar el cambio o giro que se torna en ambos eventos de la *Documenta*. En la ya mencionada 5^{ta} versión, Acconci nos presentó una obra de acción en vivo (*Cross-Fronts, 1972*) y en esta 6^{ta} versión muestra una de sus *video-performance* (*The Red Tapes, 1977*)¹⁵⁵.

En estas dos últimas subsecciones del capítulo se ha querido seleccionar un conjunto de antecedentes en torno a la *performance*, empleando como principal criterio –en la selección internacional– la injerencia de otras disciplinas que dialogaban directamente con el cuerpo; por ejemplo el teatro y la poesía por medio del *Futurismo*, la *fotografía en el dadaísmo* y el cine en el *Surrealismo*. Para el caso Latinoamericano, el principal interés de plantear esta selección correspondió al carácter discursivo y político en torno a las colectividades que se conformaron al rededor del panorama dictatorial en Latinoamérica. Empleando no sólo los espacios museales para activar la mediación del cuerpo, sino que también las calles o incluso el soporte libro. Todas estas selecciones se transforman en los principales cimientos para una posible historia de la *performance*. De ésta, hemos podido asegurar que la condición especial que trabaja y aborda la *performance*, es su preocupación por el cuerpo; problematizando el medio mismo a través de su representación, experimentación, morfologías, entre otras estrategias que puedes ser vivenciadas y *experimentadas* a través de una acción o puesta en escena, o también a través de las mediaciones corporales por medio de otros soportes, como lo es la fotografía, el video y el libro. Tres soportes que se transformarán en nuestro objeto de estudio dentro de la historiografía del arte chileno.

¹⁵⁵ Este cambio sólo es atribuible al interés que poseía la curatoría de Schneckeburger en esta sexta versión, destinada a abordar los medios de reproducción y *mass media*. Esto, no tiene una relación directa con la producción de Acconci quien desde fines de los años 60 ya había comenzado a ejecutar video-performance.

CAPÍTULO N° 2: Performatividad y *performance* en la escena del arte chileno.

En este capítulo nos centraremos en el contexto chileno, comenzando con un breve recorrido que tiene por objetivo entender que el desarrollo de la *performance* se puede iniciar a través del interés de poner en escena el cuerpo propio o, en algunas ocasiones, el cuerpo social¹⁵⁶ a través de *pautas* y *programas*¹⁵⁷ que los artistas disponían a sus espectadores y/o co-actores.

2.1 Escenificación del cuerpo a través de la utilización de los medios y de lo fotográfico en el Arte Chileno.

A comienzo de los años sesenta en Chile, como en gran parte del globo, las producciones o expresiones artísticas se encauzaron en proponer una mirada crítica y reflexiva en torno a sus propios contextos de producción, tanto a nivel internacional (Guerra Fría) como también locales (conformación de los movimientos populares en el gobierno de Frei Montalva e instauración del Gobierno Popular de Salvador Allende). A partir de dicho panorama, una gran parte de las obras gestadas entre 1963 y 1973, catalogadas inicialmente como *Informalistas*, comienzan a poner en escena el cuerpo o la *imagen del hombre* como representación o medio para abordar artísticamente un interés por conflictos sociales. Este cuerpo no sólo fue expuesto a través de los materiales pictóricos y escultóricos tradicionales¹⁵⁸, sino que se sumaron a ellos, nuevas técnicas visuales que abordaron mancomunadamente el carácter temático o conceptual en conjunto con un interés plástico¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Entenderemos cuerpo social como el conjunto de individuos que a través de símiles características y/o fenómenos son constituidos como una sociedad. Este cuerpo social puede ser representado simbólicamente a través de diversas micro-acciones como por ejemplo marchas, una obra de arte, una acción artística, una *performance*, entre otras.

¹⁵⁷ Aquí, entenderemos *pauta o programa* a aquellas características que se transforman en estructuras del proceso previo a la escenificación de la performatividad del cuerpo; por ejemplo, en una *performance* en vivo hablaríamos de un guión que articula la *performance*; en una *foto o video-performance* podríamos asegurar que la utilización de planos, recorridos de cámara, iluminación, entre otros elementos, aportan también a la guía y programa que la construye, y en el caso del *libro-performance*, la compaginación y estructura del libro también nos aportaría a elaborarla.

¹⁵⁸ Según Read a través de Rojas Mix “el noventa por ciento de todas las esculturas han tenido como tema la forma humana (...) la representación del hombre es consecuencia del desarrollo de la conciencia humana, de la conciencia de sí mismo. El hombre necesitaba la escultura como una forma de establecer el sentido de su existencia real” (Rojas Mix, *La imagen del hombre*, 68).

¹⁵⁹ Al asegurar aquella equidad entre los elementos conceptuales y formales nos referimos a que los artistas problematizaban temas particulares en un dialogo directo con los materiales allí empleados.

Una de las tácticas empleadas para visualizar y escenificar los cuerpos, tenía relación con la apropiación de un imaginario de los *mass media*, comúnmente alojado en diarios y revistas internacionales. Un ejemplo de ello es la obra *Barricada 1 y 2* (1965) de Alberto Pérez¹⁶⁰, en la cual hayamos ya no sólo el carácter gráfico dentro una obra, sino que a ésta se le añaden objetos¹⁶¹ (madera, clavos, manchas, tela y fotografías de revistas) que proporcionan semánticamente nuevas cotas de significación. En esta pieza observamos una serie de tablas puestas (al parecer) sobre un lienzo, del cual –a través de algunas grietas o espacios no cubiertos por la madera– se puede visualizar rastros de tela y algunas imágenes de revistas. La madera, cómo el material predominante en esta pieza, alude directamente a la precariedad del contexto social de aquel entonces, y a su vez dicha plástica se relaciona directamente con una apropiación a la materialidad empleada por el movimiento *póvera*¹⁶². Aquí, Alberto Pérez emplea dicha materia para anexar además una conceptualización en torno a sus investigaciones que desarrollaba en torno las barricadas en Chile y en Latinoamérica.

Este tipo de apropiaciones de imágenes se ha transformado en una de las tácticas más utilizadas para el arte contemporáneo, de lo cual devendría de forma innata una presencia de la figura humana del sujeto y la sociedad, es decir, aquella utilización acarrea consigo la presencia formal y conceptual de un cuerpo en la obra¹⁶³. Como ya mencionamos, la incorporación de este retrato lleva por objetivo inscribir el cuerpo dentro de la pieza, pero particularmente en *Barricada 2*, no sólo vemos un retrato de un hombre, sino que previo al proceso exhibitivo, la imagen es intervenida con una tachadura en sus ojos. Esta eliminación podría tener diversas aristas y lecturas, donde aquella ausencia del aparato visual podría relacionarse con un efecto violento y censorador contra el sujeto (lo que sería reforzado con la rotura de la madera y la tela dentro del cuadro); mientras que por otro lado,

¹⁶⁰ Empleando las relaciones sincrónicas que Giunta nos propone, es posible observar una sincronía en la producción entre *Barricada 1 y 2* (1965) de Alberto Pérez con las obras *The Trial* (1966) y *Katabasis Ship* (1963) del artista uruguayo, Gonzalo Fonseca. En ambas propuestas se observa el mismo tipo de ensamblaje de maderas. Ver obras en: Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor (2004) *Utopias inverted; Aván-garde art in Latin America*. Houston, Estados Unidos; The Museum of Fine Arts, pp. 38-39.

¹⁶¹ Esta estrategia plástico-visual ha sido conocida internacionalmente como *Assemblage*, y se refiere al ensamblaje de diversos objetos, que permiten tridimensionalizar el habitual espacio de dos dimensiones del cuadro. Es posible hallarla en obras de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Wolff Vostell, entre otros.

¹⁶² Movimiento surgido en Italia en la segunda mitad de la década de 1960. Éste se caracterizó por la utilización de materiales considerados como pobres o de muy fácil acceso, como por ejemplo madera, corcho, hojas o rocas, vegetales, latas, telas, entre otros. Dentro de los artistas más emblemáticos de este movimiento se encontraría Luciano Fabro, Richard Serra, Piero Manzoni y el propio Joseph Beuys.

¹⁶³ Estas mismas estrategias fueron utilizadas por gran parte de los artistas que conformaron la *Escena de Avanzada*, por ejemplo Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn.

aquella anulación podría referirse a la pérdida de una identidad particular, para nuevamente remitir a un cuerpo social.

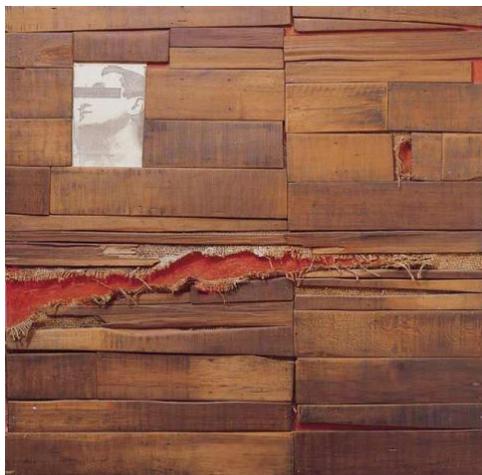


Imagen N°11: *Barricada 2*, Alberto Pérez (1965) Técnica mixta cm x cm.

Una segunda táctica sería posible de hallar a través de la utilización de fotografías. Un ejemplo de esto es en la obra *Autorretrato* (1966) de Guillermo Núñez, una de las primeras y pocas piezas en que el artista emplea su propia imagen como motivo en la obra.

Esta pieza, expuesta en sólo dos ocasiones¹⁶⁴ corresponde a un ensamblaje de elementos (*Assemblage*) sobre una madera terciada; dentro de ellos hayamos una serie de fotografías serigrafiadas (en blanco y negro) de la Guerra de Vietnam, una radiografía retro-iluminada en el interior de una caja de luz y, en el costado derecho superior de la pieza, un retrato del perfil de Núñez.

La mixtura formal de los elementos dispuestos en dicha obra junto al título de ésta, abogan directamente a aquella relación corpórea y autorreferencial entre la imagen de guerra proveniente de los medios, con el autorretrato y la radiografía torácica del artista.

¹⁶⁴ Esta obra estuvo presente en una Sala de la Universidad de Chile en el primer semestre de 1966 y posteriormente formó parte del Festival Americano de Pintura –Feria Internacional del Pacífico– durante octubre y noviembre de 1966 en Perú. Véase en EXPRESO, *Guillermo Nuñez, una nueva escuela pictórica*. Lunes 24 de Octubre de 1966.



Imagen N°12: *Autorretrato*, Guillermo Núñez (1966) Serigrafía y fotografía sobre madera.



Imagen N°13: Fotografía perteneciente a la obra *Autorretrato*, Guillermo Núñez (1966)

En *Barricada II* de Pérez y en *Autorretrato* de Núñez se puede observar cómo la preocupación social se ve representada figurativamente a través de diversas tácticas que ponen en escena el cuerpo, en este último caso, en el *Autorretrato* de Núñez, podemos encontrar una de las primeras piezas en que un artista emplea su propia imagen fotográfica como *index* directo del “real”, diferencia sustancial dentro de otras obras del periodo en que sólo el cuerpo era representado a través del gesto, el motivo pictórico o gráfico, o también a través de la apropiación de imágenes ajenas, comúnmente dispuestas en la prensa.

Si actualmente pusiéramos el foco analítico en la fotografía de Núñez (Imagen N°13) sería posible hacer un análisis performativo o de *foto-performance* en torno a ella, ya que no estamos hablando de un registro de una acción, sino que más bien, de la puesta en escena del cuerpo de un artista, aquí la imagen actuaría bajo un *sistema de documentación*¹⁶⁵ donde nos remite al cuerpo como un documento oficial. Como es obvio, la presencia del autor de la obra, reitera el carácter autorreferencial que el propio título (*Autorretrato*) nos provee. Aquí, Núñez se encuentra a dorso desnudo bajo una mirada tipológica y lateral de su rostro. Este tipo de imágenes o retrato, nos evocarían de cualquier manera una fotografía policial –tipo *bertillonaje*– de la cual devendría inmanentemente un carácter violento al analogar la rigidez de la pose con la toma acética, fría y clasificatoria. Este mismo análisis es posible complementarlo con las imágenes de guerra y violencia, proyectada en los medios (revistas y periódicos) que se encuentran dispuestos en la misma instalación.

¹⁶⁵ Ana María Guasch, *Arte y Archivo 1920-2010; Genealogías, Tipologías y Discontinuidades* (Madrid, España: AKAL, 2011)

2.2 La Imagen del hombre

Este primer paneo, nos introduce de lleno a que la puesta en escena de un cuerpo se caracteriza por la persistencia y presencia de un sujeto escenificado, es decir, podríamos proyectarlo bajo el concepto de *la imagen de un hombre*.

En 1971, el recientemente inaugurado Instituto de Arte Latinoamericano¹⁶⁶, organiza la muestra, *La Imagen del Hombre*¹⁶⁷, curada por el escritor y académico Miguel Rojas Mix. En ella se presenta una serie de obras pertenecientes a un movimiento acuñado cómo “Escultórico Neofigurativo” del cual un grupo de artistas se centra especialmente sobre la figura humana.

En esta exposición podríamos hallar uno de los primeros referentes en la mediación corporal a través del soporte escultórico (objetual e instalativo) en que no sólo se problematiza el cuerpo mismo mediante la conformación de esculturas de cuerpos humanos, sino que en la escenificación de éstos es posible hallar un interés contextual-espacial a través de la experimentación material en base a cada una de las piezas instaladas, como también de sus relaciones con la contingencia social de la época¹⁶⁸.

Gran parte de las obras presentes en esta muestra dialogaron directamente con propuestas artísticas posteriores como la propia *performance* o las acciones de arte. Un ejemplo de ello es la pieza *Escena* (1971) de Victor Hugo Nuñez; el cuerpo trabajado con un material percible no cumple con un interés puramente experimental en torno a la materialidad, sino que directamente funciona como un cuerpo escenificado y dispuesto en la sala a través de una serie de otros elementos instalativos. Según Rojas Mix “V́ctor Hugo Nuñez monta un verdadero escenario, en el que hace participar elementos de ballet y teatro. Acompaado de ḿsica, reparte poemas e introduce al propio espectador dentro del `acontecimiento`. En su intento de aproximarse cada vez ḿs a la realidad, procura mantener la imagen como un proceso vivo de participaci3n, abordar al espectador por todos los flancos”¹⁶⁹. El t́rmino “acontecimiento” empleado por Rojas Mix en este ṕrrafo, nos puede dar algunas luces del

¹⁶⁶ El Instituto de Arte Latinoamericano fue creado bajo la dependencia de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile el 29 de diciembre de 1970, seǵn el decreto universitario N° 15.843. A dicha instituci3n se le integraron las funciones del Instituto de Extensi3n de Artes Plásticas y del Centro de Arte Latinoamericano.

¹⁶⁷ Sin duda uno de los antecedentes –considerados por su propio curador– es la muestra *New Images of Man* realizada en 1959 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

¹⁶⁸ Rojas Mix asegura que uno de los elementos que atraviesa todo el cuerpo de obras aqú expuesto se caracteriza por “la contemporaneidad con que asumen su situaci3n en el mundo. En la mayoría [de las obras] se advierte un doble compromiso: consigo mismo y con la sociedad, correlato de una conciencia social que se encuentra firmemente sustentada en un afán de autenticidad individual.” (Miguel Rojas Mix, *La imagen del Hombre*, 70)

¹⁶⁹ (Miguel Rojas Mix, *La imagen del Hombre*, 68)

carácter espacial y temporal en torno a lo que consideraremos como performatividad¹⁷⁰ que es posible experimentar al participar activamente del montaje *Escena* de Víctor Hugo. El espectador se encontraba posibilitado a vivir y/o *experienciar* la instalación-performativa en un momento y espacio particular, definido por la agenda programática de la exposición. Según el propio Rojas Mix, en *Escena* podemos encontrar una gran diferencia con las otras obras seleccionadas, proponiendo que el lenguaje de Núñez no es un lenguaje puramente simbólico sino que también narrativo “él procura dar una imagen narrativa al incorporar una verdadera coreografía de actuación y participación en su obra”¹⁷¹.

Como si una verdadera pieza de *happening* del *Fluxus* se tratase, Núñez aquí nos presenta una interesante ruptura en torno a la experiencia receptiva que se estaba acostumbrada por aquellos años¹⁷². No sólo el elemento instalativo-objetual intervenía en escena, sino que además elementos sonoros, escriturales y, principalmente vivenciales; recursos que emanan y priman en toda *performance* o acción de arte según los propios *performance study*.

¹⁷⁰ En este caso entendemos el termino acontecimiento ligado a la teoría de lo performativo bajo la perspectiva de Austin (1972) entendiendo la relación espacial y temporal del acto de habla o de lo performativo como una relación inmanente del espacio-tiempo; caracterizando el acontecimiento por su posibilidad de aparecer y desaparecer (Ricaur 2006). Diferencia sustancial con la rearticulación que nos propone Derrida (2007) al sugerir que el signo no está ligado por esencia a ningún contexto y hablante. En este último caso, la posición de Derrida permite entregar a la performatividad la posibilidad de que la acción pueda intervenir en la subjetividad de una determinada cultura y no así, la cultura por sobre los actos performativos (extra lingüísticos). Vease en Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” *Debate feminista* 18 (Octubre, 1998): 296-314 y en Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015)

¹⁷¹ (Miguel Rojas Mix, *La imagen del Hombre*, 72)

¹⁷² Un referente ineludible en torno a esta ruptura espacial y tradicional que mantenían los espacios expositivos, fue la efímera y fugaz muestra *Cuerpo Blandos* en 1969 del Artista Juan Pablo Langlois en el Museo Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Nemesio Antúnez o también Salón de Otoño de Cecilia Vicuña.

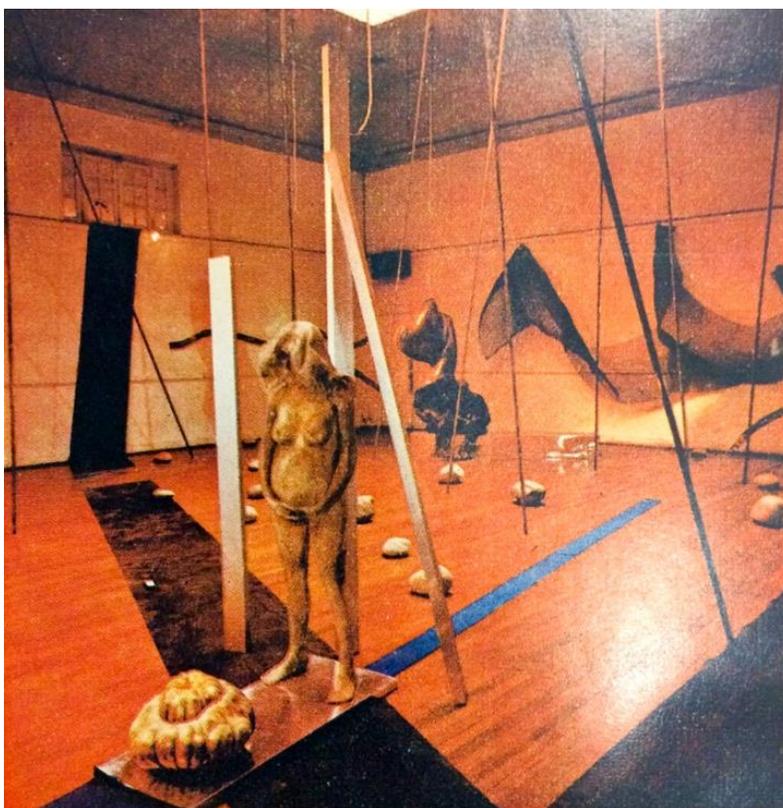


Imagen N°14: Victor Hugo Núñez, *Escena Técnica mixta* (1971)

2.3 De la fotonovela al *libro-performance*

Tal como pudimos observar en *O domador de boca* (1978) de Ivald Granato y Ulises Carrión, paralelamente en Chile se estaba desarrollando una de las primeras publicaciones que entraría en total sintonía con lo que hemos propuesto en torno al soporte libro, y que es la relación espacial por medio de sus páginas. Como si de una obra de teatro se tratase, en 1978 en Chile el poeta y escritor Enrique Lihn –en conjunto con Eugenio Dittborn– visualizan una *performance* desarrollada a fines de 1977 presentada en el Instituto Chileno Norteamericano. En esta visualización y/o puesta en escena dentro del formato libro, encontramos varias imágenes que no corresponden a la *performance* en vivo, sino que fueron elaboradas particularmente para esta publicación. Aquí, es posible de hallar un sinnúmero de elementos gráficos altamente trabajados, que fueron diagramados y coordinados por Dittborn. Imágenes en que Enrique Lihn se despliega como su alter ego *Pompier*, por medio de una performatividad satírica y mezclada formalmente entre el dibujo y la fotografía. Al revisar esta publicación sería posible enfrentarnos a un documento de fotonovela, principalmente por el carácter textual y dialógico entre el texto y la imagen,

pero, para esta investigación –y como ya hemos propuesto–, aquí presenciamos también un *libro-performance*; espacio donde se emplean las páginas, la compaginación, las tipografías, entre otros elementos que van a la par con el cuerpo escenificado de Lihn, y que a su vez dialogan con un clásico escenario de teatro (Imagen N°15).



Imagen N°15: Páginas de *Lihn y Pompier* (1978)

Autor: Enrique Lihn. Visualización: Eugenio Dittborn, Ediciones Depto. Estudios Humanísticos.
Universidad de Chile

En las últimas páginas de la publicación es posible hallar además a los colaboradores (o elenco) que participaron tanto en la *performance* como en la publicación, a cada uno de ellos se les interviene el retrato agregando un punto negro sobre sus rostros, de igual manera que en *O domador de Boca*. A partir de esta similitud, es posible retomar las *simultaneidades* propuestas por Giunta, donde encontramos en ambos libros estrategias gráficas similares como la presencia del punto que interviene el cuerpo allí escenificado, la fotografía en blanco y negro y el tipo de anillado y papeles utilizados en la publicación. Particularmente en *O domador de Boca* señalamos que el punto gráfico anexo a la publicación podía ser leído como una autocensura y, en el caso de *Lihn y Pompier* podríamos atribuir dicho elemento a un gesto paródico y de humor negro que sería complementario al tono general de la publicación; a pesar de que ambas lecturas podrían apelar a reacciones distintas entre sí, este elemento (el punto) logra articular una visualidad común para dos publicaciones realizadas en el mismo año y en dos latitudes distintas.

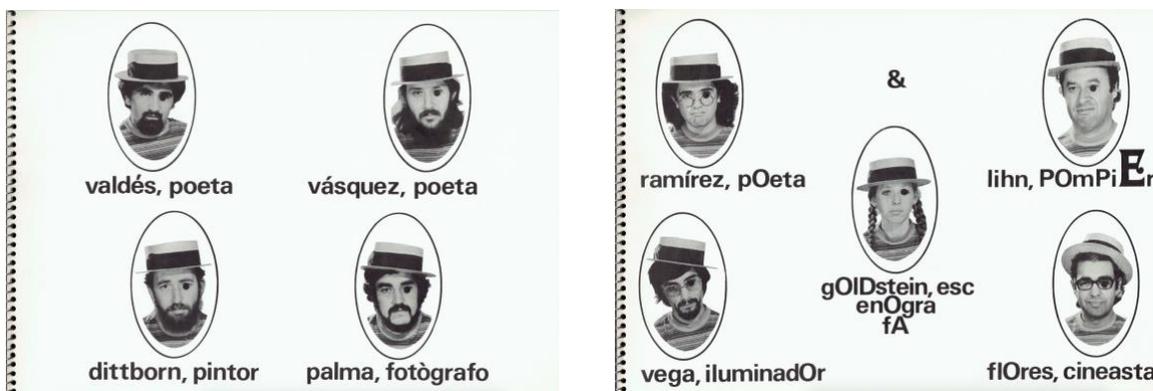


Imagen N°16: Páginas de *Lihn y Pompier* (1978)

Autor: Enrique Lihn. Visualización: Eugenio Dittborn, Ediciones Depto. Estudios Humanísticos. Universidad de Chile

Este tipo de trabajo, marcado por el humor negro o la sátira no sólo es posible de hallarlo en Lihn, sino que años más tarde, el Pintor Juan Domingo Dávila elabora su segunda fotonovela o *libro-performance*¹⁷³ que operaba como complemento a la *performance* (o acción en vivo) *La Biblia* (1982) ejecutada en Galería Sur en conjunto con Carlos Leppe y Nelly Richard¹⁷⁴. Aquí, nuevamente encontramos un entretejido entre imagen fotográfica, textos, compaginación y dibujo, que además se unen características prefijadas del convencional formato de una revista¹⁷⁵. La utilización de estos elementos abogan por emplear una estética ligada a la circulación masiva, en que la excesiva presencia –tanto física como simbólica– de esta publicación dentro de su espacio de circulación, contendría un carácter panfletario típico de este formato. Esta lectura se vería argumentada a través de una de las intervenciones que realiza posteriormente Juan Dávila y que correspondería al registro fotográfico de la inserción de la revista en diversos contextos, generando una discordancia y ruptura entre ambos (Imagen N°18).

¹⁷³ Esta publicación corresponden a su segunda fotonovela, pero a la primera distribuida en Chile. En su portada aparece el nombre de fotonovela, mientras que el lenguaje gráfico de sus elementos tipográficos, colores y fotográficos tienen total sintonía con una revista. A pesar de ello, esta pieza entraría en la categoría de libro-performance al estar articulada bajo las nociones más clásicas de una publicación monográfica y que correspondería a la ausencia de volúmenes y la incorporación de un ISBN (*International Serial Book Number*).

¹⁷⁴ *La Biblia* es uno de los trabajos más complejos en torno a la mediación corporal y la multiplicidad de soportes empleados, además de contar con una acción en viva bajo la coautoría de Richard y Leppe, existe el trabajo de video-performance exhibido el mismo día en uno de los televisores, dos fotografías o *foto-performance* expuestas en la misma galería y el formato libro del cual aquí nos centraremos.

¹⁷⁵ Título y su tipografía grande, rostro en primera plana, marco o paspartú, textos informativos como “copia gratuita” y el año de publicación, etc.

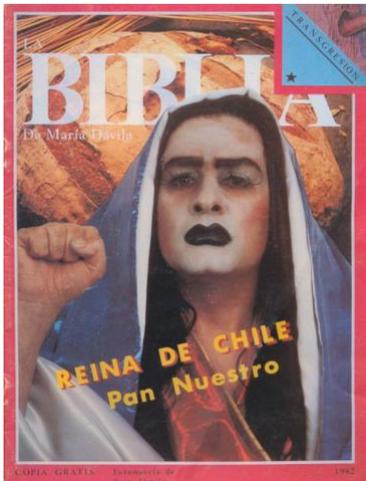


Imagen N°17: Portada de *La Biblia* (1982)
 Autor: Juan Dávila.
 Fotografías: Martín Munz

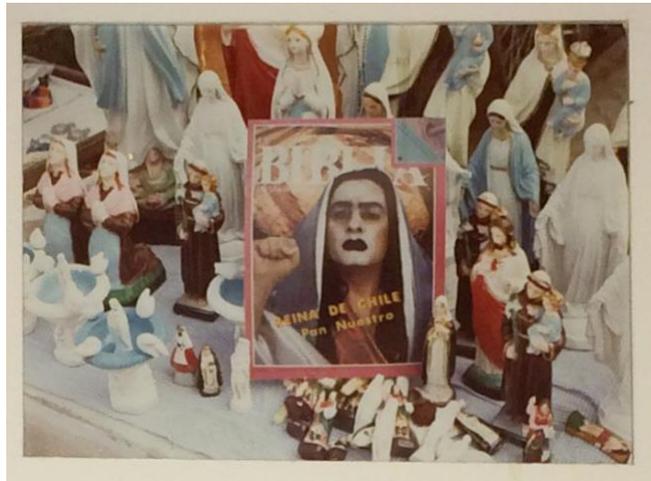


Imagen N°18: Intervención en espacio público con *La Biblia* (1982)
 Autor: Juan Dávila.
 Archivo Rita Ferrer

En este caso, Dávila también nos presenta a su alter ego, María Dávila, quien se personifica como una virgen (*Reina de Chile*). Los textos aquí utilizados corresponden a la oración cristiana de *El Padre Nuestro*, intervenida con una articulación de conceptos patriarcales y homosexuales, principalmente por medio de la ley. Aquí, es posible de observar diferentes dibujos que corresponden a escenas homosexuales tipo BDSM¹⁷⁶ donde la penetración es percibida como una posesión religiosa que es amparada ante una ley divina. La analogía principal de todo el trabajo de *La Biblia* se observa en una de las frases finales empleadas en la contra portada de la publicación, en la cual se expone que la *liberación del deseo* desprendería a su vez una *liberación de la sociedad*. Bajo una percepción performativa, particularmente por medio de las *foto-performance* aquí alojadas, es posible hallar un cuerpo masculino travestido y dotado de control y poder¹⁷⁷.

Tanto en *Lihn y pompier* como en *La Biblia* encontramos dos trabajos de *libro-performance* en que la utilización del libro juega un papel fundamental para complementar las performance desarrolladas en vivo. Las páginas de ambos libros actúan como escenarios en

¹⁷⁶ Término que abarca un grupo de prácticas y fantasías eróticas. Esta sigla es resultado de la unión de las palabras: *Bondage*, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo.

¹⁷⁷ Particularmente en *La Biblia*, Dávila toma el rol de virgen, posando en más de una ocasión como *La Pietá* de Miguel Angel. Mientras que en 1981, en la fotonovela o *libro-performance* *The Kiss of Spider Woman*, vemos a Dávila personificado como la mujer araña, capacitada con el poder de asesinar a través de su beso y además con claras referencias a la novela *El beso de la mujer Araña* (1976) de Manuel Puig.

blanco que son llenados y diagramados por elementos gráficos, pero principalmente con la fotografía o foto-performance de parte de ambos autores. Este tipo de producciones tuvieron su auge a mediados de los años setenta, declinando a fines de los años 80, donde la fotografía o la propia *foto-performance* toma un mayor protagonismo debido al mercado imperante que poseía este formato.

2.4 El ingreso de las nuevas tecnologías a la escena nacional

Como ya mencionamos, tanto en Estados Unidos como en Europa, el arte de acción o la *performance* ya se desarrollaba en las primeras décadas del siglo XX, por lo cual el ingreso de medios fotográficos o audiovisuales a dichas prácticas era restringido debido a los altos costos que poseían las cámaras y los procesos de revelado. A pesar de ello, siendo estas localidades polos tecnológicos y de adelantos comunicacionales, el ingreso de estos medios o nuevos soportes entraron en un momento de madurez para la *performance*. Momento en el cual podemos encontrar largas producciones en que el cuerpo de los artistas era recepcionado de manera inmediata a través de sus *performance* o de *happening*. Como es de esperar, cuando el medio fotográfico y audiovisual entra como un medio accesible de comunicación, no sólo tuvo un impacto en la producción artística, sino que además en torno al pensamiento filosófico, y por tanto, académico. Un ejemplo de ello son las publicaciones: *La sociedad del espectáculo* (1967, Francia) de Guy Debord, *El medio es el mensaje* (1967, Canadá) de Marshall McLuhan y *El sistema de los objetos: la consumación de los signos* (1968, Francia) de Jean Baudrillard¹⁷⁸. Textos que se dedicaron a cuestionar las posibilidades que tenían los soportes multimediales para intervenir en la recepción crítica de sus usuarios y/o espectadores, donde el principal aparato teórico empleado correspondía a la semiología del pensamiento estructuralista.

La principal injerencia de este panorama dentro de la producción artística de occidente se puede observar en la segunda mitad de los años sesenta y comienzos de los setenta. Momento en cual podemos encontrar producciones performáticas en que el medio audiovisual o fotográfico toma un papel fundamental, que incluso ya no requiere de la presencia directa de un *cuerpo en escena*, ni de un espectador que lo recepcione en el instante de la acción.

¹⁷⁸ Según Mellado “en Valparaíso se instala una objetualidad de filiación neo-dadaísta, compartimentada gracias a la lectura de la primera edición castellana de “El sistema de los objetos”, de Jean Baudrillard. No deja de ser relevante el hecho de que dicha lectura fuerza realizada por la juntura plástico-conceptual de dos personas: Juan Luis Martínez, poeta, y Hugo Rivera, artista visual, que en ese momento conduce la formación del departamento de Artes Visuales de la sede de Valparaíso de la Universidad de Chile; proyecto al que Francisco Brugnoli está vinculado política y académicamente” (Mellado, Chile 100 años, 15)

Esta hipótesis es posible aplicarla a la correspondencia cronológica de las acciones performativas propuestas por una de las publicaciones monográficas en torno al *cuerpo del artista*¹⁷⁹; por un lado, a fines de los años cincuenta y en la primera mitad de los años sesenta encontramos piezas de *performance* o *happenings* dónde la recepción de dichas obras debía ser pura y únicamente activa ante un público –en vivo y en directo–, imposibilitados a vivir nuevamente la experiencia receptiva de aquella *performance* o acontecimiento, mientras que por otro lado, la segunda mitad de los sesenta y posterior a ello, observamos un ingreso del medio fotográfico y audiovisual que decanta en producciones de *video* y *foto-performance*¹⁸⁰.

El ingreso de estas tecnologías y nuevos medios de comunicación¹⁸¹ a las producciones europeas y norteamericanas, gesta la inclusión de otros soportes que hasta mediado de los años 60 sólo habían sido empleados como medio de registro, sin problematizar las condiciones expresivas y comunicacionales que aquí pudimos observar. A este quiebre o nueva mediación corporal, Prieto Stambaugh nos podría agregar:

El carácter efímero y anticapitalista del arte de acción en sus orígenes (que abandonó la *representación* teatralizada a favor de la *presentación* conceptual) abrió paso (...) a un interés por el simulacro y la materialidad del cuerpo. No obstante, el surgimiento de esta tendencia no significó la eliminación de la anterior, y es así como actualmente coexisten el impulso modernista de presentar

¹⁷⁹ Para esta investigación empleamos como referencia la publicación Tracey Warr (ed.) *El cuerpo del Artista* (Barcelona: Phaidon, 2006). En la cual aparece un gran porcentaje de trabajos performativos a nivel internacional. La elección de esta publicación corresponde principalmente a la ausencia de revisiones o genealogías latinoamericanas y, además a que otras investigaciones similares a la aquí realizada también la emplean como un punto de referencia; por ejemplo el texto de Ana Sedeño Valdellós, “Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento”, *Contratexto N°21*, Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima (2013): 129-137.

¹⁸⁰ Dentro de este primer periodo podríamos hallar la obra *Cut Piece* (1964) de Yoko ono, pieza que requiere de una presencia directa y cercana con su espectador, mientras que por otro lado en 1969 la obra *Pulling Mouth* de Bruce Nauman emplea el soporte audiovisual sin requerir en ninguna instancia esa presencia en el espacio vivo.

¹⁸¹ Las cámaras de video utilizadas por aquellos años correspondían a cámaras de gran formato físico, en que la grabación sonoras y audiovisuales –en muchas ocasiones– debía ser registrada de forma independiente y/o paralelas (soportes distinto). A esto, existen diversos artículos que abordan dichas relaciones (imagen y sonido) por ejemplo en torno a las obras de Bruce Nauman; Véase en Sandra Ellegiers “El cuerpo visto por Bruce Nauman,” *El País*, 30 de septiembre 2006.

sin mediaciones, y el giro postmodernista de representar críticamente la lógica de esas mediaciones¹⁸².

Tal como nos explica aquí el autor, otra de las condiciones inmanentes de cualquier mediación o escenificación corporal a través de un nuevo soporte, es la preocupación por criticar y/o problematizar la mediación que allí acontece, de igual manera a la presencia corpórea en escena. En un *video, fotografía o libro-performance* podemos encontrar un cuerpo escenificado y a su vez un soporte plástico que lo escenifica. La integración de estas nuevas tecnologías interviene la producción nacional, con la salvedad de que el ingreso del video y la fotografía comenzaba a tener una símil injerencia al igual que el soporte-cuerpo. Amalgamando la mediación y experimentación corporal con los soportes fotográficos y audiovisuales.

Las primeras *performances* o *happenings* en nuestro país se gestaron a comienzo de los años 70, a través de los artistas que tenían mayores contactos con el extranjero como Alejandro Jodorowsky¹⁸³, Cecilia Vicuña¹⁸⁴, Juan Downey¹⁸⁵ y Francisco Copello¹⁸⁶, entre otros. A pesar de encontrar diversos casos aislados donde podríamos hablar de *performance* mediadas a través de nuevos soportes, es posterior al Golpe de Estado de 1973 en Chile, donde surgen variados ejemplos de estas producciones. Paulatinamente los primeros cambios que implanta el programa neoliberal de Augusto Pinochet, por ejemplo el cierre y/o venta de empresas nacionales, lo cual da pie a un creciente aumento de las importaciones –principalmente desde Estados Unidos– de nuevos objetos e implementos

¹⁸² Antonio Prieto Stambaugh. “Corporalidades Políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano” en *Estudios avanzados de performance* (México D.F., México: Fondo de Cultura Económica), 625.

¹⁸³ Los primeros trabajos performativos, específicamente de *happening* del escritor, mimo, cineasta y tarotista Alejandro Jodorowsky, corresponden a piezas desarrolladas en México, por ejemplo *Melodrama Sacramental* del año 1965, ejecutada por su colectivo *Movimiento Pánico*.

¹⁸⁴ Vicuña desarrolla una de sus primeras *performance* en vivo a través de Salón de Otoño en 1971 en el Museo Nacional de Bellas Artes y, una de sus primeras piezas que finalmente resulta más conocida por el carácter fotográfico es la acción de la leche que desarrolla en Bogotá, Colombia en 1979, como parte de una extensión de la obra *Para no morir de hambre en el arte* del Colectivo C.A.D.A.

¹⁸⁵ En el caso de Juan Downey, gran parte de su trabajo audiovisual fue desarrollado en Latinoamérica y expuesto en Estados Unidos, pero particularmente sus trabajos de *performance* podrían corresponder a *Plato Now* (1972) y *Three Way Communication* (1972), ambas piezas expuestas en New York.

¹⁸⁶ A comienzo de los años 70', el artista Francisco Copello comienza a experimentar en la disciplina de la *performance* y el *happening*. Sus primeras obras son realizadas en el extranjero (*La última cena* (1971), *La caída del ángel* (1972) y *The Printer* (1972). El 12 y 13 de Septiembre de 1973 se propone presentar *Pieza para locos* en el Museo Nacional de Bellas Artes, debido al golpe de estado ocurrido el día anterior, ésta es suspendida.

tecnológicos. Mientras este quiebre desbarataba las empresas nacionales que se habían desarrollado en los Gobiernos de Frei Montalva y de Salvador Allende, paralelamente surgía una gran apertura a la adquisición de nuevos productos tecnológicos como la televisión, la cámara fotográfica, de video y de cine¹⁸⁷; elementos que comienzan a formar parte de los implementos utilizados para la producción de obras de arte por aquellos años¹⁸⁸. Esta venta o cierre de empresas nacionales en contraste con la integración de empresas extranjeras, produce un paradójico panorama innovador y vanguardista dentro de la plástica de la escena artística nacional, esta “orientación individualista y consumista en la política de ventas de la industria electrónica, se produce una reapropiación de esta tecnología por parte de sectores de la población que aspiran a la recuperación de la vida democrática”¹⁸⁹.

Por otro lado no sólo se integraron nuevas materialidades a las obras producidas en el periodo, sino que la represión militar, la censura, la violencia y el poder, generaron un frente de resistencia ante este panorama, proponiendo una desestabilización desde los bordes del campo antidictatorial. Es por ello, que esta toma de poder ocasionó la fractura del anterior marco de experiencias sociales y políticas de la Unidad Popular, desintegrando a su vez las pautas de significación y lenguaje¹⁹⁰. Como se puede observar, la imbricación entre *plástica-significante* y el *contenido-significado* acontece de sobre manera desde el 11 de septiembre de 1973, momento en que diversas producciones culturales y artísticas comienzan a reformularse, entrecruzando fronteras y géneros debido a la coyuntura social. Los soportes y/o disciplinas con mayor auge dentro de este periodo, abordan el trabajo y experimentación corporal, protagonizado principalmente por la *performance*. Según Richard, ésta “actúa como un eje transemiotico de energías pulsionales que, en tiempos de

¹⁸⁷ Específicamente el video en las artes visuales, fue abordado bajo la nomenclatura de Video independiente o video experimental, véase en Ulloa, Jessica. 1985. *Video independiente en Chile*. (Santiago, Chile: CENECA – CENCOSEP).

¹⁸⁸ Esto fue posible de hallarlo en entrevistas realizadas a Soledad Fariña, Marcela Serrano, Artistas y escritoras que trabajaron activamente en las primeras versiones del Festival Franco Chileno de Video Arte y las cuales aseguran que Lotty Rosenfeld, Carlos Flores y Eduardo Tironi fueron quienes facilitaron a diversos artistas y escritores sus propias cámaras o contactos para efectuar las grabaciones además de aparecer en: Sebastián Vidal. *En el principio; Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*. (Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012).

¹⁸⁹ Debido al auge de que los medios antidictatoriales emplearan esta producción independiente levantando una “propuesta alternativa a la producción y difusión oficial, ella es objeto de censura y represión. En 1982, el gobierno dicta un decreto que afecta a la circulación de videos. Los videogramas deben ser aprobados por el Consejo de Calificación Cinematográfica para su exhibición en espacios públicos”. Véase en Ulloa, Jessica. 1985. *Video independiente en Chile*. (Santiago, Chile: CENECA – CENCOSEP), 16.

¹⁹⁰ Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973* (Santiago: Ediciones Metales Pesados), 11.

censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde (...) gestos de desacato al encuadre militar que uniformaba las vidas cotidianas”¹⁹¹.

Durante fines de los años sesenta y comienzo de los años setenta la fotografía se torna uno de los soportes de mayor ingreso al tradicional soporte pictórico¹⁹² pero no es hasta mediado de los años 70, con la llegada de las primeras cámaras que grabaron imagen en movimiento donde comenzó a desarrollarse como problema la imagen¹⁹³.

De igual forma, esta explosión de nuevos medios tecnológicos y comunicacionales ingresa al contexto latinoamericano y nacional, dónde la gran diferencia que existió (particularmente con Chile) es que aún en nuestro país, la *performance* no tenía un largo camino recorrido, por ende el ingreso de estos soportes audiovisuales y fotográficos llega justo en el momento en que se estaban gestando las primeras piezas performáticas.

2.5 Concurso de La Colocadora Nacional de Valores.

En la publicación oficial del régimen dictatorial¹⁹⁴ *Resumen de 6 años de actividad artística en Chile 1974–1976* (1976) del Departamento de extensión Cultural del Ministerio de Educación vemos un interesante trazado por la realidad artística que acontecía en los primeros años de la dictadura militar, donde se hace referencia a importantes espacios

¹⁹¹ *Ibíd.*, 15.

¹⁹² Por ejemplo el reciente caso de *Autorretrato* (1967) de Guillermo Núñez, una de las primeras obras en que podemos hallar la imagen fotográfica integrada a los soportes tradicionales del arte. Sin que cumpla una labor pura y únicamente fotográfica-documental.

¹⁹³ La utilización y/o empleo de la fotografía en el campo artístico nacional comúnmente ha sido utilizada como registro documental –principalmente bajo el alero del fotoperiodismo– abogando por rescatar y establecer el medio fotográfico como un soporte de memoria de problemáticas sociales, culturales, políticas, religiosas, entre otras. Una de las corrientes menos exploradas en nuestro país ha sido la experimentación fotográfica a través de sus mecanismos técnicos como el material fotosensible, las densidades de los papeles, la emulsión fotográfica, la toma o secuencia superpuesta de imágenes, el collage, entre otras operaciones principalmente materiales. Dentro de estos trabajo es posible encontrar el trabajo de Enrique Zamudio, quien en 1980 estaba exponiendo la obra “foto, figura, lugar” en la sección de Gráfica del 6^o Concurso de la Colocadora Nacional de Valores realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁹⁴ Publicado por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, impreso por la Editorial Gabriela Mistral (ex Quimantú) y escrito por los autores Sonia Quintana (Encargada de la sección de Plástica), María Olga Delpiano (Encargada de la sección de Música y Ópera), Pilar Vergara (Encargada de la sección de Teatro) y Braulio Arenas (Encargado de la sección de Literatura). Este libro forma parte de una seguidilla de trabajos editoriales articulados por la Dictadura Militar para efectuar un blanqueamiento de acciones de censura y violación a los derechos humanos. Uno de los ejemplos claves de dichas publicaciones es el libro de fotografías *Chile Ayer y Hoy* (Octubre, 1973), en el cual se contrasta el Chile de la Unidad Popular con el Chile dictatorial; exponiendo al golpe, como un hecho necesario para la reestructuración de la nación.

contraculturales, omitiendo dichas discursividades y ensalzando su carácter vanguardista por sobre los mensajes que proponían quebrar o cuestionar el sistema impuesto. Uno de los ejemplos que aquí abordaremos es el *Concurso de la Colocadora Nacional de Valores*, el cual es definido como una instancia que “señala las líneas por las que se orienta el arte chileno”¹⁹⁵.

El *Concurso de La Colocadora Nacional de Valores* corresponde a un evento anual y de alto prestigio¹⁹⁶, era realizado por el Banco Colocadora Nacional de Valores que estuvo operativo entre 1976 y 1986. Desde comienzo de los años setenta, una serie de entidades privadas poseían un alto interés en financiar e invertir dineros en las artes y la cultura, lo que desencadenó una serie de actividades –principalmente concursos y bienales– que fomentaban la creación y producción de arte por aquellas décadas. La gran mayoría de estos concursos eran propuestos con el interés de “conocer lo que verdaderamente está ocurriendo con la plástica en nuestro país (...). Se quiere saber quiénes y cómo están trabajando. Se quiere observar en qué punto está la plástica chilena. Se requiere conocer los nombres de los que suman a la lista de los ya conocidos y el nivel que alcanzan y se hace imperioso configurar un panorama que permita saber hacia dónde se dirige la creación nacional”¹⁹⁷. Tal como aquí se expone, el interés por reconfigurar el aparato cultural desarticulado por el golpe se alineó con el interés de la derecha empresarial por ganar visibilidad en dicho terrero. Las primeras etapas de estos eventos se motivan a retomar propuestas plásticas y visuales clásicas, que a media que avanzan las versiones de dichos concursos, estas comenzaban a innovar y valorar las nuevas manifestaciones.

Dentro de los ejemplos que aquí mencionamos se encuentran las Bienales de Grabado (Desde 1965), Bienales Internacionales de Arte Valparaíso (desde 1973) y concursos y actividades organizados por Bancos (Banco de Chile, Banco Español, Banco Hipotecario, Banco de Talca o el Banco del Estado), Institutos Culturales Binacionales (Instituto chileno-francés, Instituto Norteamericano, Goethe Institut), embajadas extranjeras en Chile (Francesa, Norteamericana y Alemana), Organizaciones privadas (Salones de Fotografías, Anuarios fotográficos, Calones de pintura, Minerías), entre otras¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Sonia Quintana, “Plástica” en *Resumen de 6 años de actividad artística en Chile 1974-1979* (Santiago, Chile; Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación), 10.

¹⁹⁶ En 1979, con ya cuatro versiones del concurso, Waldemar Sommer clasificó este evento como uno de las actividades anuales más esperadas del año, debido a que a través de ésta era posible condensar y conocer las expresiones plásticas de jóvenes artistas chilenos. Véase en Sommer, W (1979) “Los Resultados de un Concurso” en *El Mercurio*. Domingo 25 de Noviembre de 1979.

¹⁹⁷ Sonia Quintana, “Plástica” en *Resumen de 6 años de actividad artística en Chile 1974-1979* (Santiago, Chile; Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación), 7.

¹⁹⁸ En 1980 surge una de las actividades más emblemáticas bajo esta tipología de financiamientos a través de un concurso que era totalmente financiado por privados de empresas industriales, este concurso se tituló *Arte e Industria*.

Al hacer una revisión por las principales publicaciones oficiales en torno al arte producido en la década de los años setenta y ochenta en Chile, no es muy factible encontrarse con algún mayor interés en retomar y/o visualizar este concurso, pero sin duda dicho evento y aquellas actividades formaron parte de la conformación del panorama que decantó por los años noventa y dos mil, específicamente en aquellas experimentaciones más vanguardistas que empleaban soportes pocos tradicionales y que la propia Sonia Quintana exponía en *Resumen de 6 años de actividad artística en Chile 1974-1976*, aseverando que esta actividad lograba señalar y orientar al arte chileno.

Dentro del recorrido que se puede observar a través del concurso, una de las características más importantes fue la incorporación de la sección de *Gráfica* que en los primeros años se ancló al *Dibujo* constituyendo los primeros tres certámenes (1975, 1976 y 1977)¹⁹⁹ con las líneas de *Pintura*, *Escultura* y por la ya mencionada, *Gráfica y Dibujo*. Aquí podríamos definir que estos primeros tres años forman parte de la primera etapa del concurso, presentando y galardonando obras clásicas que cumplían muy bien a las disciplinas adscritas en cada una de estas líneas. En 1978, en su cuarta versión, se interviene una de las líneas del concurso, eliminando el *Dibujo* y sólo dejándola como la línea de *Gráfica*. A través de este cambio es posible de observar como esta nueva línea cobijará aquellas expresiones más vanguardistas que comúnmente no calzaban en las versiones anteriores y que empleaban la fotografía y el video como recursos plástico-visual.

Este mismo año se incorporan nuevas clasificaciones técnicas para las obras expuestas; por ejemplo la obra *Proceso Analítico a la Imagen* (1978) de Elias Adasme (1955) se encuentra dentro de la línea de *Gráfica* con una definición técnica de *Social Mixta*. Por otro lado, Mario Irrázaval presenta *Serie Momento de Stgo N° 1, 2 y 3* bajo la misma línea, pero con una definición técnica de *Fotografía*. Como se puede observar, la línea aquí presente permite la incorporación de soportes no tradicionales por aquellos años, lo que además permitía fomentar la incorporación de este tipo de obras a finales de los años 70²⁰⁰.

¹⁹⁹ A pesar de que la fundación oficial de *La Colocadora* fue en 1976, ya en 1975 Eugenio Dittborn había sido uno de los primeros beneficiados en obtener el segundo premio de *Gráfica y Dibujo* en el Primer Concurso de *La Colocadora*, habiendo participado además Félix Maruenda, Benjamín Lira, entre otros.

²⁰⁰ Como ya se ha mencionado, la cronología de obras que emplean el cuerpo a través de los soportes fotográficos y audiovisuales poseen un mayor auge a finales de los años 70, calzando de sobre manera con las modificaciones que comenzó a presentar el Concurso de *La Colocadora Nacional de Valores*, y que además se podrá observar que muchos de los artistas pioneros en el empleo de estos soportes, forman parte de los certámenes posteriores a esta nueva modificación en la línea de *Gráfica*.

En 1979 en la 5ta versión del Certamen, el artista galardonado con una mención en *Gráfica*²⁰¹ fue Alfredo Jaar (1956), quien presentó una obra *Sin título* (Imagen N°19) pero que a simple vista es posible de relacionar con sus primeras investigaciones-obras correspondientes al *Estudio de la Felicidad* (1979-1981).

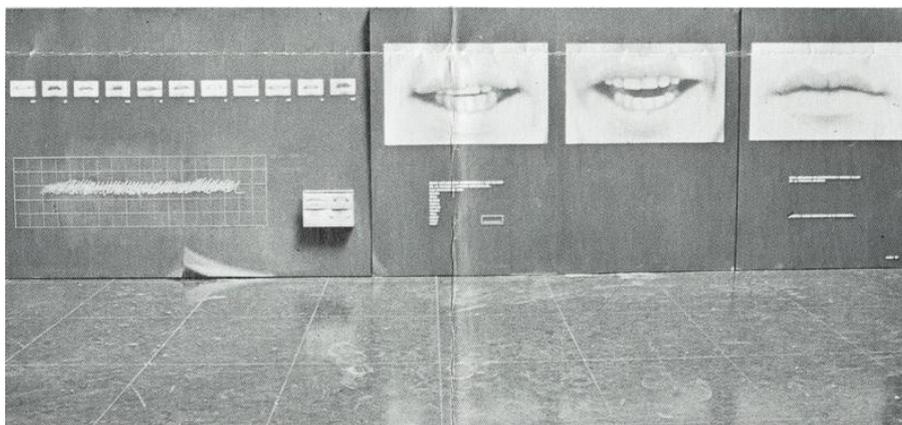


Imagen N° 19: *Sin Título*, Alfredo Jaar, 1979

En esta obra se puede observar como el aspecto instalativo –a través de la escritura e imagen– comienzan a primar en la propia obra de Jaar, como también en toda la escena vanguardista de finales de los años 70 y comienzo de los años 80. La fotografía secuencial de varias bocas emitiendo el habla, se posiciona dentro de un panorama bastante incipiente en torno a la fotografía como una técnica dentro de las artes visuales. Constantemente ésta había sido utilizada como mero registro documental, pero muy pocas veces alcanzaba un carácter estético-conceptual en torno a sus cualidades formales (disposición espacial, montaje o tamaños). En los periódicos de *El Mercurio* y en *La Tercera* se menciona el impacto que provoca la obra de Alfredo Jaar; por un lado, en *El Mercurio* se expone: “Respecto de la parte del actual concurso dedicado al dibujo, grabado y labores que, además, incluye fotografías, sobresale un nombre, para el que hubiéramos deseado más que una mención honrosa. Se trata de Alfredo Jaar. Sobre la base de una limpia composición dota de vida auténtica, en el espacio y para la vista de quien contempla, a un texto, el cual, en manos de Jaar, adquiere frescura burlona y una interpretación eminentemente plástica”²⁰². Tal como expone Sommer, aquí se puede percibir aquel interés plástico no sólo

²⁰¹ En esta versión, la ganadora de la línea de *Gráfica* fue Patricia Vargas, quien presenta una obra *Sin título* y que correspondería a una técnica de *Collage*. Aquí se observa como la obra ganadora aún tiene condiciones más clásicas y la obra que obtiene una mención, sería más vanguardista.

²⁰² Waldemar Sommer, “Los resultados de un Concurso” en *El Mercurio*. Domingo 22 de Noviembre de 1979.

a través de los elementos instalativos, sino que además, a través del texto y las fotografías que se encuentran dispuestas en unas cajas de acrílico. Por otro lado, y una semana más tarde Ricardo Bindis expone “En el espléndido envío gráfico, Alfredo Jaar es una grata sorpresa con su inmenso panel de sonrisas, con un efluvio conceptual trabajando con la máxima exquisitez formal ¿Por qué no ganó una recompensa más importante?”²⁰³. Al igual que Sommer, Bindis comenta y cuestiona la mención obtenida por el artista, proponiendo que hubiese sido galardonado con un premio mayor. Ambos ponen acento sobre la calidad formal, plástica y conceptual que propone la obra debido principalmente a las relaciones gráfico-visuales que desde temprana edad Alfredo Jaar comenzó a trabajar.

Bajo un análisis performativo, en esta obra, Jaar no emplea su propio cuerpo en la puesta en escena de la pieza, como si lo había hecho a través de una codificación de retratos con la obra *Autoretrato Omakuva* exhibida en la muestra *Objetos* de 1977 de Galería CAL²⁰⁴, en la *foto-performance Magician Taikuri* (1979) y, posteriormente en la única *video-performance opus 1981 / andante desesperato* (1981).

A pesar de que el artista no emplea su propio cuerpo como un generador e inscriptor de signos (exhibidos) en gran parte de sus obras existe un carácter performativo, de los cuales emplea el medio fotográfico y del video para poner la atención sobre un *otro*. Justamente este interés por aquella otredad es posible observarla por medio del carácter documental-performativo y sociológico de su entorno, por sobre un carácter autobiográfico personal.

Como se puede observar, a través del Concurso de *La Colocadora Nacional* podemos ver un interesante trazado de obras que nos dan luces en torno a las primeras experimentaciones técnico-conceptuales del arte contemporáneo chileno. Las técnicas y tecnologías del video y de la fotografía, funcionan principalmente como mecanismos de mediación entre el cuerpo de los artistas y los espectadores que lo presencian. Posibilitando además, nuevas experiencias y relaciones en torno a la plasticidad de dichas técnicas a través de sus puestas en escena: por ejemplo a través de pantallas de televisión o proyección, como también de fotografías serigrafadas o por medio de los tradicionales papeles fotosensibles. *La Colocadora Nacional*, y en específico, su línea de Grafica no sólo permitieron la incorporación de estas técnicas y medios, sino que además incentivaron a que la escena se nutriera de dichas experimentaciones anualmente a través de estos certámenes. Tal como ha expuesto Quintana a través de sus análisis de la plástica nacional, estos concursos permiten

²⁰³ Ricardo Bindis, “Concurso de la Colocadora” en *La Tercera de La Hora*. Domingo 2 de Diciembre de 1979.

²⁰⁴ La Exposición *Objetos* de Alfredo Jaar fue la primera exhibición individual del artista, financiada y gestada por Mario Fonseca Velasco (MFV) en colaboración con el artista Carlos Leppe. En el folleto-catálogo de la muestra se expone que el artista “comprende las obras expuestas como opciones sucesivas realizadas en el desarrollo de una estructura conceptual y su lenguaje consecuente”, esta definición se encontraría en total sintonía con todos los procesos posteriores y/o paralelos al Estudio de la felicidad (1979-1981).

“reunir elementos que a la postre contribuyen a la formulación de un diagnóstico. Al mismo tiempo pone en movimiento [y] en forma simultánea[mente] a numerosos artistas que responden ante el estímulo”²⁰⁵. Justamente el espacio que otorgaba la sección de Gráfica de la *Colocadora Nacional*, permitía y estimulaba una producción vanguardista dentro de la escena, efecto similar que lograron posteriormente los Encuentros/Festivales Franco-Chilenos de Video-Arte, instancia que posiciona al medio audiovisual como una de las propuestas más importantes de fines de los años setenta y comienzo de los años ochenta en Chile.

2.6 Del Festival Franco Chileno de Video-Arte hasta la producción audiovisual de los años 90.

Los encuentros Franco-Chileno de Video Arte, organizados anualmente por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia y el Instituto Chileno-Francés de Cultura se iniciaron en el año 1981 hasta 1992²⁰⁶. Estas actividades formaron parte del incentivo cultural en plena época de dictadura continuando hasta los inicios de los noventa.

A pesar de que el Festival Franco-Chileno de Video Arte ha sido referenciado como uno de los primeros hitos de mayor aporte al video, sería necesario comentar que ya por 1979 se estaban realizando actividades educativas en torno a este soporte²⁰⁷. Uno de los ejemplos más significativos que aquí podríamos hallar, serían las clases de Dirección de Cine que se impartían en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, de las cuales artistas como Alfredo Jaar y Mario Fonseca (1948) formaron parte de sus alumnos. Según Fonseca “gracias a las clases de Dirección de Cine en el Norteamericano fue posible contar con cierta experticia en el manejo de cámaras, por lo cual ya en 1981 teníamos materiales audiovisuales que dieron a parar al primer festival de video-arte.”²⁰⁸. Por otro lado, según la

²⁰⁵ Sonia Quintana, “Plástica” en *Resumen de 6 años de actividad artística en Chile 1974-1979* (Santiago, Chile; Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación), 7.

²⁰⁶ En su XII versión (1992), el Festival adquiere un nuevo nombre, por un lado mantiene el de Festival Franco-Chileno de Video Arte (hasta 1993, XIII versión) y además, se le sumaría el de I Festival Franco-Latinoamericano de video/arte, de los cuales participaría Argentina, Colombia y Uruguay.

²⁰⁷ El formato de video surge a mediados de la década de los cincuenta con las primeras grabadoras de cinta magnética en los Estados Unidos. La primera cámara portátil para la grabación correspondió a la Porta Sony DV-2400 Video Rover en 1967, Véase en Carmen Crouzeilles “Videoarte” en *Tecnopoéticas argentinas; Archivo Blando de Arte y Tecnología*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2012, 239). En 1975 llega a Chile las primeras cámaras portátiles que grababan en U-matic, siendo posteriormente usadas por canales de televisión y por particulares. Véase en German Liñero, *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. (Santiago, Chile: Ocho Libros, 2004), 14-17.

²⁰⁸ Entrevista realizada a Mario Fonseca.

investigación *Video Independiente en Chile* publicada por CENECA y CENCOSEP de Yéssica Ulloa se nos asegura que la producción independiente “se caracterizaba por un limitado acceso a equipamientos de registro y edición²⁰⁹. Se consignan solo dos empresas de servicios audiovisuales con equipamientos de alta tecnología que colaboran con los realizadores independientes; cuatro que poseen equipamiento U-matic ¾ pulgada, y no más de seis instituciones que poseen equipamiento en ½ pulgada (VHS o betamax), aparte de equipos (fundamentalmente cámaras de video para registro en ½ pulgada) que en forma individual aportaban algunos realizadores”²¹⁰.

Tanto las clases de Dirección de Cine del Instituto Norteamericano como el aporte que realizaban productores independientes, se gestó un gran interés por comenzar y/o exhibir producciones audiovisuales las cuales fueron presentadas en las primeras versiones del festival. En su primera versión realizada en noviembre de 1981, artistas como Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Alfredo Jaar, Mario Fonseca, Marcela Serrano²¹¹, Diamela Eltit y principalmente Gonzalo Mezza, eran uno de los pocos artistas que contaban con producciones con antelación a dicha versión, por lo cual los artistas restantes presentaban por primera vez sus piezas²¹². En 1982, con la segunda versión del Festival (15 al 26 de noviembre de 1982), artistas como Rosenfeld, Eltit, Jaar, Mezza, Dittborn y Fonseca repiten su participación con nuevos videos a los que se unirían jóvenes poetas y dramaturgos que comenzaron a indagar en el soporte audiovisual; dentro de ellos nos encontramos a Ramón Griffero, Cristóbal Arteché, Diego Maquieira y Soledad Fariña²¹³.

²⁰⁹ Según la poeta Soledad Fariña (Artista participante del II y IV Festival Franco-Chileno de Video Arte) la ayuda de Lotty Rosenfeld y Carlos Flores fue esencial para que escritores u otros artistas realizaran producciones audiovisuales, debido a que ellos ayudaban a realizar las filmaciones y a facilitar sus propias cámaras. (Entrevista realizada el 12 de Junio de 2016)

²¹⁰ German Liñero, *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. (Santiago, Chile: Ocho Libros, 2004), 80.

²¹¹ En el capítulo X, se expondrá detalladamente el trabajo *Autocríticas* de Marcela Serrano, el cual fue presentado en el formato fotográfico en el Concurso de la Colocadora Nacional (), en Formato Video en el I Festival Franco-Chileno de Video Arte (1981), en una instalación en el Centro de Arte Contemporáneo (1980) y además por medio del formato libro (1980).

²¹² Revisar en Catálogo I Festival Franco Chileno de Video Arte en CeDoc Artes Visuales (1981).

²¹³ Al hacer una revisión de los autores y de las obras presentadas en las primeras cuatro versiones del festival, es posible encontrar constantemente autores pertenecientes a otras disciplinas que indagan experimentalmente en el soporte audiovisual. De hecho, podríamos inferir que algunos de ellos sólo experimentaron en aquel formato debido a que amigos los motivaban (Fariña, Entrevista) o, la propia existencia del festival activó sus intereses. Autores como Diego Maquieira o Soledad Fariña, no vuelven a experimentar en este soporte a lo largo de toda su carrera literaria. Según la investigadora y Coordinadora del proyecto de archivo audiovisual *ARCA-VIDEO*, Mariela Cantú (La Plata, Argentina) “en argentina también resultó bien frecuente que en un momento particular, autores literarios (poetas, escritores y dramaturgos) experimentaran con el video-arte, llamándolo video-poemas o video-poesía (Entrevista a Mariela Cantú, Coordinadora del único archivo de Video Arte en Argentina).

En las próximas ediciones se presentan autores y piezas emblemáticas que empiezan a conformar el panorama productivo del video arte en Chile, dentro de ellos nos encontramos con trabajos de Gloria Camiruaga (1940 - 2006), quién se posiciona como una de las videastas más prometedoras, debido a su carácter experimental y diverso en torno a las piezas audiovisuales que realiza; por ejemplo, es posible encontrarnos con la obra *Mantenerse Juntos* (1985) en la cual la propia Camiruaga es quién aparece en escena, por lo tanto, nos estaríamos enfrentando a una *video-performance* de la propia autora. El trabajo del sonido (Música de Philip Glass) y el montaje de las escenas de *Mantenerse Juntos*, evidencia la multiplicidad de formatos, encuadres, movimientos de cámara y ritmos que se distancian de sobre manera en torno a las piezas elaboradas por aquel entonces dentro de la escena artística. En este video, el cuerpo de Gloria Camiruaga y el seguimiento de la cámara a través de su movimiento o del montaje de los planos, juegan un papel fundamental para la constitución de la pieza, debido a que gran parte de las producciones locales por aquellos años presentaban video-performance con tomas fijas.



Imagen N° 20: *Mantenerse Juntos*, Gloria Camiruaga. Festival Franco-Chileno de Video Arte 1985.

Por otro lado, podríamos tomar también la pieza *Diamela Eltit* (1986) correspondiente a una *video-performance* en que el cuerpo en escena correspondería esta vez a la escritora Diamela Eltit, quién a través de una declamación poética, posibilita a Camiruaga articular la narrativa –sonora y audiovisual– por medio de un cuerpo ajeno; es más, en esta ocasión emplea a una actriz que se parece mucho a la escritora, –al parecer– con el objetivo de mostrar en la misma escena al mismo personaje. Otro de los elementos que aparece en este video y que no había sido trabajado con antelación por la videasta es el trabajo de

*anamorfismo*²¹⁴, reflejo, zoom y desenfoco que sólo es posible de observar a través de un efecto con el lente de la cámara de grabación, durante la misma toma, es posible observar también aperturas y cierre de planos, en conjunto con un recorrido de *cámara en mano* por el lugar que es utilizado como escenografía del video. Como ya mencionamos, la articulación narrativa de este video se encuentra atravesada por la voz declamatoria del texto de Eltit, el que es repetido, ecualizado y acoplado a través de efectos sonoros en una post producción.

Aquí, la performatividad del cuerpo es dispuesta principalmente en conjunto con las posibilidades que el soporte audiovisual nos permite, trabajando mancomunadamente el carácter plástico-sonoro de la voz de la escritora y de la densidad visual compositiva del video.



Imagen N° 21: *Diamela Eltit*, Gloria Camiruaga. Festival Franco-Chileno de Video Arte 1981.

Esta complejidad y densidad en torno a la utilización del material audiovisual, posiciona a Gloria Camiruaga, como una de las videastas con un mejor manejo en torno a los lenguajes técnicos y conceptuales que podríamos encontrar dentro de la breve y resumida historia del video en nuestro país y que sin duda gracias al festival Franco-Chileno de Video Arte se gesta una plataforma de trabajo colaborativo entre aquellos artistas que tenían mayor conocimiento sobre el medio audiovisual y aquellos que jamás habían experimentado con él. El franco-chileno se fue transformando en una de las iniciativas locales²¹⁵ de mayor

²¹⁴ Anamorfismo corresponde a una deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico.

²¹⁵ Cabe señalar, que otra de las instancias importantes de aporte al videoarte en Chile correspondería al programa de televisión *En torno al video* (1984-1990) el cual fue dirigido por otra

importancia para el género audiovisual, pero particularmente desde aquella comunión con las artes visuales. A ello, Ernesto Saúl nos dice que la principal característica de la experimentalidad del video se debería al “debido al desafío de desligarse del cine, la televisión y de superar el rol de mero registro de otra actividad artística; happening, performance, arte corporal [body art], acciones de arte”²¹⁶, por lo cual, las artes visuales se transformaron en el medio que posibilitaba dicha experimentación al no existir instituciones formales que articularan un programa muy bien definido.

Con el objetivo de exponer aquellas diferencias entre un registro fotográfico-audiovisual y una obra que trabaja desde aquellas tecnologías, en los capítulos siguientes abordaremos una selección de obras de tres artistas visuales chilenos. En el tercer capítulo expondremos el caso de Francisco Copello, por medio de su obra de *foto-performance*, *Calendario* (1973-1974) articulando el recorrido a partir de la analogía *narrativa de ficción* que permite el formato fotográfico, al igual que la conformación de su autobiografía. En el cuarto capítulo nos centraremos en la utilización del cuerpo de Carlos Leppe por medio de tres obras; por un lado analizaremos las diferencias exhibitivas entre la primera y próximas veces en que se exhibe *El Perchero* (1976); luego se comparará el carácter plástico entre la *foto-performance* y *libro-performance* *Reconstitución de Escena* (1977) y, finalizaremos dicho capítulo enfocándonos en las capacidades de postproducción por medio de la pieza *Las Cantatrices* (1980). Esta tesis finalizará con el capítulo quinto, donde revisaremos el trabajo de *libro-performance* de Marcela Serrano a través de *Autocríticas* (1979-1980) y *Yo dora* (1983), desde un punto de inflexión entre las relaciones narrativas y las posibles representaciones del cuerpo por medio del rito.

de las piezas claves para la escena nacional como lo fue Carlos Flores del Pino. Este recorrido puede ser revisado en: Sebastián Vidal. *En el principio; Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*. (Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012, 93-107.

²¹⁶ Ernesto Saúl, *Artes Visuales 20 años 1970-1990* (Santiago, Chile: Ministerio de Educación, 1991) 25-26.

CAPITULO 3: Teatralización del cuerpo a través de *Calendario* (1973-1974) de Francisco Copello

Sin duda, el artista Francisco Copello debería ser uno de los artistas de mayor referencia en torno a la *performance* en Chile debido a su amplia y constante producción corporal. A pesar de su escasa aparición en los textos de historia, teoría y/o crítica de arte, logró posicionarse como un “mito” desde la década los años ochenta en nuestro país, particularmente por su supuesto éxito como artista fuera del país y por sus relaciones artísticas y de amistad con Robert Rauschenberg o Andy Warhol. Su obra fue principalmente recepcionada por un público extranjero en países como Estados Unidos e Italia, experimentando a través del arte corporal una forma de relacionar arte-vida. A través de estas mismas estrategias de experimentación, varios movimientos antecesores (principalmente europeos) como el *Grupo Fluxus* o el *Accionismo Vienés*, fluctuaban en símiles producciones performativas.

El objetivo principal de referirnos a Copello, pretende retomar su obra *Calendario* (1973-1974) y hacer una lectura a partir de una revisión de sus manuscritos (cartas, apuntes de guiones de *performance*, escrituras autobiográficas, entre otros) del Archivo de CeDoc Artes Visuales, el fondo documental de *Prospectiva 74'* (muestra en que se exhibe por primera vez la obra) perteneciente al archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo (MAC USP) y, por medio del análisis de la obra misma (la cual fue reproducida y entregada a esta investigación por parte del ya mencionado Archivo MAC USP). El enfoque reflexivo y analítico de este material lleva por objetivo demostrar que la mediación corporal fue pensada tanto por el artista, por el curador de la exhibición y, por la recepción crítica de aquellos años.

Francisco Copello nace en Santiago de Chile el 21 de mayo de 1938, gran parte de su carrera es desarrollada en Estados Unidos (1967-1974; 1984-1996) y en Italia (1962-1967; 1974-1984), países donde abordó principalmente las disciplinas del grabado, pantomima, danza, *performance*, acción corporal, entre otras definiciones que apelaban principalmente a la presencia de su cuerpo ante un público a través de la acción y/o actuación²¹⁷. Sus estudios fueron bastante eclécticos, comenzando formalmente con Derecho en la Universidad Católica, donde el mismo asegura que sus únicos intereses en esta carrera era economía y derecho romano. Sin terminar esta carrera, en 1962 se va a Italia a estudiar Bellas Artes a Florencia, espacio donde comienza a interesarse por el dibujo y el grabado. Este mismo interés lo lleva a volver momentáneamente a Chile en 1964 para exponer un

²¹⁷ En los manuscritos personales de Copello emplea los términos de *Tableau Vivant*, *performance*, *body art*, pantomima, pantomima musical, *living sculpture* y *video Art*, mientras que él, se ve reflejado en el movimiento de *performance* de principios del siglo XX como el futurismo a través de Marinetti o, posteriormente a través del Accionismo Vienés o del Grupo Fluxus en la década del 50 (Manuscritos en Archivo CeDoc Artes Visuales).

conjunto de acuarelas y dibujos en el Instituto Chileno-Italiano de Cultura de Santiago. A su vuelta a Florencia retoma sus estudios con el profesor Margheri con quien comienza a enfocar su trabajo principalmente en el grabado; técnica que lo lleva a tener diversas exposiciones tanto a nivel nacional como internacional, por ejemplo el posterior envío a la Bienal de Sao Paulo en 1972. En 1967 migra a Estados Unidos, donde continúa especializándose en la técnica del grabado, aquí frecuenta el *Pratt Graphics Center*, donde impartían clases Roberto Delamonica y Luis Camnitzer y donde además participaban los chilenos Ernesto Fontecilla, Juan Downey y Victor Femenias. Según el propio Copello, sus visitas a este círculo de artistas lo llevó a compartir con Andy Warhol, con quien participó en uno de sus videos () y con Robert Rauschenberg, a quien le asistía con las copias de sus grabados. Desde 1968 el artista comienza a trabajar paralelamente su producción de *master print* en conjunto con la de performista, por medio de participaciones en pequeños cabaret o en fotografías que fueron publicadas en revistas porno-gay. Entre 1971 y 1972 introduce a su círculo social y profesional, el ambiente del teatro y ballet neoyorquino con personajes como Laura Dean (Coreógrafa), Steve Reich (Músico) y Robert Wilson (Director Teatral) con quienes aprende la estructuración de un guión de *performance* y/o acciones corporales. Posterior a ello, a fines de 1972 vuelve a Chile motivado por el Gobierno Popular de Salvador Allende, el cual se estaba desarrollando desde comienzo de los setenta. Aquí realiza una serie de *Tableaux-vivant* hasta septiembre de 1973, momento en que tenía pensado realizar el montaje de la *performance* *Pieza para locos* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Debido al golpe de estado, la ejecución de esta pieza se ve frustrada y Copello decide volver a Estados Unidos, donde además de exponer finalmente *Pieza para locos*, logra finalizar la serie de *Calendario* que había realizado durante los primeros meses de 1973 en conjunto con Luis Poirot.

3.1 Calendario (1973) de Francisco Copello

La obra *Calendario*²¹⁸ está compuesta por doce tarjetas postales tipo “calendario de bolsillo” que corresponden a los meses del año 1974; el anverso de ellas contiene doce *foto-performance* realizadas por Copello, mientras que a su reverso se le añade el calendario de su mes correspondiente (Imagen N°23 y N°24). Como ya mencionamos, este trabajo fue pensado para ser realizado durante el año 1973 por el fotógrafo Luis Poirot (1940) quién junto a Copello sólo logró hacer algunos²¹⁹ de estos retratos en Chile antes del Golpe

²¹⁸ En gran parte de las referencias curriculares escritas por el propio artista sugieren la obra titulada como *Calendario*, en alguna de ellas aparece como *Calendario 1974* y, en sólo una de ellas aparece como “The Last Supper” Calendar, 1974 (“La última cena”, *Calendario*, 1974).

²¹⁹ En sus manuscritos, Copello expone que seis de las doce fotografías son tomadas por Poirot, mientras que las otras seis son tomas por Wren de Antonio. En su página web aparecen nueve

Militar. A dos semanas del golpe, Copello abandona el país²²⁰ y se dirige a Nueva York, terminando dicha serie fotográfica con la estadounidense Wren De Antonio, quien retrataba por aquel entonces a los jóvenes poetas neoyorquinos²²¹.

Descripción de la serie:

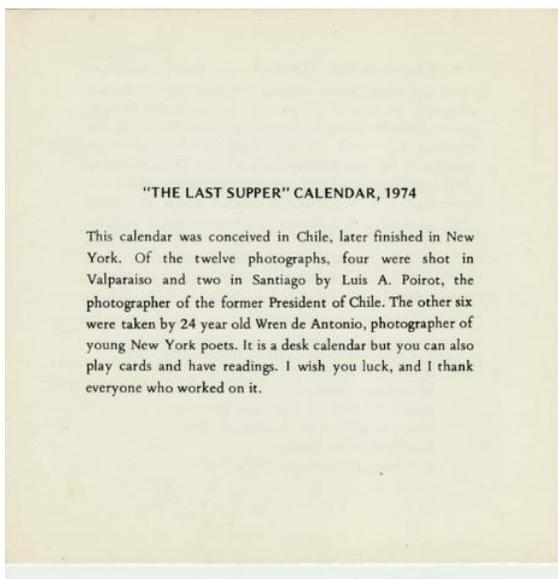


Imagen N°22: Página sobre *Calendario*

Traducción:

“La Última Cena” Calendario, 1974

Este calendario fue concebido en Chile, más tarde se finalizó en Nueva York. De las doce fotografías, cuatro fueron tomadas en Valparaíso y dos en Santiago por Luis Poirot, el fotógrafo del ex presidente de Chile. Las otras seis fotografías fueron tomadas por Wren de Antonio de veinticuatro años, fotógrafa de jóvenes poetas de Nueva York. Es un calendario de escritorio, pero también puedes jugar a las cartas y tener lecturas. Les deseo suerte, y agradezco a todos los que trabajaron en ella.

La obra *Calendario* se presenta como una de las pocas piezas de *foto-performance* en que Copello emplea su propio cuerpo mediado a través de la cámara fotográfica. Gran parte de las fotografías que existen de sus otras *performance* son consideradas como “registros de la acción”, estas pueden ser concebidas como un soporte de memoria que captura parcialmente el hecho ocurrido en ese espacio-tiempo. Además de ello, el público ahí presente tenía la posibilidad de recepcionar de diferentes formas el cuerpo en vivo del

fotografías atribuidas a Poirot y en su publicación monográfica de Ocho libros no hace referencia alguna.

²²⁰ “Dos semanas después del Golpe de Estado, Copello se embarcaba en un avión del correo brasilero a la Bienal de Sao Paulo, junto a un grupo de artistas chilenos, entre ellos, Carmen Aldunate, Matilde Pérez y Sergio Castillo. Definitivamente Chile ya no era el lugar óptimo para desarrollar sus incensurables disciplinas artísticas, así que –y con el empujón de Carmen Aldunate– el chileno decidió que lo mejor era volver a Nueva York”. Revisar en Isidora Cabezón, “Copello. El rey sin corona”. *Arte al Límite 19* (2006) 5-18.

²²¹ Esta información es obtenida en la Biografía de Francisco Copello editada por *Ocho Libros*, pero al buscar información sobre esta fotografía no es posible encontrar referencias a otros trabajos.

artista, diferencia sustancial con *Calendario*, ya que el cuerpo de Copello sólo fue recepcionado por quienes operaban la cámara fotográfica (Luis Poirot y Wren de Antonio).

En el año 2002, Francisco Copello lanza su único libro monográfico *Fotografía de performance. Análisis Autobiográfico de mis performance* a través de la editorial *Ocho Libros*²²². En esta publicación encontramos uno de los pocos registros en que el propio Copello edita su autobiografía, exponiendo principalmente los procesos conceptuales y formales de gran parte de sus obras y las diversas filiaciones sentimentales y de amistad que poseía con la escena nacional e internacional. Luego de la muerte de Copello en el 2006, este material se presentaba como única posibilidad de acceso a su obra, pero aproximadamente hace dos años (2014) fue posible acceder al primer y único fondo documental del artista²²³ a través del Archivo de CeDoc Artes Visuales. Entre el libro monográfico y los manuscritos del fondo documental es posible encontrar acontecimientos biográficos que difieren entre sí: articulaciones narrativas y/o cronológicas dispares, hechos editados o la incorporación y supresiones de personas. Para esta investigación intentaremos utilizar justamente aquellos hechos que aparecen en ambas fuentes y, si existiese algún tipo de diferencia, será expuesto en un pie de página, con el objetivo de dar cuenta de la inconsistencia del relato.

Como ya mencionamos, la obra *Calendario* fue producida en el año 1973 –comenzando el ocho de mayo y finalizando en septiembre– gracias al auspicio de una empresa de textil²²⁴, financiando montajes, materiales y la producción fotográfica realizada por Poirot²²⁵. En torno a la producción de *Calendario*, en su monografía nos dice:

Cómplice clave de mi fantástica existencia es NANO, un taxista joven y ocurrente, amigo de mi madre, quien asume múltiples funciones: asistente, body-guard, temerario chofer, conduciéndome veloz por toda la ciudad en su Impala, facilitando el montaje de mis personajes, apresurando los mil detalles involucrados en mis metamorfosis. Simpático y eficiente, Nano, transporta al fotógrafo y a los co-interpretes junto a la parafernalia de escenografías y disfraces, necesarios en alguna toma, yuxtapuestos a las cámaras, lentes y trípodes²²⁶.

²²² Editorial y libro dirigido-editado por Gonzalo Badal y diseñado por Carlos Altamirano.

²²³ Este fondo documental está constituido principalmente por manuscritos mecanografiados del proceso de trabajo para sus *performance* y proyectos. El fondo se organiza en sub secciones que aporten a reconstruir parcialmente los procesos creativos, conceptuales y formales de las piezas por medio de un orden cronológico, dejando en otra subsección aquellos manuscritos biográficos y personales del artista.

²²⁴ Francisco Copello, *Fotografías y Performance* (Santiago, Chile; Ocho Libros), 61.

²²⁵ Fotógrafo chileno que acompañó a Salvador Allende en su campaña presidencial de 1970

²²⁶ Francisco Copello, *Fotografías y Performance* (Santiago, Chile; Ocho Libros), 61.

En esta cita, resulta interesante cómo Copello habla de los procesos de producción que acompañan a *Calendario*. Por un lado contrapone el montaje del personaje allí fotografiado a través de una *metamorfosis corporal* en conjunto con la escenografía, maquillaje y cosmética, y por otro, incorpora la cámara fotográfica y los aparatos técnicos que se requieren como extensiones tecnológicas (lentes y trípodes). Por lo tanto, aquí se develan condiciones propias del soporte fotográfico y de sus métodos de producción, unificándolos con las posibilidades performativas del propio cuerpo del artista.

Más adelante, Copello nos afirma que:

En *Calendario*, mis creaciones son eclécticas y se concentran principalmente en el lenguaje corporal como soporte de mis personajes, pasando por una vociferante Anna Magnani, al danzador indio, de la Sagrada Familia a una escena de cabaret, sin una solución de continuidad, esta coexistencia de materiales diversos me llevan a mezclar memorial autobiográfico²²⁷

Tal como menciona el propio artista, “Las acciones de *Calendario* resultan ser mágicas transformaciones, congeladas en el tiempo por el registro fotográfico”²²⁸. En dicha pieza y a través de la fotografía se permite abordar en una sola solución discontinua y alternada, doce fotografías que proyectan diferentes posibilidades de su performatividad corporal. Doce momentos particulares –con un espacio y tiempo muy bien definido– son condensados en una sola pieza.

El trabajo fotográfico en *Calendario* posee una interesante relación simbólica en torno al montaje y los diversos fenómenos²²⁹ que entran en juego en él. Como ya mencionamos, al hacer una revisión biográfica entre su libro y sus manuscritos, podemos percatarnos de una constante inconsistencia de los hechos, los cuales son cortados y editados para confeccionar una “mejor historia”. Tal como el artista realiza un corte y confección de su propia historia autobiográfica, construye a través de una similar estrategia distintos personajes que son amalgamados por sus historias personales y sus intereses. Estas articulaciones narrativas y

²²⁷ *Ibíd.*

²²⁸ *Ibíd.*, 60

²²⁹ Dentro del montaje encontramos diversos recursos o fenómenos que son posibles de manipular en torno a los objetivos narrativos de una determinada pieza, por ejemplo la reestructuración cronológicas, las alternancias, superposiciones, aleatoriedades, entre otras. El montaje “no es sólo una operación técnica indispensable para la elaboración de películas. Es también un principio creativo, un modo de pensar, una forma de concebir las películas asociando imágenes” (Amiel, 5; 2005) a ello, Didi-Huberman lo denominaría como la *Dialéctica del Montaje* (2013). Esta técnica no sólo es aplicable al cine, sino que a cualquier imagen o elemento visual que pueda ser manipulado o intervenido con un objetivo claro y específico por un autor. Ver más en Sebastián Valenzuela (2015) “Colección Vecinal: La colaboración como producción de obra y el montaje como estrategia emancipativa”. Revista *Alzaprima* N° 8, Concepción. p. 48-57.

vivenciales proyectadas a través de cada personaje podrían ser analizados de igual forma que las cualidades fotográficas de la obra o, también por medio del soporte o conceptualización tipo calendario; tres posibles formas de adentrarnos a la obra en cuestión. Como ya se mencionó, tanto en las obras mismas como en sus manuscritos es posible percibir un alto interés por la producción de cada uno de los personajes del calendario, ensalzando la relación autobiográfica con el motivo de la imagen en conjunto con la elaboración que conlleva cada fotografía a través de las propias técnicas que este soporte facilita.



Imagen N° 23: *Calendario*, Agosto (Anverso)
Francisco Copello, Fotografía de Luis Poirot



Imagen N°24: *Calendario*, Agosto (Reverso)
Francisco Copello.

Por ejemplo en la Imagen N°23 realizada en la “fábrica de fideos de la Bandera, interpretando los quehaceres de un obrero en la sala de máquinas de la industria familiar donde trabajé tres años antes de partir a Italia a estudiar arte (...) cuando pasan diez años vuelvo a visitarlos en mi rol de performer, interpretando acciones de obreros blancos de semolina, revolviendo la pasta o carreando en un palo gran cantidad de tallarines”²³⁰. O en la fotografía de (Imagen N°25) “la sagrada familia, está basada en una obra de arte preexistente en la historia visual colectiva, es un icono de Rafael de Urbino. Las bailarinas uruguayas Graciela Figueroa y su pareja María Celia se prestan graciosamente a impersonar a la Virgen maría y a Santa Ana, jugando con el Niño Jesús (Sebastián, el hijo infante de Graciela)”²³¹.

²³⁰ Francisco Copello, *Fotografías y Performance* (Santiago, Chile; Ocho Libros), 62.

²³¹ *Ibíd.*, 63.



Imagen N° 25: *Calendario*, Abril (Anverso)
Francisco Copello, Fotografía de Luis Poirot

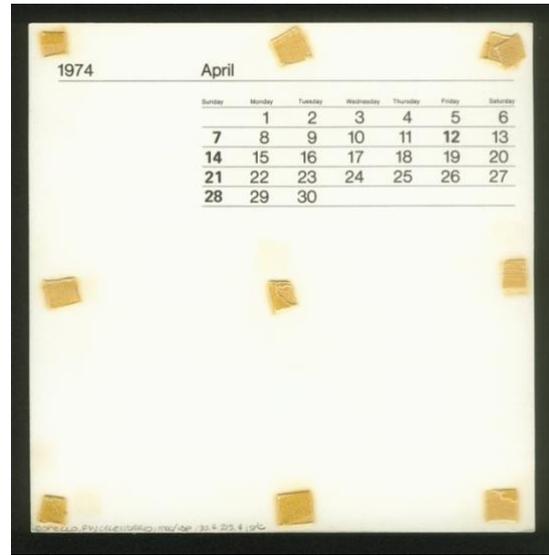


Imagen N°26: *Calendario*, Abril
(Reverso) Francisco Copello.

La biografía de Copello como gran parte de sus trabajos se encuentran atravesados por una manipulación y reestructuración narrativa²³², que nos posibilitan los soportes fotográficos, audiovisuales y del libro. En los tres, vemos como elementos de la toma (ángulo, encuadre o iluminación), producción (escenografía, vestimenta o maquillaje) y el montaje (narrativa de imágenes) se transforman en elementos narrativos. Por ende, aquí queremos analogar el trabajo editorial que realiza el artista sobre sus propios manuscritos, con la edición de la serie fotográfica *Calendario*. En ambos vemos una rearticulación no lineal de la narración. Una manipulación de la “realidad” que sólo es posibilitada en una instancia posterior a la ejecución misma.

Aquí, nos resultaría pertinente aclarar la relación ontológica que se produce entre el acto real que acontece en un tiempo y espacio particular²³³ y el proceso posterior de edición, no estaría caracterizado por ser una traducción sino que un medio en sí mismo, que posee una propuesta particular que se encuentra pensada desde su concepción. A ello, podríamos agregar que *Calendario* como la reestructuración de su propia biografía a través de sus

²³² Un ejemplo de ello es posible encontrarlo en una serie de comentarios escritos en sus propios manuscritos, donde expone directamente frases como “rehacer atmosfera” (Revisar en: Fondo Francisco Copello, Sub-fondo Biografía n°43 “Giorgio Upiglio grafica uno”, CeDoc Artes Visuales) o por ejemplo “”. Como se puede observar, dichas supresiones o ensalzamientos de los hechos se enfocan en intervenir directamente el acontecimiento “real”.

²³³ La propia Goldberg llega a explicar que, para ella, es preferible utilizar la categoría de *live art*, en lugar de performance ya que es un arte en vivo, cuya práctica sólo tiene sentido en su percepción directa, en un lugar y en el tiempo donde se ejecuta la acción.

manuscritos y libro, se presentan como una estrategia particular y emancipativa en torno a la manipulación e intervención de la realidad y las narrativas oficiales naturalizadas. Esta condición no sólo es propuesta a partir de un análisis de dichos elementos, si no que se une a ella la visión que poseían sus cercanos, por ejemplo Ann Wilson (miembro de la compañía en que trabajó con Robert Wilson en Estados Unidos) quien lo tildó como “el hombre de mil caras”, calificativo que funcionaba idóneamente con la idea de *puzzle teatral* con la cual ambos trabajaban²³⁴.

A ello podríamos emplear el concepto de *la Loca* que nos expone Pedro Lemebel, aseverando que “ (...) el pensamiento de la loca siempre es un zigzagueo. Nunca te va a contar la verdad. La verdad tiene que ver con la cristiandad y con dios. Nosotras hacemos un zigzagueo, una ubicuidad (...)”²³⁵. Dicha ubicuidad planteada por Lemebel es precisamente el recurso que comúnmente emplea Copello en las reestructuraciones anacrónicas que rompen con una imagen-matriz expuesta en sus manuscritos (y que son reconfiguradas en su libro editado) y en el caso de *Calendario*, son posibles de articular debido a la *atemporalidad* que nos permite el medio fotográfico.

A pesar de ello, dentro de sus manuscritos, el propio Copello expone una tensa relación con el medio fotográfico, comentando que “La fotografía hizo mi obra ajena: Mi arte es mi cuerpo, a través de la intervención de la palabra, recupero mi obra”²³⁶.

A pesar de dicha tensión, entre acto original y fotografía, Copello continua aseverando que la intervención de la palabra se transforma en un elemento que potencia su obra, es decir; la palabra escrita, con posibilidades de edición y reestructuración se transformarían en el principal elemento y estrategia de todo su cuerpo de obra.

3.2 De la producción a la exhibición

Como ya mencionamos, el proceso de *Calendario* se ve intervenido por el Golpe de Estado, generando un quiebre en su producción. Esto decanta en la doble autoría fotográfica (Poirot y Wren de Antonio) y la doble nacionalidad que adquiere Copello²³⁷. A pesar de ello, esta pieza tiene su primera aparición pública en el diario *El Mercurio* el domingo 3 de marzo de 1974, donde se expone que Copello, por medio de un “Calendario –ejecutado en New York– realiza a través de doce fotos, cambios de personalidad. La obra queda dentro del

²³⁴ Revisar en: Fondo Francisco Copello, Biografía n°24 “El hombre de las mil caras”, CeDoc Artes Visuales

²³⁵ Pedro Lemebel, Entrevista en Radio Tierra, 1993.

²³⁶ Revisar en Sub fondo Performance n°28 “Catálogo Francisco Copello”

²³⁷ *Calendario* es una obra producida principalmente en Chile, pero termina su elaboración en Estados Unidos. La primera vez que se menciona públicamente corresponde al diario nacional *El Mercurio* y posteriormente es expuesta en *Prospectiva '74* en Sao Paulo, Brasil. En esta última exposición, tanto el artista como la obra son descritos como artista de San Francisco.

campo del Body-Art o arte donde el cuerpo del individuo y sus actitudes son reflejados mediando la fotografía”²³⁸.

A pesar de que hemos asegurado que constantemente la historia y la crítica del arte nacional ha puesto mayor acento en el campo simbólico del cuerpo por sobre el de los soportes empleados, en esta referencia, *El Mercurio* pone acento en el medio fotográfico que es utilizado como soporte de escenificación para la performatividad de Copello. Este hincapié por relevar el carácter formal de la pieza podría responder a la ausencia de un espacio expositivo. Por ende, esta descripción de la obra cumple el rol de proyectar el cuerpo del artista a través de sus condiciones sónicas, y a la vez, materiales por medio de la fotografía. En resumen, aquí el soporte fotográfico inscribe y vuelve “real” el cuerpo de Copello, a pesar de no contar con un espacio que cobije la obra, ni con alguien que la experiencia directamente.

Meses más tarde, y suponiendo que fue a través de los contactos tras la representación de Copello en la XII versión de la Bienal de Sao Paulo²³⁹, el artista realiza la donación de *Calendario* al Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo. Según las fichas de inscripción del Archivo del MAC USP, el primer ingreso a su acervo corresponde al momento en que se firma un pequeño recibo en que el Museo de Arte Contemporáneo acepta la donación de la obra; posterior a ello surge un nuevo recibo en que la obra entraría directamente a formar parte de la próxima exposición de Arte Contemporáneo Joven *Prospectiva 74* a realizarse entre el 16 de agosto al 16 de septiembre de 1974 en la sede del *Parque de Ibirapuera*.

Esta instancia exhibitiva se transformaría en la primera exposición en que la obra de Copello deambularía a nivel latinoamericano. Específicamente desde una posicionamiento experimental y conceptual, difiriendo del carácter más convencional que ya había desarrollado a través de los grabados. A partir de esta condición, unida a la misión y visión que desarrolló la curatoría de esta muestra es que podemos centrarnos en el carácter experimental, tecnológico y medial que incorporaría en esta pieza.

El propio curador de la muestra Walter Zanini, expone que aquí se pretendía trazar una visión sobre los lenguajes de los nuevos medios, preocupándose de cómo la pintura u otras categorías tradicionales estaban implicadas en concientizar el arte corporal, por medio de la exploración de múltiples canales de la comunicación tecnológica²⁴⁰ (Texto del catálogo *Prospectiva 74*)

²³⁸ El Mercurio, *Calendario de Copello*, Domingo 3 de marzo de 1974.

²³⁹ La XII versión de la Bienal de Sao Paulo se realiza entre octubre y noviembre de 1973. Evento que permite acoger a Francisco Copello posterior al Golpe de Estado en Chile.

²⁴⁰ Según Mello “la octava Exposición Joven de Arte Contemporáneo (JAC), en el Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo se considera la primera presentación público del video brasileño [videoperformance] en un museo brasileño” Véase Cristine Mello, “El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980” en *Primera generación. Arte e Imagen en movimiento [1963-1986]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007), 161). Como se puede observar, esta muestra se torna uno de los principales hitos de mediación corporal al seleccionar obras que empleaban diferentes soportes para exponer el propio cuerpo de los artistas.

Tanto en el texto de presentación como en el texto curatorial de la muestra, el carácter medial que aquí acontece evidencia una de las problemáticas transversales para nuestra investigación. En el próximo capítulo hablaremos justamente de aquella *Dicotomía entre el acto y el registro*; definimos como dicotómica la relación entre el acto “real” que acontecía en una *performance* y el acto registrado que pretendía ser único en su recepción.

Prospectiva 74 se encuentra constituida por diversas obras en que el cuerpo de los artistas acontece debido a la mediación e inclusión de un nuevo soporte. La experiencia del cuerpo en vivo es suplida por una experiencia formal, no sólo empleando su cualidad de registro memorial, sino que a su vez en el cuerpo es posible trabajar única y exclusivamente capacidades que la acción en vivo o el *live art* (Golberg) se vería imposibilitado.

Debido a esto, podemos percatarnos de aquellas condiciones formales que se desarrollan a través de los nuevos soportes, cómo por ejemplo la utilización de la fotografía por medio de *Calendario*. Es por ello que a continuación nos referiremos a algunos conceptos que actúan de forma simbólica y formal en algunas de las piezas de esta obra.

3.2.1 Atemporalidad



Imagen N° 27: *Calendario*, Enero, Febrero, Mayo y Junio (Anverso) Francisco Copello, Fotografías de Luis Poirot

A partir de una selección de cuatro fotografías de *Calendario*, podemos percatarnos de cómo el cuerpo del artista tiene la posibilidad de personificar simultáneamente una multiplicidad ilimitada de “personajes” (Imagen N°27). Este hecho no podría ocurrir con el emplazamiento del cuerpo del artista, ya que el cuerpo en vivo no posee la capacidad de *atemporalidad* de sus acción. Aquí, la fotografía surge como posibilidad emancipativa en torno a la linealidad cronológica-espacial de los acontecimientos, teniendo como posibilidad –a través de estas cuatro imágenes–, poder presentarnos distintas posibilidades en que el cuerpo de Copello nos interpela, a través de maquillajes, fisionomías, gestualidades y locaciones particulares; características típicas de las experimentaciones teatrales vanguardistas de dónde provenía (USA-Italia).

Específicamente en *Calendario*, el cuerpo de Copello se vuelve un material de transacción al transformarse no sólo en un abanico posible de sujetos travestidos, sino que el propio

formato del calendario, permite y nos invita a entender el cuerpo del artista como un elemento de posesión que permite simbólicamente al espectador llevarlo en su bolsillo²⁴¹.

3.2.2 Plasticidad



Imagen N° 28: *Calendario*, Noviembre y Diciembre (Anverso) Francisco Copello, Fotografía de Luis Poirot.

No sólo el cuerpo *en vivo y en directo* posee una plasticidad particular que puede ser experimentada y recepcionada a través de la observación (de parte del receptor) o de la intervención entre el cuerpo del artista y el espacio, sino que además a través de los soportes que pueden ser utilizados para su escenificación (fotografía, video o libro). Por ejemplo, en el caso de Copello no sólo se nos presenta sus fotografías expuestas a través de un registro directo, sino que en ellas vemos una intervención formal a través de filtros análogos que intervienen la materialidad fotográfica. Ambas imágenes (Imagen N°28) se encuentran subexpuestas, valorando la desvanecencia o aparición del cuerpo de Copello desde la luz. Aquí, podemos observar un efecto manierista de total ensueño, en que la imagen adquiere una categoría de efectismo por sobre la performatividad del artista.

Particularmente en estas imágenes observamos no sólo una predominancia performativa sino que además aquel gesto pictórico a través de las intervenciones gráficas, permitiendo relacionar la imagen con la gestualidad expresiva de la “mano” de cualquier cuadro.

²⁴¹ La apropiación de elementos cotidianos a través de la escenificación del cuerpo del artistas – como en *Calendario* de Copello– se ha transformado en un recurso habitual dentro del arte vanguardista y contemporáneo a nivel internacional; por ejemplo en la utilización de las tarjetas de visita con la foto-performance *Rose Sélavy* de Marcel Duchamp (1921, Francia), *El curriculum* en Peter Krueger (1945, Alemania) el carnet en *El carnet Sentimental* de Juan pablo Langlois (Chile), las estampillas y sobres en Ulises Carrión (México) o los timbres en Joseph Beuys (Alemania).

3.2.3 Multiplicidad



Imagen N° 29: *Calendario*, julio (Anverso)
Francisco Copello, Fotografía de Luis Poirot.

En torno a la fotografía de *performance* –particularmente del artista español Nacho López–, Nieves Limón comenta que “con demasiada frecuencia ha predominado una concepción de la fotografía como fragmento temporal, autónomo, que aísla un punto en una trayectoria: fracción de tiempo o instante decisivo (...) en cierta medida la idea de secuencia que es también consustancial al lenguaje fotográfico”²⁴². Tal como nos dice la autora, existe una clara división entre una fotografía la cual es vista como una unidad en si misma mientras que el conjunto de ellas se determina como una sucesión, capaz de articular una *secuencia narrativa* o en palabras de Huberman en la *dialéctica de un montaje*.

En *Calendario*, particularmente en aquella imagen correspondiente al mes de julio (Imagen N° 29), vemos cómo a través de una sola imagen del cuerpo de Copello se presenta una multiplicidad de acciones o movimientos corporales en una sola imagen. Aquí la *foto-performance* individual del artista es remontada en un posible estudio para registrar la secuencia en una misma imagen. A través de ésta, es posible encontrarnos con una multiplicidad de cuerpos en escena por medio de la misma *foto-performance*. Tanto el

²⁴² Nieves Limón, “Nacho López, análisis de dos performance fotográficas” en *Revista Zer*, Vol. 34, 2013. 134

trabajo fotográfico como la puesta en escena, posibilita la ejecución de tal toma, presentándonos simultáneamente en la misma imagen una secuencia narrativa a partir de la experiencia corpórea de Copello. En el sub-capítulo 3.2.1 *Atemporalidad*, pudimos ver como el tiempo juega un papel fundamental en la *foto-performance* a través de la posibilidad en que la cámara fotográfica logra captar diversas acciones corporales en espacios-tiempos distintos, sin embargo la diferencia radica en que la temporalidad se ve extremada, mostrando la multiplicidad de un cuerpo dentro de una misma imagen performada.

3.2.4 Teatralidad

Uno de los principales objetivos de abordar el carácter teatral en este punto, tiene relación con no haber direccionado las posibles lecturas en las imágenes de Copello, en esta sección, nos centraremos de lleno en la condición teatral que aborda aquí el artista.

Como mencionamos anteriormente, Copello se caracterizó por estudiar y participar en diversas instancias en Nueva York e Italia donde experimentó el trabajo de la pantomima, el teatro dramático, la danza contemporánea y el *butoh*; disciplinas que le otorgaron herramientas de expresividad corporal. A ello, se une además el inmanente estado camaleónico que era posible de observar en cada una de las piezas de Copello, donde no siempre nos enfrentábamos a un temperamento audaz, sino que en algunas ocasiones podía rondar la timidez, la exacerbación, el miedo, el egocentrismo, entre otros.



Imagen N° 30: *Calendario*, Septiembre (Anverso) Francisco Copello, Fotografía de Luis Poirot



Imagen N° 31: *Calendario*, Mayo (Anverso) Francisco Copello, Fotografía de Luis Poirot

Aquí, nos enfrentamos a dos imágenes antagónicas (Imagen N°30 y N°31), en que se puede observar dos cuerpos descontextualizados (por medio del fondo blanco que no localiza aquella performatividad en una relación espacial), pero si, claramente temporal. Por un lado nos enfrentamos a la *foto-performance* del mes de Septiembre de *Calendario*, en la cual observamos a Copello, exacerbando su carácter expresivo por medio de un grito y la tensión de sus manos (sus músculos faciales y corporales se encuentran tensionados al parecer por el mismo grito emitido). A pesar de no escuchar dicho sonido, la potencia expresiva y gesticular del artista nos transfiere el fenómeno audible a través de su performatividad. Junto a esta imagen, nos encontramos con aquella correspondiente al mes de Mayo; de forma totalmente antagónica, el cuerpo de Copello presenta una fina y sutil delicadeza, por medio de gesticulaciones, una pequeña sonrisa muda, la acción congelada de sus manos y, principalmente la vestimenta que camufla e *hibridiza* el género. Aquí sería posible enfrentarnos a una performatividad totalmente contraria a la del mes de septiembre. El trabajo teatral es posible de observarlo en gran parte de esta serie fotográfica, en la cual cada una de ellas es trabajada de forma independiente pero que se unifica por medio del cuerpo en escena del artista. Estas acciones son definidas por el autor como: “mágicas transformaciones, performances congeladas en el tiempo por el registro fotográfico de Luis Poirot. Otros son ‘Tableaux Vivant’ inspirados en una obra histórica del arte universal como Los Jugadores de Naïpe de Cézanne; La Sagrada Familia de Rafael Sanzio y la Condesa Imperial de Jean-Auguste-Dominique Ingres”²⁴³. Por medio de esta breve descripción podemos adentrarnos al término de *Tableaux Vivant* empleado por Copello, relacionado además intrínsecamente al carácter fotográfico que trabajamos en esta investigación.

3.2.5 Copello, el teatro y el *Tableaus Vivant*

El término *Tableaux Vivant* es empleado en disciplinas como en las artes visuales y el teatro y se le atribuye a cuando un personaje adopta posturas estáticas para crear o simular un cuadro. Es por ello que en español se referiría a un *cuadro viviente*. Los *Tableaux Vivant* proliferaron durante el primer medio siglo de la historia de la fotografía, sobre todo en Gran Bretaña, donde a menudo confluían dos fenómenos, *tableau* y fotografía. No sólo porque las imágenes estáticas del *tableau* se prestasen a ser fotografiadas, sino también con el fin de crear una fotografía artística o pictoralista a partir de los personajes que lo constituían²⁴⁴. Quentin Bajac define esta práctica como parateatral y performativa, es decir “la temporalidad extendida del relato se condensa en una imagen única y reveladora que, para los espectadores educados, evoca un fragmento de una narración leída o reproduce la

²⁴³ Francisco Copello, *Fotografías y Performance* (Santiago, Chile; Ocho Libros), 60.

²⁴⁴John Hannavy (ed). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (Nueva York, Estados Unidos: Routledge, 2008), 1375.

composición de un lienzo contemplado”²⁴⁵. Como se puede observar el trabajo de *Tableaux Vivant* se relaciona directamente con la puesta en escena de un cuerpo en acción. Se inicia como una acción en vivo casi al igual que una *performance* y, posteriormente –gracias a la fotografía– es posible fijar aquellas posturas teatrales, dejando una constancia de tal acción en un material fotosensible. Cuando esta tipología de trabajos se ligó principalmente a las artes visuales y la fotografía, se ha podido observar dos formas de trabajar: por un lado se “presenta al artista como actor principal o modelo haciendo hincapié en la interpretación de papeles habitualmente relacionados con cuestiones identitarias (...) y, existiría una segunda forma basada en la *performance*. Los fotógrafos mismos interpretan diversas secuencias coreográficas delante del objetivo, en ocasiones con accesorios o concentrándose en la expresión de un conjunto de gestos y emociones”²⁴⁶. En el caso de *Calendario*, el papel colaborativo que juega el fotógrafo y el artista cumplen un rol sumamente importante para el resultado final de la obra; la performatividad de Copello se aúna con el dominio técnico y visual de Poirot²⁴⁷. Por otro lado en algunas de las fotografías de esta obra también hayamos un excesivo trabajo gestual y emocional a través del cuerpo de Copello, lo que se une a una interesante tensión de cuestiones identitarias, como lo es la ausencia o exacerbación de un género o la multiplicidad de individuos que podemos presenciar por medio de un solo cuerpo teatralizado en escena.

Este mismo carácter teatral propuesto por Ann Thomas, también es desarrollado por Hans-Thies Lehman, quien propone una gran diferencia entre el *teatro dramático*, que se encuentra amparado principalmente en sus relaciones con la literatura –y por ende con la narración, la dramaturgia y el texto–. En oposición, nos dice que en el *teatro posdramático*²⁴⁸ se encontrarían aquellas manifestaciones teatrales contemporáneas que se centran en la puesta en escena y el carácter relacional o fenomenológico con un posible público –o incluso con co-actores–. Esta última corriente se caracteriza por la inclusión de otros lenguajes como la pintura, iluminación, música, arquitectura, poesía, danza entre muchas otras posibilidades de *hibridaje* o interdisciplinariedad.

Particularmente en *Calendario* nos enfrentamos a una relación dicotómica entre ambos postulados. Como ya hemos mencionado, el teatro ha sido una de las disciplinas que más ha sido trabajada por el artista. Pero, a pesar de ello no podríamos abogar por una direccionalidad única en que la predominancia de sus acciones tomarían una línea

²⁴⁵ Quentin Bajac. *Tableaux vivants: fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)* (Paris, Francia: RMN. 1999), 7.

²⁴⁶ Ann Thomas “La modernité et la photographie mise en scène (1900-1965)” en *La photographie mise en scène. Créer l’illusion du réel*, (Londres, Nueva York, Merrel: Musée des Beaux-Arts du Canada – National Gallery of Canada, 2006), 102.

²⁴⁷ El trabajo fotográfico de Luis Poirot se ha caracterizado por tener un gran interés en el trabajo escenográfico el cual se puede observar a través de diversos registros de obras de teatro de los directores Victor Jara y Alejandro Sieveking.

²⁴⁸ Revisar en Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Murcia, España: CENDEAC, 2013).

puramente contemporánea o clásica, sino más bien, tanto en esta serie como otras piezas se observa un proceso de transición constante entre una línea más vanguardista –amparada en la experiencia en escena– y otra, más clásica donde cada una de sus acciones poseía un guión muy bien articulado que dirigía sus acciones.

Retomando justamente los *Tableaux Vivant* podemos ver como Copello continua insistiendo en las relaciones narrativas, donde el texto se encuentra equitativamente presente al trabajo corporal que allí efectúa.



Imagen N° 32: *Calendario*, Marzo (Anverso)
Francisco Copello, Fotografía de Luis Poirot.

Por ejemplo en la Imagen N°32, Copello se basó en *Los jugadores de Naïpe* de Cézanne. A lo que nos dice que: se hizo una ambientación en el “Roland Bar de Valparaíso, Poirot desea usar iluminación natural exagerando luces y sombras a lo Rembrandt. Los numerosos clientes del bar no nos quitan los ojos de encima y siguen bebiendo contentos con nuestra actividad performística”²⁴⁹. Como aquí se puede observar el carácter literal/literario de la puesta en escena de esta *foto-performance* tiende a privilegiar en primera instancia una historia “narrativa” particularizada. Posteriormente, por medio de una investigación podríamos acceder a aquella relación análoga o citacional entre la *foto-performance* y el cuadro de Cezanne y, por último podríamos proponer alguna lectura performativa en torno al cuerpo del artista.

²⁴⁹ Francisco Copello, *Fotografías y Performance* (Santiago, Chile; Ocho Libros), 62.

Esta aseveración no tiene por objetivo aminorar el trabajo de Copello, pero si dejar en claro la relación que el posee con la *performance* y, en este caso con la *foto-performance*. Aquí nos atrevimos a ingresar esta pieza como uno de los antecedentes pioneros en el empleo de la fotografía dentro de las artes visuales, cumpliendo como labor fijar una acción performativa, a ello, Goffard nos dice:

(...) la verdadera infiltración en el arte llegará con los usos burocráticos, comunicativos, familiares, científicos del medio fotográfico trasladados por las neovanguardias al campo del arte. Así en los años sesenta la fotografía se hizo indispensable en el contexto de la desmaterialización y efimerización del arte a modo instrumental (registro de performances y acciones de arte) y desde su condición objetual, amateur, fotográfica (como imagen técnica, serial y de los medios de comunicación). Su “intromisión” en el arte coincidió con la crisis de los géneros tradicionales de las bellas artes, la dinámica desmaterializadora y la búsqueda de praxis vital (acercamiento entre arte y vida), propia de las inquietudes de la neovanguardias²⁵⁰.

Tal como nos dice Goffard, una de las causas del ingreso de la fotografía a las artes visuales respondía justamente a la necesidad de fijar una acción a través de un material fotosensible, por lo cual el *Tableaux Vivants*, entraría en total sintonía con este cometido. Pero, ¿Podríamos asegurar de que sólo la fotografía es la encargada de tal fijación? De forma categórica, podemos incorporar a ella el formato audiovisual –por medio del video o el cine–, el cual también ha sido empleado como un medio de registro-creación de imágenes en movimientos que son articulados por medio del montaje de planos y secuencias. Para ello, podríamos referirnos al trabajo *Casa Particular* (1990) de Gloria Camiruaga, quien produce este video en colaboración con el Colectivo de *Las Yeguas del Apocalipsis* (Pedro Lemebel y Francisco Casas).

En esta pieza nos enfrentamos a un género bastante ambiguo, ya que ronda el carácter documental por medio del registro de un prostíbulo travesti y sus alrededores, y a la vez, dentro del mismo video, se ve claramente la puesta en escena –por parte de Camiruaga y de *Las Yeguas*– de algunas actividades pauteadas (pero que aún no entrarían en la acción performática misma) como por ejemplo, entrevistas, grabación de canciones y bailes, entre otros. Particularmente aquí nos centraremos en los últimos tres minutos del video, donde se lleva a cabo una acción o *video-performance* en que *Las Yeguas del Apocalipsis* en

²⁵⁰ Goffard, Nathalie. *Imagen criolla. Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile* (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2013) 49-50.

conjunto con los travestis del lugar conforman un acto símil al motivo de *La Última Cena*²⁵¹.



Imagen N° 33: *Stills* de la Última Cena en video *Casa Particular* (1990), Gloria Camiruaga. Museo Abierto MNBA.

Por medio del montaje de postproducción y una secuencia de planos, durante tres minutos se muestra la acción de *La última Cena* en contraste con una pintura con el mismo motivo (Imagen N°33). Aquí, claramente se problematiza el gesto-acción de que Jesús y los apóstoles se encuentran travestidos, posibilitando e introduciendo a sujetos marginales a una escena icónica que cimienta la heteronormatividad y exclusión de lo femenino dentro de uno de los acontecimientos más icónicas del cristianismo. Sin poner tanto acento en las connotaciones simbólicas que esto nos pudiese entregar, aquí podemos observar formalmente el cuadro vivo de un motivo religioso clásico, o como pudimos ver en Copello, un *Tableaux Vivan*. La cámara de video juega un papel fundamental al fijar un recorrido que muestra una secuencia de fragmentos de la escena total. Es más, gracias a este recorrido podemos ir visualizando con mayor detalle ciertas acciones paródicas que suceden dentro de la *performance*. Por otro lado el traslape entre una pintura clásica de este motivo sobre aquella *video-performance*, permite la alternancia entre ambas, generando un efecto visual de analogía entre las dos escenas.

A diferencia del soporte fotográfico utilizado en Copello para la realización de las *foto-performance* de *Calendario*, en *Casa Particular* y por medio del video, se incorporan las cualidades intrínsecas de este formato, por ejemplo la inscripción de la música, diferentes tomas, ángulos y encuadres, acercamientos a algunos de los personajes en escena y el traslape de imágenes; estrategias visuales-conceptuales que se verían imposibilitadas a través del formato fotográfico-fijo que emplea *Calendario*. Esta diferencia no es expuesta

²⁵¹ Motivo religioso que ha inspirado a un variopinto de artistas, como por ejemplo Dirk Bouts (1464-1467), Leonardo Da Vinci (1495-1498), Rotherburg ob der Tauber y Tilman Riemenschneider (1500-1505), Juan de Juanes (1562), Rubens (1631-1632), entre otros.

con el objetivo de abogar de que un formato cumple mejores cometidos que otro, sino que más bien poder diferenciar cómo cada una de esas obras exige –y a su vez– rentabiliza los recursos propios del soporte allí empleado.

Capítulo 4: La obra como Archivo; escenificaciones del cuerpo de Carlos Leppe²⁵²

Dentro del panorama chileno que se expuso en el Capítulo N°2, se integra el cuerpo de obra del artista chileno Carlos Leppe, quien sólo con 22 años, comienza a remover la escena local de las artes visuales a través de su primera intervención pública titulada el *Happening de las gallinas* (1974)²⁵³. Comúnmente la historiografía chilena²⁵⁴ ha inscrito este *happening* como la primera acción performativa realizada en Chile. Nelly Richard lo destaca como “la primera teatralización del cuerpo vivo”²⁵⁵, mientras que Ivelic y Galaz aseguran que “las acciones corporales en nuestro país se iniciaron con esta obra”²⁵⁶. A raíz de ambas proposiciones, es que esta pieza toma un papel fundamental para una posible historia de la *performance* en Chile, posicionando además a Carlos Leppe como un fundador de éste género en nuestro país. Sin duda, ambos discursos, sumado a la eficiencia y calidad, es que la obra corporal de Leppe se vuelve uno de los emblemas para el arte nacional. A pesar de ello, para esta investigación el *Happening de las gallinas* no correspondería a la primera obra de acción corporal, ni tampoco sería trabajada a partir de los intereses autobiográficos y autorreferenciales desde la escenificación de su propio cuerpo, ya que aquí se trabajarán: obras posteriores como *El Perchero*²⁵⁷ en Galería Módulos y Formas (1975), *Reconstitución de Escena* en Galería Cromo (1977) y, en las *Cantatrices*, de la instalación *Sala de Espera* en Galería Sur (1979). Estas piezas dan inicio

²⁵² Este capítulo fue expuesto en el II Encuentro SEEP EXPERIENCIAS PERMEABLES: Convergencias de la investigación artística en la escena y el performance / *La Obra como archivo; escenificación del cuerpo de Carlos Leppe a través de la video-performance, foto-performance y libro performance* (México, 26 de Mayo del 2017).

²⁵³ Esta obra originalmente fue titulada *El día de mi madre* y correspondía a una instalación de gallinas de yeso sobre plintos y en el sueño, huevos blancos, armario, cello, plumas blancas cubriendo el cristal a la entrada de la galería. El artista, sentado en una silla adaptada como costurero y llena de huevos, se colocó una corona fúnebre de cardos morados y hojas planteadas en el cuello y comió huevos cocidos mientras se oía una grabación del cantante Ramón Aguilera interpretando *El día de mi madre*. El público, en forma inesperada, arrasó con todos los objetos” Catalina Valdés, “Carlos Leppe” en *Copiar el Edén* (Santiago, Chile; Puro Chile, 2010), 407).

²⁵⁴ Revisar en *Márgenes e Instituciones*, Nelly Richard; *Chile Arte Actual*, Milan Ivelic y Gaspar Galaz; *Artes visuales 20 años*, Ernesto Saúl; y en *Plástica Neo-vanguardista de Osvaldo Aguiló*.

²⁵⁵ Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973* (Santiago: Ediciones Metales Pesados), 78.

²⁵⁶ Gaspar Galaz y Milan Ivelic. *Chile, arte actual* (Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988), 191.

²⁵⁷ *El Perchero* de Carlos Leppe, junto a obras de Raúl Zurita y Diamela Eltit forman parte de la edición de Tracey Warr titulada *El cuerpo del Artista* (Phaidon, 2006) siendo consideradas como referentes de la *performance* a nivel internacional. Justamente estos artistas son quienes aparecen en *Márgenes e Instituciones* como los artistas pioneros del arte corporal.

a la verdadera plasticidad que es trabajada –y muy poco abordada– en la producción de Carlos Leppe.

Como se puede inferir, nuestro principal interés en trabajar las obras de Leppe surge a raíz del problema de mediación que el artista nos invitaba a experimentar continuamente en cada una de sus obras. En su primera acción *El happening de las gallinas* realizada en el interior de la Galería Carmen Waugh (1974) es posible hallar una compleja instalación de objetos, como por ejemplo un armario, gallinas de yeso en el suelo y sobre plintos, huevos y plumas, mientras que Leppe se encontraba sobre una silla con una corona fúnebre de cardos morados. De fondo se oía una grabación del cantante Ramón Aguilera interpretando *El día de mi madre*. Esta pieza se transformó en uno de sus primeros trabajos corporales, y que respondía a la clasificación de *Happening* debido a la incorporación y participación de un público durante la acción.

Cada una de las obras que fue realizada con posterioridad nos invitaba a introducirnos a una nueva experiencia con su propio cuerpo, donde es posible definir en términos generales que un grupo de ellas eran *performance* y que otras, eran abordadas desde una materialidad o mediación externa y complementaria, estas eran ejecutadas a través de otros soportes tales como la fotografía o el video. Justamente esta segunda selección de obras son aquellas que devienen en archivo, transformándose en un material de primera fuente, siendo su recepción actual una posibilidad de *experienciar* el mismo cuerpo escenificado que al momento de la exhibición de la obra.



Imagen N°34: *Happening de las gallinas*, 1974 Carlos Leppe



Imagen N°35: *Happening de las gallinas*, Carlos Leppe - Galería Carmen Waugh (1974).



Imagen N°36: *Happening de las gallinas*, Carlos Leppe - Galería Carmen Waugh (1974).

Carlos Leppe Aroyo nace en Santiago de Chile en 1952, realiza sus estudios en Bellas Artes con mención en Pintura en la Universidad de Chile teniendo como profesores a Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano, con quiénes luego trabaja en diversas circunstancias. Como ya comentamos, Leppe se transforma en uno de los artistas emblemáticos del trabajo corporal en nuestro país, pero no sólo experimentó con aquellas posibilidades estético-discursivas a través de su cuerpo, sino que junto a ello se transforma en uno de los primeros artistas que integra su biografía como parte importante de su obra. Esto, se puede observar en diversos trabajos, donde no sólo expone sus creaciones, dramaturgias, narraciones y/o corporalidades, sino que además integra sistemáticamente el cuerpo de su madre en escena. Tanto la historia del arte como la teoría sobre la *performance* incorporan el ritual como parte de los elementos fundantes de dicha disciplina. Según nuestra perspectiva, el trabajo de Carlos Leppe no se escapa de dicho concepto, el cual se ha caracterizado por la utilización de un vestuario, gestualidad, canto y ritmo, generando una *dramaturgia ritual* que quiebra una realidad cotidiana²⁵⁸. Particularmente éste ha empleado elementos como el yeso, fórceps, vendas, gasas, resinas, entre otros, Recursos que continuamente son puestos en tensión con el propio cuerpo del artista.

Dentro de la vasta producción de Leppe nos encontramos con trabajos de *performance* que poseen un extenso trabajo que comúnmente lo lleva a finalizar en más de una o dos piezas en torno al mismo asunto²⁵⁹. Por ejemplo en la obra *Reconstitución de Escena* (1977), se

²⁵⁸ Teresa Porzecanski, *El cuerpo y sus Espejos* (Montevideo, Uruguay; Planeta, 2008), 103.

²⁵⁹ Según Nelly Richard, “El año 1979 marca un giro importante en la producción artística de Carlos Leppe, dando lugar a un nuevo concepto de “exposición” elaborado a partir de fragmentación de un trabajo cuya unidad debe leerse ya no en el marco cerrado de una sala de

emplea el trabajo fotográfico para desarrollar una serie de intervenciones tipo *collage* de su propio cuerpo y a la vez estos retratos son trabajados en una publicación auto editada. El día de la inauguración, Leppe realiza una *performance* que hasta el momento ha resultado imposible de recomponer debido a la ausencia de registros fotográficos o de reconstrucciones orales a partir de sus asistentes²⁶⁰. A partir de este ejemplo podemos observar la dicotomía entre aquellas piezas en que el medio técnico que escenifica el cuerpo se vuelve visible y es trabajado desde sus propias condiciones plástico-conceptuales.

4.1 Dicotomía entre el acto y el registro

Como podemos inferir, uno de los principales problemas que conlleva la mediación del cuerpo a través del soporte fotográfico, audiovisual o del libro, es la diferencia entre una acción en vivo y su registro. Ambos momentos continuamente han sido abordados de igual forma, pero a pesar de ello, existen diferencias sustanciales que se originan desde el momento de la *producción-elaboración* de obra, como también de la recepción de ésta.

El teórico Rodrigo Alonso nos dice: “esta particular relación propone considerar su recepción estética en el seno de la tensión que se establece entre medios de expresión irreductibles, tensión que pone en funcionamiento una dialéctica que tiene por polos enfrentados el acto original y al registro final del mismo”²⁶¹.

La recepción estética y perceptiva de este tipo de obras, establece un vínculo particular y dicotómico entre dos polos. Por un lado el acto o acción original, y por otro, el del registro. La acción de toda *performance* está enfocada en la reacción y experiencia directa entre actor (artista) y el espectador que presencia y recibe la pieza en un espacio y tiempo definido. Muy diferente es el caso de la acción documentada o la *performance* mediada a través del soporte fotográfico, audiovisual y del libro, dado que en ellos *experimentamos* un cuerpo mediado a través de la plástica y la condición innata que allí acontece. Aquí, nos gustaría dejar en claro que esta triada de soportes tiene como elemento en común la imagen. Por ejemplo, en la *foto-performance* nos enfrentamos a una imagen bidimensional que nos presenta un encuadre o toma particular; diferencia con el *libro-performance*, donde sumaríamos como recurso, la compaginación y secuencia de imágenes. Y finalmente, en la

exposición, sino como una suma de los momentos (anteriores y posteriores) de su sucesiva presentación en distintos lugares como galerías y revistas” (Richard 1979, 106)

²⁶⁰ Los propios Galaz e Ivelic aseguran que “Si el perchero había sido una obra materialmente unitaria (tres fotos sobre una estructura de madera) para constituir un objeto-fotografía, en Reconstitución de escena el carácter objetual se desvaneció del todo. Su recuperación ha sido posible gracias al catálogo con su texto y reproducciones fotográficas” Gaspar Galaz y Milan Ivelic. *Chile, arte actual* (Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988), 200.

²⁶¹ Rodrigo Alonso, “Performance, fotografía y vídeo. La dialéctica entre el acto y el registro” en *Arte y Recepción* (Buenos Aires, Argentina: CAIA), 155.

video-performance nos enfrentamos a una imagen en movimiento que articula una narrativa a través de su secuencia y montaje, en que además se podría unir el sonido.

En el caso de la *foto-performance*, el encuadre y la toma direccionan la mirada sobre una cierta sección del cuerpo, teniendo múltiples posibilidades de intervención que resultan imposibles en una acción en vivo. Esta condición podría verse desplegada en la obra *El Perchero* de 1975; obra fotográfica o de *foto-performance* realizada bajo la convocatoria de un concurso de la Galería Módulos y Formas, bajo el pie forzado de abordar “como tema único y principal Los Senos a través de la escultura”²⁶².

En esta pieza, Leppe subvierte la condición bidimensional que otorga inmanentemente la fotografía a través de una instalación de tres imágenes sobre un perchero. En el contexto particular de 1975 en Chile, la incorporación de elementos cotidianos como un perchero o la propia fotografía²⁶³, eran elementos innovadores y vanguardistas. El carácter plástico que proponía la pieza a través de una fotografía del propio cuerpo, lograba generar uno de los primeros precedentes para este tipo de trabajos, por ejemplo en acciones posteriores de otros artistas como las *foto-performance A Chile* de Elias Adasme o *Autocríticas* de Marcela Serrano, ambas obras de 1979-1980.

De esta forma *El Perchero* nos presenta tres fotografías dispuestas en un soporte, que permiten generar un recorrido alrededor de ésta (Imagen N°37 y N°38). Debido a ello, era posible observar que las fotografías correspondían a tres posibilidades o intervenciones corporales del propio cuerpo del artista, o en otras palabras, de tres escenificaciones dispuestas a través del medio fotográfico. Como es de suponer, la presencia de un cuerpo multiplicado en tres imágenes resulta imposible a la hora de ejecutar una *performance* en vivo, por lo cual, la *foto-performance* aquí nos demuestra una de sus primeras posibilidades técnico-conceptuales en torno a su condición temporal-especial. Facilitando a que el espectador pueda observar aquellas imágenes que fueron realizadas con antelación puedan ser recepcionadas simultáneamente dentro del mismo espacio²⁶⁴.

Por otro lado, no sólo observamos un carácter absolutamente plástico a través de esta *foto-performance*, sino que la imbricación constante que se presenta, une forma y contenido en una misma pieza. A través de la decisión de trabajar con su propio cuerpo, la utilización de aquel vestido intervenido en los senos y, la castración simbólica con el parche sobre los genitales masculinos, resulta posible observar una relación autobiográfica con respecto a su homosexualidad y autocensura bajo técnicas de teatralidad, camuflaje y autocitación. Aquí

²⁶² En el archivo físico y digital del Centro de Documentación de Artes Visuales es posible encontrar el documento oficial de las bases para dicho concurso. Revisar en: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4095.pdf>

²⁶³ Como ya mencionamos, uno de los primeros antecedentes de utilización fotográfica y, específicamente de autorretratos en obras chilenas, es la pieza *Autorretrato* de Guillermo Núñez.

²⁶⁴ Esta misma descripción podría haber sido referida al trabajo *Calendario* de Francisco Copello, quien también rentabiliza la posibilidad múltiple de presentar en una misma pieza diversas acción de su propio cuerpo.

Nelly Richard nos dice: “la corporalidad como montaje de citas en permanente desplazamiento y reconversiones de géneros desmultiplica la identidad colectiva en el perímetro fragmentario y discontinuo de lo individual. (...) Leppe postula una corporalidad que juega con las apariencias y reinventa su imagen a través de maniobras significantes que se lucen en la exterioridad de la pose”²⁶⁵.

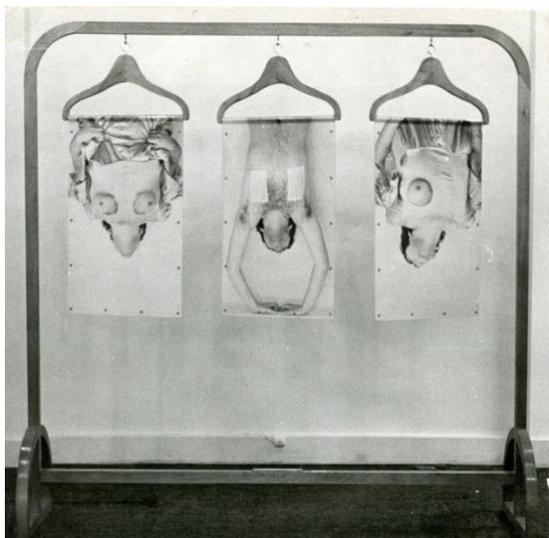


Imagen N°37: *El Perchero (A)*, 1974
Carlos Leppe – Galería Carmen Waugh.

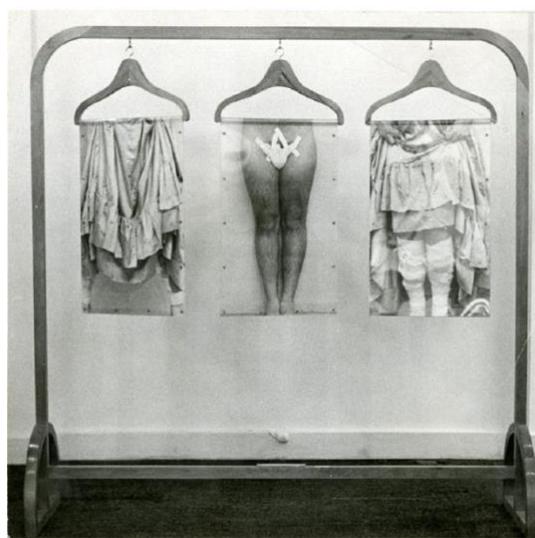


Imagen N°38: *El Perchero (B)*, 1974
Carlos Leppe – Galería Carmen Waugh.

A esto mismo Cristian Huneus nos agrega que a través de *El Perchero* se observa el “deseo de androginia recibiendo el castigo en tres ocasiones: en la irrupción de un pecho único fuera del corsé, en la castración de pechos y falo parchados con gasa y tela adhesiva, y en la emergencia final de ambos senos, lo cual es quebrado como por un boomerang en la destrucción de las piernas envueltas en vendajes de gasa; el triple retrato se pliega por la cintura y se cuelga en ganchos de ropa”²⁶⁶. Según los pasajes de Richard y Huneus las estrategias que el artista nos propone, se relacionan directamente con el carácter fotográfico o medial que permite la fotografía en primera instancia o, como veremos más adelante, a través del libro y del video.

El cuerpo fotografiado y desplegado en dicho soporte, objetualiza al sujeto, lo vuelve tangible, reproducible y presenciado en un espacio/tiempo, permitiendo observar tridimensionalmente aquella escenificación en esta primera instancia exhibitiva. A pesar de dicho carácter material, aquí podemos proponer que las insistentes lecturas semióticas sobre

²⁶⁵ Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973* (Santiago: Ediciones Metales Pesados), 81.

²⁶⁶ Cristian Huneus, “Cuatro años por el cuerpo de Leppe” en *Reconstitución de Escena*. Santiago, Chile: Autoedición, 1977), s/n.

el cuerpo de Leppe han ocasionado un desinterés plástico sobre aquellos medios empleados, predominando la imagen por sobre el formato en que esta es exhibida. Como ya mencionamos en la Galería Módulos y Formas fue presentada a través de un verdadero perchero, pero años más tarde, la obra es nuevamente montada por medio de una anulación formal de este soporte, empleando solamente la fotografía y su significancia performativa, pero no así material²⁶⁷.



Imagen N°39, *El Cuerpo de Leppe / Chile*
Espaivisor - Galería Visor, 2011.

En la imagen N°39 se puede observar cómo el propio cuerpo performado que era dispuesto en ganchos y visualizado de forma tridimensional, es remontado y expuesto sólo como un lienzo fotográfico. Se obvia el carácter objetual atribuible a este cuerpo dispuesto en el perchero, y sólo se dispone una imagen plana sin mayor porosidad plástica. Aquí, la reconstrucción exhibitiva de dicha obra, no cumple con las cualidades más básicas que se requerían a la hora de un posible remontaje. Sin la presencia del objeto físico del perchero,

²⁶⁷ Esta diferencia museográfica fue abordada con mayor detalle en mi participación en el II Encuentro SEEP EXPERIENCIAS PERMEABLES: Convergencias de la investigación artística en la escena y el performance, entre el 24 al 26 de mayo 2017. La ponencia se titulaba *La Obra como archivo; escenificación del cuerpo de Carlos Leppe a través de la video-performance, foto-performance y libro performance*.

ni mucho menos la posibilidad de *experienciar* un recorrido alrededor de ella. En la visualización que nos propone este nuevo remontaje, se destaca la imagen o el contenido conceptual, dejando de lado aquel carácter plástico-material que por aquellos años, la convertía en una pieza vanguardista dentro de la escena. En *El Perchero*, aquella materialidad tan pregnante de la pieza, se comienza a esfumar a la hora de que ésta forma parte de las exposiciones y colecciones de museos con aquel formato. Tanto en la Colección de Pedro Montes (Coleccionista y Galerista privado de las obras de Carlos Leppe) como en la propia Colección del Museo Reina Sofía se ha privilegiado en esta última versión. Específicamente en el Museo Reina Sofía y, a través de la exposición *Perder la Forma Humana* (), la obra de Leppe se inserta dentro de la sección curatorial en torno al travestismo donde nuevamente nos ejemplifica que el carácter con el cual se visualiza y reflexiona la obra, es principalmente a través de su condición semiótica y por ende, sólo como una imagen bidimensional.

Otro ejemplo de mediación que aquí podríamos revisar es *Reconstitución de Escena* de Carlos Leppe, expuesto en diferentes formatos en el año 1977 en Galería Cromo²⁶⁸, donde además formaba parte del equipo editorial de dicha galería.

El trabajo performativo que aquí acontece se encuentra compuesto por un sinnúmero de *foto-performance* que son abordadas en su mayoría a través de un carácter plástico tipo *collage*, donde se mezclaban imágenes fotográficas²⁶⁹ y ensamblajes de objetos. Paralelamente a ello, gran parte de las obras son fotocopiadas y empleadas en una publicación de un muy acotado tiraje, distribuido el día del lanzamiento de la muestra. Esto, nos hace aseverar que el trabajo *Reconstitución de Escena* está compuesto por *foto y libro-performance*, donde la mediación corporal del cuerpo de Leppe posee distintos estatutos a través de las estrategias que cada uno de los soportes aquí nos permite.

Las piezas de *foto-performance* expuestas en la galería, son intervenidas a través de papeles, cintas adhesivas, resinas o acrílicos. Materiales que el propio artista investiga, experimenta y escenifica. En la imagen N°40, podemos observar una de las piezas de *foto-performance* trabajadas por Leppe en dicha exposición. Específicamente en ella, nos enfrentamos a una imagen intervenida materialmente por diversos soportes, como por ejemplo: un tendido eléctrico serigrafiado sobre una mica transparente; la fotocopia de un sobre transparente con orificios, gasa y corchetes; *scotch* hospitalario y una fotografía-retrato (lateral) de Carlos Leppe; materiales enmarcados en aluminio con un vidrio.

Según el crítico Waldemar Somer –quien reseña esta muestra– nos asegura que al ingresar a Galería Cromo resulta bastante estimulante:

²⁶⁸ Una selección de cinco imágenes en formato de diapositivas blanco y negro son empleadas por Mario Fonseca para incorporar el número 1 del año 4 (Enero, 1980) en la Revista Bravo, una de estas imágenes además conforma parte de la colección del MNBA

²⁶⁹ El fotógrafo de toda esta serie fotográfica corresponde a Jaime Villaseca.

Hallar aires de hospital o de servicio higiénico (...) [en] Reconstitución de escena, la réplica plástica de cierto peculiar hotel proustiano frecuentado por un tal charlus. Relampaguea en la creación del vanguardista chileno un espíritu semejante al del gran novelista francés (...) A través de la reproducción mecánica de lugares, personas y situaciones y mediante cuerpos rescatados de su función prosaica, dibuja y hasta otorga color el autor de 'El Perchero, 1975'. Y con ellos, produce la más armoniosa relación del vehículo formal con el cargamento expresivo. Constituye esto un carácter fundamental de la exhibición, y lograr aquilatarlo, la clave para mejorar captar sus valores estéticos”²⁷⁰.

Como se puede observar, Sommer relaciona su observación sobre los materiales dispuestos en sala y sobre el carácter perceptivo que estos mismas aportaban a la experiencia dentro del recorrido. Al definir a Leppe como un “Vanguardista”, al hablar sobre la reproducción mecánica y el carácter plástico de aquellas obras, es posible evidenciar la sorpresa y detención que producía Leppe con sus obras por aquellos años.

²⁷⁰ Waldemar Sommer, “Con Carlos Leppe A través de Rupturas y Sublimaciones” en El Mercurio, 25 de Diciembre.



Imagen N°40: *Serie de la policía: documentos. Caja # ¿?, Foto-performance*, pieza de serie *Reconstitución de escena* 1977, Carlos Leppe, Galería Cromo (Fotografía de Exposición Galería D21, 2016)



Imagen N°41 : Página 7, Libro-*performance, Reconstitución de escena* 1977, Carlos Leppe, Publicación Cromo, 2016 (Fotografía Archivo CeDoc Artes Visuales)

Por lo mismo, el carácter plástico de dichas obras, se tornaron una de las condiciones principales de esta serie de *foto-performance*. Sus densidades, texturas, colores y porosidades otorgan un cuerpo plástico-material a la pieza. No sólo la tridimensionalidad del enmarque otorga dicho estado, sino que la superposición de materiales rebate el carácter plano de la composición. A ello, Mellado asevera que:

(...) en Re-constitución de escena funcionaría como un momento privilegiado de la crítica de la Re-presentación; que es una re-presentación, diferida, de la crítica de la pictoricidad presentacional balmecciana, a través de dos plataformas de desmontaje materialista: la cuestión de la mancha [Dittborn] y la declinación de la matriz [Leppe]. Respecto de esta última, las objetualidades santiaguinas de la Facultad quedan sumergidas por la exuberación inscriptiva de la histerización

maternizante del “doble cuerpo”. En ese trabajo *leppe*, el cuerpo mismo es hecho aparecer como efecto de edición y reproducción (doblaje)²⁷¹.

Tal como expone el autor, en cada una de estas piezas es posible observar un doble cuerpo por medio de la materia expuesta que mediatiza el cuerpo de *Leppe* a través de los elementos ya mencionados, y a la vez, el propio cuerpo allí escenificado. Aquí, la *foto-performance* y las intervenciones sobre ella aportarían a entregar una mayor densificación significativa y material al trabajo expuesto.

Por otro lado, la misma imagen desarrollada en la pieza de *libro-performance Reconstitución de Escena* aporta con nuevas condiciones plástico-lectoras del material expuesto-escenificado a través del soporte libro. La principal diferencia entre el propio estatuto de la imagen aquí trabajada, es la eliminación del carácter plástico que acontecía en las *foto-performances* expuestas en la Galería Cromo las cuales exigían una distancia contemplativa. En el caso del libro, la imagen es fotocopiada en su totalidad, por lo cual, aquellas diferencias de materiales son amalgamadas en una sola densidad *xerográfica* a través del papel impreso²⁷². En este segundo caso, la reproducción seriada que nos propone el libro, obliga en gran medida a postergar el carácter plástico que provenía de las intervenciones manuales, priorizando en la reproducción en serie de dicha obra y así acortando aquella brecha o distancia entre el espectador-lector y el soporte libro. Es decir, esto nos permite –hasta el día de hoy– acceder al cuerpo de *Leppe* a través de la mediación por medio de este soporte, facilitando una lectura reiterada del cuerpo allí alojado. Por otro lado, la condición narrativa del libro y sus propias herramientas y estatuto, permiten la incorporación de nuevos elementos, por ejemplo: los textos, nuevas gráficas, la compaginación y un guión articulado para su futura recepción-lectura.

²⁷¹ Justo Pastor Mellado. “Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)” en *Chile 100 años; tercer periodo 1973-2000*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000), 16.

²⁷² En muchos de los casos en que el artista emplea la fotocopia como soporte de obra se le denomina como xerografía. El termino *Xero(x)* proviene de la marca de fotocopadoras y *grafía* desde su origen del latín, que significa escritura; es decir, aquí estaríamos catalogando dicha pieza como una escritura a través de la fotocopia.



Imagen N°42 : Libro-performance, *Reconstitución de escena* 1977, Carlos Leppe, Publicación Cromo, 2016 (Fotografía Archivo CeDoc Artes Visuales).

En la Imagen N°42, vemos el fotocopiado de la tira de contacto²⁷³ de una acción performativa de Carlos Leppe llevada a una de las páginas de *Reconstitución de Escena*. Al no corresponder a una acción realizada en vivo, podríamos confirmar nuevamente que nos estaríamos enfrentando a una *foto-performance* en la exposición, y a un *libro-performance* en dicha página. Como es de suponer, en esta *tira de contacto* se observa una secuencia de imágenes en que es posible visualizar un cuerpo que emite diversas contorciones: estirando sus brazos, mostrando y tapando su torso, entre otras. Aquí, nos resulta posible observar una de las “importantes cualidades de la imagen fotográfica, esto es, su capacidad para relatar de manera secuencial”²⁷⁴. Es por eso, que podríamos asegurar que a través de una sola imagen, ésta sería más *fotográfica* (es decir, intrínsecamente fotográfica); mientras que por otro lado, en la imagen de Carlos Leppe (Imagen N°42), nos enfrentamos a una

²⁷³ Tira de contacto, hoja de contacto o tira de prueba son algunas de las nomenclaturas que se le denomina a traspaso análogo de un negativo a color o blanco y negro directamente sobre el papel, sin recibir ninguna intervención ya que el objetivo es visualizar en una sola imagen la mayor parte del negativo obtenido en una secuencia.

²⁷⁴ Nieves Limón, “Nacho López, análisis de dos performance fotográficas” en *Revista Zer*, Vol. 34, 2013. 184

“dimensión secuencial que apunta hacia la idea de relato”²⁷⁵. La articulación narrativa de una secuencia de imágenes de la misma acción, prepondera la condición performativa que tanto le interesa al autor, es por ello que en cada uno de estos pequeños fragmentos observamos parcialidades de la acción corporal, que al estar juntas y expuestas en la misma imagen, nos posibilita a secuenciar cognitivamente aquellas imágenes por medio de nuestro aparato perceptivo²⁷⁶. Por otro lado, dentro de la misma página, aparece un nuevo recurso característico de esta tipología de soportes y que correspondería al texto. En esta ocasión se expone: “ser voyeur de sí mismo”, a lo que podría aludir justamente a la relación fotográfica por medio de que esta tecnología reproductiva posibilita a un *yo* poder visualizarse²⁷⁷. Aquí la fotografía funciona como un espejo en que el cuerpo de Leppe es proyectado y visualizado por él mismo. A este trabajo, Adriana Valdés nos plantea algunas relaciones entre el cuerpo de Leppe y la materialidad expuesta. A ello no dice: “la fotografía transforma el *voyeurismo*. El cuerpo fotografiado es el cuerpo pasado. Él es cuerpo remitido a lo remoto. Más aún en esta fotografía, encerrada, claveteada, tapiada por el acrílico, rodeada de frialdad aséptica de materiales como el hule, y el metal. De nuevo, el cuerpo propio alejado, transformado en material de trabajo. Objeto de las operaciones que crean sentido”²⁷⁸. Por medio de este pasaje, podríamos asegurar que Valdés contabiliza el material bidimensional de la obra expuesta, pero no así de la cualidad en que ésta es modificada debido a la *xerografía* exhibida en el formato libro. Como mencionamos en el ejemplo anterior, en este formato editorial, las texturas se amalgaman priorizando en la estructura narrativa de los textos junto a las imágenes, lo cual sería recepcionada por un futuro lector.

De igual manera, en toda pieza de *video-performance* el estatuto de recepción y producción se diferencia al de una acción en vivo. Por ejemplo en *Las Cantatrices*²⁷⁹ (1980) de la instalación *Sala de Espera* en Galería Sur en 1980 (Imagen N°43), nos invita a enfrentarnos a una de las primeras piezas experimentales de intervención audiovisual por medio del efecto *chroma key*. Tanto en *Las Cantatrices* como en toda *video-performance* nos posicionamos frente a un cuerpo *atemporal* en que el encuadre fijo o en movimiento de la

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Este recurso fue comúnmente utilizado por las primeras investigaciones previas a la invención del Cine, donde la secuencia de imágenes unidas a un movimiento permitían articular una secuencia visual y narrativa de lo fotografiado.

²⁷⁷ En la oración “ser voyeur de sí mismo” es posible encontrar analógicamente *el estadio del espejo* de Lacan que ya hemos mencionado. A través de la fotografía propia, es posible percibirse, entenderse, comprenderse, mirarse, constituirse, etc. Acciones que decantarían en la constitución identitaria de un *yo*. En este caso, el *voyeur de sí mismo* no requiere de una otredad significativa, sino que el propio *yo*, se constituye como una voz fundante de la propia búsqueda de identidad.

²⁷⁸ Adriana Valdés, “Exposición: operaciones” en *Reconstitución de Escena*. Santiago, Chile; Autoedición, 1977), s/n.

²⁷⁹ *Las Cantatrices* fue dirigido por Nelly Richard y Juan Enrique Forch y producido por Carlos Leppe en conjunto a Carlos Flores.

cámara, direcciona nuestra mirada poniendo la atención en pequeños o grandes recortes del cuerpo del artista (Encuadre). A partir de dicha *atemporalidad* es que el artista y/o los productores de estas piezas se encuentran posibilitados a intervenir a través de mecanismos de postproducción la grabación ejecutada. Es decir, no sólo nos enfrentamos a condiciones y herramientas particulares que son posibles de ocupar a la hora de la grabación (encuadre, iluminación, sonido, color, etc.) sino que además, a ellos se nos unen los recursos de post-producción, los cuales son capaces de intervenir el material audiovisual por medio de diversos efectos sonoros o de imagen, articulados de forma posterior a su grabación.



Imagen N°43 : Registro fotográfico de *Sala de Espera*, Carlos Leppe
Galería Sur, 1980.

En *Sala de Espera* presenciamos una de las instalaciones más complejas del artista, donde el recorrido de la sala se encontraba caracterizado por constantes descubrimientos de pequeños sub-capítulos de esta historia autobiográfica. Los tubos fluorescentes forman parte principal de la visualización de la sala, los cuales no sólo iluminaban el espacio, sino que además, por medio del reflejo se presenciaban aún más los otros elementos escenificados; en un costado de la escena principal (Los tres televisores emitiendo la *video-performance, Las Cantatrices*) aparecía proyectado el registro fotográfico de Carlos Leppe con su madre Catalina Arroyo. Esta imagen era complementada con un televisor frente a *Las Cantatrices* en el cual aparecía nuevamente Catalina leyendo un texto sobre el duro proceso de parto para dar a luz al artista. Ésta nos señala:

Él nació un 9 de octubre de 1952, diez para las siete de la mañana. Él pudo no haber nacido. Ni sé cómo nació. El médico quería que yo tuviera un parto normal porque pensó otra cosa, él creyó que yo tenía más vida de matrimonio. Total no tuve ninguna dilatación y sufrí lo increíble. Ya estaba perdiendo sangre y él no nacía. Si yo hubiera sabido todo lo que iba a sufrir no me hubiera casado por ningún motivo. Pero yo quiero lo único. Me comía todo el calcio. Se me iban cayendo los dientes de a uno. Total lo mío, aparte del cariño que le tengo, lo llevo a mirar como un accidente biológico no más. Toda la sangre que tenía en el cuerpo yo la perdí y la perdí dos veces. Nació con fórceps horrible: un cuerpecito inmensamente grande. Que eres lindo le decía yo. Tuve que permanecer 17 días en la clínica. En la casa dormíamos en la misma pieza porque él no quería dormir solo. Yo tampoco podía dormir sola, sola porque me quedé media arrobada de mi niño. Entonces fui egoísta terrible; no quería que nadie le fuera a tomar las manos. Él, mi marido, se hizo el enfermo diciendo que estaba en una clínica. Según dice la gente, bueno a mí no me interesa, entonces estaba bien y por capricho no quería venir a la casa. Desde los cinco meses de embarazo no apareció más porque se había enamorado de otra. Yo no hice vida de matrimonio, esa es la verdad.

Yo trabajaba y llegaba tarde y él no dormía porque calculaba la hora. Fue así entonces como fue creciendo y tenía cuatro años (...) ²⁸⁰

La instalación *Sala de Espera* de Galería Sur se vuelve una de las piezas emblemáticas en torno a la complejidad material allí abordada y, paralelamente al excesivo trabajo autobiográfico que acontecía. La investigadora Paula Honorato retoma a Richard confirmando que a través de esta instalación y *video-performance* es posible observar “una puesta en escena del conflicto entre sujeto biográfico y sujeto histórico, cuya dialéctica se toma el cuerpo de Leppe, volviéndolo un síntoma de las condiciones socio-culturales de Chile de los años 80”²⁸¹. Para estos efectos, Honorato define al sujeto histórico como el “constructo de un perfil de un individuo integrado, consciente de sí, dueño de su cuerpo y entregado a persecución de un fin en consonancia con un proyecto social. Se trata de uno que articula armónicamente el paso de la esfera privada-íntima a la esfera social-pública”²⁸². Como se puede observar y como ya mencionamos—y principalmente a través del relato *Richardiano*—, hemos podido situar a Carlos Leppe como una paradoja entre el cuerpo individual y el cuerpo social. Dichas aseveraciones, al igual que ambas autoras caerían nuevamente en aquella relación semiótica que se desprende de dicho cuerpo,

²⁸⁰ Transcripción audio del video de Catalina Arroyo, Madre de Carlos Leppe.

²⁸¹ Paula Honorato, “Sujeto biográfico y sujeto histórico” en *Sala de Espera*, de Carlos Leppe en *Sección Documentos de Archivo Carlos Leppe*. Santiago, Chile: Archivo Leppe, (2017), 7.

²⁸² *Ibíd.*

optando por tomar un enfoque metodológico-reflexivo que observa la obra desde su peculiaridad plenamente discursiva. Frente a ello, me gustaría agregar otros elementos que condensan el trabajo *plástico-material* de su propio cuerpo a través de diversas acciones y materiales que son inscritas o puestas en tensión sobre él. Para ello, retomaremos nuevamente *Las Cantatrices*.

En tres –de los cuatro– televisores aquí expuestos se puede observar a Leppe, enyesado por completo, imitando teatralmente un canto de ópera que se logra escuchar en una *voz en off*²⁸³.



Imagen N°44 : Tres *Still* de *Las Cantatrices*, Carlos Leppe, 1980

En esta *video-performance* observamos particularmente su cuerpo completamente enyesado (desde su cuello hasta sus pies)²⁸⁴. Aquí, el cuerpo obeso y desbordante que nos acostumbrábamos a observar, se encuentra contenido tras este material, inmovilizándolo e inhabilitándolo de aquella ductilidad que comúnmente era empleada. En contraste total a dicha performatividad paralizada, se encuentra su boca, como materia móvil y flexible que por medio de un simulacro del canto de ópera, se contrapone al cuerpo rígido. Luego de unos minutos de proyección –y a través de un manejo de post-producción– se le incorpora un fórceps en su boca, el cual –al igual que el yeso– se interpone en aquella expresión bocal

²⁸³ Como mencionamos anteriormente –cuando nos referimos al trabajo de Mario Fonseca– una de las características de aquellos años en torno a la grabación del video es que esta se realizaba de forma independiente al sonido; por lo cual, el trabajo sonoro en esta pieza, se torna un elemento importante al emplear dicha condición y rentabilizar la imitación forzada del canto de ópera que gesticula Carlos Leppe.

²⁸⁴ A través del mismo gesto empleado en *El Perchero*, en *Las Cantatrices*, los tres cuerpos de Leppe presentados en monitores, tenían “intervenido” el estómago, sus senos y sus genitales por medio del recorte o ausencia del yeso, según Galaz e Ivelic “en Sala de Espera se produjo una atmosfera expresionista provocada por la exacerbación del yo biográfico, simbolizado en la prisión de su cuerpo por el yeso ortopédico que lo envolvía casi totalmente, dejando parte del pecho y vientre descubiertos como símbolo de lo potencialmente femenino” Gaspar Galaz y Milan Ivelic. *Chile, arte actual* (Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988), 201.

exagerada; tanto el fórceps como el yeso, funcionarían como recursos que comprimen el cuerpo, intentando retener y aminorar sus posibilidades plásticas²⁸⁵.

Esta *video-performance* comienza a dar un giro teatral excesivo, particularmente a través de la simulación del canto. Éste se inicia de forma natural, pero al avanzar el tiempo de grabación su gesticulación y teatralidad desborda la imagen televisiva. Ya no sólo la intervención o ritos con su cuerpo se transforman en la materia significativa, sino que a ellas se une un excesivo trabajo gesticular, de actuación y sonoro que comienza a tomar gran protagonismo en su obra. Es decir, por un lado nos enfrentamos a un cuerpo como material que emplea diversas acciones performativas, y por otro, nos enfrentamos a las posibilidades técnicas que la cámara y el material audiovisual poseen. Por otro lado, se encuentran también aquellos recursos formales pertenecientes al medio audiovisual: a través del encuadre es posible visibilizar detalladamente secciones particulares del cuerpo de Leppe. Poniendo acento en sus manos enyesadas, en su estómago y senos no enyesados y principalmente, en el rostro que gesticula exageradamente el canto. Unido al encuadre, se localiza también el movimiento de cámara, elemento que en esta ocasión no jugaría un papel fundamental ya que a través de la rigidez del cuerpo del artista se volvía necesario mantener la cámara fija para percibir cualquier movimiento que efectuara Leppe. Este encuadre y cámara fija “explora las variaciones del cuerpo y los límites de su alcance”²⁸⁶. Debido a la ausencia de movimientos de cámara se integraría el montaje como uno de los recursos necesarios y más característico en esta pieza. Por ejemplo, a través del cambio de planos y del montaje en posproducción se muestra a Leppe sin ningún objeto sobre su rostro, mientras que luego de un cambio de planos se incorporaría un fórceps en su boca, este mismo recurso se emplea para destacar detalles en primerísimo plano como sus manos, senos y abdomen.

No sólo las estrategias de montaje, la incorporación del sonido, el encuadre o el recorrido visual que propone la cámara son aquellas herramientas posibles de utilizar a través del formato video, sino que además vemos la utilización-intervención del efecto *chroma key*, el cual consiste en la supresión de un color de fondo para lograr remplazarlo por alguna imagen u otro color. Aquí, cada televisor emplea de fondo los tres colores atribuibles a la bandera nacional (rojo, azul y blanco). Estos elementos se transforman en recursos plástico-conceptuales propios del video y que se verían imposibilitados en una posible ejecución en vivo.

²⁸⁵ Resulta innegable la relación del fórceps que se le incorpora a la boca de Carlos Leppe, con el fórceps que menciona su madre al momento de emplearlo para dar a luz al artista. Es por ello que podríamos inferir o proponer una lectura en que el cuerpo de Leppe se sometería a diversas intervenciones intentando ponerse en el lugar de su madre.

²⁸⁶ Ana Sedeño Valdellós, “Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento,” en *Contratexto N°21* (Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima, 2013), 134.

Según Alonso “Las prácticas de la fotoperformance y la videoperformance, por ejemplo, tienden a privilegiar al registro, no al soporte antes que a la acción registrada. En contrapartida, trabajos como los de Ana Mendieta dan al registro la categoría de *huella* del acto original”²⁸⁷. a lo que Mello nos agrega “no encontramos en dichas obras meros “registros” de acción performática, sino el dialogo contaminado entre cuerpo y video o la denominada video performance. El resultado se sitúa en el límite del saber, donde termina el cuerpo y empieza el video o en la relación de diálogo entre el cuerpo y el video”²⁸⁸.

Tal como nos dice Alonso y Mello, la diferencia sustancial entre ambas propuestas recae en la forma en que es trabajado el soporte que media la performatividad del cuerpo del artista. Tanto en la *foto-performance El perchero (1975)*, en el *libro-performance Reconstitución de Escena (1977)* como en la *video-performance, Las Cantrarices (1980)*, observamos como las condiciones plásticas de ambos materiales son rentabilizadas y tensionadas a partir de sus propias condiciones.

La fotografía o el video, documentan una acción exclusiva que posteriormente es manipulada para ser pensada por medio de su nuevos estatuto de mediación. Estos materiales (*foto, video y libro*) son los únicos productos con los cuales accedemos a dicha performatividad del cuerpo, presentándose como único vínculo con sus receptores. A través de estas obras, podemos observar cómo se producía la única instancia de contacto entre el cuerpo del artista (mediado por el soporte fotográfico y de video) y sus receptores. Este único vínculo puede ser leído como una condición inmanente del contexto socio-político que se desarrollaba en el país, siendo mucho más fácil presentar acciones mediadas a través de otros soportes que *performance* en vivo. Esta hipótesis de trabajo es desarrollada principalmente en el contexto dictatorial brasilero, a través de Christine Mello, quien nos dice:

A diferencia de otros países en los que durante aquel periodo se hicieron *performance* y *body art* en espacios público, en Brasil, esas prácticas fueron recriminadas y censuradas debido al hecho de que el país vivía bajo la dictadura militar. Por este motivo, muchos trabajos se dieron realizados en numerosas ocasiones en espacio de carácter más privado, cuya audiencia o reparto de la acción se realizaba no en contacto directo con el público, sino en contacto directo con una cámara de video (...) cuerpo y video aparecen como instrumentos políticos, como una de las últimas fronteras de manifestación estética y como mecanismos de circulación de mensajes e ideas. Estas manifestaciones tuvieron lugar en el momento en que esos creadores se

²⁸⁷ Rodrigo Alonso, “Performance, fotografía y vídeo. La dialéctica entre el acto y el registro” en *Arte y Recepción* (Buenos Aires, Argentina: CAIA, 1997), 167.

²⁸⁸ Cristine Mello, “El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980” en *Primera generación. Arte e Imagen en movimiento [1963-1986]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007), 166-167.

tomaron a sí mismo como referencia y asociaron sus propios cuerpos al núcleo de la práctica discursiva, convirtiendo el video en una herramienta conceptual en la producción artística²⁸⁹.

Al igual que el contexto brasileño, gran parte de las expresiones performativas desarrolladas durante la dictadura fueron concebidas y ejecutadas para ser presentadas a través del soporte fotográfico, audiovisual y del libro, por ejemplo la selección de trabajos aquí presentados.

4.2 La mediación corporal como documento

Aquellas obras de *performance* en que el cuerpo era presenciado única y exclusivamente en vivo requieren de diferentes mecanismos reconstructivos (entrevistas, fotografías, grabaciones en video, entre otros) en torno a la historia de cada pieza. En el caso de las *video, foto y libro-performance* nos enfrentamos a un documento directo, todo está dispuesto y escenificado en el mismo soporte.

Comúnmente “muchos artistas tienden a dimensionar o rediseñar la propuesta performativa en función del medio de registro elegido, posibilitando una recepción diferente en cada caso, que les ha permitido trascender la instancia de la acción-transformada-en-objeto y su documentación”²⁹⁰. A ello, Lehman lo denominaría como una *obra sólidamente fijada*, que no se encuentra dispuesta a quiebres narrativos por medio de aseveraciones o negaciones que intervienen la propia historia de la pieza. El autor lo define “Cuando lo que tiene valor no es ya la obra apreciable *objetivamente* sino el proceso que se construye con el público, entonces aquel depende de la experiencia de los mismos participantes; es decir, de una circunstancia altamente subjetiva y efímera en comparación con la obra sólidamente fijada”²⁹¹.

A partir de este postulado es que aquí podríamos referirnos y ahondar aún más en la relación de objetividad y subjetividad que acontecería en la singularidad de la obra de *video-performance* o en el registro de una. Como mencionamos en el primero capítulo, entendemos totalmente que cualquier tipo de imagen posee una existencia subjetiva dentro del mundo, debido principalmente a su experiencia receptiva o, en otras palabras decodificadora. Pero, a pesar de ello, la recepción directa de una *video-performance* presenta aquella objetividad en *lo que observamos* ya que todos los espectadores-lectores

²⁸⁹ Cristine Mello, “El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980” en *Primera generación. Arte e Imagen en movimiento [1963-1986]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007), 166-167.

²⁹⁰ Rodrigo Alonso, “Performance, fotografía y vídeo. La dialéctica entre el acto y el registro” en *Arte y Recepción* (Buenos Aires, Argentina: CAIA, 1997), 299

²⁹¹ Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Murcia, España: CENDEAC, 2013), 241.

nos estaríamos enfrentando al mismo “documento”. Posteriormente, éste podría ser decodificado, leído o interpretado por una *otredad*, que emplearía subjetivamente sus propios engramas culturales²⁹², o aquel *ideal del yo*²⁹³ que intervienen en nuestra forma perceptiva por medio de las diversas construcciones culturales que nos constituyen.

Como ya hemos podido adelantar, la condición natural de cada obra de *video, libro o foto-performance*, es su doble estatuto de obra y de documento. Su propia constitución y su forma de acceso, permiten fácilmente ingresar dichas piezas a un archivo o catálogo que nos posibilite *experienciar* nuevamente la obra. A esta condición la hemos llamado como la *atemporalidad de visualización*, es decir, por medio de su catalogación e ingreso a un archivo, la obra se vuelve visualizable –y por tanto experienciable– infinitas veces. El espectador-investigador toma un papel activo a la hora revisar dicho documento, debido a la posibilidad de presenciar innumerables veces la fuente directa de la investigación.

Por ejemplo en las obras de Carlos Leppe no sólo presenciamos plásticamente su propio cuerpo, sino que paralelamente a su recurso corpóreo se encuentran rentabilizados otros soportes que funcionan como mediación de su propio cuerpo. Como es el caso del video en *Las Cantatrices*, o de la foto y el libro en *Reconstitución de Escena*. Por medio de ambas obras, podemos observar como el cuerpo de Leppe se transforma en un documento “objetivo” que es dispuesto a interpretaciones subjetivas, en que el artista manipula estratégicamente sus disposiciones, formatos, colores, sonidos, entre otros elementos que son visualizados posteriormente a través de una lectura *atemporal*; diferencia sustancial a toda acción en vivo, donde debemos servirnos de los *espectadores-visitantes*, quienes a través de sus experiencias podríamos reconstruir parcialmente la pieza en cuestión.

Como se ha podido observar, gran parte de las reflexiones en torno al significado o al carácter conceptual del trabajo de Leppe, hemos recurrido a otros autores que complementan las lecturas, debido a que es imposible negar que voces como la de Nelly Richard o Cristian Hunneus han abordado este carácter en el trabajo de Leppe. Pero, justamente donde nuestra voz tomaría posición, es en aquella imbricación entre materia y contenido, donde en muy pocas ocasiones se hace visible o contabiliza la condición innata del propio material, y que aquí consideramos que sería necesario poder reconocerla para abordar correctamente el trabajo de un artista, sobre todo en aquellas obras que encontramos un carácter político-social y que las propias obras se transforman en documentos que develan una *sensibilidad común* de un determinado contexto.

²⁹² Revisar en: Ana María Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipología y discontinuidades* (Madrid, España; AKAL, 2011)

²⁹³ Revisar en: Sigmund Freud, “Introducción al narcisismo” en *Obras Completas, Vol. XIV*, Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 1996), 90-91.

CAPITULO N°5: *Autocríticas* (1980) y *Yo Dora* (1983) de Marcela Serrano²⁹⁴

Las obras Autocríticas (*Performance* realizada en 1979 con una posterior publicación en 1980) y *Yo Dora* (Libro de 1983) de Marcela Serrano (1951) también formaron parte de la primera década de *performance* realizadas en Chile y, de su primera etapa como artista. Ya en 1991, Serrano se acerca de lleno a la literatura con su primera novela *Nosotras que nos queremos tantos*²⁹⁵, libro que inicia una tardía carrera²⁹⁶ como escritora a sus 40 años.

A pesar de haber estudiado Bellas Artes, Marcela Serrano es conocida principalmente por su carrera como escritora, de la cual cuenta con más de una docena de novelas y cuentos, además de reconocidos premios literarios. Pero, a fines de los setenta, podemos hallar dos piezas dislocadas que deambulan en la experimentación gráfica del libro, en conjunto con la utilización del cuerpo.

En *Autocríticas* y en *Yo Dora*, se observa una estrecha relación textual y corporal, transformando cada obra en un entramado literario en que el cuerpo va a la par con la palabra. No estamos presente ante un libro tradicional, ni mucho menos ante una *performance* u obra de teatro. La terminología o clasificación de ambas piezas, devela la puesta es crisis de los conceptos y disciplinas que aquí devienen. Bordeando la *foto-novela*, *foto-performance*, *performance*, poesía y un despliegue de archivos; estrategias que en su caso siempre fueron abordadas desde el cuerpo en desplazamiento hacia una problemática biográfica y de género.

Todo desarrollo teórico-conceptual desde la modernidad se ha caracterizado por una redefinición constante de los términos empleados. Muchos de ellos, han sido puesto en crisis para disponer nuevas condiciones significantes en y desde ellos, y otros, anulados y reactualizados. Tal como los conceptos son puestos en crisis, sus situaciones concretas que los devienen también se disponen a nuevas redefiniciones. Dentro de ellas, aquí hablaremos de la *acción* como un término medio entre el teatro (disciplina o género literario) y la *performance* (disciplina de las artes plásticas/visuales); ambas disciplinas conjugan como material principal, el cuerpo en acción.

El objetivo principal de introducir nuevamente aquellos términos en este capítulo, se debe al entramado literario y artístico que realiza Serrano. En que además, su actual producción escritural fue iniciada desde una tipología de *performance* altamente significada a través del soporte libro, el cual permitió realizar mezclas entre su propia imagen –a través de la fotografía– y del texto.

²⁹⁴ Este capítulo fue expuesto en el 1^{er} Encuentro Revista Punctum / *Libro-performance: mediaciones del cuerpo a través de dos publicaciones de Marcela Serrano* (Santiago, Chile, 7 de diciembre del 2017).

²⁹⁵ Libro galardonado con el premio Sor Juana Inés de la cruz (México) en 1994.

²⁹⁶ En diversos artículos de prensa, Marcela Serrano afirma que se considera una “escritora tardía”.

A partir de las diferentes mixturas disciplinares, aquí emplearemos diversos métodos de análisis que posicionan ambas piezas como un entramado de *puestas en escena* de la propia artista. El elemento principal para dicho desarrollo será *la acción*, al haber sido pensada dicha obra como una extensión del cuerpo. Es decir, nos encontramos con un cuerpo mediado por el video, por las proyecciones o por el soporte libro, pero al fin y al cabo, un cuerpo que deviene y demanda lectura.

Autocríticas (1979-1980)²⁹⁷

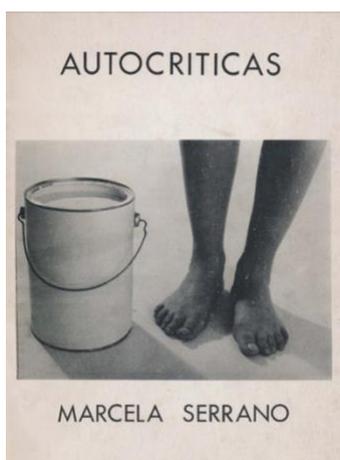


Imagen N° 45: Marcela Serrano, Portada de *Autocríticas* (1980)

Autocríticas estuvo dividida en dos instancias, por un lado la *performance* con su registro audiovisual expuesto en el Instituto de Arte Contemporáneo entre el 31 de octubre y el 7 de Noviembre de 1979 y, su posterior publicación llevada a cabo en 1980.

La exposición, contó con una proyección sobre un telón y cinco reproducciones en pantallas de tv de dos *video-performance* y una entrevista. En uno de los videos, la autora completamente desnuda comienza a pintar su cuerpo de blanco, el cual, al encontrarse frente a un telón del mismo color, se comienza a mimetizar y aparentemente perder su figura. El cuerpo de la autora se devela como un lienzo completamente blanco que expresa paradójicamente una autocensura, y a su vez, demanda un posible llenado. Otro de los monitores muestra la grabación de Marcela Serrano en un día cotidiano de su vida, donde comienza a maquillarse y prepararse para salir del hogar. Este video dura aproximadamente siete minutos, de los cuales a medida que recorre su casa, se escucha de fondo “autovelarse,

²⁹⁷ Esta publicación puede ser descargada del Archivo del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc Artes Visuales) en el siguiente link: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4880.pdf>

desconocerse, amurallarse, descomponerse, embalsamarse, osificarse, enterrarse, algodónarse, narcotizarse”²⁹⁸.

Ambas piezas audiovisuales, proponen un proyecto de autocrítica, en que el cuerpo de la artista tiene diez posibilidades de autocriticarse, a través de: autovelarse, desconocerse, amurallarse, descomponerse, embalsamarse, osificarse, enterrarse, algodónarse, narcotizarse y, finalmente, exponerse. Cada de una de estas direcciones propuestas por Serrano, posiciona el propio cuerpo de la artista desde un *yo* hacía una exterioridad, concepto empleado nuevamente en su segunda publicación, *Yo Dora*.

Yo Dora (1983)²⁹⁹

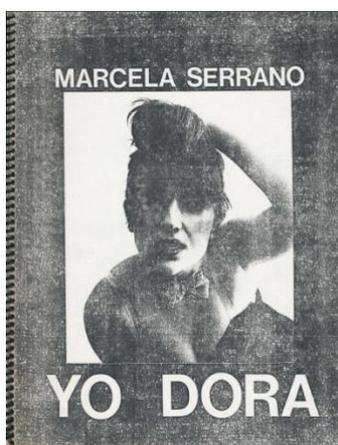


Imagen N° 46. Marcela Serrano, Portada de *Yo Dora* (1983)

A diferencia de *Autocríticas*, *Yo dora* se presenta sólo en formato de libro, siendo publicado en 1983 con un tiraje de 200 ejemplares. Este proyecto fue pensado nuevamente para ser ejecutado a través de un video y, expuesto en la sede del *Círculo de la Mujer*. Pero de ello, sólo resultaron algunas fotografías y una serie de notas empleadas para la ejecución del libro. En él, nos encontramos con una investigación visual a partir del caso de las histéricas de Freud. Específicamente a través del caso de Dora. Serrano, se personifica como la paciente de Freud y, por medio del relato íntimo y real que construye el psiquiatra, se apropia de este archivo y lo reconfigura a través de una supuesta ficción. Su cuerpo se personifica como una histérica que padece de un aparente descontrol, el que puede ser leído como una posibilidad emancipadora, creativa y de autoconfiguración.

²⁹⁸ Marcela Serrano, *Autocríticas* (Santiago, Chile; Autoedición, 1980), 21.

²⁹⁹ Esta publicación puede ser descargada del Archivo del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc Artes Visuales) en el siguiente link: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/768.pdf>

Recortes fotográficos, textos, tipografías y documentos mecanografiados del psiquiatra son algunos de los materiales posibles de encontrar dentro del libro. En que además, se encuentran pequeños guiños y relaciones al ya publicado *Autocríticas*. Como suplemento o apartado complementario, al final de éste, aparece la portada y el recorte de prensa de la acción *Autocríticas*, el cual nos muestra la disposición de la acción/intervención de la autora, específicamente en la sección para adultos del diario *Las Últimas Noticias*.

5.1 Sobre el guión y la narrativa en el *libro-performance*

El guión, la narrativa o el relato, son términos empleados comúnmente por diversas disciplinas en que su construcción se encuentra regida por algún tipo de estructura³⁰⁰, pudiendo ser definida por el propio autor o por los objetivos que demanda cada pieza u obra.

Históricamente, el drama o el teatro dramático han regido sus acciones bajo un guión o texto primordial que se transforma en el esqueleto determinante de cada escena. Pero, desde hace ya varias décadas, esta relación de subordinación absoluta ha sido registrada como una disyuntiva que se problematiza constantemente por sus autores³⁰¹. “El texto [o guión] no se trata como un soberano, sino solo como un elemento más: estrato y material de la configuración escénica”³⁰². Tal como menciona Lehman, tanto el texto como otros materiales que forman parte de cada escenificación, se transforman en un elemento de igual importancia, sin un mayor reparo o interés por sobre otros.

En el caso de ambos libros; la fotografía, la disposición estructural gráfica (diagramación), el texto y el formato, son elementos de absoluta relevancia para la conformación de cada una de las piezas; cada uno de estos elementos posee la misma jerarquía visual y conceptual, permitiendo una vinculación entre ellos. Por ejemplo en *Autocríticas* es posible observar como la incorporación de textos (conceptos) aportan a una posterior lectura en torno a las imágenes que se muestran luego de ellos y, en el caso de *Yo Dora*, vemos como la estrategia preponderante para la articulación de su narrativa, comprende el tejido entre imagen y texto, aportando a hacer visible lo que se dice, y narrar lo que se muestra. Aquí, se observa que la narrativa general de ambas piezas deambula en una puesta en escena del proceso conceptual o críptico a través de la imagen o acción performativa, pero a su vez, es complementado con la escritura más directa o concreta que acompaña estratégicamente la mixtura de ambos. En la página nº5 de *Autocríticas*, Serrano nos menciona diez posibilidades de realizar la autocrítica desde el propio yo. En esta página, sólo menciona

³⁰⁰ Comúnmente esta estructura se presenta de forma lineal (introducción, desarrollo y conclusión) pero no se condice con una linealidad temporal o cronológica. El orden de los sucesos puede tener diversas estructuras narrativas pero que de una u otra manera se encuentran construidas bajo un orden “lógico” para cada relato.

³⁰¹ Por ejemplo el ya mencionado filósofo alemán Hans-Thies Lehmann.

³⁰² Hans-Thies Lehmann, 2013. *Teatro posdramático* (Murcia, España: CENDEAC, 2013), 30.

nueve (autovelarse, desconocerse, amurallarse, descomponerse, embalsamarse, osificarse, enterrarse, algodónarse, narcotizarse, ...), dejando en blanco la última opción. Luego de varios textos y, antes de mostrarnos los registros de la intervención, incorpora la décima estrategia, la cual corresponde a “exponerse”. El nuevo espacio que esta palabra utiliza, devela uno de los intereses transversales para la obra aquí trabajada, el que corresponde a la exposición del propio cuerpo desnudo y anulado de la autora. Justamente, años después, Serrano en una entrevista nos asegura que “contar historias, articularlas, jerarquizarlas, interiorizarlas y entenderlas es la mejor terapia de autoconocimiento”³⁰³. Tal como dice la escritora y artista, el ejercicio de exposición del propio yo, ayuda a revisitarse y ver desde el exterior aquella intimidad, permitiendo una mejor asimilación y autoconocimiento.

Este mismo tejido entre imagen y texto es empleado en *Yo Dora*, diferenciándose principalmente por el ritmo que organiza a ambos elementos. En este caso, imagen y texto se acompaña permanentemente, en una sola página, donde se encuentran diferentes preguntas y afirmaciones que acompañan los registros fotográficos en que Serrano se personifica como una histérica. En cada una de las páginas nos expone –como si se tratase de un manifiesto– diversas acciones, las cuales tautológicamente son realizadas. Por ejemplo, en una de ellas se refiere al recorte, como un tipo de maquillaje (Imagen N°47). Esta aseveración no sólo devela el carácter conceptual de auto-conformarse, sino que además, el carácter plástico y estético al encontrarnos con imágenes recortadas y sobrepuestas en cada página. Es decir, el recorte no sólo se transforma en una metáfora de construcción personal, sino además en un recurso estético de tipo *collage*³⁰⁴. Justamente en esta unión entre el carácter corporal, material y conceptual de ambos libros, se permite definirlo como *libros-performance* o incluso como libros de artista a secas, y no así como fotonovelas. En el caso de las fotonovelas es posible encontrar también cuerpos escenificados que sólo pueden ser *repcionados* a partir del formato libro, pero su disposición gráfica se encuentra articulada principalmente por y con el carácter textual que allí acontece, es más, en gran parte de las fotonovelas la temática se trata casi siempre de historias sentimentales; su narración es reiterativa entre el texto y la imagen ya que ambos abogan a una literalidad que permita una lectura liviana, fácil y comprensiva. Continuamente es posible encontrar en ellas diversas herramientas típicas del cine, como la reiteración de planos bajo diferentes ángulos, el campo/contra campo, las iluminaciones, entre otros elementos que aportan a triangular de forma efectiva el texto, la imagen y la recepción por parte del lector.

³⁰³ Marcela Serrano, “Este mundo está diseñado para el sexo que no es el de uno” en *C5N ESTA NOCHE LIBROS: MARCELA SERRANO*. 13/11/2011 <https://www.youtube.com/watch?v=gb-3Htr5OJU>. Online

³⁰⁴ En diversos medios, Serrano confirma que uno de sus mayores pasatiempos actualmente (2016) comprende la realización de Collage.



Imagen N°47. Marcela Serrano, Página s/n de *Yo Dora* (1983)

5.2 Sobre el autoconocimiento y la autocrítica

Tanto en *Autocríticas* como en *Yo Dora* resulta innegable problematizar la imagen propia de la artista en escena. En cierto modo, aquí obviamos poner el foco exclusivamente en el soporte video, ya que no sólo a través de éste nos vemos posibilitados a enfrentarnos a una imagen tan próxima como el propio autorretrato, sino que además es posible vivenciarlo en la imagen fija por medio de la fotografía. Este problema es el que comenzó a advertirnos –a fines de los años 70– Rosalind Krauss, asegurando que a través del video se plasma un “narcicismo endémico propio del soporte”³⁰⁵.

Particularmente en *Autocríticas*, Serrano somete su cuerpo a un blanqueamiento total por medio del pintado blanco. Esta acción es registrada fotográfica como audiovisualmente; las imágenes son ocupadas con posterioridad en la publicación y en una de las versiones de la Colocadora Nacional, mientras que el Video es puesto en dos de los cinco monitores presentes en la instalación ejecutada en el Instituto de Arte Contemporáneo.

Por medio de un ritmo reposado la artista comienza a embetunarse de blanco –desde los pies a la cabeza–, donde poco a poco pareciera que su imagen comienza a desaparecer debido a que el fondo o lienzo allí empleado también era blanco. Aquí, el blanqueado del cuerpo propio no sólo puede ser leído como una autocensura, sino que también como un

³⁰⁵ Rosalind Krauss, “Videoarte: la estética del narcisismo” en *Primera generación. Arte e imagen en movimiento* [1963-1986] (Madrid, España; Museo Nacional Reina Sofía, 2006). 43.

gesto inverso en que el cuerpo-lienzo posibilita infinitas inscripciones sobre él³⁰⁶. Al unir este simple gesto con los textos de la publicación, es posible asegurar que la autora aquí se expone por medio de un ejercicio catártico de autoreconocimiento y, la invisibilidad de la matriz corporal puede ser analogada con las diversas anulaciones a la que se ve sometido el cuerpo social –por medio de un régimen dictatorial– o del cuerpo femenino –cuerpo violentado históricamente por los sistemas patriarcales y heteronormativos–. Tal como nos dice Krauss, el narcisismo se hallaría en la necesidad de experimentar una acción a través de la propia imagen en conjunto con su visualización y/o proyección. Este fenómeno ocurriría principalmente en la *foto y video-performance*, estrategias en que el registro es concebido a partir de las propias nociones que el artista trabaja³⁰⁷.

La atención que presenta Rosalind Krauss en el cuerpo mediado a través del video, logra develar una tónica bastante transversal en las primeras experimentaciones corporales a través de esta tecnología. Muchas de las obras realizadas y analizadas por la autora cumplen con características similares entre ellas, por ejemplo encuadres fijos, planos americanos o retratos, acciones sobre el cuerpo, fondos neutros (un solo color), iluminación frontal (nunca cenital, lateral o contrapicado), entre otras. Dentro de esta misma tipología de trabajos y bajo operaciones similares a las de Serrano se hallaría el trabajo de Mario Fonseca, presentado en las dos primeras versiones del Festival Franco Chileno de Video Arte, quién además, también emplea el video con el objetivo de mediar y/o escenificar su propio cuerpo y a la vez la negación de éste.

El trabajo de Fonseca se encuentra ejecutado por medio del soporte audiovisual y, a la vez, por el fotográfico con una cámara polaroid³⁰⁸. Junto a ambos desarrollos técnicos, se une el trabajo conceptual a partir de la ya mencionada autocensura y la ausencia del retrato. En la primera versión del festival presenta *Autorretrato 1, 2 y 3*³⁰⁹. Pieza audiovisual de *video-performance* en que el artista registra el proceso de revelado de una imagen polaroid dividido en tres etapas. Como es de suponer, el trabajo completo posee un ritmo lento que

³⁰⁶ Aquí podríamos definir que las inscripciones sobre el cuerpo podrían ser tanto simbólicas como gráficas o pictóricas, ya que existe una larga tradición de acciones corporales en que el cuerpo es pintado con el objetivo de adoptar nuevas significancias. Un ejemplo de esto sería otro de los trabajos corporales de Serrano, quien se traviste como una mujer Yagana (El paisaje de la pintura chilena, 1982. Obra que gana la mención de medios múltiples en el tercer Salón de gráfica organizado por la Universidad Católica de Chile y el Museo Nacional de Bellas Artes).

³⁰⁷ Con respecto a este punto, Rosalind Krauss nos menciona a modo de ejemplo trabajos de autores que hemos mencionado con anterioridad y que corresponderían totalmente a obras de *video-performance*, dentro de ellos es posible encontrar a Vitto Aconcci, Bruce Nauman, Lynda Benglis, entre otros.

³⁰⁸ El artista Mario Fonseca empleaba la cámara polaroid SX-70.

³⁰⁹ Ésta, como otras obras revisadas del periodo (y del mismo festival) no contienen un audio exclusivo para la muestra. Según el autor, la presentación de esta pieza no fue reproducida en conjunto con el sonido que podemos escuchar a través de sus videos ingresados al Archivo Audiovisual de CeDoc Artes Visuales. Aquí, nos encontramos con una música incidental

responde a dicha aparición de la imagen; en *Autorretrato 1 (díptico)* en vez de que surja un retrato fotográfico, aparece el registro de Fonseca tomando la fotografía al lado de una polaroid con su retrato invertido, esta primera sección dura tres minutos. Posteriormente, comienza el *Autorretrato 2 (tríptico)*, el cual emplea el mismo mecanismo por medio de tres fotografías polaroid donde aparece una imagen velada, luego una retrato del artista con sus manos sobre su rostro y luego una polaroid totalmente negra; en *Autorretrato 3*, emplea una fotografía polaroid en la cual surge el retrato de Fonseca dando la espalda a la cámara, posteriormente, esta polaroid es remplazada por otra, en la que aparece el registro de Fonseca de espalda mirando la imagen en que aparece de espalda. En este tautológico ejercicio fotográfico y audiovisual, introduce “pudorosamente la cuestión de la subjetividad en una coyuntura fuertemente marcada por una objetivación de las tecnologías de registro y de traspaso de la imagen”³¹⁰. Tal y como habíamos mencionado con anterioridad, una de las características más importantes que se hallaba en el arte conceptual latinoamericano –según Osborne–, era la cualidad discursiva y comprometida de los trabajos artísticos en el continente latinoamericano, diferencia sustancial con los trabajos norteamericanos y europeos que aún abordaban problemas modernos, propios del arte y su técnica. En el caso de Fonseca, observamos ambos elementos contenidos en esta pieza audiovisual. Por un lado, nos enfrentamos al trabajo altamente subjetivo en torno al porqué no da la cara en ninguna de las imágenes a pesar de titularlas como autorretratos. Frente a ello, debemos enfocarnos particularmente en el contexto dictatorial, el cual se relaciona con “mostrar su cuerpo opacado o detenido-desaparecido por un sistema represivo”³¹¹, según el propio Fonseca: “es una metáfora que hago de mí mismo y de mi situación en un contexto donde todo se oculta y en que el cuerpo está oculto o porque está preso, o muerto, o perseguido o censurado”³¹². Tal como nos dice el artista, el propio contexto chileno, lo obliga a optar por una *toma de posición* en torno a cómo enfrentarse en ese momento a un autorretrato³¹³. Como ya mencionamos, por otro lado se encontraba el carácter, técnico-formal que también

³¹⁰ Justo Pastor Mellado, “La novela Chilena de Mario Fonseca” en *Mario Fonseca Velasco: Fotografías 1986-1995* (Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes) s/p.

³¹¹ Mario Fonseca, “Mario Fonseca en Conversación con Rita Ferrer” en *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y Performance* (Santiago, Chile: Ocho Libros, 2010), 93.

³¹² *Ibíd.*, 95.

³¹³ Esto mismo se puede observar en una pequeña obra que realiza en diciembre de 1981, titulada *Autorretrato e Intervención* en “Obra abierta y de registro continuo” de Alfredo Jaar. Aquí, Fonseca se somete a una de las etapas en que Jaar le pregunta “¿Es usted feliz?”; Fonseca responde “No, no podría ser feliz en este momento”, nuevamente le pregunta “¿Qué significa para usted ser feliz?”, a lo que Fonseca finaliza argumentando que: “Para mí, significa poder dar la cara en este momento”. Como se puede observar, el trabajo conceptual de Fonseca en torno a dicha autocensura, respondió particularmente al contexto político y social que estaba viviendo. Ver video en Archivo Audiovisual de CeDoc Artes Visuales.

fue parte de sus inquietudes por aquellos años. En *Autorretrato 1, 2 y 3*³¹⁴ se establece una tensión particular entre la grabación de una imagen en movimiento (video) y la aparición fantasmal del contenido fotografiado (polaroid). A ello, Fonseca nos dice:

Lo que yo hice entonces y después a lo largo de mi carrera, fueron zancadillas a la tecnología: una polaroid que la pones a revelarse frente a una cámara te latea por su lentitud, no puedes mostrar su revelado en un medio tan rápido como la televisión, que tiene 30 segundos para convencerte que *Omo* es el detergente más blanco, es como ponerse a mirar cómo avanza el minuterio del reloj. En una pantalla se multiplican los tiempos de la polaroid, que en realidad demora apenas tres minutos en hacer emerger la imagen, pero en la tele es una eternidad. Para colmo, lo que veías después de tanta espera era a un señor que se había autorretratado pero que no se le veía la cara, era de una frustración total³¹⁵.



Imagen N° 48: *Autorretrato 1, 2 y 3*, Mario Fonseca. Festival Franco-Chileno de Video Arte 1981.

³¹⁴ Cabe mencionar que anteriormente a esta presentación los videos formaron parte de la exposición *Habeas Corpus* en Galería Sur de la cual Fonseca nos agrega: “En la exposición de Galería Sur había una secuencia de cuatro videos donde aparecía yo, pero no me veía, o estaba de espaldas, o la polaroid quedaba contra la pared, hasta que cuando por fin me retrato de frente, pongo al tiro la mano encima de la foto durante los tres minutos del revelado. Estoy ahí, pero me tapo con la mano. Yo me tapo” (Mario Fonseca, Mario Fonseca en Conversación con Rita Ferrer, 94)

³¹⁵ *Ibíd.*, 94.

El trabajo de *Autorretrato 1, 2 y 3* puede transformarse en una alegoría a las mediaciones, en torno a la fotografía, el video y el propio cuerpo performativo del artista. Éste nos asegura que “El procedimiento que sigo es por cierto registrar una performance; creo que todo retrato y más aún todo autorretrato es una performance”³¹⁶. Tal como evidencia el autor, la mediación corporal a través del medio fotográfico y audiovisual es considerado como una *performance*, pero en este caso lo denominaríamos como una *video-performance* debido a la rentabilización que emplea principalmente con el soporte audiovisual que pone en escena su cuerpo en acción. Tanto en Serrano como en Fonseca es posible hallar un trabajo de autocensura y anulación del rostro, ambos cuerpos problematizan no sólo la condición subjetiva e individual de cada uno de ellos, sino que además aquella analogía entre el cuerpo individual y el cuerpo social.

5.3 Sobre un cuerpo individual a un cuerpo social.

Gran parte de los autores que toman una posición determinada y consiente frente a los problemas sociales, culturales o políticos de un determinado contexto, utilizan diversas herramientas –plásticas y conceptuales– para articular sus propias narrativas críticas. Dentro del Teatro, uno de los ejemplos más significativos correspondería al dramaturgo y director Juan Radrigán, que según Catherine Boyle a través de Benjamín, nos dice que éste es un narrador que “toma lo que cuenta de la experiencia, la suya propia o la reportada por los demás. Y a su vez la convierte en la experiencia de los que escuchan su relato. En este sentido, el narrador popular se hace voz de su pueblo”³¹⁷.

En el caso de Serrano, la autora se posiciona desde su propio género, exponiendo una serie de cuestionamientos y narraciones que devienen de la mujer como resultado de una sociedad machista, acostumbrada a cuestionar y poner en jaque el devenir de este género. En torno a ello, una de las pocas lecturas críticas de la época en torno a *Autocríticas*, es propuesta por Antonio Gil, quien nos dice:

(...) el artista cumple un rol con su sociedad, con su tiempo, al ponerse en el cruce de todos los caminos. Es por tanto esta *Autocríticas* una descarnada reflexión individual que nos involucra a todos, un acto que nos recuerda: no hay lucidez colectiva sin lucidez individual. No hay conciencia sin valor y desgarró. No hay progreso, ni desarrollo ni cambio en la sociedad, si sus componentes no disectan sus mentes para ver qué son y qué podrán llegar a ser (...) esta obra cumple con un rol

³¹⁶ *Ibíd.*, 95.

³¹⁷ *cit. en* Catherine Boyle, “Lecturas lejanas, lecturas cercanas: Entrar en la selva lingüística de Juan Radrigán” en *Radrigán* (Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 2008), 51.

social, particularmente al interior de una sociedad reprimida y contenida. La sociedad chilena de 1980.³¹⁸

Tal como nos dice el autor, es posible asegurar que la acción corporal de Marcela, posee una lineamiento personal que decanta en una lectura colectiva, o en otras palabras, aquí podríamos hablar de un cuerpo social referido a través del cuerpo de la autora. Serrano “transforma su cuerpo en cuerpo colectivo, al utilizarlo como instrumento de arte y al hacerlo público”, por lo tanto sería posible asegurar que la recepción de esta obra interioriza la experiencia personal, significando la imagen y el texto como experiencias transversales para la mujer.

Particularmente en *Autocríticas*, la autora se posiciona en un lugar altamente violentado al proponer diversas dirección para llevar a cabo la crítica sobre el *yo* a través de su propia imagen. Tal como se expone en la publicación, la autocrítica es realizada a través del autovelado, del desconocimiento, del amurallamiento, de la descomposición, del embalsamamiento, de la osificación, del entierro, del algodonarse, de la narcotización y, finalmente, a través de la exposición. Estos diez procesos autoinfligidos son trasmitidos y recepcionados por sus receptores, quienes a través de la lectura de la publicación podrían interiorizar y asimilar dicha violencia.

El carácter autobiográfico³¹⁹, íntimo y subjetivo de *Autocríticas* y *Yo Dora*, nos posiciona frente a un panorama local e internacional en que muchas veces el cuerpo del autor es dispuesto como una representación social. En que no sólo se habla de un *yo*, sino que a éste, se le une un *nosotros*. Es decir, El cuerpo propio, personal y de múltiples transacciones simbólicas de Serrano, no sólo representa su individualidad como mujer, sino que se entiende y expande hacia un cuerpo social, en que la experiencia vivida y transmitida por su cuerpo representa infinitas posibilidades de replicarse en un *otro*. Esta acción, que podríamos pensar que fue totalmente calculada y trabajada por la autora, se presenta de forma experiencial a través de la realización de su acción, de la cual nos asegura que “yo siempre me había sentido distinta, específica en la individualidad de mi propio cuerpo. Y de repente, me veo fijada en una imagen que me parecía terriblemente conocida. Miles y miles de mujeres chilenas estaban ahí ...y yo... fundida en ellas. Mi autoimagen se derrumbó”³²⁰. En este caso, vemos como el carácter vivencial a través de la experiencia, gatilla un nuevo estado de autoconocimiento, de forma símil a cualquier tipo de rito en que el sujeto que lo realiza padece de un cambio de estado inmanente a la realización o participación del evento.

³¹⁸ Antonio Gil, “Marcela Serrano: blanco de autocríticas”, Revista APSI, Año IV, N° 86, 18 de noviembre al 1 de diciembre de 1980. P. 24.

³¹⁹ En la conclusión de esta investigación abordaremos el carácter autobiográfico que se presenta de forma transversal en Serrano, Leppe y Copello.

³²⁰ Marcela Serrano, *Autocríticas* (Santiago, Chile; Autoedición, 1980), 21.

Este tipo de estrategias fue bastante común dentro de los años setenta y ochenta, como el reciente analizado Carlos Leppe, empleaban como recurso la representación del cuerpo social a través del cuerpo propio puesto en escena. En el caso de Leppe, como pudimos observar nos encontramos con diversas intervenciones sobre su propio cuerpo, las cuales han sido leídas por Nelly Richard como “correlatos sociales y nacionales [a través] de la experiencia corporal”³²¹. En el caso de Serrano, aunque queramos forzar la significancia de sus piezas, nos enfrentamos a una autora que apela a una univocalidad³²² en torno a sus discursos. Quien, a través de los textos declara abiertamente los significados y experiencias que desea transmitir a través de sus obras³²³.

Es por ello, que a pesar del alto interés poético y conceptual –que comúnmente expande infinitamente las obras– nos enfrentamos a textos muy simples que su contenido se presenta de forma explícita, anclando y direccionando cada pieza. Estas características han sido comunes dentro de una serie de trabajos performativos en que la utilización del lenguaje prima por sobre la experiencia. Trabajos como *Pulling Mouth* (1969) de Bruce Nauman (1941) o *Semiotics of the kitchen* (1975) de Martha Rosler (1943), inauguran un estilo particular de trabajo en que el cuerpo demanda una lectura, como si fuese un texto. Esta misma premisa he empleado para acuñar el neologismo *corpusgraphesis*, rescatado a partir de la teoría de Lee Edelman en su texto *homographesis* en la cual nos menciona que:

el cuerpo homosexual demanda ser leído y que incluso este puede ser considerado como un texto. Esto se sustenta en el sinnúmero de signos que –a mediados de los ‘70– claramente eran definitorios y específicos de un cierto sector. Por lo mismo, con el cambio de *homo* por *corpus*, intento ampliar la teoría expuesta por Edelman en la cual no sólo el cuerpo homosexual demanda ser leído, sino que todo cuerpo dispuesto en el espacio posee la posibilidad de ser leído como un signo o con signos inscritos en él³²⁴.

³²¹ Nelly Richard, *Cuerpo Correccional* (Santiago: V.I.S.U.A.L., 1980) 9.

³²² El término Univocalidad aquí empleado se refiere principalmente al interés y deseo en que Serrano quería transmitir por sí sola su propio discurso. Diferencia sustancial con artistas como Carlos Leppe quien tuvo una relación de gran colaboración con otros autores, como los teóricos y críticos Nelly Richard y Justo Pastor Mellado.

³²³ Esta lectura sobre su obra plástica se argumenta además con que actualmente asegura que “todas las mujeres tienen las mismas historias que contar”, es decir, todas fluctúan dentro de los mismos deseos, censuras, opresiones y discursos a partir de un panorama transversal generado desde el género masculino. Es por ello, que el manejo y sobre preocupación por la forma en que “se dice lo que se dice” resulta tan importante a la hora de emitir un discurso a través de una obra visual o de una novela. En que además las obras e historias ya se encuentran dadas y ella sólo las emplea y utiliza como estrategia de rescate a la opresión. Revisar en la entrevista realizada por Casa Américas en <https://www.youtube.com/watch?v=J0d1tov8EbE>. Rescatado el 9/02/2016

³²⁴ Sebastián Valenzuela, “*Corpusgraphesis*”; *el cuerpo como generador e inscriptor de signos* (Tesis de Licenciatura. Universidad de las Comunicaciones, 2013), 9.

El cuerpo de Serrano es empleado como un texto en cada una de las *performance* realizadas. Tanto imagen como escritura poseen una equidad signifiante dentro de los recursos empleados por la autora, por lo que se asevera el carácter textual que demanda su cuerpo en desmedro del carácter experiencial que pudiese tener la pieza presentada.

5.4 Sobre el rito

La relación *cuerpo-rito* se presenta de forma absolutamente natural; “probablemente, no exista ningún ritual que no tome el cuerpo como soporte directo o indirecto de su accionar o de su proyecto”³²⁵. Ya sea como lugar para fijar signos, o como fuente de energía e influencia sobre una exterioridad. Las posibilidades de acción que presenta el cuerpo ante un rito, se relaciona directamente con la mediación de una idea. Según Maisonneuve, podríamos definir el rito como un sistema codificado de prácticas bajo ciertas condiciones de lugar y de tiempo, que tienen un sentido vivido y un valor simbólico para sus actores y sus testigos, implicando la puesta en juego del cuerpo y cierta relación con lo sagrado; es decir, las prácticas rituales son principalmente simbólicas, ya que mediatizan por medio de posturas, gestos o palabras una relación con una “entidad” no sólo ausente (como el simple “signo”) sino imposible de percibir, inaccesible salvo por medio del símbolo mismo.

Al re-contextualizar estas definiciones, podríamos asegurar que la relación o práctica ritual se presenta como un análogo a la producción artística contemporánea³²⁶. El artista, a través de diversos materiales, elabora y produce un producto manipulado y altamente codificado a través de signos o de experiencia. Para este caso, las obra de *performance* realizadas por Serrano emplearían como soporte su propio cuerpo, el cual se transformaría en el material de trabajo recepcionado por sus *testigos-receptores-lectores*.

Tanto en *Autocríticas*, *Yo Dora*, como en la actual producción literaria de Serrano³²⁷, encontramos como estrategia de trabajo, la utilización de mecanismos psicoanalíticos para la realización de sus obras. La palabra (sonoridad), la escritura (grafía) y la acción (cuerpo) se entretujan e imbrican para la producción de significados, que a su vez, al igual que todo rito, produce un cambio de estado para la propia artista, como para quienes reciben sus obras. Es por ello, que podríamos asegurar que la cura psicoanalítica tiene la capacidad de redefinir al sujeto a través de la tecnología del habla y la escucha³²⁸. El solo hecho de

³²⁵ Jean Maisonneuve, *Las conductas rituales* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión, 2005), 11.

³²⁶ Propuesta ya conjeturada por Ivelic y Galaz en *Chile Arte Actual*.

³²⁷ Revisar en: *Nosotras que nos queremos tanto*, 1991; *El albergue de las mujeres tristes*, 1998; *La Llorona*, 2008; *Diez Mujeres*, 2011 o en *La novena*, 2016.

³²⁸ Jean-Louis Deotte, *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. (Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados, 2012), 140.

remover las huellas mnémicas fijadas en la psiquis del sujeto, permiten su propia reconfiguración.

Específicamente en *Autocríticas*, nos enfrentamos a un ritual de pasaje de fase liminar, caracterizado por orientarse a anular diferencias y distancias entre personas o grupos³²⁹. Dentro del relato en primera persona de esta publicación, se expone continuamente el miedo por encontrar su verdadera imagen a través del desnudo. Es por ello, que la pintura sobre su cuerpo es empleada como un mecanismo de maquillaje que disimula y des(aparece) su figura³³⁰. Paradójicamente, dicho ejercicio funciona de forma inversa, el lienzo blanco la hace aún más presente, en palabras de Serrano “trabajo con la ilusión de modificarme y usarme a mí como una proyección social (...) Yo siempre me había sentido distinta, específica en la individualidad de mi propio cuerpo. Y de repente me veo fijada en una imagen que me parecía terriblemente conocida. Miles y miles de mujeres chilenas estaban ahí... y yo... fundida en ellas. Mi auto imagen se derrumbó”³³¹.

Este devenir entre imagen latente y su velado a través de la pintura, responde justamente a una de las características de todo rito de pasaje. Según Turner a través de Maisonneuve, “el pasaje de un estado a otro se hace a través de los limbos de una ausencia de estatuto”³³². Esta ausencia de estatuto corporal podría ser definida como aquella instancia en que el cuerpo de Serrano se encuentra totalmente de blanco, anulado e invisibilizado. Aquí, el cuerpo físico como tal, desaparece; sus condiciones “normales” en apariencia son disimuladas y tapadas por la pintura. Posteriormente, este ejercicio reconfigura la psiquis de la artista, no sólo encontrándose con ella misma, sino que con un cuerpo social real.

Dicha dicotomía entre cuerpo-establecido y mente-reconfiguradora es develada nuevamente en otra de las páginas. Por un lado, Serrano asegura que: “Mi mente como capacidad de revisar y revisarse”³³³ mientras que en torno al cuerpo, dice: “mi cuerpo como incapacidad de consumarse y completarse”³³⁴. Como se puede observar, el rito aquí realizado emplea como principal recurso, el cuerpo a través de sus limitancias y realidades, es por ello que las reconfiguraciones son atribuidas al espacio mental, como si hablásemos de una especie de psicoterapia analítica a través de la creación y escenificación de la *performance*.

³²⁹ Jean Maisonneuve, *Las conductas rituales* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión, 2005), 86.

³³⁰ En *Autocríticas*, nos encontramos con un doble juego entre lo mostrado y el acto de mostrar; por un lado, a partir de la inmanencia de emplear el cuerpo como material (Lehman, 2013; 244) y, por otro; al emplear la pintura como una veladura.

³³¹ Marcela Serrano, *Autocríticas* (Santiago, Chile; Autoedición, 1980), 21.

³³² Jean Maisonneuve, *Las conductas rituales* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión, 2005), 86.

³³³ Marcela Serrano, *Autocríticas* (Santiago, Chile; Autoedición, 1980), 7

³³⁴ *ibíd.*, 9.

5.5 Sobre el soporte libro a través del cuerpo

Al hacer una escueta revisión bibliográfica es posible percatarse que el soporte libro –desde los años 60– ha tenido una gran importancia para diversas producciones artísticas en la escena nacional. Pero, aun así, la utilización de este tipo de soportes ha tenido un gran declive a comienzos de los años 90, donde la publicación que era pensada como un soporte más de trabajo, comenzó a supeditarse a exhibiciones. Transformándose en catálogos recopilatorios de las exposiciones para dar cuenta del evento; es decir, estos se fueron confeccionando con el objetivo de datar y referenciar sucesos particulares sin entregar mayores experimentaciones o propuestas a través de éste formato. Al parecer, es por ello, que diversos investigadores nos hemos enfocado en los libros de las décadas de los setenta y ochenta, en que principalmente los artistas rentabilizaban la materialidad del libro con una destreza inigualable en el tiempo; los registros de las obras no padecían del estatuto de *dar cuenta de* y, pasaban a ser nuevas imágenes trabajadas *desde y para* el soporte del libro. Dentro de este panorama, incluso podemos ser mucho más agudos en definir qué tipo de obras se trabajaban a través del libro, correspondiendo comúnmente a propuestas performativas en que el cuerpo había sido la primera instancia de trabajo. Para estos casos, el libro *exhibe la gestión de recursos que ha hecho posible la puesta en escena de sus cuerpos*³³⁵, en que además, en el caso de Serrano, se une el texto como otro elemento corpóreo y significativo que complementa dicha escenificación. Tanto, texto como imagen, son producidos por ella; como si de una obra de teatro se tratase, el texto respondería a un guion o argumento que acompaña equitativamente al cuerpo en escena de la artista.

Esta estrategia productiva se presenta de forma poco convencional en comparación con los relatos altamente difundidos por la escena artística de aquellos años, en que piezas como: *Motivo de yeso* (Artista: Patricio Rojas, Textos: Ronald Kay y Eugenio Dittborn, 1978), *Cuerpo Correccional* (Artista: Carlos Leppe, Textos: Nelly Richard, 1980), o *la feliz del edén* (Artista: Carlos Leppe, Textos: Eugenio Dittborn, 1983) son obras que militan con una co-autoría entre artista y escritor. Esta doble militancia es posible observarla desde dos frentes; por un lado, el aporte, retroalimentación y maduración del trabajo mancomunado y colaborativo realizado entre artista y teórico; pero a su vez, también podemos encontrarnos con que dicha relación comenzó a transformarse en una tónica bastante común y, que en específico, la posición del teórico/critico direccionaba y forzaba en cierto grado los discursos emitidos. Un ejemplo de ello, es el caso de *Cuerpo Correccional* de Carlos Leppe. Esta publicación editada por V.I.S.U.A.L. y, en coautoría entre el artista y la teórica Nelly Richard, se transforma en una publicación que ilustra y explica –poéticamente– la

³³⁵ Cita extraída de: Zúñiga, Rodrigo (2008) *La demarcación de los cuerpos; tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago; Ediciones Metales Pesados. En ella, Zúñiga emplea dicha aseveración en torno a la fotografía, y en este caso, es aplicada para el soporte libro.

obra de Leppe. Esta sentencia no había podido ser verificada hasta el lanzamiento de *Cegado por el oro* (1998) Catálogo retrospectivo³³⁶ en que el propio artista nos asegura:

(...) la Richard y tú [Mellado], intentaban asaltarme cada día, me acorralaban en una esquina y pedían respuestas para cada uno de mis movimientos, y tú lo sabes bien. Dejé de producir públicamente porque sabía que cada uno de los trabajos que hacía, antes que llegara a ser presentado, pasaba por la autopsia de las necesidades críticas, obsesivas y monotemáticas; el ambiente se movía en función de las batallas de discursos que proliferaban urgentes como comunicados de guerra. Trabajaban policialmente, cargando una maleta de lentes para una cámara de cine con la que intercambiaban óptica según la estrategia necesaria. Entonces comencé a trabajar silenciosamente en mis obras. Quienes me dejaban respirar me retribuían con un cierto placer³³⁷.

Seguramente, la autopsia y demanda emitida por los teóricos de aquellos años, no pudo ser aplicada en Serrano, quien a pesar de trabajar colaborativamente con artistas o cineastas³³⁸, siempre emitía una voz activa en sus obras. Los textos empleados en *Autocríticas* o *Yo Dora*, demuestran un interés claro y preciso de parte de la artista. Sus motivaciones e interés eran develados y, en cierto modo, delimitaban el terreno del cual se quisiese escribir y analizar. Este mismo fenómeno fue analizado por Galaz e Ivelic quienes aseguran que

(...) a través de los catálogos [particularmente en el caso de Reconstitución de escena] se observa una situación renovadora de la relación artista-teórico. En general, dicha vinculación se había dado y se sigue dando a mucha distancia; el encuentro entre ambos se produce con la obra terminada y expuesta en la galería o en el museo. (...) El teórico no sólo conoce, también se involucra en el proceso de producción, discute los planteamientos con el artista, analiza cuidadosamente el repertorio de signos por utilizar y fundamenta la elección de los soportes³³⁹.

Como se ha podido observar, el trabajo performativo –expuesto a través de los libros– de Serrano se caracteriza por un alto interés semiótico. Que a pesar de posibles características

³³⁶ A pesar de que el equipo de investigadores del proyecto carlosleppe.com –dirigido por Justo Pastor Mellado– aseguran que la publicación *Cegado por el oro* de Carlos Leppe se transformaría en una obra de arte caracteriza por la ficción, este texto de Leppe se relaciona directamente a las razones del alejamiento de las *performance* más conceptuales por la pintura contemporáneo y/o neo expresionista.

³³⁷ Carlos Leppe, *Cegado por el Oro*, (Santiago, Chile; Galería Tomás Andreu), 12.

³³⁸ Dentro de sus colaboradores encontramos a Carlos Flores, Leo Kocking, Ana María López, Lotty Rosenfeld y Eduardo Tironi.

³³⁹ Gaspar Galaz y Milan Ivelic. *Chile, arte actual* (Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988), 201.

críticas –como gran parte de la producción de la *Escena de Avanzada*–, propone un lenguaje textual, directo y reflexivo que expone a través de ambas publicaciones. La palabra y el texto en Serrano se transforman en elementos preponderantes trabajados desde su propia autoría; diferencia sustancial con otros artistas de la *Escena*, que desplazaban el carácter textual a críticos y teóricos que desarrollaban y sustentaban cada una de sus piezas. Quizá, esta puede ser una de las principales razones que empleó la artista para comenzar a introducirse de lleno el texto en *libros de artista*; soporte y estrategia altamente utilizada en Chile y en toda Latinoamérica pero, con un alto interés gráfico y visual por sobre el textual. Específicamente en Serrano, encontramos una producción en que ella misma define las directrices de su trabajo, gran diferencia con artistas como Carlos Leppe o Patricio Rojas, quienes en 1979-1980 dejaban por completo la escritura de sus libros a teóricos a Nelly Richard o Ronald Kay.

A través de esta misma condición, resulta muy interesante como el trabajo performativo de una escena nacional es conocido principalmente a través del soporte libro. Piezas que en el caso de Serrano, Leppe, Dittborn o Rosenfeld son pensadas desde el comienzo de sus procesos creativos. Conformado pequeños archivos que fijan parte de las ideas y el proceso de cada proyecto. A ello, se suma además el carácter efímero e inmanente que condiciona toda acción corpórea. La única posibilidad de revivir nuevamente parte de la experiencia de la acción, es a través de mecanismos de memoria y mediación que registran la acción del cuerpo, o como hemos mencionado a través del carácter documental que éste adquiere a través de la utilización de soportes fotográficos, audiovisuales o del libro.

Estos soportes no fueron empleados como mero registro, sino que en ellos se veía una posibilidad de trabajo en el que se podían desplegar –simbólicamente– sus acciones. El cuerpo teatral de Copello, el cuerpo fatigado de Leppe o el cuerpo anulado de Serrano pueden ser recepcionados actualmente sólo a través de estos soportes. El libro, el video o la fotografía se transforman en los actuales medios de contacto atemporal de la acción corpórea. En que a través del catastro y análisis de aquellos años, podemos asegurar que una escena transversal de la producción de arte en Santiago, se encontraba en la misma sintonía. Esto, además se ve reflejado en el interés de crear nuevos encuentros, coloquios y actividades en torno a estos soportes. Por ejemplo el ya mencionado *Concurso Colocadora Nacional de Valores el cual en 1978 emplea la mención de Gráfica al cobijar aquellas obras vanguardistas como por ejemplo las de Alfredo Jaar o Elias Adasme o por medio de los Encuentros franco-chileno de video arte.*

CONCLUSIONES

Como se ha planteado, uno de los principales objetivos fue dar cuenta de una característica transversal dentro de la escasa escritura crítica, historiográfica y teórica en torno a la *performance* en Chile, particularmente del enfoque reflexivo que tuvieron aquellas piezas que emplearon el soporte audiovisual, fotográfico y el editorial a través del libro. Por medio de este recorrido ha sido posible percatarnos de que realmente los relatos en torno a aquellas piezas han privilegiado el carácter semiótico de cada una de ellas. Al principio de la investigación, creímos que esta tónica sólo se había producido en aquellas escrituras simultáneas a las obras producidas, pero pudimos percatarnos que en voces más actuales³⁴⁰ continuó aquel enfoque. Es por ello, que podemos considerar que esta investigación aporta al estudio de la *performance* en el campo nacional, particularmente con la incorporación de términos vagamente trabajados como el de *video-performance* y *foto-performance*, además de proponer la incorporación de un nuevo término acuñado como el de *libro-performance*. Dentro de ellos ha sido posible privilegiar tanto el carácter del soporte utilizado, como también el de las estrategias corporales allí aplicadas. Para dicho cometido tuvimos que recurrir a exponer un panorama en torno a términos claves para pensar la *performance* y sus posibles escenificaciones por medio de los soportes ya mencionados. Por ejemplo, abordamos los términos de cuerpo, performatividad y performativo, rito y las posibles mediaciones del cuerpo y el de *performance* a través de otros materiales. Junto a ello, recurrimos también a realizar un paneo sobre aquellas visiones más tradicionales en torno a lo que se ha transferido como “la historia de la *performance*” por medio de sus inicios en las Vanguardias Historias con el *futurismo*, *surrealismo* y *dadaísmo*; centrándonos en aquellos ejemplos que contribuirían a la interdisciplinariedad que conlleva inmanentemente la *performance* (empleo de la fotografía, danza, teatro, cine). Estos movimientos señalados, corresponden a aquellos hitos en que se puede observar las primeras experimentaciones por medio de la fotografía y la imagen en movimiento. Dentro de esta sección, sumamos también un recorrido por aquellas prácticas más significantes dentro de Latinoamérica, centrándonos en las propuestas colectivas de *performance* o acciones de arte desarrolladas en Argentina, Brasil y Chile. Aquí, pudimos observar cómo el carácter político-social de aquellos cuerpos escenificados en espacios públicos –o por medio de otros soportes–, se caracterizaban por representar demandas y luchas contra los regímenes dictatoriales impuestos en gran parte de Latinoamérica. Este cruce tuvo por interés hacer dialogar ciertas prácticas y operaciones, tanto latinoamericanas como internacionales, en torno a la teoría de las *Vanguardistas Simultáneas* propuesta por Andrea Giunta. Con la cual ha sido posible advertir que dentro del globo ocurrían sincrónicamente producciones de obras de arte que se articulaban con símiles estrategias, operaciones, visualidades, temáticas, entre otros

³⁴⁰ Por ejemplo la propuesta de Paulina Varas expuesta en el Coloquio *Archivo Abierto* mencionado en el Capítulo N°1.5, quien aún continúa primando el carácter conceptual por sobre el material.

elementos comunes que podían estar compartiéndose simultáneamente y, que a su vez generaban algo así como una *sensibilidad común*.

Al ingresar de lleno al trabajo nacional, pudimos percatarnos de la inclusión o llegada de las de nuevas tecnologías, y cómo estas ingresaron paralelamente con las experimentaciones performativas; hecho clave para nuestro país, ya que se gestó una relación mancomunada entre el cuerpo en vivo y el cuerpo mediado por las técnicas de registro. Estas condiciones produjeron una serie de hitos que cimentaron la escena plástica y conceptual del arte chileno hasta nuestros días. Aquí abordamos tres ejemplos que correspondieron a las experimentaciones escénicas de Víctor Hugo Núñez en la exposición *La Imagen del Hombre* de Miguel Rojas Mix; luego nos situamos en el Concurso de la Colocadora Nacional, el cual permitió e incentivó el ingreso de nuevos soportes y experimentaciones vanguardistas a líneas tradicionales dentro de un régimen dictatorial; el último hito aquí rescatado, se centró en el Festival Franco Chileno de Video Arte, los cuales forjaron los cimientos para una posible historia del video arte en Chile, motivando a artistas que continuaran con sus producciones audiovisuales o incentivando a otros intelectuales como poetas, escritores o dramaturgos que se interesaran por el video.

En los últimos tres capítulos se expuso un análisis monográfico en torno a tres artistas. Reflexiones que se iniciaron a través de Francisco Copello con su obra *Calendario* (1973-1974) en la cual pudimos observar el trabajo teatral y expresivo que logró proyectar a través de una serie de doce *foto-performance* donadas y expuestas en el Museo de Sao Paulo en la exposición *Prospectiva 74*. Muestra que se ha transformado en un hito para los artistas allí desplegados, como también, por su condición expositiva de agrupar el arte conceptual internacional en Latinoamérica. Dentro del trabajo de Copello pudimos además proponer una relación narrativa entre su escritura autobiográfica y el carácter de *ficción e intervención*, en comparación con las posibilidades que nos entrega el formato fotográfico. En ambos soportes (escritura y fotografía) la intervención de la “realidad” resulta posible debido a sus condiciones *plástico-lectoras* –por medio de la edición y montaje– y su carácter conceptual –por medio de los signo allí alojados–. Al ingresar al trabajo de Carlos Leppe, pudimos centrarnos en tres piezas que abordaban los soportes aquí trabajados; por un lado nos centramos en la *foto-performance*, *El Perchero* (1975), en la cual vemos una de las primeras experimentaciones de un cuerpo escenificado por medio del soporte fotográfico, que a la vez sumaba un nuevo soporte, rebatiendo el carácter plano innato de la fotografía. Este gesto rupturista y vanguardista sólo fue posible hallarlo en el primer montaje de la Galería Módulos y Formas, pero no así en exposiciones futuras como en *El cuerpo de Leppe* (2011) en espaisor o en *Perder la Forma Humana* (2013) del Museo Reina Sofía. En estas últimas ocasiones, pudimos notar como nuestra hipótesis de trabajo se hacía efectiva empíricamente; la *foto-performance* instalada en el perchero –y que poseía un carácter tridimensional–, fue opacada por un montaje plano donde primaba el carácter semiótico y no *plástico-estético* que poseía a la par con su otro estatuto.

Al pasar a *Reconstitución de Escena* (1977), pudimos observar las modificaciones que poseían las *foto-performance* instaladas en la Galería Cromo, en contraste con las modificaciones que tuvieron que sufrir para ser ingresadas al *libro-performance* del mismo nombre. Por un lado, en la Galería podíamos observar diversas peculiaridades técnicas, de materiales, densidades, grosores, granos y texturas, que posteriormente en el libro fueron aplanadas por medio del carácter *xerográfico* allí empleado. A diferencia de la obra anterior, no creemos que dichas diferencias empeoran la obra, sino que su estatuto exhibitivo cambia. Aquí, el *libro-performance* incorpora nuevos elementos que aportan a las lecturas de dicho material, por ejemplo la incorporación de textos (Nelly Richard, Adriana Valdés y Cristian Huneeus), las compaginaciones, un guión que articula la lectura y la posibilidad de manipular objetualmente el *cuerpo escenificado* en el soporte libro. Por último, en este capítulo analizamos la pieza *Las Cantatrices* (1980) expuesta en Galería Sur, en la cual también centramos nuestra mirada sobre el carácter material en conjunto con aquellas lecturas conceptuales en torno a la pieza. Aquí, se expuso aquellas relaciones técnicas que el video conformaba, por ejemplo la postproducción que posibilitaba incorporar nuevos elementos en escena dentro del mismo video (El fórceps que se añade a la boca del artista), también analizamos los movimientos de cámara y cómo estos dialogaban con la rigidez del cuerpo enyesado de Leppe, optando por mantener una cámara fija que permitía percibir aquellos sutiles movimientos. Todo este capítulo fue articulado a partir del interés por comprender el cuerpo de Leppe como un documento; a pesar de que podamos emplear la misma hipótesis para otros trabajos chilenos o internacionales, hemos podido percatarnos de que Carlos Leppe tenía un interés mayor por la fijación de su cuerpo a través de distintos materiales documentales, los cuales eran rentabilizados a partir de sus propias cualidades. Esto, quizá se pueda responder con la condición procesual de los trabajos del artista, ya que no sólo se consignaban como intervenciones en el espacio galerístico, sino que era posible encontrarnos con otros materiales en nuevas instancias – previas o posteriores a su evento en vivo –, como por ejemplo en fotografías, revistas, publicaciones, catálogos y videos.

La investigación finaliza con el trabajo –principalmente de libros– de la artista y escritora Marcela Serrano, quien a través de *Autocríticas* (1979-1980) y *Yo Dora* (1984) expone un trabajo personal en torno a complejizar su propio cuerpo y –simbólicamente– el de otras mujeres. A raíz de su interés y preocupación literaria fue imposible no relacionar el carácter textual y narrativo que prima en ambas obras. Aquí, no solo observamos un novedoso manejo conceptual característico de aquellos años en que el cuerpo era empleado como representaciones simbólicas de una sociedad fracturada por el Golpe Militar, sino que además aquí se observa la utilización de recursos literarios a través del texto, otorgando una densidad por sí sola a cada una de las piezas. Es decir, en ambos libros observamos como la propia autora es quien reflexiona y otorga una lectura a su propio cuerpo escenificado (diferencia sustancial con el trabajo de Carlos Leppe).

Esta investigación ha sido posible a partir de la interrogante de cómo entender el ingreso de una pieza audiovisual, fotografía o editorial que poseyera el estatuto de una obra de arte o,

de aquellas piezas documentales que sólo residirían en una nomenclatura de registro – fotográfico o audiovisual– que más bien da cuenta de un evento anteriormente expuesto. Por ende, dicho cuestionamiento es aquel que posiciona una mirada reflexiva sobre las obras aquí analizadas, intentando plantear aquella valiosa diferencia entre el registro de una *performance* y aquellas *performance* que rentabilizaban su tecnología de registro, transformándose en parte sustancial de la pieza. Este posicionamiento podría ser adoptado desde la archivística, la cual se preocupa constantemente de entender *el principio de procedencia*. Si aplicáramos dicho principio a la investigación de las artes visuales, podríamos asegurar que ésta se debería caracterizar por reconstruir documentalmente los procesos de creación, exhibición y recepción de una obra de arte. Por medio de dicho enfoque, relevaríamos el carácter autoral de quien crea la pieza; luego, la obra en sí misma, a partir de qué materialidades observamos y cómo las percibimos; y por último, cómo éstas son recepcionadas a partir de lecturas reflexivas de expertos, por entrevistas a los asistentes o, simplemente por medio de los registros de prensa.

Para concluir, nos gustaría dejar en claro que esta investigación no tenía por objetivo reconstruir un panorama desde cero, sino que más bien problematizar aquellas escrituras sobre el trabajo de la *performance* en Chile y cómo podríamos enfrentarnos actualmente a las mismas piezas que se han trabajado con anterioridad, empleando nuevos enfoques multidisciplinarios amparados en la archivística, la observación plástica, la experiencia receptiva-estética, en conjunto al carácter conceptual de cada una de las obras. Todo este conjunto de enfoques y metodologías son las que posibilitaron que para esta investigación se rentabilizaran de mejor forma, diversos recursos plásticos-conceptuales de las obras performativas del periodo. Aquí, pudimos observar lineamientos similares para los trabajos analizados, por lo cual –de forma transversal– se pasaron por alto recursos sumamente importantes que aportaban a aquella construcción de *simultaneidad* productiva que se desarrollaba en el globo. Es decir, gracias a estos enfoques ha sido posible prever que muchas de las obras nacionales estaban sucediendo paralelamente en alrededor del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros y Catálogos

AGUILÓ, Osvaldo. 1983. *Plástica neo-vanguardista: antecedentes y contexto*. Santiago, Chile: CENECA.

ALONSO, Rodrigo, 1997. "Performance, fotografía y vídeo. La dialéctica entre el acto y el registro", en *Arte y Recepción*. 299-305. Buenos Aires, Argentina: CAIA.

ARISTÓTELES. 1934. *La política*. Madrid, España: Ediciones Nuestra Raza.

AUSTIN, John. 1962. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España: Paidós.

BAJAC, Quentin. 1999. *Tableaux vivants: fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)* Paris, Francia: RMN.

BOYLE, Catherine. 2008. "Lecturas lejanas, lecturas cercanas: Entrar en la selva lingüística de Juan Radrigán" en *Radrigán*, 47-76. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica.

BUNTINX, Gustavo. 1995. *El fulgor de lo obscuro*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor.

BRETT, Guy. 1991. *Helio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With; Minneapolis: Walker Art Center.

CADÔR, Amir. 2014. *Ainda. O como livro como performance*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha.

COPELLO, Francisco. 2000. *Fotografía y performance*. Santiago, Chile: Ocho Libros.

CROUZEULLES, Carmen. 2012. "Videoarte" en *Tecnopoéticas argentinas; Archivo Blando de Arte y Tecnología*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

DEOTTE, Jean-Louis. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2006. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

_____. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes de Madrid

FERRER, Rita. 2010. *¿Quién es el autor de esto?* Santiago, Chile: Ocho Libros.

- FISCHER-LICHTE, Erika. 2013. *Estética de lo performativo*. Barcelona, España: Abada.
- FLUSSER, Vilém (1985) *Filosofia da caiza preta*, Sao Paulo, Brasil: Hucitec
- FONSECA, Mario (2010) “Mario Fonseca en Conversación con Rita Ferrer” en *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y Performance*. 87-100. Santiago, Chile: Ocho Libros.
- FOUCAULT, Michael. 1969. *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets.
- _____. 1970. *El orden del Discurso*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets.
- _____. 1979. *Microfísica Del Poder*. Madrid, España: Las Ediciones de La Piqueta.
- _____. 2005. *Vigilar y Castigar; Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores Argentina.
- FOSTER, Hal. 2001. *Retorno de lo real*. Madrid, España; AKAL.
- FOSTER, Hal, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh e Yve-Alain Bois. 2006. *Arte desde 1900*. Madrid, España; AKAL.
- FREIRE, Cristina in Santos, Alexandre. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre, Brasil: UFRGS, 2004. Impreso
- FREIRE, Cristina. 1999. *Poéticas do Processo Arte Conceitual no Museu*. Sao Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo – Iluminuras.
- GALAZ, Gaspar y Milan Ivelic. 1988. *Chile, arte actual*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Impreso
- GOFFARD, Nathalie. 2013. *Imagen criolla. Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Santiago, Chile; Ediciones Metales Pesados.
- GIUNTA, Andrea. 2014. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires, Argentina: Fundación ArteBA.
- _____. “Adiós a la Periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de Latinoamérica” en *La invención concreta*. (Madrid, España: Museo Reina Sofía, 2013), 105-117
- GOLDBERG, Roselee. 1988. *Performance Art*. Barcelona, España: Destino.
- GUASCH, Ana María. 2000. *El Arte último del siglo XX, Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza.
- _____. (2011) *Arte y Archivo 1920-2010; Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid, España: AKAL.

HANNAVY, John (ed.). 2008 *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

HONORATO, Paula (2017) “Sujeto biográfico y sujeto histórico” en Sala de Espera, de Carlos Leppe en *Sección Documentos de Archivo Carlos Leppe*. Santiago, Chile: Archivo Leppe

HUNEEUS, Cristian. 1977. “Cuatro años por el cuerpo de Leppe” en *Reconstitución de Escena*. Santiago, Chile: Autoedición.

KRAUSS, Rosalind, 2006. “Videoarte: la estética del narcisismo” en *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, Madrid, España; Museo Nacional Reina Sofía.

LE BRETON, David. 1992. *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión.

LEBEL, Jean-Jacques. 1967. *El happening*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión. Impreso.

LEHMANN, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. Murcia, España: CENDEAC.

LEMEBEL, Pedro (2013) “La muerte de Madonna” en *Loco Afán; Crónicas de Sidario*. 45-65. Santiago, Chile: Planeta.

LEPPE, Carlos. 1998. *Cegado por el oro*. Santiago. Chile: Galería Tomás Andreu.

MACHADO, Arlindo. 2001. *O quarto iconoclasto e outros ensaios herejes*. Rio de Janeiro; Ríos Ambiciosos.

MAISONNEUVE, Jean. 2005. *Las conductas rituales*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

MELLO, Christine. 2007. “El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980” en *Primera generación. Arte e Imagen en movimiento [1963-1986]*. 157-180. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

MELLADO, Justo Pastor. 1996. “La novela Chilena de Mario Fonseca” en *Mario Fonseca Velasco: Fotografías 1986-1995*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

_____. 2000. “Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)” en *Chile 100 años; tercer periodo 1973-2000*. 8-22. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

MICHELL, Jorge. 2011. “Estética del cuerpo relacional” en *La intensidad del acontecimiento, escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. 31-47. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

MOSQUERA, Gerardo. 2006. *Copiar el edén: Arte Reciente en Chile*. Santiago: Puro Chile.

NASIO, Juan David. 2000. *Enseñanza de siete conceptos cruciales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.

NEUSTADT, Robert. 2012. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.

OSBORNE, Peter. 2011. *Arte Conceptual*. Barcelona, España: Phaidon.

OYARZÚN, Pablo. 1999. *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago, Chile: Editorial La Blanca Montaña.

PLATÓN. 1872. *La República*. Madrid, España: Medina y Navarro, Editores.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. “Corporalidades Políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano” en *Estudios avanzados de performance*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica. Pág. 605-628.

PORZECANSKI, Teresa. 2008. *El cuerpo y sus Espejos*. Montevideo, Uruguay; Planeta.

QUINTANA, Sonia. 1979. “Plástica” en *Resumen de 6 años de actividad artística en Chile 1974-1979*, 4-22. Santiago, Chile; Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

RICHARD, Nelly. 1977. “Reconstitución de escena” en *Reconstitución de escena*. Santiago, Chile: autoedición.

_____. 1980. *Cuerpo Correccional*. Santiago: V.I.S.U.A.L.

_____. 1981. *Una mirada sobre el Arte en Chile*. Santiago: Autoedición

_____. 2007. *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados

_____. 2014. *Diálogos Latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago: Ediciones UDP

RICOEUR, Paul. 2010. *Del texto a la Acción, Ensayos de Hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. 2006. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo veintiuno – Universidad Iberoamericana.

ROCHER, Guy. 1980. *Introducción a la Sociología general*. Barcelona, España: Herder.

ROJAS MIX, Miguel. 1971. *Imagen del Hombre. Muestras de escultura neofigurativa chilena*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile. Nueva Serie Año CXXIX, N° 1.

ROJAS, Sergio. 2011. “El des-encuentro del cuerpo en la representación” en *La intensidad del acontecimiento, escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. 49-57. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

SAUSSURE, Ferdinand. 1945. *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Argentina: Losada.

SAÚL, Ernesto. 1991. *Artes Visuales 20 años 1970-1990*. Santiago, Chile: Ministerio de Educación.

SCHECHNER, Richard. 1985. *Between Theater and Antropology*. Philadelphia, USA; University of Pennsylvania Press.

_____. 2000. *Performance teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

SERRANO, Marcela. 1980. *Autocriticas*, Santiago, Chile; Autoediciones.

_____. 1983. *Yo Dora*, Santiago, Chile; Autoediciones.

SZMULEWICZ, Ignacio. 2012. *Fuera del cubo blanco*, Santiago, Chile; Ediciones metales pesados.

_____. 2015. *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, Santiago, Chile; Ediciones metales pesados.

TAYLOR, Diana. 2012. *Performance*. Buenos Aires, Argentina: Asunto impreso. Impreso

_____. 2011. *Estudios avanzados de performance*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica. Pág. 7-30.

_____. 2015. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

THOMAS, Ann. 2006. “La modernité et la photographie mise en scène (1900-1965)” en *La photographie mise en scène. Créer l’illusion du réel*, 102. Londres, Nueva York, Merrel: Musée des Beaux-Arts du Canada – National Gallery of Canada.

TURNER, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

ULLOA, Jessica. 1985. *Video independiente en Chile*. Santiago, Chile: CENECA - CENCOSEP.

VALDÉS, Adriana. 1977. “Exposición: operaciones” en *Reconstitución de Escena*. Santiago, Chile; Autoedición.

VALDÉS, Catalina. 2010. “Carlos Leppe” en *Copiar el Edén*. Santiago, Chile; Puro Chile.

VARAS, Paulina. 2009. “C.A.D.A.: Estrategias del deseo” en *Trienal de Chile 2009*, 161-163. Santiago, Chile; Fundación Trienal de Chile.

VIDAL, Sebastián. 2012. *En el principio; Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados.

WARR, Tracey. 2006. *El Cuerpo del Artista*. Barcelona, España: Phaidon.

WIGOZKI, Karina. 2004. “El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazón: Crónica urbana de Pedro Lemebel” en *La Casa N°2*. Marc Zimmerman, Cristián Santibáñez y Catalina Castellón, coordinadores, University of Houston.

ZÚÑIGA, Rodrigo. 2008. *La demarcación de los cuerpo; tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago; Ediciones Metales Pesados.

Tesis

ALBARRÁN DIEGO, Juan. 2012. Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000). Tesis de Doctorado, Universidad de Salamanca.

BÁEZ, Rolando (1989) *Cuerpo dis(loca)do: notas en torno a Juan Domingo Dávila*. Santiago, Chile. 1989, Tesis de Licenciatura. Universidad de Chile.

MACCHIAVELLO, Carla (2010) *Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985*. Tesis de Doctorado. Stony Brook University.

VALENZUELA, Sebastián (2013) “Corpusgraphesis”; el cuerpo como generador e inscriptor de signos. Tesis de Licenciatura. Universidad de las Comunicaciones.

Archivos

Fondo de Artistas: Francisco Copello, Eugenio Dittborn, Juan Downey, Justo Pastor Mellado, CADA, Archivos manuscritos y mecanografiados del autor. Centro de Documentación Artes Visuales (CEDOC).

Fondo Concurso Colocadora Nacional. Afiches/Catálogos. Centro de Documentación Artes Visuales (CEDOC).

Fondo Video Franco-Chileno. Catálogos, programas y cartas mecanografiadas. Centro de Documentación Artes Visuales (CEDOC).

Fondo Francisco Copello. Museo de Arte Contemporáneo Sao Paulo (MAC USP).

Prensa (Diarios y Revistas)

BINDIS, Ricardo. 1979. "Concurso de la Colocadora" en *La Tercera de La Hora*. Domingo 2 de Diciembre de 1979.

CABEZÓN, Isidora. 2006. "Copello. El rey sin corona" en *Arte al Límite - Edición 19*, 2006, 5-18

DE AZÚA, Félix. 2009. "El Año del Juicio Final" en *El País*, 21 de Enero 2009.

EXPRESO. 1966. "Guillermo Núñez, una nueva escuela pictórica" en *Expreso Lima*. Lunes 24 de Octubre de 1966.

ELLEGIERS, Sandra. 2006. "El cuerpo visto por Bruce Nauman," *El País*, 30 de septiembre 2006.

EL SUR (1986) "Formaron sociedad de video arte" en *El Sur*, Concepción, Domingo 20 de julio de 1986. Impreso

EL MERCURIO (1986) "Jornadas de Video en Instituto Chileno-Francés" en *El Mercurio*, Santiago, Miércoles 6 de Agosto de 1986.

PARRA, Diego (2016) "Aproximaciones a 'vanguardias simultáneas', de Andrea Giunta" en *Artishock*. 19 de Abril.

RICHARD, Nelly. 1979. "Carlos Leppe: Retrato de un Artista" en *Revista Bravo - Año 3 N°5*. 104-106

SOMMER, Waldemar. 1977. "Con Carlos Leppe A través de Rupturas y Sublimaciones" en *El Mercurio*, 25 de Diciembre.

_____. 1979. "Los resultados de un Concurso" en *El Mercurio*. Domingo 22 de Noviembre de 1979.

Revistas Académicas.

ADAMI, Flávia (2011) A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre a performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozzo. *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, Embap: 76-85.

AGRA, Lúcio. 2014. "Performance e Documento, ou o que chamamos por esses nomes?" en *Revista Brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, Brasil Vol 4*: 60-69.

AUSLANDER, Philip. 2006. "The performativity of performance documentation" en *PAJ: A Journal of Performance and Art Vol. 28* (Septiembre): 1-10.

BUTLER, Judith. 1998. "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" en *Debate feminista, vol. 18, México*: 296 - 314

CAPUTO, Alessandra. 2010. "Hélio Oiticica: la experiencia estética como trascendencia de lo sensible" en *Revista Forma, Vol. 1* (Primavera 2010): 77-88

FISCHER-LICHTE, Erika y Jens Roselt 2001. "La atracción del Instante; Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales" en *Revista Apuntes, Vol. 130, Chile*: 115-125

FERNANDES, Ciane. 2010. "Pela câmara somática: a Dança-Teatro e o vídeo-documentário como performance. Contemporânea". *Revista de Comunicação e Cultura, vol. 8, n°2* (Diciembre): 1-16

LIMÓN, Nieves. 2013. "Nacho López, análisis de dos performance fotográficas" en *Revista Zer, Vol. 34*: 173-193

NASCIMENTO GONÇALVES, Fernando do. 2005. "O artista contemporâneo e as novas possibilidades de produção da na fotografia," en *Contracampo, Comunicação e Imagem Brazilian Journal of Communication Vol 13, Universidade Federal Fluminense* (Segundo Semestre 2005): 185-202

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana. 2013. "Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento," en *Contratexto N°21, Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima* (Junio): 129-137

VICCI GIANOTTI, Gonzalo. 2013. "Fotografía, teatro y cultura visual. Una mirada sobre el archivo del Teatro Solís," en *Revista Digital do LAV, Vol. 6, Núm. 11, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil* (Septiembre): 1-15

VARAS, Paulina. 2006. "Escritura sobre el tiempo: Documentos y memoria en el trabajo del C.A.D.A.," en *Coloquio Video Arte / Archivo Abierto. Coloquio llevado a cabo en el Centro de Documentación de Artes Visuales (CEDOC), Santiago, Chile*.

VALENZUELA, Sebastián. 2015a. "Sobreexposiciones y subexposiciones; una poética de la imposibilidad," en *Revista Atlas, Imaginarios Visuales* (Febrero).

VALENZUELA, Sebastián. 2015b. "Colección Vecinal: La colaboración como producción de obra y el montaje como estrategia emancipativa," en *Revista Alzaprima N° 8, Concepción* (Junio) 48-57.

VALENZUELA, Sebastián (2016) “La obra como archivo; escenificación del cuerpo de Carlos Leppe a través de la video-performance, foto-performance y libro-performance” en *II Encuentro SPEEP Experiencias Permeables: Convergencias de la investigación artística en la escena y el performance*. Encuentro llevado a cabo en Unidad de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. (Junio)

Entrevistas

CANTÚ, Mariela. Entrevista realizada el 4 de Abril de 2016 vía Online. Entrevistador: Sebastián Valenzuela.

DITTBORN, Eugenio. Entrevista realizada el 25 de Junio de 2016 en la Ciudad de Santiago.

FARIÑA, Soledad. . Entrevista realizada el 7 de Noviembre de 2016 en la Ciudad de Santiago. Entrevistador: Sebastián Valenzuela.

FONSECA, Mario. Entrevista realizada el 21 de Abril de 2016 en la Ciudad de Santiago. Entrevistador: Sebastián Valenzuela.

KAY, Ronald. Entrevista realizada el

MELLADO, Justo Pastor. Entrevista realizada el 18 de Abril de 2017 en la Ciudad de Santiago. Entrevistador: Sebastián Valenzuela.

RICHARD, Nelly. Entrevista realizada el 18 de Noviembre de 2016 en la Ciudad de Santiago. Entrevistador: Sebastián Valenzuela.

SERRANO, Marcela (2011) “Este mundo está diseñado para el sexo que no es el de uno” en *C5N ESTA NOCHE LIBROS: MARCELA SERRANO*. 13/11/2011 <https://www.youtube.com/watch?v=gb-3Htr5OJU>. Online

_____ (2017) Entrevista realizada el 14 de Julio de 2017 en la Ciudad de Santiago. Entrevistador: Sebastián Valenzuela.

Ponencias

Paulina Varas, Ponencia: “Escritura sobre el tiempo: Documentos y memoria en el trabajo del C.A.D.A.,” en Coloquio Video Arte / Archivo Abierto. Coloquio llevado a cabo en el Centro de Documentación de Artes Visuales (Santiago, Chile; CeDoc Artes Visuales, 2006) DVD, 123 min.

Sebastián Valenzuela Valdivia, Ponencia: *II Encuentro SEEP EXPERIENCIAS PERMEABLES: Convergencias de la investigación artística en la escena y el performance / La Obra como archivo; escenificación del cuerpo de Carlos Leppe a través de la video-performance, foto-performance y libro performance* (México, 26 de mayo del 2017).

Sebastián Valenzuela Valdivia, Ponencia: 1^{er} Encuentro Revista Punctum / *Libro-performance: mediaciones del cuerpo a través de dos publicaciones de Marcela Serrano* (Santiago, Chile, 7 de diciembre del 2017).