



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes

PERFORMANCE

Intersticio e Interdisciplina

**Tesis para optar al Grado Académico de Licenciada en Artes
con Mención en Teoría e Historia del Arte**

**Galia Arriagada Reyes
Profesor Guía: Mauricio Barría
Santiago de Chile, 2013**

AGRADECIMIENTOS A

Mi árbol matriarcal por su apoyo, a mi madre y abuelita.

Gonzalo Rabanal por la praxis, conversaciones y material facilitado.

Mauricio Barría por introducirme en las lecturas pertinentes.

Aníbal Sandoval y Gustavo Solar, compañeros de trazos corporales han sido esenciales en este proceso de búsqueda y conocimiento.

Janet Toro por mantener una buena disposición siempre, ante mis dudas y percepciones acerca de su obra.

Eugenia Brito, por ser uno de los pocos docentes en difundir luces sobre Performance.

INDICE

INTRODUCCIÓN Pág. 5

CONTEXTO HISTÓRICO

I. ANTECEDENTES Pág. 9

Nueva York: Happening - Fluxus - Body Art - Accionismo Vienés

Chile: Francisco Copello - Carlos Leppe - Diamela Eltit - Las Yeguas del Apocalipsis

CATEGORÍAS ESTÉTICAS DE LA PERFORMANCE

II. LIMINALIDADES Pág. 34

Artes Visuales - Teatro

III. EL ACONTECIMIENTO Pág. 44

Presencia - Espacio - Tiempo

Resistencia a la Reproducción: Fotografía - Video

EL CUERPO EN LA PERFORMANCE

IV. CUERPO PERFORMÁTICO Pág. 57

Estética Corporal

Cuerpo Femenino: Ana Mendieta - Marina Abramovic

V. PERFORMERS CHILENAS Pág. 75

Janet Toro Pág. 77

Carola Jerez Pág. 93

CONCLUSIONES

Pág. 105

BIBLIOGRAFÍA

Pág. 108

INTRODUCCIÓN

Desde el segundo año de mi carrera intuía que la Performance sería una temática de perquirir a fondo. Mi interés por las Artes Escénicas, en ese entonces el Teatro y la Danza, se ampliaría a las Artes Visuales con el descubrimiento de la Performance. Me cuestionaba la escasez de fuentes escritas, sobre todo en español, de un género artístico que ya tenía décadas de permanencia en nuestro país. Por otra parte, me llamaba la atención la falta de referentes femeninos en el arte, siendo que la Performance comprendía una clara alternativa de creación para las mujeres artistas, aparte de la Danza.

Performance: Intersticio e Interdisciplina, ha sido el resultado de un estudio que abarca la teoría desde una perspectiva Estética y la práctica a través de un taller con Gonzalo Rabanal, en donde tuve la oportunidad de experimentar la Performance en mi corporalidad. En el transcurso escritural de la tesis, me topé con el término -Liminalidad-, del cual derivó la propuesta de Intersticio e Interdisciplina, nociones que serán especificadas más adelante.

En primer lugar, necesitaba rescatar las raíces de la Performance, por lo tanto, articulé la historia basándome en movimientos artísticos que insinuaban su emergencia, desde el Happening, pasando por el Fluxus, el Body Art hasta el Accionismo Vienés. Excepto por éste último, en general se localizaban en la ciudad de Nueva York. Para luego, dirigirnos hacia los orígenes de la Performance en Chile, mediante sus precursores: Francisco Copello, Carlos Leppe, Diamela Eltit y Las Yeguas del Apocalipsis, lo que implicaba comprender el contexto histórico de la dictadura militar, los motivos de hallarse en un ambiente clandestino respaldado por un círculo reducido, exiguo en registro, de mínima difusión.

Una vez contemplado el panorama tanto internacional como nacional de los antecedentes, podía dedicarme a reflexionar acerca de las problemáticas estéticas que giran en torno a la Performance. Esto consistió en la formulación de los siguientes cuatro capítulos: *Liminalidades, Acontecimiento, Cuerpo Performativo y Performers Chilenas*. Un

proyecto que pretende mostrar observaciones analíticas sobre la Performance, para sustentar un con-tacto más extenso a futuro, una apertura de conjeturas que desisten de una intención tajante por decretar lo expuesto. De manera que se fija un inicio en la continuidad de exploraciones derivadas de la Performance.

Con el propósito de vislumbrar los diversos factores operacionales que constituye la Performance, se generaban interrogantes que se desprendían del Intersticio: la definición de Performance, el efecto de la acción en las dimensiones espacio-tiempo, la presencia en la correlación entre performer-espectador y el conflicto con la reproducción que estipula Peggy Phelan, los cuales tienen como punto de partida el cuerpo. Paralelamente, el cuerpo patentiza lo Interdisciplinar, que se evidenciará en la alteración de los códigos representacionales dentro de las Artes Visuales y el Teatro, enunciado en el Happening para expandirse más tarde al resto de las artes, por ejemplo la Danza y la Literatura.

La trascendencia del cuerpo en la Performance requiere de una indagación en lecturas filosóficas sobre lo corporal, por lo que conviene revisar a Maurice Merleau-Ponty, Henri Bergson y notoriamente a Michel Foucault, pensadores que contribuyen a profundizar la elaboración de imágenes en escena, los significados asignados al cuerpo, el potencial de la acción y sus representaciones tanto en el cotidiano como en el plano extracotidiano.

Sin caer en una tendencia feminista, quisiera fortalecer el perfil de mujeres que se dedican a la Performance, en particular Ana Mendieta y Marina Abramovic. Por esta razón analicé el Cuerpo Femenino en el arte, la discusión por el género desde el enfoque de Judith Butler y otras teóricas como Martha Rosler que dilucidan acerca del rol de la mujer. Por último seleccioné dos exponentes chilenas: Janet Toro y Carola Jerez, ambas con una trayectoria que las consolida en la Performance nacional, al mismo tiempo ellas reflejan la premisa de las Liminalidades en el desplazamiento hacia la Performance, Janet Toro desde el Grabado y Carola Jerez desde la Actuación.

La Performance, en su hibridez de lenguajes artísticos nos incita a descubrirla en el umbral que se sitúa, en constante movimiento y fluidez altera los bordes delineados por las restricciones conservadoras de las artes tradicionales, obstaculiza sus eficacias. Sostiene un dinamismo que trae consigo incertidumbre, azar y peligro, que pone a prueba el cuerpo en sus capacidades mentales y físicas, dispuesto a la variedad de probabilidades en accionar. La Estética nos permite ir revelando las categorías formales que son trastornadas, nos otorga claridad e impulsa nuevos cuestionamientos que puedan influir en los lectores y en las próximas generaciones. Al margen del poder por esquivar los principios institucionales, nos sumamos a la resistencia de su obstinación por desajustar el sistema dominante.

La investigación está dedicada a espectadores que miran atónitos una obra de Performance, igualmente para estudiantes o profesionales del campo artístico que tengan curiosidad en este asunto. En definitiva, facilitar la comprensión en el diálogo de energías que instala el encuentro de reunirse frente a la Performance accionando en escena, una experiencia que forma parte de la contingencia artística.

CONTEXTO HISTÓRICO

I. ANTECEDENTES

NUEVA YORK

Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos resultó triunfante. Consolidándose en una potencia económica, que se manifestó en progreso y prosperidad. Europa había quedado devastada, aun así la Unión Soviética permanecía como un bloque político estable. Se inicia la Guerra Fría entre EEUU y la URSS, entendida también como una pugna entre el capitalismo y el comunismo.

Varios artistas europeos inmigraron a Estados Unidos, algunos habían sido exiliados, otros en busca de nuevas oportunidades, en consecuencia llega la Vanguardia a Nueva York, ciudad que se convirtió en el centro cultural predilecto, sustituyendo a París, legitimado mediante el traslado del Surrealismo al Museum of Modern Art (MoMA), posteriormente la construcción del Guggenheim Museum, instituciones que a la vez sellan el Mercado del Arte, en tanto que la producción cultural iba a la par del desarrollo económico.

Sería el Expresionismo Abstracto en conjunto al legado teórico de Clement Greenberg, el movimiento artístico a cargo de posicionar a Estados Unidos como un simbolismo cultural de Occidente que se manifestaría en la apertura de numerosas galerías en Nueva York, en una circulación mercantil de la obras de arte y en la producción de una mayor cantidad de revistas dedicadas al arte.

Happening

"Just happen to happen"

A fines de los años cincuenta surge en Nueva York una nueva práctica artística denominada *Happening*, palabra inglesa que se traduce como -acontecimiento, suceso o

evento- dando énfasis en el tiempo presente porque indica "algo que está ocurriendo en el aquí y ahora". El principal referente fue Allan Kaprow, quien era pintor y pasó al arte de acción con la producción de Happenings. Otros exponentes fueron Red Grooms, Robert Whitman, Jim Dine y Claes Oldenburg, artistas estadounidenses provenientes de la plástica, ya sea de la pintura o la escultura. No obstante, también apareció en Europa con Wolf Vostell y Jean Jacques Lebel, y en Japón mediante Gutai Group, referentes muy puntuales, ya que el Happening se radicó en Estados Unidos. Especialmente, en las galerías Reuben, Hudson y Green de Nueva York.

Este desplazamiento a la acción, responde a un cuestionamiento sobre el espacio, derivado del Expresionismo Abstracto y el Neodadaísmo en Estados Unidos, corrientes artísticas que establecieron la importancia del movimiento y de la utilización de objetos insertos en la obra. A movimiento nos referimos tanto a la ejecución de la obra por el artista (Action Painting), como al público que se vuelve activo al rodear pinturas tridimensionales, esculturas de gran formato o móviles, e instalaciones (Combine Painting, Assamblage, Environment), por ende, los objetos "se convierten en un elemento constitutivo de la acción"¹, porque se trata de materiales extraídos de la vida cotidiana y que forman parte esencial de la obra.

Existen dos perspectivas con respecto al marco teórico del Happening, una teatral y otra derivada de las artes visuales, como dice Sontag " aparentemente, un cruce entre exposición de arte y representación teatral"². Se considera al teatro por la figura de Antonin Artaud, principalmente en base a su texto "Teatro de la Crueldad", que presenta características también contempladas en el Happening, por lo mismo sería un antecedente. Estos factores son:

- i) "Agredir al público", para Artaud la violencia hacia los espectadores radica en el quiebre de la cuarta pared³, por consiguiente se entabla una relación o comunicación directa entre el espectador y el espectáculo porque no hay un orden espacial ni un punto de vista determinado, sino la posibilidad de situarse

¹ Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Ediciones Akal, Madrid, España, 1997. Pág.193.

² Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Editorial Alfaguara, Madrid, España, 1996. Pág.340.

³ La cuarta pared es un muro imaginario o umbral que separa el escenario de la audiencia, los espectadores son testigos de la obra teatral, mientras los actores simulan no ser observados.

dentro de la obra y estar atento a los estímulos escénicos, hay una reacción instantánea del público. El Espectador pasa a ser un sujeto improvisado, debe interactuar con el resto del público y con los actores que dan origen a la escena. Está activo, porque es parte del acontecimiento.

- ii) El Espacio puede ser un lugar fuera de la sala de teatro, como la calle por ejemplo, por lo que se trata de apropiarse de un espacio, alterarlo y transformarlo en un escenario efímero a través de la acción.
- iii) La ausencia de texto, o sea, de un guión como pauta, tan común en el teatro Occidental. “El teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él”⁴, Artaud criticaba que la obra estaba subyugada a la dramaturgia en vez de explorar un lenguaje desde el cuerpo: gritos, gestos, movimientos, sonidos, etc. como es el caso del teatro Oriental. Entonces, no apunta a una eliminación del texto, más bien se dirige a oponerse a la estructura del guión, con acciones que se originan en el inconsciente sin estar preestablecidas
- iv) Al estar en juego el peligro y la realidad en la calle, el tiempo se torna imprevisible, resulta de las acciones que estén sucediendo sin delimitar la duración de la escena, de este modo surgen circunstancias casuales e inesperadas que no permiten advertir un lapso de tiempo exacto. A diferencia del uso del guión que otorga una seguridad en el orden de la obra teatral, de los tiempos en movimientos, textos, iluminaciones etc.

Michael Kirby plantea que el Happening es “una forma teatral concebida premeditadamente, en la que elementos alógicos, inclusive la actuación no subordinada a modelos, se organizan en una estructura dividida en compartimentos”, es decir, sería un evento azaroso pero que se constituye de un plan básico en principio para orientar las acciones que vayan transcurriendo, asimismo sería una actuación liberada de los cánones o técnica impuesta por la tradición teatral.

⁴ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 2005. Pág. 76.

De lo contrario, Lebel declara que “el Happening es ante todo un medio de expresión plástica”⁵, aunque sí reconoce que incluye otras variantes artísticas: del cine, la música, el teatro, etc.

Por otra parte, Schechner habla de un *Environmental Theatre*, que comprende dos posibilidades de espacio. Primero, crear un “ambiente nuevo modificando un espacio”⁶. Segundo, aceptar el “ambiente ya existente iniciando un dialogo escénico con el espacio”⁷. Lo anterior, entrelaza las inquietudes del campo visual y teatral que recaerán en el Happening, puesto que el Environment consistía en la creación de un ambiente que rodeara al espectador, con instalaciones sonoras, imágenes, objetos de la realidad, entre otros. Además circunscribe al teatro, porque hay relaciones interactivas entre actor y espectador.

Hay ciertas características que instauran el Happening, en las que todos los teóricos concuerdan, que son las siguientes:

- La temporalidad es variable, impredecible por no tener un principio ni un fin claro, se sitúa en el presente.
- Es un evento espontáneo sin ser totalmente improvisado, sólo existe una vez por lo que no se vuelve a representar, es una experiencia única. Kaprow menciona que el Happening podría entenderse como un "collage de eventos"⁸, dado que se presentan múltiples acciones de manera transitoria en un espacio, es decir, varios sucesos simultáneos y distintos entre sí, que aluden al concepto de collage.
- El montaje de objetos, comúnmente excesiva, por la abundancia de materiales al punto de producir un espacio saturado de materiales o fragmentos de la realidad que rodean al espectador. Por otro lado el cómo los actores habitan aquel espacio con acciones reiterativas que parecen ser una pieza más dentro de la obra, tal como lo señala Susan Sontag " las personas suelen aparecer como objetos"⁹

⁵ Lebel, Jean-Jacques. *El Happening*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1967. Pág. 49

⁶ Schechner, Richard. *Teatro de guerrilla y happening*, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1973. Pág. 33.

⁷ Idem.

⁸ Kaprow, Allan. *Assemblage, environment and the happening*, Ediciones Abrams, Nueva York, EEUU, 1968. Pág. 198. "The composition of a Happening proceeds exactly as in Assemblage and Environments, that is it evolved as a collage of events"

⁹ Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Editorial Alfaguara, Madrid, España, 1996. Pág.345.

Aspectos que fueron una constante en la mayoría de los Happenings ocurridos a fines de la década de los cincuenta y a principios de los sesenta, nombraremos algunos ejemplos: *The Burning Building* de Red Grooms; *Mouth* y *The American Moon*, de Robert Whitman; *The Shining Bed* y *The Smiling Workman* de Jim Dine; *Yard*, *Fluids*, *Spring Happening*, *Tree*, *Self Service*, *Orange* de Allan Kaprow.

El primer Happening registrado fue *18 Happenings in six parts* (1959), de Allan Kaprow en Reuben Gallery, Nueva York. Según Roselee Goldberg, el espacio estaba dividido con paredes de plástico, que disponían tres habitaciones, cada una con sillas ubicadas en distintas direcciones. El público asistente recibió tarjetas con instrucciones que tenían que seguir al sonar campanadas. En el recorrido, habían sujetos con distintas acciones, una mujer inmóvil por unos segundos en una postura fuera de lo común, dos personas leyendo carteles portátiles, hubo música en vivo, pintores que intervenían las paredes como lienzos. Finalizó después de una hora y media de 18 happenings continuados. Se averiguó acerca del proceso de este Happening hasta saber que fue totalmente planeada, la obra fue ensayada con tiempos específicos por los intérpretes, por tanto la planta de movimiento estaba controlada, sin posibilidad de azar.

Por lo visto, hay aspectos contradictorios si pensamos en la descripción sobre el Happening, en relación al primer Happening histórico. El tiempo manejado con un esquema que es entregado a los espectadores, indicándoles cuándo y qué hacer al oír las campanadas. Si bien el espectador está rodeado por el espectáculo, su participación es limitada en el Happening por tener que obedecer a las instrucciones de las tarjetas, “es apresurado pensar en la ausencia de manipulación, ya que el espectador tiene que someterse a las reglas de juego del correspondiente artista”¹⁰. Tampoco se puede igualar a un guión teatral porque el Happening involucra acciones que por lo general están ligadas a objetos, “materiales que suelen ser literalmente consumidos o destruidos en el curso de la representación”¹¹, aparte de que se encarga de movilizar a los espectadores, mientras que el teatro se preocupa de las acciones de

¹⁰ Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Ediciones Akal, Madrid, España, 1997. Pág. 207.

¹¹ Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Editorial Alfaguara, Madrid, España, 1996. Pág. 343.

los actores, no así de la audiencia. Al ser una experiencia única, no es revivido, en contraste a la obra de teatro que puede interpretarse una y otra vez.

Cabe destacar, la utilización de objetos que suelen ser desechables o del cotidiano como papeles, cajas, latas, telas, etc. Esto alude a las corrientes artísticas mencionadas en el comienzo: Combine Painting Assemblage y Environments. El Assemblage que significa -ensamblaje-, consiste en articular o reunir variados materiales, ya sean orgánicos, artefactos industriales u objetos de la realidad, para producir una obra. Combine Painting, es la posibilidad de incorporar objetos a la pintura, el soporte puede ser cualquier superficie, paredes o suelo, como lo dice su nombre es -pintura combinada-. El Environment es generar un ambiente, un espacio con diversos estímulos visuales y a veces sonoros. Por lo tanto, El Assemblage y el Combine Painting exigen ser observados rodeando la obra de arte, en cambio el Environment envuelve al público, el espectador se encuentra dentro de la obra. Allan Kaprow expone que tanto el Assemblage y el Environment manipulan objetos frágiles con el fin de ser destruidos después de la exhibición, lo que implica cuestionar la condición de permanencia de la obra, puesto que es momentánea.

Aun cuando el Happening sea una expresión artística de la plástica, se torna incuestionable el nexo con el teatro Artaudiano, se revela una mixtura entre artes visuales y teatro.

Fluxus

George Maciunas, fue arquitecto, diseñador gráfico, músico e historiador del arte estadounidense de origen lituano, fundó y fue coordinador de Fluxus. Este término deriva del latín "flujo", acorde a los planteamientos sobre el arte como un cambio continuo, de manera crítica. Por lo mismo, se dice que es un movimiento anti-arte, al representar las obras fuera del circuito artístico convencional u oficial, desprestigiando la comercialización del arte, los cánones tradicionales y contra las categorizaciones.

Se caracterizó por ser próximo a la música, a causa de la influencia de John Cage, de sus cursos en la New School Social Research de Nueva York, fue un connotado compositor y músico experimental de la época. Por ende, era común la convocatoria a conciertos o festivales de música, los populares *Fluxconcerts*, una serie de presentaciones en los que se incluían acciones, eventos, happenings, obras de teatro y lecturas poéticas. El primer Fluxconcert fue "el *Festum Fluxorum*, con el que se estableció en Alemania"¹² en el Städtisches Museum Wiesbaden, esta experiencia sustentó lo que sería la Antología de obras de variados artistas que prolongarían su producción artística dentro de Fluxus durante los años sesenta, una recopilación elaborada por Maciunas, texto que dio a conocer por primera vez el término Fluxus.

El Fluxus trajo consigo una "renovación de la música, el teatro y las artes plásticas"¹³, siendo esta última de nuestro interés, puesto que surgen innovaciones como el video-arte y la instalación, en suma a diversas acciones que por una parte se podían denominar happenings, asimismo una búsqueda o acercamiento a lo que más tarde sería la Performance. En efecto, lo conforman artistas que provienen de distintas áreas artísticas, siendo una práctica bastante interdisciplinar por lograr converger distintas directrices a través de un arte experimental. Tuvo una vigencia temporal, entre 1962 y 1966.

En un principio Alemania fue el lugar privilegiado del movimiento, en las ciudades "Darmstadt, Düsseldorf, Colonia, Wuppertal, Wiesbaden y Berlín"¹⁴, en donde se desarrollaron los festivales, exposiciones y eventos Fluxus, porque la mayoría de los artistas vivían en dicho país. Luego, se propagó al resto de Europa, Japón y Estados Unidos. Estuvo conformado por una red de artistas de una pluralidad de nacionalidades: Joseph Beuys, George Brecht, Nam June Paik, Yoko Ono, La Monte Young, Ay-O, Dick Higgins, Robert Watts, Robert Filliou, Jean Jacques Lebel, Ben Vautier, Milán Knizak, Wolf Vostell, Benjamin Pettersonn, Daniel Spoerri y Tomas Schmit¹⁵.

¹² Anexo Fluxus.

¹³ Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Ediciones Akal, Madrid, España, 1997. Pág. 205.

¹⁴ Anexo Fluxus.

¹⁵ Idem. La lista de artistas que fueron parte de Fluxus es más extensa, pero hemos nombrado a los más reconocidos, quienes tuvieron mayor resonancia.

A partir de la experiencia cotidiana del individuo, Fluxus decidió tener como objetivo "la confusión del público, la irritación del observador",¹⁶ es decir, impactar a los espectadores, obtener una reacción mediante acciones que citan el cotidiano, pero desde representaciones musicales, poéticas, teatrales, plásticas como esculturas, happenings y eventos.

Body Art

En el Arte Corporal o *Body Art*, tal lo dice su nombre, se presta atención al cuerpo como materialidad, es decir, "el cuerpo del artista se convierte tanto en sujeto como objeto de la obra"¹⁷, por lo que el artista pasa a ser significativo, en consecuencia interviene de manera creativa su propio cuerpo, se despliegan nuevas posibilidades para el soporte artístico.

Probablemente deviene de un cuestionamiento de la filosofía acerca del cuerpo, que corresponde a la Fenomenología, resuena Maurice Merleau Ponty con su elogiado texto *Fenomenología de la Percepción* (1945), en el cual dedica un capítulo al Cuerpo. Por otro lado, se encuentra Simone de Beauvoir que va a plantear la problemática del género desde el cuerpo. Años más tarde, Michel Foucault y Gilles Deleuze darán otra perspectiva cercana a la política, ya que observan al cuerpo inscrito en la sociedad. De este modo, se extiende a la Estética para interpretar el arte como experiencia en el cuerpo.

Según Carlson, fue un proceso artístico que surge en Nueva York y California a mediados de los sesenta. Lo cierto, es que tuvo una amplia difusión a través de revistas que profundizaban sobre las nuevas prácticas plásticas del momento, siendo las más influyentes en circulación: *Avalanche* y *arTitudes*. Hasta alcanzar una cobertura que será atractivo para los museos, por ejemplo "la muestra *Bodyworks*

¹⁶ Anexo Fluxus

¹⁷ Carlson, Marvin. *Performance, a critical introduction*, Edit. Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 2004. Pág. 112. Traducción realizada por nosotros: The artist's body becomes both the subject and the object of the work".

(1975) que se celebró en el Museum of Contemporary Art de Chicago"¹⁸, que expuso las obras de Beuys, Acconci, Nauman, entre otros.

Por ende, en la década de los setenta este movimiento ya estaba consolidado. A continuación, daremos a conocer a los referentes más significativos del Body Art, primero aquellos que componen la escena estadounidense: Bruce Nauman, Vito Acconci y Dennis Oppenheim. Después los que integran la escena europea: Yves Klein, Piero Manzoni, Accionismo Vienés, finalmente Gilbert and George, quienes hicieron una contribución relevante al Arte Corporal.

Bruce Nauman

Sus acciones corporales fueron registradas y editadas en recursos de video y fotografía, Nauman comenzó por grabarse a sí mismo, "la presencia de su cuerpo en situaciones fuera de lo normal"¹⁹, evidente en obras como *Self-Portrait as a fountain* (1966), en donde el artista aparece expulsando agua simulando ser una fuente, con el torso desnudo, mostrando las palmas de las manos, e "ilustrando la frase: El verdadero artista es una asombrosa fuente luminosa"; y en *Art Make-up* (1967)²⁰ un video que muestra al artista pintándose el cuerpo, nuevamente semidesnudo mostrando el torso, empieza por un maquillaje color blanco hasta finalizar con un tono oscuro metálico.

Vito Acconci

Artista en un principio Literato, a fines de los sesenta comenzó a indagar en el Arte Corporal, "utilizó su cuerpo para proporcionar una superficie alternativa a la superficie de la página que había utilizado como poeta"²¹. En *Trademarks* (1970) Acconci "marca sus dientes en distintas partes de su cuerpo"²², posteriormente aplicó tinta sobre las huellas de las marcas, para luego ilustrarlas en una hoja. La más notable de sus obras

¹⁸ Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, España, 2000. Pág. 92.

¹⁹ Ibid. Pág. 99.

²⁰ Nauman, Bruce. *Art Make-up*, en <http://www.youtube.com/watch?v=cOB5L89cC8A>.

²¹ Goldberg, Roselee. *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, España, 1996. Pág. 156.

²² Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Ediciones Akal, Madrid, España, 1997. Pág. 241.

fue *Seebed* (1971), acción realizada en Sonnabend Gallery de Nueva York, Acconci se situó debajo de una rampa que estaba instalada en la galería, acto seguido, se masturbaba mientras los visitantes caminaban por encima de la rampa. La acción manifestaba una intimidad de la actividad sexual que bordeaba los límites entre lo público y lo privado a través del cuerpo.

Dennis Oppenheim

Él trabajó -sobre- el cuerpo, a partir de lo sensorial, es decir, de la experiencia del individuo en lo que siente o le sucede al cuerpo. Lo podemos notar en una de sus obras, *Reading for Second Degree Burn* (1970), acción que consistió en una exposición al sol de cinco horas por parte del artista, acostado con un libro sobre su tórax, en consecuencia, Oppenheim sufre quemaduras a la piel, excepto la zona cubierta por el libro, notable en la diferencia de pigmentación de la piel, con el objetivo de manifestar que "estaba preocupado por la noción de cambio de color"²³

Yves Klein

Fue un pintor francés que decidió dedicarse al arte de acción al cuestionar su propia disciplina artística, al cabo de realizar *Anthropometries* (1958), expuso las llamadas "pinceles vivientes", eran tres modelos desnudas que se untaron pintura al cuerpo deslizándose por el suelo del estudio de Klein, al mismo tiempo había una orquesta que interpretaba la *Symphonie monotone* (pieza musical creada por Yves Klein), finalmente las modelos impregnaban sus cuerpos en unos lienzos en blanco, en los que permaneció la huella del cuerpo femenino de tinta azul. Esta acción fue presentada en casa de Robert Godet.

Klein tuvo una fascinación por lo espiritual, en especial por el -vacío-, así que en 1960 publicó una fotografía de una acción que había practicado "saltando desde lo alto de un muro de la calle Gentil Bernard"²⁴, obra que se llamó *Obsession de la*

²³ Goldberg, Roselee. *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, España, 1996. Pág. 127.

²⁴ Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, España, 2000. Pág. 84

lévitation, parecía un cuerpo arrojado a la "nada". En realidad "fue un fotomontaje realizado por el fotógrafo Harry Shunk"²⁵, por tanto, no fue una acción real.

Piero Manzoni

Artista italiano que exploró el cuerpo como materialidad en cuanto a su función biológica de ser "vivo", o sea, acciones que enfatizan lo orgánico que puede ser un cuerpo, en este caso una obra de arte emana "literalmente" del cuerpo del artista. Se demuestra en *Corpi d'aria* (1961), globos inflados por Manzoni y que después eran vendidos por treinta mil liras, ya que por el hecho de ser el aliento del artista el que estaba encerrado en el globo, adquiriría un valor artístico. Lo mismo sucedió en *Merda d'artista* (1961), "Manzoni produjo y empaquetó noventa latas de mierda del artista (que pesaba treinta gramos cada una), naturalmente conservada"²⁶, es decir, embolsó sus propios excrementos en latas, entendiéndose que las heces fecales al provenir del cuerpo del artista se convierten en obra de arte. Por ende, al referirnos a lo que emana del cuerpo del artista, pueden ser fluidos corporales, aire, excremento, es la materia que expulsa que crea o que se origina en el cuerpo.

Accionismo Vienés

Constituido por cuatro austríacos: Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler. Ellos buscaron trascender la experiencia por medio de un cuerpo que era violentado con prácticas provocativas, ritualistas y hasta sangrientas, vinculadas al campo de la psicología con influencias de Freud, Reich y Jung. Compartían una predilección por actos que tenían como eje los deseos reprimidos en relación a la sexualidad, el masoquismo, las mutilaciones, los sacrificios, lo grotesco, entre otros, con el fin de liberarlos.

Las obras más destacadas fueron:

Kunst und Revolution (1968), participaron todos los accionistas vieneses en suma a Oswald Wiener, se presentó en el Neues Institutsgebäude de la Universidad de Viena,

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Goldberg, Roselee. *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, España, 1996. Pág. 149

en donde "hicieron virulenta mofa de los símbolos del Estado, lanzaron insultos contra el recién asesinado Robert Kennedy y practicaron públicamente el onanismo y el masoquismo"²⁷, en efecto, fueron perseguidos y condenados en Austria.

Orgien Mysterien Theatre (1975) de Hermann Nitsch, quien declara "quiero liberar a la humanidad de sus instintos bestiales"²⁸, para dilucidar acerca de los actos rituales como el destripamiento y la sangre de animales sacrificados, entrañas que serían derramadas sobre actores crucificados.

Zerreissprobe (1970) de Günter Brus, esencialmente fue una automutilación, la acción de infringirse heridas, agredió su cuerpo con diferentes elementos corto punzantes, puso en evidencia la locura y el dolor que serían estados que el individuo trata de evitar.

Gilbert and George

Fue un dúo artístico londinense, más conocidos como "esculturas vivientes", ya que se maquillaban la piel con colores metálicos, se vestían de terno o smoking, para luego realizar acciones con movimientos mecánicos, "al modo que lo hacen los autómatas"²⁹, así lograban simular ser esculturas, o sea, se convertían en obras de arte, claramente recurriendo a una teatralización. *Underneath the Arches* (1969) o *The Singing Sculpture*, consistió en que ambos arriba de una mesa se movían en estacatos, uno llevaba un guante y el otro un bastón, mientras cantaban la canción "Underneath the Arches", permanecieron en esa acción durante seis minutos aproximadamente. Más tarde harían intervenciones en la vía pública con la misma dinámica.

El arte de acción comenzó por experimentar con objetos, extraídos de la naturaleza o bien de lo urbano, o sea, fragmentos de la realidad que serán parte de un juego de interacción que involucra tanto al artista como al espectador

²⁷ Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, España, 2000. Pág. 89

²⁸ *Ibíd.* Pág. 88

²⁹ Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, España, 2000. Pág. 111

simultáneamente, lo comprendimos con el Happening. De a poco, el cuerpo toma protagonismo con el movimiento Fluxus, asimismo se hace visible la condición de hibridez entre las artes, que se conjugan en acciones interdisciplinarias que incluyen danza, música, teatro, artes visuales, etc. Por último el Body Art refuerza la inquietud del cuerpo como soporte artístico, podríamos decir que es lo más próximo a la práctica de la Performance, se vislumbra el desarrollo de una intención más elaborada de las acciones, puesto que se aproxima a lo conceptual, en efecto, propuestas concretas que se distancian del azar.

Una propiedad que se repite o trasciende en los Happenings, el Fluxus y el Body Art, es la decisión de ocupar sitios no-oficiales, es decir, salir del museo o de la galería, presentar las acciones en el espacio público. Otro aspecto que podemos observar es la "clausula" de no-repetición, la acción existe una vez, esto significa apostar por lo efímero, el tiempo presente, el acontecimiento, además de una espontaneidad duracional que deriva en incertidumbre del transcurso, en otras palabras, acerca del principio y el fin de la obra. Sin olvidar la inserción de nuevas tecnologías que radicarán en el uso del video, ya sea para registrar o crear.

CHILE

La Performance ha de instalarse en Chile a causa de nuevos códigos visuales que emergen debido a medidas violentas en el ámbito artístico, una intervención autoritaria que deriva en optar por la clandestinidad. Se coartó la libertad al estar el arte sistematizado por restricciones culturales, sobre todo en el caso de no pertenecer a los organismos o instituciones inscritos en la circulación artística regulada por el oficialismo.

El poder del Estado conducido por las Fuerzas Armadas, bajo el mandato de Augusto Pinochet, establece la opresión, segregación y discriminación en los cuerpos sociales del país, en cuanto a una represión: Ideológica, oponiéndose a la política izquierdista; Sexual al excluir homosexuales, prostitutas y travestis, asimismo al género femenino; Cultural en el control del sistema educativo, sin olvidar la manipulación de los medios de comunicación masivos.

En base a los teóricos Gaspar Galaz, Milán Ivelic y Nelly Richard, la Performance se inaugura con la Escena de Avanzada, "creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo en el marco de la práctica contrainstitucional"³⁰. Conviene detenerse en que dicho calificativo ha sido concebido por Nelly Richard, con el fin de exponer parte del arte que transitaba en microcircuitos. Sin embargo lo anterior no abarca la totalidad de artistas que cumplen con la descripción que ha sido enfocada para la Escena de Avanzada. En cuanto a la reformulación del soporte artístico, se encuentra el Video, la Instalación y la Performance, siendo esta última nuestro objeto de estudio, que recae en el Cuerpo del artista, ya que pasa a ser significativa, por tanto, una apertura de posibilidades de crear desde el Cuerpo, interviniéndolo con discursos que derivan de la realidad sociopolítica de la dictadura militar.

Entonces, pertinente a la Performance serían los artistas que disponen su Cuerpo como material de obra. Si consideramos la Escena de Avanzada se encuentran Carlos Leppe, Diamela Eltit y Raúl Zurita. Por otra parte, Francisco Copello y las Yeguas del Apocalipsis, performers que no fueron respaldados por las publicaciones de Nelly Richard,

³⁰ Richard, Nelly, *Márgenes e Instituciones*, 1ª Edición, Francisco Zegers Editor, Santiago, Chile, 1986. Pág. 123.

pero que captaron la atención por otros medios también pertenecientes al campo no-oficial, en el caso de Copello internacionalmente, mientras que Casas y Lemebel tenían difusiones bajo el apoyo de Carmen Berenguer y del movimiento homosexual.

A continuación haremos un recorrido por los referentes que cimentaron la Performance chilena. Para dar a conocer algunos performers que no fueron del todo observados durante las décadas de los setenta y ochenta, así también contribuir a vislumbrar las raíces de una práctica artística que recién en la actualidad está alcanzando una vigencia o interés dentro del arte contemporáneo nacional.

Francisco Copello

Artista chileno que consolidó su carrera en el extranjero, principalmente en Italia y Estados Unidos. Copello viaja a Italia en 1962 para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Florencia, especializándose en Pintura y Grabado. Luego, se traslada a Estados Unidos, funda "Studio F", espacio habilitado para exposiciones, performances y conciertos. De a poco, Copello se introduce en prácticas corporales: Pantomima, Teatro y Danza, en efecto, comienza a experimentar la Performance como un híbrido de lenguajes artísticos adquiridos, por ende, denota una propuesta coreográfica en sus performances.

En 1973 compone *Pieza para Locos*, Performance que se presentaría en el Museo Nacional de Bellas Artes el 12 y 13 de septiembre del mismo año. Debido a la irrupción de la dictadura militar, fue suspendida. De no ser así, Francisco Copello habría sido pionero en la Performance chilena. La obra se basaba en un cuadro de Goya titulado "Manicomio", incluía la participación de actores, bailarines y mimos.

Copello regresa a Estados Unidos, exhibe la Performance *Bandera* (1973) con el apoyo de Juan Downey, quien realizará un video con imágenes del bombardeo a La Moneda y del ex presidente Salvador Allende. Además de la proyección del material visual, colaboraron bailarinas para la realización de acciones relacionadas con el Golpe de Estado, dentro de una sede de la Organización Amnistía Internacional de Nueva York.

En los siguientes años, enfocaría su trabajo artístico hacia la Performance y el Body Art en Italia. Copello presenta *El mimo y la bandera* (1975) en la Galería Diagramma de Milán, siguiendo la misma línea temática de la Performance anterior, o sea, exponer la situación de la dictadura en Chile a través de una secuencia de movimientos que interviene la bandera chilena con manchas que simulan sangre.

Se torna una constante la bandera chilena como elemento principal de sus Performances, hasta *La partida* (1977), obra en la que interpreta sus propios textos con la música de Inti Illimani en el Museo Antropológico de Monteghrifo en Liguria.

A fines de los setenta, Copello crea *Estrella Reina Mártir* (1979), su primera Performance autobiográfica, puesto que alude a reflexiones que desea exteriorizar, que él mismo describe como "transformismo, travestismo, palabras, casi un retrato narcisista-masoquista"³¹.

Si bien, Francisco Copello tuvo una vasta trayectoria artística, hemos destacado las obras que se inscriben en la Performance, del mismo modo aquellas que corresponden o se articulan en torno al contexto histórico chileno. A causa de la escasa información sobre este artista, fue complejo analizar las performances de Copello ya que sólo existen reseñas. Sin embargo, si nos apoyamos de las fotografías, podemos deducir que fue un performer que se expresa desde una espectacularidad próxima a las artes escénicas, con una puesta en escena que incorpora Danza, Teatro y Pantomima, una planta de movimiento planificada con antelación, recursos escenográficos en salas de teatro o museos, un énfasis en el maquillaje sobre el Cuerpo bordea el límite entre personaje y performer, una cosmética que cruza transversalmente su carrera, por lo que denota una tendencia estética al glamour porque genera una atracción visual potente.

Carlos Leppe

Artista visual e iniciador de la Performance en Chile, de acuerdo al criterio de Nelly Richard, Gaspar Galaz y Milán Ivelic, quienes concuerdan que la primera performance

³¹ Copello, Francisco. *Fotografía de performance*, Ocho Libros Editores, Santiago, Chile, 1981. Pág. 177.

nacional es su obra *Happening de las Gallinas* (1974). Aunque Leppe estudió Pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, desplazó la tela por el tratamiento del Cuerpo como soporte artístico, reubicándose en la Performance, la Fotografía y el Video en los años setenta.

Examinaremos las performances más significativas de Leppe, desde nuestra perspectiva, o sea, las obras que nos permiten distinguir su propuesta artística de una forma clara y representativa. Nelly Richard complementó textualmente la trayectoria de Leppe, en el libro *Cuerpo Correccional*.

Happening de las Gallinas (1974)

En Galería Central, Carlos Leppe había instalado: un armario, un violoncelo, gallinas de yeso y huevos repartidos por todo el espacio. Más una tarima en donde él permaneció inmóvil sentado en una silla, mientras el público recorría la galería. No hubo acción por parte del performer, sino una participación activa del espectador, algunas personas se apropiaron de huevos y gallinas. De a poco se devela el conflicto entre el artista y su madre, Nelly Richard vincula la instalación de gallinas y huevos con el signo de la fecundación.

La Acción de la estrella (1979)

En esta ocasión, Carlos Leppe citó *Tonsure* de Marcel Duchamp, reinsertando el signo de la estrella en un contexto chileno a los sesenta años de la acción de Duchamp, en Galería Cal. El Cuerpo ha sido intervenido por el corte de cabello en forma de estrella, para incluirla en una bandera chilena de vidrio, configurada por un contorno negro, vacía, sin colores ni estrella. Por ende, se exhibe "el cuerpo de Leppe como territorio nacional"³². Luego, se venda la cabeza. Acto seguido, colocó un lienzo blanco en una pared, un foco de neón arriba de este para finalizar escribiendo un texto con pintura blanca sobre la tela, no se distinguen las palabras. Lo importante, es la inscripción corporal de la estrella tensionando el emblema patrio y cobrando un significado totalmente distinto al que le dio Duchamp.

³² Leppe, Carlos - La Acción de la Estrella, DVD CEDOC.

El día que me quieras (1981)

Primero, Leppe filmó un video en que se encuentra grabado él, con el rostro maquillado de forma travesti, estaba con el torso desnudo y la frase "El día que me quieras" escrita en el pecho, en suma a un paneo de muebles dentro de una casa. Después, en Galería Sur, Carlos Leppe exhibe dos videos, el anterior y otro en el que se proyecta su madre. La performance consistió en dialogar con distintos objetos que se relacionan con su madre, hasta personificar a Carlos Gardel y cantar un tango mientras sostiene el monitor que muestra a la madre.

La mayoría de sus performances destacan por revelar aspectos biográficos como lo fueron la homosexualidad en el rol del travesti y la relación traumática con su madre. Subraya el simulacro en el travestismo de sus vestuarios fabricados de vendas o yeso (*El perchero, Sala de Espera*) e intensificado por el abundante maquillaje facial, pretendía convertir un cuerpo masculino en uno femenino.

Diamela Eltit

Connotada escritora chilena, fue cofundadora del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Durante los años ochenta experimentó una mixtura entre Literatura y Artes Visuales, concluyendo en la práctica de la Performance, para más adelante retomar exclusivamente las letras, o sea, sus novelas y diversas publicaciones como ensayos o artículos de prensa.

Dado que nos interesa abordar la Performance en Diamela Eltit, nos referiremos a *Zonas de Dolor*, consiste en tres obras que surgen de una búsqueda o una obsesión de la artista por la marginalidad, registradas en video por Lotty Rosenfeld.

Zonas de Dolor I y II (1980)

Ambas Performances constituyen el proceso creativo de su primera novela *Lumpérica* (1983), puesto que se entremezclan los recursos narrativos con las acciones realizadas por Eltit en un prostíbulo de la calle Maipú.

ZD I, Diamela interviene el espacio con una lectura de un extracto del cuarto capítulo de Lumpérica, "4.4 De su proyecto de olvido", exhibiendo las cicatrices de cortes y quemaduras en sus brazos, simultáneamente se proyectaba el rostro de Eltit en una muralla exterior al burdel, o sea, era vista en la vía pública.

ZD II, Eltit lavó las veredas frente al prostíbulo. Limpiaba la calle refregando el cemento con agua contenida de una esponja en mano, en silencio, mientras la gente comentaba. Según Diamela Eltit, "lo que pretendía era revertir, interrumpir o ampliar las economías: una economía sexual por otra estrictamente cultural"³³, es decir, no hubo un sentido religioso o cristiano de redimir los pecados, más bien radicaba en instalar arte en un espacio marginal con un gesto, tanto al exterior como al interior de este recinto. Ella dispone su Cuerpo como vehículo de Performance para aclarar que un burdel puede también ser intervenido culturalmente, lugar atravesado por el arte con el fin de abandonar por un momento la carga erótica, desplazamiento a un escenario literario, que interrumpe la condición de la prostituta, para pasar a ser espectador.

ZD III, *El Beso* (1982)

Tercera y última Performance. Eltit besa a un lisiado, en cuestión de segundos. El hombre era un asilado de una Hospedería de Santiago, limitado de una pierna. Diamela en una entrevista declara que se trata de una "desideologización del beso", porque el cine hollywoodense se ha encargado de inculcar la escena del beso por famosos actores como un fetiche del público. En cambio, Eltit no se besa con un actor, sino con un mendigo extraído de la realidad marginal, propia de nuestro país.

Nelly Richard plantea que Diamela Eltit establece la Performance desde lo sacrificial³⁴, ya que materializa lo lastimado, la herida y el dolor, alegoría de la situación histórica por la que atravesaba Chile en ese momento, a través del acto de infligirse cortes y/o quemaduras en la piel, en relación a los centros de tortura, los detenidos desaparecidos y la aflicción colectiva. Eltit decide hacer el gesto político de residir en un

³³ Piña, Juan Andrés, *Diamela Eltit: escritos sobre un cuerpo*, Ediciones Los Andes, Santiago, 1991. Pág. 234.

³⁴ El cuerpo sacrificial mediante el dolor, también fue expuesto por Raúl Zurita. Con la presentación de su libro *Purgatorio* (1979) en suma a las mutilaciones sobre su rostro. Más detalle: Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones*, 1ª y 2ª Edición. Así también, Galaz, Gaspar y Milán Ivelic, *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004.

cuerpo lastimado, a voluntad. Con el fin de manifestar por medio de su Cuerpo, la práctica del padecimiento de chilenos que fueron víctimas de la dictadura militar, sujetos marginados una vez circunscritos en los crímenes cometidos por soldados, dañados psicológica y corporalmente de manera simultánea. Cisuras que se inscriben posteriormente en la cicatriz, huella indeleble en el Cuerpo, análoga a una marca social, herida inserta en la memoria de nuestro país. Trazos encarnados en un Cuerpo performático que entrecruza la materialidad visual y escritural.

Yeguas del Apocalipsis

Dúo conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, ambos son reconocidos artistas visuales y escritores nacionales. A fines de los años ochenta circularon por varios soportes artísticos: Performance, Video, Fotografía e Instalación. Desde un principio establecieron el tópico de la identidad sexual vinculado al arte y la política, puesto que plantean la condición homosexual como una exclusión o discriminación en la sociedad chilena, situándose el movimiento gay en la clandestinidad, especialmente durante la dictadura militar. Aunque, debemos admitir que a fines de los ochenta el régimen militar estaba en declive, por tanto ya no se implantaba un mandato rígido en comparación a los años setenta.

Existen dos acepciones con respecto al nombre del colectivo. Según Fernanda Carvajal, el concepto de yegua "es una figura de sometimiento sexual, la "yegua" es siempre la "montada" en el sentido sexual y militar del término"³⁵. Por otra parte, Pastor Mellado plantea la referencia bíblica de los jinetes del Apocalipsis equiparado a los cuatro miembros de la junta militar. Cierto es que el término alude al hombre gay o a la mujer exuberante en Latinoamérica. Múltiples significaciones que giran en torno al género, factor determinante al revisar las obras de las Yeguas del Apocalipsis, puesto que los performers se han encargado de acentuar la homosexualidad desde una perspectiva

³⁵ Carvajal, Fernanda. *Ensayos sobre Artes Visuales: prácticas y discursos de los años 70' y 80' en Chile*, Edit. Lom, Santiago, Chile, 2011.

marginal y un compromiso político. Revisaremos dos performances, las cuales son memorables en la historia de la Performance chilena.

Refundación de la Universidad de Chile (1989)

Francisco Casas y Pedro Lemebel desnudos montados sobre una yegua ingresaron desde la calle a la Universidad de Chile, acompañados de dos mujeres: Carmen Berenguer y Nadia Prado. Similar a la Fundación de Santiago con la imagen de Pedro de Valdivia sobre un caballo. Es explícita la escena homosexual en "la montura", reiterado en dos cuerpos masculinos juntos. Si reparamos en que en esos años la Facultad de Artes aún estaba intervenida por militares, resulta ser una Performance que impacta por exhibir el cuerpo y la homosexualidad en un Chile represivo.

La Conquista de América (1989)

Ambos estaban sentados en una banca, descalzos, de torso descubierto cada uno con un personal stereo pegado al pecho, con pantalones negros. Al frente de ellos hay un mapa delineado de América Latina, que circunscribe los vidrios trisados dentro del contorno. Lemebel y Casas se levantan y comienzan a bailar una cueca sobre el mapa guiados por la música que sólo ellos escuchan, en efecto, se tiñe de sangre. Esto aconteció en una sala de la Comisión de Derechos Humanos, apunta hacia los crímenes ejercidos por el régimen militar, los detenidos desaparecidos, asesinatos, etc.

Transcurrieron más Performances de las Yeguas del Apocalipsis durante los principios de los noventa, hasta disolverse y quedar en el anonimato, por lo que actualmente es reducido el material existente, teórico y visual, sobre sus obras.

Por lo visto, en la Performance chilena resulta una línea de travestismo que estaría presente tanto en Francisco Copello como en Carlos Leppe, ya que ambos explotan el maquillaje como recurso de simulacro en sus obras, de alguna forma manejan un lenguaje teatral en sus performances porque crean ficciones elaboradas dentro de espacios cerrados, como salas de galerías y/o museos. Nelly Richard lo explica bien al proponer que la estética travesti en la Performance revela el deseo homosexual reprimido en la dictadura militar, es decir, "a modo de pregunta sobre la identidad sexual y represión

social"³⁶. En lo que no estaríamos de acuerdo con Richard, sería tildar a la Yeguas del Apocalipsis de accionar desde el travestismo, si bien Lemebel y Casas declaran su condición homosexual a través de sus performances, no acuden al travestismo, a excepción de la fotografía de *Las dos Fridas* (1990), montaje de las Yeguas del Apocalipsis en referencia a un cuadro de Frida Kahlo, que representa la homosexualidad lésbica detrás de dos cuerpos masculinos travestidos. Lo cierto es que ellos contribuyen a la crítica por la discriminación sexual en el régimen militar.

Por otro lado, se encuentra Diamela Eltit quien reflexiona el Cuerpo Femenino contrainstitucional, dado que la mujer toma un rol decisivo en la defensa de sus derechos, en frente a un sistema patriarcal y machista que se acentúa con el oficialismo, debido al despliegue absolutamente masculino de las Fuerzas Armadas. Una toma de posesión o subordinación del género femenino, que se realiza a través de abusos sexuales, ya sean violaciones o torturas, ocurridos en los primeros años de dictadura. Al mismo tiempo, el autoritarismo se encargó de difundir una imagen de mujer “mariana” sustentado en una actitud moralista, subyugada al marido y a su familia dentro del hogar. Más tarde, en los años ochenta, a causa de la reaparición de los partidos políticos y una crisis económica que exige una incorporación de la mujer en el campo laboral, se facilitan espacios para organizaciones feministas. Mediante *Zonas de Dolor*, Eltit denuncia una oposición a la censura femenina, ya sea de la prostitución o del silencio acerca de los crímenes militares contra la mujer, sumidos en el dolor.

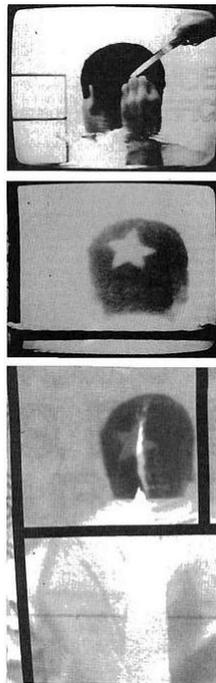
En resumen, la Performance se inició como un lenguaje clandestino en Chile, coherente a la situación histórica y sociopolítica del golpe militar que enfrentaba el país. Manifiesta una resistencia a la dictadura con acciones que reflejan una realidad prohibida, negada por el autoritarismo de las Fuerzas Armadas, principalmente la borradura del Cuerpo en los espacios públicos, con una clara ausencia del Cuerpo homosexual y femenino. En consecuencia, se expresa una problemática sobre la identidad sexual, que cruza transversalmente a los exponentes inaugurales de la Performance chilena.

³⁶ Richard, Nelly. *Masculino/Femenino*, Francisco Zegers Editor, Santiago, 1993. Pág. 65.

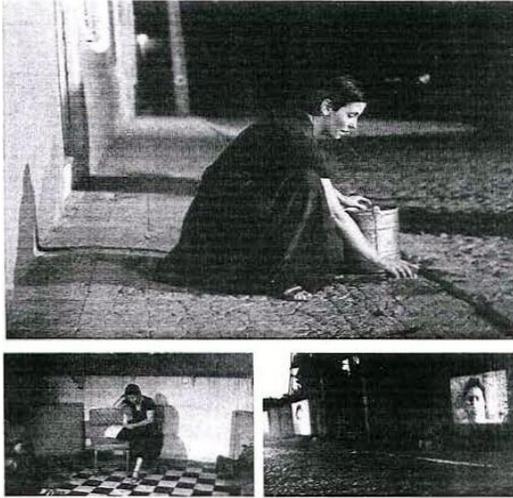
Francisco Copello
El mimo y la bandera (1975)



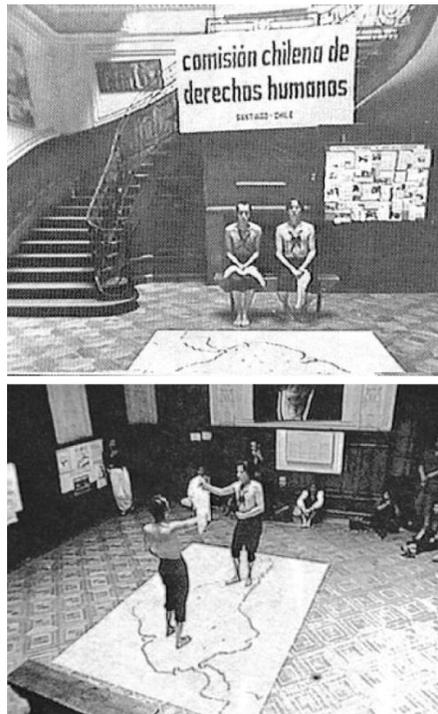
Carlos Leppe
La acción de la Estrella (1979)



Diamela Eltit
Zonas de Dolor I, II, III. (1980-1983)



Las Yeguas del Apocalipsis
La Conquista de América (1989)



CATEGORÍAS ESTÉTICAS DE LA PERFORMANCE

II. LIMINALIDADES

Al investigar en torno al fenómeno de la Performance en el arte, nos topamos con el concepto de *Liminalidad*, noción que proviene del campo de la Antropología, pero que ha sido trasladado al área de la Estética, con el objetivo de replantear problemáticas acerca de los límites entre las distintas disciplinas artísticas. En el caso de nuestra tesis, lo identificaremos en las Artes Visuales y el Teatro, que van a converger en la Performance a partir de la mixtura de estos lenguajes artísticos.

Arnold Van Gennep fue el primero en dar a conocer el término -liminal-, antropólogo que a fines del siglo XIX escribió el libro "Los Ritos de Pasaje" (1886), en el que explica los Ritos de Pasaje o de Paso como " ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad"³⁷, o sea, apunta a un "entre transición"³⁸, la que contiene tres fases: separación, margen y reincorporación, de las cuales nos interesa ahondar en la segunda, ya que en la fase del margen se haya la Liminalidad.

Más tarde, otro antropólogo llamado Víctor Turner, será quien observará y desarrollará la noción de Liminalidad, tras un estudio de los rituales de la tribu Ndembu, en el continente africano. Para luego analizar la experiencia umbral que puede encontrarse en la sociedad, cuando hay procesos simbólicos de por medio. Decimos umbral, en base al postulado de Van Gennep acerca de la segunda fase: el margen o "Limen", aclaramos que la palabra Limen se traduce al latín como "umbral", comprobado al consultar a la RAE³⁹.

Si consideramos lo anterior, podemos deducir que se trata de un estado ambiguo, en el que una persona se encuentra en una circunstancia extracotidiana, puesto que la Liminalidad induce a "un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social, período de revisión exhaustiva de los axiomas y valores centrales de la

³⁷ Turner, Víctor. *El Proceso Ritual*, Ed. Taurus, Madrid, España, 1988. Pág. 101.

³⁸ Turner, Víctor. *From Ritual to Theater*. Ed. Paj Publications, New York, Estados Unidos, 1992. Pág. 41.

³⁹ "Del latín limen, umbral." Diccionario de la Real Academia Española, en <http://lema.rae.es/drae/?val=limen>

cultura en que se produce"⁴⁰, es decir, el sujeto se instala en un devenir, espacio y tiempo ficcional que escapa al sistema habitual estructurado por la cultura en que está inmerso, en efecto, se distancia de la subordinación ejercida por las políticas establecidas por la sociedad.

Turner sostiene que la Liminalidad no sólo se enmarca dentro del carácter ritual, ya que es una condición precursora de "mitos, símbolos, filosofía y obras de arte"⁴¹, por tanto, lo Liminal estaría de forma intrínseca en el arte.

La Performance se ubica en aquel intersticio que da lugar a un espacio alternativo, porque instaura una experiencia entre dos mundos: la realidad y la ficción debido a la apropiación espacio-temporal del entorno, lo que ocasiona un escenario propicio para alguna acción artística. Del mismo modo, se origina en la hibridez de soportes artísticos derivados de las artes visuales, el teatro, la danza, la literatura, etc., o sea, permite una disolución de fronteras entre las artes, situándose en el límite, por ende, alude al estadio umbral, tal como lo expone Grumann "la noción de Performance debía entenderse como un concepto umbral (y no como una disciplina o género artístico) que fomenta la multidisciplinaredad en los lenguajes"⁴².

Sería inadecuado definir la Performance porque altera las disciplinas artísticas, mejor dicho, las categorías tradicionales del arte, es clasificable al no tener una estructura, ni reglas fijas. De manera que se dispone a un tránsito entre las artes, en consecuencia surge lo difuso, ya no existen barreras, la Performance deambula en un territorio mutable, efímero, segregado, de intercambio. Se presenta una imprecisión, puesto que es imposible encasillarla, ya sea dentro de las artes visuales u otras. Habita un estado de suspensión que es propio de los Ritos de Pasaje, entre dos mundos. Jon Mackenzie lo llama "in betweeness"⁴³, literalmente podría descifrarse como "en entres", o

⁴⁰ Turner, Víctor. *El Proceso Ritual*, Ed. Taurus, Madrid, España, 1988. Pág. 171.

⁴¹ Turner, Víctor. *El Proceso Ritual*, Ed. Taurus, Madrid, España, 1988. Pág. 134.

⁴² Grumann, Andrés. *Performance, ¿disciplina o concepto umbral?*, en Revista Apuntes n° 130, Ediciones Pontificia Universidad Católica, Santiago, Chile, 2008. Pág. 138.

⁴³ between se traduce al español como "entre", al agregarle el sufijo -ness pasa a ser un sustantivo, es decir, radica en ser un factor o componente importante de algo, en este caso, la Liminalidad integrada la Performance. Powell, Benjamin y Stephenson, Tracy. *Liminalities: A journal of Performance Studies*, Volumen 5, n° 1, California, Estados Unidos, 2009.

sea, un intervalo. La Performance se instala en aquel lugar que "está entre" pasado-futuro, ficción-realidad, en una dimensión indeterminada que se comprende por Liminalidad. Según McKenzie, dentro de la Performance "la liminalidad es una especie de norma"⁴⁴, puesto que es una cualidad natural y esencial en esta práctica artística. Coincidimos que la Liminalidad es sustancial, pero tildarlo de norma nos parece un concepto rígido que calza en una formalidad, regularidad o disciplina. En contraposición a nuestra perspectiva que expone la Performance como una arbitrariedad en el campo artístico.

Ileana Diéguez, una teórica experta en teatralidad, se refiere a la Liminalidad justamente como una zona transdisciplinar y a su vez de hibridación. De ambas acepciones preferimos sujetarnos a la última, porque el prefijo "trans-" significa: "a través de", indica una ubicación dentro de la disciplina, siendo lo contrario, se distancia totalmente. En cambio, concordamos con lo híbrido, ya que corresponde al "producto de elementos de distinta naturaleza"⁴⁵, si lo emplazamos al contexto artístico, utilizaríamos prácticas artísticas en vez de naturaleza. Ella plantea que a causa de la hibridación, se produce una crisis que recae en la Liminalidad, porque se generan cruces entre modalidades diversas dentro del campo artístico.

Por otro lado, Richard Schechner también expone que la Performance sería una fase de crisis, publicado en el siguiente esquema⁴⁶:

Ruptura-Crisis-Acción

REPRESENTACIÓN

Esto significa que la Performance es una representación que abarca una ruptura, crisis y acción, es decir, una ruptura en cuanto a la realidad que interviene, luego suscita la crisis tanto en una mixtura de soportes artísticos como en la experiencia umbral compartida por

⁴⁴ Traducción realizada por nosotros. Powell, Benjamin y Stephenson, Tracy. *Liminalities: A journal of Performance Studies*, Volumen 5, n° 1, California, Estados Unidos, 2009. Pág. 6

⁴⁵ Híbrido, en Diccionario de la Real Academia Española, en <http://lema.rae.es/drae/?val=trans>.

⁴⁶ Schechner, Richard. *Performance, teoría y practicas interculturales*, Ediciones Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 2000. Pág.87.

el performer y el espectador a la vez, mediante la acción que el performer esté ejecutando. Si bien, Schechner ajusta al Teatro y la Performance características percibidas en culturas primitivas, reconoce que existe una diferencia entre los ritos tribales y las artes, "los ritos básicamente liminales son obligatorios mientras que las artes y entretenimientos liminoides son voluntarios"⁴⁷, en otras palabras, los simbolismos de un rito se ciñen a una tradición que cumple con pautas establecidas, a diferencia de las artes que la acción emana de una creatividad más bien espontánea, en el sentido en que tiene autonomía en lo que representa, sobre todo en la Performance que es totalmente insubordinada, "el artista crea los fenómenos liminoides, la colectividad experimenta símbolos colectivos liminales"⁴⁸. Cabe señalar que Schechner agrega el factor de entretenimiento a las artes, un aspecto que se aparta del rito si lo tomamos en cuenta como algo religioso o ceremonial.

En resumen, las categorías tradicionales que había fijado la Institución-Arte pasan a ser vulnerables, lo que manifiesta un conflicto de definición a la que la Performance rehúye constantemente, ya que se retira de cualquier tipo de encasillamiento, de manera que admite la Liminalidad, que también se certifica en la antiestructura de la que habla Turner, es decir, de una resistencia o marginalidad en frente a los estatutos que demarcan al arte. Asimismo, la coherencia con la ambigüedad de lo liminal. Por consiguiente, la Performance se declara independiente de la Institución porque no está atada a sus códigos operacionales ya implantados en una conservación de la tradición, sino busca corromper al alterar estos códigos.

Entonces entendemos por Liminalidad, una propiedad connatural de la Performance por situarse en un intersticio, manifestado en la multiplicidad de posibilidades de índole artístico y en la controversia de los límites convencionales determinados por la institución-arte. Al admitir el estado de transición, se permite deambular por diversas disciplinas, atraviesa sin escrúpulos los márgenes, al mismo tiempo abruma los códigos operacionales del arte, manteniéndose involucrada y distante

⁴⁷ Schechner, Richard. *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Ediciones Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 2000. Pág.87.

⁴⁸ *Ibidem*. Pág. 61.

a la vez, es decir, interviene en tanto modifica, sin embargo se aparta al insinuarse lo fijo, manteniéndose en lo confuso, lo indefinible, lo híbrido.

A continuación, observaremos cómo influye la Liminalidad en las Artes Visuales y el Teatro, las transformaciones que experimentaron a causa de lo interdisciplinar e intersticial que constituye la Performance, las implicaciones que emergen tras la alteración en los preceptos. El motivo por el cual nos acotamos a estas prácticas artísticas se debe a que son las primeras en sufrir modificaciones en sus códigos representacionales, que tiene como resultado el Happening, principal antecedente de la Performance.

ARTES VISUALES

La Liminalidad en las Artes Visuales comienza a manifestarse de forma concreta en los antecedentes de la Performance⁴⁹, recapitulemos: Happening, Fluxus y Body Art. Se despliega al surgir una nueva posibilidad en los aspectos formales, igualmente problematiza las diferentes líneas de la visualidad, ya que la obra de arte se inscribe en lo real, lo vivo. El Arte de Acción trae consigo planteamientos incuestionados acerca de la temporalidad, el espacio, la objetualidad y el cuerpo.

Antes de que emergiera el Happening, ya se habían establecido nuevas prácticas visuales: Combine Painting, Assemblage y Environment, los cuales introducen la vida al arte, al incorporar fragmentos del entorno, de la realidad, al soporte artístico de la obra. Esto evoca a los readymades de Marcel Duchamp, ya que cualquier objeto por cotidiano que sea tiene la posibilidad de convertirse en una pieza artística. En ese sentido, podemos notar una primera transgresión por parte del arte dentro de la vida, porque la obra se sitúa en un límite a través del objeto despojado de su utilidad que pasa a tener valor artístico por la firma de un artista, a fin de cuentas la Liminalidad estaría en la autoría, el gesto en el que pende el paso de lo habitual al de la plástica.

⁴⁹ Para ser exactos, la Liminalidad en el arte tiene indicios en las Vanguardias Artísticas: Futurismo, Constructivismo Ruso. Cubismo, Surrealismo, Dadá y Bauhaus, puesto que se expresan algunos desplazamientos provenientes de la música, teatro, danza, literatura y en las artes visuales.

Como lo habíamos expuesto en los antecedentes, el Happening presenta una mixtura entre artes visuales y teatro, a partir de un cuerpo en escena que realiza acciones como si fuera un elemento constituyente de la obra, en suma a la construcción de un espacio ficticio desde una saturación de objetos, a la vez cómo interactúa el cuerpo con aquel ambiente en un tiempo real compartido con los espectadores, quienes pasan a ser activos al participar o estar en constante movimiento según las indicaciones del artista, lo vimos con el ejemplo de Allan Kaprow. Entonces resulta que la Liminalidad estaría en la mediación de una teatralidad que ingresa a las artes visuales, confundiendo los márgenes de este último por razones que ya hemos demostrado. Así también, la importancia del presente, o sea, que la obra es un acontecimiento y una experiencia, una Liminalidad que subraya una detención entre el pasado y el futuro, de una manera absolutamente transitoria que escapa a la certeza de un inicio y fin determinado. Finaliza el Happening y la obra se acaba, no vuelve a ser representada, por lo tanto la Liminalidad reside en el lapsus mientras transcurre el Happening.

Luego, el Fluxus se encarga de entrelazar conexiones entre música, teatro, danza, literatura y artes visuales, siendo evidente los desplazamientos de distintas áreas artísticas que se cruzan en los *Fluxconcerts*, precisamente lo interdisciplinar fue una particularidad del Fluxus, permitir la hibridez de lenguajes artísticos en una obra, lo que conlleva la existencia de Liminalidad en los múltiples códigos yuxtapuestos que deshacen las barreras que separan un arte de otro. Al igual que el Happening, por ser un arte de acción implica incluir el cuerpo del artista en las obras exhibidas, del mismo modo las acciones eran momentáneas, responde a un escaso registro por la fugacidad de los eventos. Por otra parte, los manifiestos del grupo Fluxus fueron de una tendencia política contrainstitucional, para el arte mismo, puesto que recoge la crítica del Dadá por oponerse al circuito artístico oficial, al mercado y pretender unir arte-vida.

Sin duda, el hecho más controversial fue el momento en que el artista decide transformarse en obra de arte, se dispone a sí mismo como materialidad, se aventura a ser soporte empleando su cuerpo, a causa del advenimiento del Body Art. El artista es sujeto y objeto a la vez, una totalidad en conjunto. En efecto, la relación arte y vida se

consolida por completo. La condición liminal estaría en los límites del cuerpo, en los riesgos que asume el artista al utilizar su cuerpo como soporte artístico. Por ejemplo en la noción de huella, tal como Vito Acconci en *Trademarks*, Dennis Oppenheim en *Reading for Second Degree Burn*, en especial *Zerreissprobe* de Günter Brus o *Zonas de Dolor* de Diamela Eltit, por los cortes que se autoinflinge el artista ; la marca tras la huella señala un antes y un después, incorpora la vivencia de la acción en la piel, en algunos casos provisoriamente y en otros de forma permanente con una cicatriz, se patentiza la Liminalidad en la experiencia de la incisión, puesto que fue un estado que generó una tensión en el cuerpo del artista, reflexionar hasta qué punto se violenta consigo mismo, entre arte y vida.

Finalmente se instaura la Performance, práctica en donde se conjugan lenguajes artísticos provenientes de distintas artes, atravesados mediante el cuerpo, por ende, a través de las posibilidades de acción que mutan a construir una escena, prevalece la teatralidad entendida como "condición de suceso"⁵⁰ o de encuentro, es necesario aclarar que no se iguala al teatro sino que radica en la capacidad de aislar al público del lugar y tiempo cotidiano en el que se encuentra, presentándose la Liminalidad en una zona que puede situarse en un territorio de la institución (galería o museo), o bien emigrar al espacio público, este último siendo más coherente con el perfil de la Performance, pensándolo dentro del contexto del margen, de la autonomía ante la estructura del sistema oficial.

TEATRO

A diferencia de las artes visuales, el teatro desde sus principios envuelve elementos de otras disciplinas artísticas, ya que se trata de un aparataje escénico que se monta por medio de varios recursos: el actor, una escenografía que incluye objetos e iluminación, música y generalmente de un guión. En primer lugar, la Liminalidad irrumpe en el teatro con la figura de Antonin Artaud, quien reivindica lo orgánico del hombre, el

⁵⁰ Diéguez, Ileana. *Escenarios Liminales*, Ed. Atuel, Buenos Aires, Argentina, 2007. Pág. 10.

ámbito relacionado con el instinto y lo animal, apela a una irracionalidad que el teatro occidental rechazaba hasta entonces. En su libro “El Teatro y su doble”, Artaud plantea varias transformaciones a la estructura teatral tradicional.

El derribo de la cuarta pared, lo que conlleva a la inexistencia de un orden espacial ni un privilegio de la mirada, se instala una relación directa entre el espectador y el espectáculo, además de mantener al público atento al estar rodeado por la obra. El espectador debe ser afectado, responder a los estímulos o como el mismo Artaud dice “convulsionar” a la gente, fomentar una multitud que esté atenta, en alerta a lo que está sucediendo. Asimismo, expone un teatro donde entra en juego lo imprevisible, él mismo afirma que es sustancial el peligro en escena, porque está en relación con la realidad del presente que acontece tanto para el actor como para el público.

La manipulación de los objetos, se dan las instancias para que el actor pueda experimentar con materialidades, o sea, inscribe de alguna forma un acercamiento a las artes visuales, se disuelve una frontera entre dos prácticas artísticas distintas. Así también reivindicar el proceso primitivo de descubrir los signos que guardan los objetos. Por otra parte, indagar en aquella precariedad a falta de dispositivos tecnológicos, de manera que el sujeto sea creativo con el escenario, no una sala de teatro sino lugares como la calle o la naturaleza, donde no hay intervención de aparatos artificiales.

Predomina el cuerpo, el teatro al sustentarse del actor resulta incuestionable que se basa en el cuerpo, pero esta vez sin pautas impuestas, por eso se dice que Artaud propone una carne en escena porque no ejerce control sobre el cuerpo, que sería una crítica al entrenamiento que prepara el actor, un dominio del cuerpo que relega “liberar el inconsciente reprimido”⁵¹. Artaud lo ejemplifica con el teatro balinés, proveniente de la cultura oriental por cierto, porque tiene mayor conexión con el aspecto ritual, con la animalidad, por tanto es físico, los movimientos, gestos, música, gritos, ruidos y palabras emergen desde el cuerpo, lugar donde surgiría el lenguaje teatral auténtico.

⁵¹ Artaud Antonin, *El Teatro y su doble*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 2005.

Si bien hay una perspectiva discordante en cuanto al texto, Artaud manifiesta que “no se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino de modificar su posición”⁵². Debemos comprender que Artaud hace una acusación al teatro occidental hacia la dramaturgia, de ser estructurada, razonada y pre-establecida, esto deriva en una dependencia al guión, en efecto, el actor debe ceñirse a lo que está indicado en el texto, al igual que el resto del espectáculo. En concordancia, la palabra debe ser parte integradora de la puesta en escena y que también sea receptiva al espíritu y no sólo al razonamiento. En realidad es proporcionar a la palabra el peso que tiene, su origen y lo corpóreo, es decir, una forma de revelar lo que encierra el sujeto en su inconsciente, sin depurarlo, que las ideas discurren, fluyan en: gritos, fonéticas ilógicas, ruidos, sonidos de las cuerdas vocales, entre otros, que responde al dialecto del cuerpo.

Una vez más la Liminalidad está atravesada por el cuerpo, en el teatro sería invocar un lenguaje corporal que apela a lo no verbal en el sujeto, en este caso, el actor. Desde aquel lugar, donde el origen de la obra es arrancada desde lo instintivo, subconsciente y deliberado a través del cuerpo. Se compone un escenario que se desliga de la institución-arte, por tanto las condiciones para construir escenas van a estar subordinadas a la vivencia del actor en relación al espectador. Se pierde el esquema o la pauta que sigue el actor y/o el director, esto da paso al devenir, peligro, imprevistos que articulan sostienen al espectador activo. Lo dicho anteriormente en base a lo que proclama Artaud, a modo de argumentar la raíz de lo liminal en el teatro.

Sin embargo, nos interesa analizar la alteración que suscita la Performance en el teatro, para ello debemos avanzar en el tiempo, señalando artistas que comenzaron a advertir estas crisis, resuenan referentes como: Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine y Jan Fabre, por mencionar a los más reconocidos. Para abordar el teatro contemporáneo, debemos comprender que el teatro actualmente “incorpora a su hacer las características de la performance”⁵³, es decir, en aquel ingreso de los medios performativos se sitúa la Liminalidad, presentándose en:

⁵² Ídem. Pág. 80.

⁵³ Grumann, Andrés. *Performance, ¿disciplina o concepto umbral?*, en Revista Apuntes n° 130, Ediciones Pontificia Universidad Católica, Santiago, Chile, 2008.

- La perplejidad entre el actor y el personaje. Se genera una disputa de quien efectúa la acción, si se trata de una construcción de personaje elaborado por el actor o el actor en calidad de sujeto, sin una carga dramática. No obstante, existe lo que Barba llama “pre-expresividad”, entendiéndose como un estado en que el actor está operando en un escenario sin adoptar un papel, un personaje. Como pueden ser los tramoyas cuando cambian de lugar objetos.

- Distinguir entre Presentación y Representación. El teatro es un arte de la representación, en cuanto a que exhibe una obra en varias ocasiones, de la misma forma, con una estructura base. En cambio la Performance, está en estrecha relación con la presentación porque no tiene una composición compleja previa, sino un bosquejo que da pie a un inicio pero que es impredecible en su fin, porque integra la falla, el accidente y/o el riesgo, aspectos de los que el teatro se mantiene alejado al ejercer un control absoluto en la obra. Pero, que el teatro contemporáneo adhiere de a poco, al montar piezas en tiempo real y buscar interpelar una reacción en el espectador, o también por ocupar otros espacios que ya no residen en la sala de teatro.

- Confusión entre realidad y ficción. Si se tiene en cuenta lo anterior, sobre todo el punto del límite entre actor-personaje, se desencadena la interrogante si lo que vemos como espectadores es realidad o bien si es ficción. En el teatro, el espectador está predispuesto a ver una ficción en escena, no obstante en la Performance se instala la realidad porque no hay un personaje, el performer se muestra como el sujeto que es, realizando una acción. En suma al tiempo real y duracional que implica la Performance, es decir, contiene lo imprevisible porque una vez iniciada la obra nadie sabe cuándo termina, se asienta la incertidumbre. A diferencia del teatro que el tiempo se encuentra calculado ya que hay una pauta a seguir que coordina la planta de movimiento de los actores, iluminación, etc. Aún así es discutible, puesto que el performer al utilizar una energía extracotidiana en un espacio que entrega implícitamente signos, además de proponer escenas inusuales que recurren a un vestuario, aparatos tecnológicos y diversas materialidades, implica que se desdibuje la realidad, se introduce a una ficción efímera.

III. EL ACONTECIMIENTO

La Performance instala el cuerpo en acción a través del acontecimiento, es decir, un suceso que es dado por un espacio y tiempo determinado. El performer al ser un cuerpo en escena establece una presencia que va dar origen al acontecimiento. Según Sergio Rojas, la Performance tiene la capacidad de “interrogar por el sentido del cuerpo considerando la presencia de éste”⁵⁴, es decir la obra es decodificada o razonada mediante el cuerpo del performer evidenciándose en la presencia. Para comprender la noción de presencia podemos recurrir a Derrida quien la define como “la experiencia del ser”⁵⁵, desde un enfoque ontológico la Performance otorga una experiencia estética para el performer y el público simultáneamente, ya que ambos son cuerpos, uno exhibido y otro que observa, a esto se refiere Erika Fischer-Lichte cuando expone la Medialidad que se sustenta de la relación entre el actor (performer) y el espectador, porque se encuentra comunicada por medio de “la presencia física de ambos, percepción, recepción y reacción”⁵⁶, existe un intercambio de energía, estímulos, impulsos y acciones vinculado a lo que está aconteciendo en la obra, por lo mismo se denomina público activo a las personas que asisten a una Performance.

Al ser las dimensiones espacio y tiempo las que se ven fraccionadas por el performer, nos dedicamos a explicarlas de manera segmentada, lo que no quiere decir que se encuentren disociadas, puesto que están ensambladas en el acontecimiento. Más adelante nos referimos a la problemática de la Reproducción, a causa de nuestra experiencia de vernos enfrentados a indagar en el registro fotográfico o audiovisual de Performances que son parte del pasado y que citamos en la tesis, el hecho de reconstruir una Performance que ha sido capturada por un encuadre.

⁵⁴ Rojas, Sergio. *El des-encuentro del cuerpo en la representación*, en *La intensidad del acontecimiento*, Edic. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Chile, 2011. Pág. 53.

⁵⁵ Derrida, Jacques. *Márgenes de la Filosofía*, Edit. Cátedra, Madrid, España, 1998. Pág.358.

⁵⁶ Fischer-Lichte, Erika. *La atracción del instante*, Traducción Andrés Grumann. Pág. 3.

Espacio

Nuevamente recurrimos a Derrida, quien alude a Artaud en la noción de espacio, puesto que Artaud desea abrir desconocidas posibilidades de espacio mediante el movimiento, en contraposición a la cuarta pared que constituye el Teatro Occidental, o sea, exceder los límites del escenario. En las artes visuales, el cuerpo podría desenvolverse dentro o fuera del museo/galería. Ya no hay un territorio fijo en donde se restringe al quehacer artístico, es oportuno tanto en espacios privados como públicos.

Patrice Pavis explica que el espacio "se sitúa donde la acción tiene lugar"⁵⁷, por lo tanto, en primera instancia podríamos creer que lo esencial es la zona en la cual acciona el performer. Aunque el entorno es significativo a medida que potencia la acción, porque el lugar cotidiano otorga una percepción que influye en la Performance, por eso antes de que se ejecute la acción el performer decide en donde se desarrollará la obra, suele ser elemental en la visualidad que tenga el espectador cuando vea la Performance. Lo importante es cómo el performer habita el espacio escénico, la apropiación por medio de la presencia corporal, el modo de desenvolverse en lugares transitados comúnmente, pero con otra perspectiva.

Hay dos premisas de Pavis que dilucidan sobre la comprensión del espacio en la acción; por un lado "concebimos el espacio como un espacio vacío que hay que llenar"⁵⁸ (esta cita evoca el discurso de Peter Brook en su libro *El espacio vacío*), por otra parte "Consideramos que el espacio es invisible e ilimitado"⁵⁹. Primero, el performer ocupa un lugar concretado por la acción; y segundo, es invisible e ilimitado en cuanto a las emergencias creativas, relativo a lo que plantea Artaud, es decir, descubrir las oportunidades de intervenir el espacio a través del cuerpo. Se justifica lo que habíamos esbozado en *Liminalidades: La Performance se ubica en aquel intersticio que da lugar a un espacio alternativo, porque instaura una experiencia entre dos mundos: la realidad y por otra parte, la apropiación espacio-temporal del entorno*, es decir, se encuentra el sitio que

⁵⁷ Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*, Edic. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2000. Pág. 158.

⁵⁸ *Ibíd.* Pág. 159.

⁵⁹ *Ibíd.*

pertenece a la realidad y el espacio alternativo que se crea a partir de la acción, lo que conlleva a una zona de suspensión del lugar, desconcertante en el sentido de que aparece un escenario ficcional de la Performance, pero que tampoco niega (incluso involucra) el ambiente cotidiano.

De modo que el cuerpo del Performer es responsable de construir un escenario mediante las acciones, por lo que las palabras de Pavis deben interpretarse como una revisión sobre el espacio, no obstante es el cuerpo el que predomina puesto que es la materialidad que permite “llenar el espacio” o que da existencia a la acción y no al revés.

Tiempo

Propio a la naturaleza de la Performance es el tiempo presente, el aquí y ahora, por otra parte, existe un tratamiento del tiempo vinculado al riesgo, al peligro, la mayoría de veces al azar. Entonces resulta un tiempo indefinido para el espectador porque la Performance puede ser breve en cuestión de minutos, como también puede ser duracional continuando por horas y/o días. La obra al estar abierta al accidente, se torna difícil fijar un patrón general, en efecto, cada Performance resuelve la temporalidad según sus necesidades en relación al performer, el público, los objetos en escena, las condiciones del espacio y los estímulos que se generan durante la acción.

El tiempo en la Performance tiene una complejidad considerable, más que el espacio. En primer lugar, el inicio de la Performance se ocasiona con la presencia del performer y espectador⁶⁰, por ende el tiempo de la obra estriba en la disposición del performer en accionar y asimismo del espectador en su participación, interés o reacción, equivalente al planteamiento de Rojas, la Performance comienza cuando ha ingresado “instantáneamente en el tiempo del espectador”⁶¹, la Performance captura un tiempo que le pertenece a la obra y conduce al espectador a vivenciar un tiempo que se dilata junto al performer.

⁶⁰ Fischer-Lichte, Erika. *La atracción del instante*, Traducción Andrés Grumann. Pág. 11.

⁶¹ Rojas, Sergio. *El des-encuentro del cuerpo en la representación*, en *La intensidad del acontecimiento*, Edic. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Chile, 2011. Pág. 49.

Barría enuncia que existe una "omisión del tiempo"⁶² en la Performance, frente a esto, se refiere a la supresión de una temporalidad en el relato escénico convencional, la inexistencia de un plan con parámetros que concreten la permanencia de la acción, por tanto se anula la organización del tiempo, hay pérdida. Cuando la Performance está sucediendo, la obra instaura un intervalo de tiempo particular que absorbe al espectador alejándolo de lo habitual, depositando su atención en la acción del performer, respectivo a lo afirmado en el capítulo anterior: *Liminalidad que subraya una detención entre el pasado y el futuro, de una manera absolutamente transitoria que escapa a la certeza de un inicio y fin determinado*, el tiempo en la Performance instala una perplejidad que mantiene al espectador activo y la focalización en el performer. Así también la propuesta de Barría trasciende si concebimos el tiempo como una dimensión duracional de la Performance, que involucra al artista y al espectador respecto a la resistencia de sus cuerpos, por una parte la acción sostenida por el performer, por otra parte la persistencia del público activo que permanece presenciando la obra, entonces "la Performance expone el cuerpo como duración en donde la duración es la resistencia del cuerpo"⁶³

Derrida entiende el presente en un devenir entre espacio y tiempo, se percata que la temporalización se define como "el tiempo del espacio"⁶⁴, similar a lo que menciona Pavis: "el tiempo se manifiesta de manera visible en el espacio"⁶⁵. Se percibe en el espacio a medida que el performer despliega su energía corporal, los matices de movimientos en velocidad, ritmo y pausas, que se enmarcan dentro del espacio que el mismo performer sitúa, notorio mediante el transcurso de la acción. Por lo tanto, "descubrimos que el objeto artístico tiene un tiempo propio"⁶⁶, en nuestro caso el objeto artístico es la Performance, el performer y los espectadores toman conciencia de la temporalidad de la obra porque "no transcurre un tiempo uniforme, regular, sino que está como suspendida,

⁶² Barría, Mauricio. *La intensidad del acontecimiento*, Edic. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2011. Pág.19.

⁶³ Barría, Mauricio. *Performance y Políticas del Acontecimiento*, Revista Aletria, vol. 21, Edic. Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Pág. 117.

⁶⁴ Derrida, Jacques. *Márgenes de la Filosofía*, Edit. Cátedra, Madrid, España. Pág. 48.

⁶⁵ Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*, Edic. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2000. Pág. 158

⁶⁶ Hurtado, Leopoldo. *Espacio y tiempo en el arte actual*, Edit.Losada, Buenos Aires, Argentina, 1945. Pág. 52.

paralizada momentáneamente por la consideración del espectáculo que ante ella se ofrece”, otra vez se pone en evidencia el intersticio que monta la Performance.

Resistencia a la Reproducción

"Performance en un estricto sentido ontológico no es reproductiva"⁶⁷ dice Peggy Phelan, quien planteó la problemática de la reproducción que establece la Performance en el arte, nos referimos a la conclusión de sostener que la Performance no puede ser reproducida.

La Performance al tener de soporte artístico el cuerpo del artista, o sea, el performer, por lógica no es duplicado. Es un cuerpo realizando una acción. Una materialidad que imposibilita el tratamiento de serialidad en la obra de arte, puesto que es un formato orgánico, opuesto al objeto inerte, involucra lo real a través de la presencia del performer, más la interacción con el público presente mientras compone la acción en un espacio y tiempo que sólo el performer decide, es decir, las representaciones proyectadas desde el cuerpo no pueden ser trasladadas a una máquina cuyo objetivo es difundir reproducciones de este. De manera que surge el concepto de autenticidad que da a conocer Walter Benjamin en su conocido libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en donde el autor declara que existen técnicas artísticas (en especial el cine y la fotografía) que proporcionan el funcionamiento de una propagación masiva de la obra de arte, lo cual repercute en una industrialización del arte, por el simple hecho de ser reproducible. La autenticidad radica en la obra única, conservar la particularidad de ser "irrepetible, incopiable e irreproducible"⁶⁸, precisamente lo que otorga un cuerpo, al no conceder una reproductibilidad técnica. Por tanto, nos conduce al aura, Benjamin explica el aura como una cualidad de la obra de arte de ser original, por consiguiente "el aura está atada a su aquí y ahora"⁶⁹. Entonces la Performance restituye la

⁶⁷ Phelan, Peggy. *Unmarked, the politics of performance*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 1993. Pág. 148.

⁶⁸ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003. Pág. 16.

⁶⁹ *Ibíd.* Pág. 70

autenticidad y el aura que se habían extinguido en el arte, a través de la presencia de un cuerpo que acciona frente a un espectador activo, asimismo exige un espacio-tiempo presente, e inhabilita la repetición ya que el performer desiste de volver a representar la misma Performance.

Artaud se había adelantado a la comprensión de la obra en relación a vida. Claramente desde la perspectiva del teatro, pero como ya lo hemos demostrado es un exponente válido tanto para el Teatro como para la Performance. "La escena no vendrá ya a repetir un presente"⁷⁰, ya que el propósito del Teatro debiera volcarse a vivenciar la obra una vez, esto significa no volver a representar, para abandonar el razonamiento mediante la dependencia de la dramaturgia literaria. En consecuencia resultaría una obra que se acerca a un proceso natural del hombre, el actor recurriría a profundizar la escena a partir de la capacidad de su cuerpo: movimientos, voces, gritos, resistencia, entre otros. Lo que deriva en una organicidad eficaz porque es real, un cuerpo vivo desenvolviéndose en un espacio-tiempo, o sea, produce acontecimiento. Por lo mismo, se sitúa en el presente, consecuente a una espontaneidad del momento, sin un esbozo previo, tampoco planeado para un futuro.

Si retomamos a Benjamin, se encuentra vinculado con la propuesta Artaudiana puesto que la obra aurática requiere del presente, del aquí y ahora, insta lo verdadero. Equivalente a lo que reclama Artaud en el Teatro, un arte que se basa en representar, cuando debiese presentar, de ese modo lograría ser verdadero en escena.

Cabe destacar la distinción entre reproducción y representación, que si tienen relación o proximidad. Se torna confuso la noción de representación, especialmente en las artes escénicas, ya que puede entenderse en dos sentidos: primero, el arte va ligado a la representación como simbolizaciones de ideas, sentimientos pensamientos, reflexiones del artista; segundo, lo imitativo en volver a presentar una obra, de narrar la historia varias veces de idéntica forma, que en Teatro no podría denominarse reproducir porque está involucrado el cuerpo de los actores, ellos están a cargo de un rol definido en el texto dramático, el actor o elenco que interpreta el(los) personaje(s) no siempre va ser el

⁷⁰ Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, España, 1989. Pág. 325

mismo, puede variar, lo único estable sería el guión. En cambio, la reproducción se consolida en las artes visuales, el cine, la música y la literatura, ya que son expresiones artísticas que utilizan procedimientos mecánicos dispuestos a masificar la obra. Cuestión que el Teatro, la Danza ni la Performance conseguirían resolver, lo explicábamos anteriormente: un cuerpo es irrepetible.

Al denominar la Performance como una práctica artística, el cuerpo será el territorio de la representación, no obstante se ha discutido hasta la actualidad los límites entre presentación y representación en la Performance. Esto deriva a una problemática que no discute si es arte o no, sino que se desvía justamente hacia la pregunta por el acontecimiento, ya que en las Artes Visuales al igual que el Teatro había una preferencia por simbolizar la realidad, con el advenimiento del Happening el artista se hace cargo del presente a través de integrar la vida dentro de la obra, por tanto renuncia a crear imágenes que remiten a nuestro entorno porque se encarga de exponerlo, además de comenzar a utilizar el cuerpo como materialidad. Los códigos operantes: la presencia corporal en un espacio obtenido del cotidiano y un tiempo propio de la Performance, configuran una percepción directa con lo real que se decreta en presentación. Tal como señala Rojas, debido a la transitoriedad y la evanescencia de la Performance se dificulta argumentar que se trata de una re-presentación, ya que la destreza de la obra envuelve a quienes se hallan en el acontecimiento, es un instante que comparte el performer con el espectador. Sin embargo, una de las particularidades liminares de la Performance es "hacerse cargo de esta paradoja al radicalizar la diferencia entre presentación y representación"⁷¹, porque altera los patrones representacionales que pertenecen a la tradición de las disciplinas artísticas, a causa de la inserción de la presencia.

Derrida propone que la ontología (el estudio del ser) estaría fundamentada en la presencia, en un contexto estético, el signo es "la representación de una presencia"⁷², cuando el signo pasa por la iterabilidad, en otras palabras, una repetición, esto conlleva a una alteración del significante y significado. El significante puede multiplicarse pero el

⁷¹ Barría, Mauricio. *Performance y Políticas del Acontecimiento*, Revista Aletria, vol. 21, Edic. Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Pág. 112.

⁷² Derrida, Jacques. *Márgenes de la Filosofía*, Edit. Cátedra, Madrid, España. Pág.45.

significado oscila según el contexto en el que se exhibe la obra, entonces la lectura de la imagen que entrega la obra se transforma según la circunstancia inscrita. Si bien Derrida discute sobre la escritura, revela una reflexión que también se aplica al lenguaje de acción, puesto que "la forma es la presencia misma"⁷³, entendiendo por presencia la experiencia del ser.

En la Performance la presencia radica en el cuerpo, el cuerpo del performer visualiza el signo siendo significativo, sumado al significado que depende del espacio y tiempo en donde transcurre la acción, debido al contexto. Podemos observar como espectadores que en la Performance no hay lugar para la repetición porque se extiende en un acontecimiento vivido tanto por el performer como por el público asistente a la Performance, es una experiencia directa con la obra expuesta. Notemos que Peggy Phelan dice (en la primera cita) "en un estricto sentido ontológico...", hace referencia a Derrida, ya que Derrida explora una problemática que conciernen la iterabilidad desde un punto de vista ontológico, o sea, Phelan se encarga de reubicar la interrogante hacia el campo de la Performance, lo que provoca que se tensione aún más el concepto de presencia y de significativo en la obra, a través del cuerpo vivo que modifica la estructura que había determinado la Estética hasta ese momento. Phelan deduce que la Performance puede ser definida como "representación sin reproducción"⁷⁴. Como lo habíamos justificado anteriormente, La Performance al ser una práctica artística se encuentra introducida en la representación, ya que mediante el cuerpo se exteriorizan representaciones que expone el performer. Sin embargo, impide ser reproducida.

Hay otro aspecto fundamental en la Performance y que está vinculada a la controversia de la reproducción, esto es: el registro. La única manera de "archivar" una Performance es por medio de cámaras fotográficas o de video, decimos archivar entre comillas porque en realidad la Performance "no puede ser guardada, registrada, documentada"⁷⁵, la obra al tratarse de un acontecimiento, se torna insostenible registrar la totalidad del evento, porque siempre se trataría de un punto de vista, partes o

⁷³ Ibíd. Pág.196

⁷⁴ Phelan, Peggy. *Unmarked, the politics of performance*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 1993. Pág. 146.

⁷⁵ Ibídem.

segmentos de la obra, la Performance se convierte en un relato fragmentado por las imágenes que no alcanzan a mostrar con exactitud la presencia vivida durante la acción, ya que está mediado por un artefacto que encuadra momentos del suceso.

Fotografía

"Toda fotografía es un certificado de presencia"⁷⁶, es decir, la fotografía testifica la experiencia del ser en un instante estático, corrobora la eventualidad. La fotografía tomada de una Performance nos muestra a un performer que estuvo realizando una acción, seguramente en una secuencia de cuadros que dan una idea de lo acontecido, pero que en estricto rigor no puede ofrecer una concreción de lo que realmente sucedió. El espectador que haya estado en la Performance, recordará lo que sobrevino de acción, a diferencia de quien no asistió a ver dicha Performance, tendrá una especulación que conlleva a la incertidumbre, por tanto, a una interpretación ilusoria o errónea de la obra.

Bourdieu dice que "la placa fotográfica no interpreta nada, solamente registra"⁷⁷, en contraste Susan Sontag manifiesta " las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos"⁷⁸. La divergencia sobre la interpretación es compleja porque recae en el contenido que entrega un significado a partir de la mirada del fotógrafo en el minuto que hace la Fotografía, así como del espectador una vez que tiene la Fotografía delante. A nosotros nos interesa abordarlo desde la Performance, por lo que la Fotografía obstruye la visión completa de la acción, porque es la imagen de una imagen, se reviste por la perspectiva subjetiva del fotógrafo ya que él escoge qué fotografiar según sus intereses, finalmente veremos trozos de la Performance. De manera que la fotografía no consigue reproducir la Performance, la fotografía solamente indica que la obra sucedió en un lugar y tiempo determinado, pero queda relegada de cualquier tipo de aseveración que pueda narrar lo que efectivamente transcurrió en la Performance. La fotografía registra, no obstante en el caso de la Performance fija instantes de la obra, por lo tanto

⁷⁶ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, España, 1990. Pág. 151.

⁷⁷ Bourdieu, Pierre. *La fotografía: un arte intermedio*, Edit. Nueva Imagen, México, 1979.

⁷⁸ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Edit. Alfaguara, México, 2006. Pág. 20.

establecemos que la Performance no logra ser documentada en absoluto a través de fotografías, sin más que enunciar su existencia en un pasado.

Video

A diferencia de la fotografía, el video tiene la cualidad de almacenar la realidad con una mayor extensión a causa de ser un medio audiovisual. A fines de los años sesenta el video será introducido en el campo artístico, ya sea por una vía experimental o documental en las artes plásticas, enfrentándose a la cultura de masas implantado por el cine y la televisión. De hecho, es un recurso utilizado dentro de la Performance, como lo hizo Nam June Paik en la mayoría de sus Performances e Instalaciones.

"La grabación en cinta, al igual que la transmisión directa de datos a un monitor, desmaterializaban el cuerpo real"⁷⁹, es decir, si lo aplicamos a la Performance, el cuerpo del performer se descompone en materia física para ser transmitido como una imagen visual reconstruida y proyectada en una pantalla, esto problematiza lo orgánico de la presencia, lo tangible, lo vivo. En un principio se podría afirmar que el video si documenta una Performance porque cuenta con la posibilidad de grabar el entorno, la acción y el desarrollo de esta en el tiempo, aunque debemos tener en cuenta que el performer por medio del video se convierte en objeto, ya que se produce "un borramiento de la materialidad del sujeto"⁸⁰(performer), al ser procesado por un dispositivo mecánico.

Según Mauricio Barría, la relación entre video y performance no debiese pensarse desde la grabación, porque sería ingenuo, además declara que si sería posible una video-performance. En referencia a la video-performance tenemos una postura opositora, puesto que defendemos en todo momento que la Performance existe mientras está sucediendo, no así posteriormente bajo registro. La grabación se origina en el enfoque de un espectador, similar a lo que enfrenta la Performance con la fotografía, porque es la visión de una persona respecto a la obra. En suma a la probabilidad de edición en la video-

⁷⁹ Martin, Sylvia. *Videoarte*, Edit. Taschen, Köln, Alemania, 2006. Pág. 13.

⁸⁰ Barría, Mauricio. *La intensidad del acontecimiento*, Edic. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2011. Pág. 20.

performance, desencadenaría en una manipulación de la imagen, o mejor dicho de la acción.

En ambos recursos artísticos de registro, fotografía y video, existe la tendencia de una "desmaterialización del objeto que queda registrado en el tiempo, pero que desaparece como presencia física"⁸¹, las imágenes capturadas de la Performance perduran en el tiempo, pero inhabilitan su efectividad como un registro completo porque destacan la ausencia de la Performance, la mortalidad de la acción, con énfasis sobre el performer, ya que evocan a lo acontecido que no volverá a repetirse. Del mismo modo, Phelan plantea que la Performance "definida por su naturaleza efímera, no puede ser documentada (cuando lo es, se convierte en ese documento - una fotografía, una escenografía, un video- y cesa de ser Performance"⁸² Las características del lenguaje de acción que contiene la Performance tales como lo instantáneo, transitorio y accidental se confrontan a las del registro que son lo contrario: lo eterno y permanente. Como podemos observar, a pesar que el registro fotográfico o de video son válidos en tanto documentos que comprueban que hubo una Performance, asentimos el discurso de Peggy Phelan con el propósito de reafirmar que la Performance tiene vida en la acción del performer, una vez que pasa a ser una fotografía o un video, se transforma en un archivo que rememora el acontecimiento. La Performance caduca cuando la acción llega a su fin en un tiempo presente, el registro demuestra aquel final que cede a ser pasado.

El intersticio que vislumbra la Liminalidad en la Performance, se revalida en la noción de acontecimiento que deriva a una resistencia a la reproducción debido a la trascendencia de la experiencia, por esta razón se habla de un carácter ontológico. La Performance permite vivenciar la obra en conjunto al espectador, manifiesta la autenticidad y la cualidad aurática que reside en la acción con énfasis en el cuerpo, adaptada a la constitución del presente por un espacio-tiempo creado por el performer. Performance que no volverá a ser repetida. Su condición irreproducible se debe a la

⁸¹ Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Edic. Akal, Madrid, España, 1997. Pág. 247.

⁸² Phelan, Peggy. *Unmarked, the politics of performance*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos. Pág. 31.

materialidad del cuerpo. Nos referimos a resistencia como el acto de discontinuidad, interrupción y oposición frente a una reproductibilidad técnica del arte, siendo una acción que consigue la suspensión de la estructura convencional dentro de las artes escénicas y visuales. En síntesis, la Liminalidad también se halla en “las afirmaciones ontológicas de lo vivo de la Performance como medios de resistencia a la ideología de la reproducción”⁸³.

⁸³ Phelan, Peggy. *Unmarked, the politics of performance*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos. Pág. 31.

EL CUERPO EN LA PERFORMANCE

IV. CUERPO PERFORMATICO

Comprendemos que el cuerpo es el soporte artístico primordial de la Performance, por esta razón merece ser una temática particular, esto significa ser la causa del acontecimiento, ya que el cuerpo del performer es el origen de la eventualidad. Lo denominamos cuerpo performático en vez de performativo, porque lo performativo deviene de la palabra *performatividad* que es esencial en cualquier acto, es decir, dentro de las artes cabe la posibilidad de la existencia de performatividad cuando hay una acción que mueve la obra construyendo un acontecimiento, las artes escénicas como el teatro y la danza contienen performatividad, lo performativo entra en una propiedad que podría aplicarse a otras artes aparte de la Performance, por lo tanto sería una noción confusa si somos específicos en estudiar el cuerpo que expone la Performance.

Ya hemos explicado la emergencia del cuerpo performático en el arte mediante la investigación de sus antecedentes. En suma, que revela el intersticio y su cualidad interdisciplinar una vez que se presenta en obra, por lo que concierne profundizar el cuerpo performático desde la Estética, como materialidad y acción, es decir, revisar referentes filosóficos que fundan dicho cuestionamiento.

La Fenomenología fue un corriente filosófica en reflexionar acerca de la corporalidad, uno de sus exponentes: Merleau-Ponty, plantea que "la experiencia del cuerpo es una representación"⁸⁴, entendiéndose la experiencia en Merleau-Ponty desde la percepción del sujeto, en el ser que se relaciona con el mundo y en el cómo se manifiestan las sensaciones y los estímulos que dialogan entre sujeto-mundo conformando su existencia, de manera que surgen imágenes que resultan ser una representación, nuestra forma de observar la realidad se extiende a partir del cuerpo. Resulta importante debido a que él propone que el cuerpo es un vehículo, es decir, que conduce o transmite. La Performance revalida el cuerpo como vehículo, de un discurso que desea transmitir por medio del cuerpo, en una acción presenciada por un público, en efecto, subraya la experiencia tanto para el performer como para el espectador. Al ser el cuerpo

⁸⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*, Edit. Península, Barcelona, España, 2000. Pág. 94.

performático un vehículo a la disposición del arte, las posibilidades representacionales son ilimitadas, al punto de arriesgar la vida en un acontecimiento.

Con respecto a la acción, Bergson considera que el "cuerpo es un centro de la acción"⁸⁵, a causa de su movimiento que acondiciona un espacio en tiempo presente, se desarrolla una percepción que va dar origen a representaciones, similar a lo establecido por Merleau-Ponty. La acción como consecuencia de la vivencia, que incorpora lo percibido por medio de los sentidos y que se fija en nuestra memoria. Aunque Bergson dirija la pregunta del cuerpo relacionado con el espíritu, premisa que no atañe a nuestra tesis, fue relevante percatarse de la acción que ejerce el cuerpo sobre su entorno, en especial, los objetos, las consecuencias de interpretar la realidad a través del contacto son las imágenes que el sujeto construye en su mente siempre y cuando realice una acción, o sea, demuestra movimiento. Una Performance depende de un cuerpo en acción, dialoga al interior de la obra con los objetos y al exterior con los espectadores que son atraídos por el acontecimiento, en aquella interacción existe la posibilidad de peligro, accidente o azar, en tales casos el cuerpo se modifica, por consiguiente la acción cambia y así también la actitud del público, porque ocurre una reacción instantánea.

Sostenemos que el lenguaje corporal es la base de la Performance, el por qué el cuerpo es la materialidad escogida por esta práctica artística también deriva de razones filosóficas ligadas al ámbito político, puesto que el cuerpo del performer "ha funcionado como una especie de resistencia al poder"⁸⁶, para entender las palabras de Amelia Jones primero debemos indagar sobre Michel Foucault.

Foucault define el poder como "conjunto de instituciones y aparatos que garantizan la sujeción de los ciudadanos en un Estado determinado"⁸⁷, es decir, las instituciones que aportan al funcionamiento del Estado, se encargan de mantener medidas de control sobre los ciudadanos para mantener el orden y el dominio sobre ellos. El cuerpo sería el objetivo de intervención del poder para que la sociedad permanezca bajo sus reglas, el proceso que lleva a cabo el poder para lograr su propósito radica en

⁸⁵ Bergson, Henri. *Materia y Cuerpo*, Edit. Cactus, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 36

⁸⁶ Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*, Edit. Phaidon Español. Pág.22

⁸⁷ Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad*, Edic. Siglo XXI, Madrid, España, 1998. Pág. 112.

someter el cuerpo a ser una máquina, subordinado en “su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos”⁸⁸. Las personas desde la infancia son manipuladas por las diversas instituciones del Estado, que consiguen desarrollar los métodos disciplinares, y para quienes se niegan a continuar la conducta instruida son excluidos del sistema. A lo largo de la vida, la gente es gobernada por medio de la economía que maneja un cuerpo productivo en lo laboral, la salud y la moralidad para que conservar la contención del sexo, entre otros. No obstante, según Foucault “emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder”⁸⁹, dentro de este contexto aparece la escena artística de la Performance, que atraviesa y opera el blanco del poder, el cuerpo.

El cuerpo performático contradice el disciplinamiento ya que sus expresiones artísticas muestran aquello que margina el poder, lo prohibido, lo penalizado. Sin duda, una de estas manifestaciones es el cuerpo desnudo, es un acto polémico y fuerte a la vez ya que hace siglos que se condena al cuerpo exhibido, a excepción en el campo de la pintura y la fotografía dentro de las artes visuales. Hasta que surge el arte de acción que va a presentar cuerpos vivientes, dejando atrás la bidimensionalidad, nos presenta un cuerpo que respira, tangible, un soporte orgánico que no tiene miedo en explorar situaciones extremas que estén fuera de lo establecido. En concordancia, el performer al convertirse en obra de arte, posa sobre su cuerpo significaciones que van alterar el poder. De igual modo la posesión de espacio, sobre todo si es público, va generar una controversia de ilegalidad, al menos que se encuentre dentro de lugares oficiales artísticos como museos y galerías, instituciones que por cierto la mayoría de las veces restringen las performances.

En síntesis, la Performance va a situar al cuerpo como una zona intersticial que interpela los límites de la autoridad, cuestionar la censura y el control, para demostrar que el performer es independiente de los estatutos culturales. El cuerpo performático

⁸⁸ Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad*, Edic. Siglo XXI, Madrid, España, 1998. Pág.168.

⁸⁹ Foucault, Michel. *Poder-Cuerpo*, en *Microfísica del Poder*, Edic. La Piqueta, Madrid, España, 1992. Pág. 104.

constituye un proceso libertario, ya que responde a los códigos del artista, no así a los implantados por el Estado. A causa de la autonomía en su lenguaje, se habla de una resistencia al poder, porque cede al atrevimiento, osadía y riesgo, en otras palabras, a la indisciplina. Por lo mismo, se encuentra distanciada de la institución arte, porque no cumple con las pautas tradicionales de la academia, sino que trastorna los cánones representacionales que tiene por resultado una interdisciplina entre las artes, puesto que el cuerpo performático circula sin ser encasillado en un determinado tipo de arte. Cabe señalar que debido al carácter efímero del acontecimiento, el tratamiento del tiempo, además de la presencia, genera complicaciones en ser detenido por el poder puesto que no se trata de un objeto inerte que pueda destruirse o impedir su reproducción, el cuerpo performático al contener autenticidad y ser un encuentro por incluir espectadores activos, frustra los mecanismos de represión por parte del Estado porque manifiesta una experiencia directa con la sociedad que expone temáticas rechazadas por la autoridad, como por ejemplo la sexualidad, nos referimos a la discriminación de homosexualidad, prostitución, travestismo y a la mujer.

CUERPO FEMENINO

A propósito de la marginación que hace el circuito artístico oficial, examinando la historia del arte nos hemos dado cuenta que la mujer ha tenido un acceso difícil a ser valorada como artista, constantemente se ha tenido que resignar a la exclusión por parte de la institución. Por este motivo quisimos enfocar la Performance hacia exponentes femeninas, puesto que dentro del arte de la Performance la mujer sí ha sido respetada y estimada por sus pares, probablemente porque el cuerpo performático es consecuente al rechazo por parte del sistema falocentrista⁹⁰ y la mujer utiliza el lenguaje de acción como una parcialidad que le permite comprobar la discriminación sobre ella.

⁹⁰ Término acuñado por Derrida para referirse al sistema patricarcal que impera dentro del sistema, donde el hombre es la figura predominante negando y restringiendo a la mujer.

Antes debemos aclarar que nuestra tesis se desprende de cualquier tipo de tilde político feminista, nuestra intención es identificar artistas mujeres en la Performance que han tenido una trayectoria sostenible en el tiempo, de manera que podamos observar la línea creativa que ha cruzado el cuerpo performático durante los años y así lograr un análisis consistente al reparar en sus obras.

Sin embargo, comencemos por distinguir entre el arte de mujer y el arte feminista, con el fin de justificar nuestra resolución. Martha Rosler revela la diferencia entre estas dos acepciones, primero explica que el arte de mujeres consiste en el “reconocimiento pleno de su valor como sujeto de la sociedad”⁹¹, en cambio el arte feminista se fundamenta en “la profunda reflexión crítica sobre las relaciones de poder económico y social, además de un cierto compromiso con la acción política”⁹². El arte feminista, que tiene una tendencia a verse en el eje de identidad en la Performance, se trata de una oposición al poder desde una ideología radical con finalidades políticas concretas, acusar las injusticias realizadas por la modalidad autoritaria masculina y conseguir revertir tal situación, en torno a las desigualdades que perjudican a la mujer en la actualidad. A diferencia del arte de mujeres que sin adquirir necesariamente una responsabilidad política, tiene por prioridad incluir a la mujer dentro del campo artístico por el hecho de ser artista, dándole cabida a sus obras.

El cuerpo femenino dentro del arte aparece con el desnudo, la mujer toma el rol de modelo para el pintor y/o fotógrafo. Simone de Beauvoir planteaba que la mujer era calificada de objeto erótico en la sociedad para satisfacer la mirada voyerista masculina, puesto que su cuerpo era “visto como el sitio de sexualidad y el lugar de deseo”⁹³. Se reducía a la mujer a su carnalidad porque era una manera de manifestar la posesión del hombre sobre ella. Alrededor de los años 60 comienza el debate por la representación de la mujer en el arte y en la realidad, aumentan las organizaciones feministas que exigen políticas libertarias en el ámbito social y económico; pasa a ser una temática de discusión

⁹¹ Rosler, Martha. *Imágenes Públicas: la función política de la imagen*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, España, 2007. Pág. 35.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Kelly, Mary. *Desiring Images/Imaging Desire*, en *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 2003. Pág. 72.

para la filosofía, especialmente en referentes como Simone de Beauvoir, Jacques Derrida, Michel Foucault y Judith Butler que se han convertido en íconos pensantes sobre esta materia. Janet Wolff resume nuestra conclusión, el cuerpo de la mujer al ser un “sitio de represión y posesión”⁹⁴, al mismo tiempo tiene la posibilidad de reivindicarse si se interviene de forma política, o sea, ocupar el cuerpo femenino a modo de protesta cultural.

Una vez instaurado el postestructuralismo, la reflexión sobre lo femenino es liderada por Butler, quien propone que la problemática reside en las definiciones de género y sexo. Para Butler, ser mujer significa “estar en situación de opresión”⁹⁵, bajo el mandato falocentrista. Por consiguiente, es en el género donde se centran las relaciones de poder porque la construcción del género está influenciado por los métodos disciplinarios de sus instituciones, que declaran a la mujer como un ser inferior al hombre y un tanto esclava. El género femenino es desprestigiado frente al masculino, ambos manteniéndose en una persistente dualidad basada en una diferencia social por la anatomía biológica, cada género asume particularidades que son asociadas al imaginario que entrega y dictamina el poder, por lo tanto, son constructos sociales creados a favor del patriarcado para reducir la participación femenina dentro del funcionamiento de la sociedad. Relativo a la histerización de la mujer que descubre Foucault, es decir, regularizar su comportamiento acorde a las condiciones machistas tales como su fecundidad, su rol sumiso dentro de la familia y su dependencia al hombre, con el objetivo de hacer dominio de ella.

Butler visualiza la materialidad del cuerpo femenino como contenido de significaciones provenientes del sistema falocentrista, en efecto, pretende reformular el discurso acerca de la representación de la mujer, para ello especula sobre el concepto de sexo en la sociedad, determinando que el sexo es una ficción ya que se trata de una “norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos”⁹⁶. Personas que deciden

⁹⁴ Wolff, Janet. *Reinstating Corporeality*, en *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 2003. Pág. 415.

⁹⁵ Butler, Judith. *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*, Traducción Marie Lourties. Pág. 303.

⁹⁶ Ídem. Pág. 23.

ser transexuales, homosexuales, bisexuales, travestis y queer sustentan esta teoría, puesto que han violado la subordinación al poder, rehúsan someterse a los constructos sociales establecidos, lo que conlleva a comprender que el sexo biológico no precisamente corresponde a la psicología sexual del sujeto. En consecuencia, la oposición binaria caduca entre lo femenino y lo masculino, porque el sujeto resuelve personalmente asumir un sexo, es un acto performativo al hacerlo público, a pesar de que el poder proceda a catalogar de minoría y a encubrir su existencia. Dado que la mujer renuncia a los criterios y prejuicios que recaían sobre su cuerpo, Butler logra desajustar la soberanía masculina-fálica en el cuerpo femenino.

Acorde a la inscripción reflexiva en torno al género que propone Butler, paralelamente en la Performance emergen artistas interesados en manifestar la temática de la identidad, buscan cuestionar la representación corporal en base a los roles sexuales de la sociedad, a través de las posibilidades de adoptar distintos estereotipos o arquetipos que transitan de un género a otro, de lo femenino a lo masculino o viceversa.

Retomamos el cuerpo femenino mencionando algunas performers: Judy Chicago, Faith Wilding, Eleanor Antin, Suzanne Lacy, Valie Export, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Mary Beth Edelson, Rebecca Horn, Orlan, Joan Jonas, Ana Mendieta y Marina Abramovic'. De las cuales, las dos últimas artistas han sido sobresalientes, al tener una trayectoria estable en la Performance, por esta razón haremos un recorrido en sus biografías para mostrar las obras destacadas de cada una.

Ana Mendieta

Nació en la Habana en plena Revolución Cubana, en su adolescencia Ana Mendieta junto a su hermana fueron trasladadas a Estados Unidos a causa de la Operación Peter Pan, siendo adoptadas por una familia norteamericana, después de varios años volvieron a tener contacto con sus padres biológicos, una experiencia que después tendrá relación con sus obras a lo largo de su carrera.

Su formación artística se inicia entrando a Pintura en la Escuela de Arte de la Universidad de Iowa, luego Multimedia y Video en el mismo establecimiento. Terminó sus

estudios con la muestra de la Performance *Facial Hair Transplant* (Trasplante de pelo facial) en 1972, Mendieta le pide a un compañero de curso que se corte su barba, mientras tanto ella va pegando uno a uno los pelos cortados a su rostro, hasta formar una barba trasplantada. Una clara imagen para entender el razonamiento de Judith Butler, mediante esta Performance reafirmamos que la identidad sexual es construida por el sujeto, en este caso, Mendieta desde un cuerpo femenino, si hacemos un encuadre facial, se introduce en un acto simbólico a una caracterización viril, la barba como signo de masculinidad en la sociedad.

El mismo año, presenta *Glass on body* (Vidrio sobre cuerpo), Mendieta coloca un pedazo cuadrangular de vidrio sobre distintas partes de su cuerpo, comprimía su piel contra el vidrio en zonas como rostro, trasero y busto. Ella trabajaba el desnudo femenino no a partir de la modelo, sino que deformando las partes corporales de la mujer que son captadas por el ojo fálico, del deseo masculino sobre el cuerpo femenino, por lo que problematiza el canon del desnudo que convierte a la mujer en objeto erótico.

Luego, crea *Rape Scene* (Escena de violación) 1973, basándose en un caso de violación al interior de la Universidad, Mendieta tendida sobre una mesa con una luz que la iluminaba de la cintura para abajo, mostraba su cuerpo "ensangrentado". Dejó la puerta entreabierta para que sus amigos (que ella misma había invitado a su departamento) entraran y la vieran en ese estado. Estaba atada de manos y su entorno también daba pistas de un hecho de violación como platos rotos y sangre. La Performance tuvo gran impacto que aludía a una realidad actual de la mujer abusada.

Body Tracks (Rastros Corporales) 1974, también exhibe un interés por utilizar la sangre dentro de la Performance, aunque sea tempera el material que remite a la sangre, la acción de Mendieta de deslizar sus brazos con pintura roja sobre una pared, de forma ascendente, deja la huella de un cuerpo nuevamente desangrado como símbolo de muerte.

Su obra más significativa fue la serie *Siluetas* (1973-1980), que contempla Performances, Escultura y Land Art, Mendieta expuso "una serie de trabajos efímeros en

las que el cuerpo ausente de una mujer queda impreso en el paisaje"⁹⁷, a través de las acciones indagó en la relación entre la mujer y la tierra, unidas por el atributo femenino que se le asigna a la naturaleza desde las culturas primitivas, de carácter ritual. Ella fusionó su cuerpo con la naturaleza, en distintos lugares experimentó diversas texturas que después quedaban plasmadas en su huella corporal delineada por la silueta, expresando haber habitado el espacio. *Flores sobre cuerpo* (1973) la artista muestra el cuerpo encubierto bajo las flores, como si ella fuera parte de la tierra y las flores brotaran desde su cuerpo. *El árbol de la vida* (1976) Mendieta se mimetiza en un tronco de árbol que se encontraba detrás de ella, su cuerpo adopta la materialidad del árbol, se establece el efecto de que ella se encuentra dentro del árbol, parte constituyente del tronco, según María Ruido el árbol sería un símbolo de permanencia, su arraigo frente al destierro que sufre en su adolescencia cuando la apartan de su familia cubana para llevarla a los Estados Unidos. La mayoría de las obras que conforman la serie fueron nombradas "sin título", siguen la misma línea, varían en la forma de intervención y los territorios escogidos, quizás las que sean similares fueron aquellas que Mendieta reposaba su cuerpo en pasto, arena, suelo desértico, entre otros, siendo el hundimiento del cuerpo en la tierra la silueta que se formaría para ser registrada. La finalidad de Mendieta se expresa con sus propias palabras "Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo"⁹⁸

Por lo visto sus Performances exponen *la huella* como principal línea formal que cruza su itinerario artístico, demuestra una ausencia que ha sido producto de acciones realizadas por la artista, rastros de su presencia. Así también, el contenido de sus obras estuvieron siempre ligadas a la problemática femenina, primero desde una perspectiva politizada hasta llegar a una reflexión existencial respecto a la mujer y su unión con la naturaleza, en ambos enfoques denuncia la arbitrariedad en contra del falocentrismo en la desaparición del cuerpo femenino, ya sea producto de la violencia o bien, al fundirse en la naturaleza. Ana Mendieta fallece en 1985 tras caer de un cuarto piso de su departamento de Nueva York, en donde vivía con su esposo el escultor Carl André. Se ha

⁹⁷ Ruido, María. *Ana Mendieta*, Edit. Nerea, 2002. Pág. 94.

⁹⁸ Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*, Edit. Phaidon Español. Pág. 168.

convertido en una de las figuras emblemáticas de la Performance femenina, por el atractivo de sus acciones que se enfocaron en cómo opera el cuerpo de la mujer en el arte, de una coherencia entre discurso y significante.

Marina Abramovic

Performers y teóricos la nombraron "la abuela de la Performance", puesto que comenzó accionar en los años setenta y no ha parado hasta la actualidad, han sido más de treinta años inmersa en la Performance, lo que amerita su reconocimiento a nivel mundial.

Marina Abramovic nació en Serbia durante el mandato de la República Federal Socialista de Yugoslavia, post segunda guerra mundial. Sus padres fueron activistas políticos que participaron en la guerra siendo condecorados como héroes nacionales, por lo que creció a cargo de la crianza de su abuela. Antes de entrar a la Academia de Bellas Artes de Belgrado, tuvo un profesor de arte (amigo de su padre) quien la educó en arte informal-contemporáneo, artistas que estaban explorando la acción como por ejemplo Yves Klein. Después de hacer un posgrado en Bellas Artes en Croacia y trabajar en la Academia de Bellas Artes de Novi Sad, se dedicó por completo a la Performance.

Durante 1973 y 1974 presentó la serie de Performances *Rhythm* (Ritmo), enumerándolas del 0 al 10, "estas obras eran una serie de exploraciones personales que involucraban riesgo (..) lo central de este trabajo fue la cuestión del control"⁹⁹, tenían un alto contenido de peligro para la vida de Abramovic, fueron performances de acciones aparentemente simples pero intensas, demuestra que el control sobre la Performance es azaroso ya que estriba en el acontecimiento puro, dando cabida a la incertidumbre en la reacción de los espectadores y de Abramovic a la vez.

- La primera Performance de esta serie fue *Rhythm 10*, sobre un lienzo blanco estirado en el suelo, ella ordenó veinte cuchillos de diferentes tipos de forma y tamaño en una hilera, luego comienza un juego ruso que consiste en tener una mano apoyada en una superficie y con la otra mano tomar un cuchillo que va a pasar entremedio de los dedos,

⁹⁹ Richards, Mary. *Marina Abramovic*, Routledge, Londres, Inglaterra, 2010. Pág. 83.

supuestamente sin herirse. Abramovic enciende una grabadora de sonido, mientras juega con un cuchillo sobre la mano izquierda, una vez que se corta cambia de cuchillo y así continua hasta que su mano queda infringida de numerosos cortes. Reordena los cuchillos y repite las acciones pero al ritmo de la grabación del acontecimiento, en base al sonido de los cuchillos.

- *Rhythm 5*, la performer hizo una estrella de 5 puntas en el suelo con madera y astilla de madera que estaban bañados en 100 litros de gasolina, de un diámetro de 6 metros aproximadamente. Prende fuego a la estrella, luego ella caminó rodeando el esquema cortándose el pelo y las uñas para tirar los restos en cada punta de la estrella. Con las llamas activas Abramovic se introduce al centro de la estrella, acostándose. Al pasar un par de minutos, la falta de oxígeno hace que quede inconsciente, cuando una de las llamas toca una pierna de Marina, dos espectadores acuden a sacarla del espacio. Se trataba de una analogía sobre los jóvenes que morían quemados por los ideales socialistas de generaciones mayores en el contexto de Belgrado de los años setenta.

-*Rhythm 4*, Marina entró a una sala y se sentó frente a un aparato que expulsa aire, acercó su rostro en el orificio en donde sale aire y después de tres minutos pierde la conciencia, permaneció en la misma postura porque la presión del aire la mantenía en su posición.

-*Rhythm 2*, fue una especie de experimento farmacéutico sobre su cuerpo en dos secuencias. Primero, Marina Abramovic ingiere un medicamento recetado para la catatonia, lo que provoca convulsiones, según ella no lograba tener control sobre su cuerpo, aún así era consciente de lo que estaba sucediendo. Ya pasado el efecto de las pastilla anterior, ingiere una píldora prescrita para personas violentas y deprimidas, lo que generó un resultado contrario, se quedó inmóvil. Marina declaró que ella sentía el cuerpo pero no estaba lúcida mentalmente en ese momento, por lo que no tuvo cognición del tiempo, mentalmente no era capaz de pensar. Con esta experiencia, la performer inicia una búsqueda e investigación acerca de la conexión entre el cuerpo y la mente.

-*Rhythm 0*, Abramovic entrega un instructivo a los espectadores, este dice: "hay 72 objetos en la mesa que cada uno puede usar en mi como se desee,. Yo soy un objeto.

Durante el periodo asumo toda la responsabilidad"¹⁰⁰, entre los utensilios que ella cede al público hay una pistola cargada, un cuchillo, un bisturí, una rosa, una botella de perfume, etc. Paulatinamente los espectadores fueron tomando una actitud agresiva sobre el cuerpo de Marina, una persona le apuntó la cabeza con la pistola, otra le clavó las espinas de las rosas en el vientre. La Performance comprobaba la bestialidad del ser humano cuando se le da la oportunidad de actuar desde la violencia, Abramovic vivenció los límites que habían entre el público y el performer, hasta que punto fue abusada y en el riesgo que estaba su vida al darle poder a los espectadores de manipular los objetos.

Al termino de la serie *Rhythm*, Marina Abramovic se dirigió a Amsterdam. Ahí conoció a Ulay, performer alemán que pasó a ser su compañero de vida y también de colaboración artística, ya que crearon numerosas Performances juntos, por nombrar las más trascendentales: *Nightsea Crossing* (1985), *Imponderabilia* (1977), *Breathing In/Breathing Out* (1978), y la última *The Lovers: The Great Wall of China* (1988) que da fin a la relación tanto artística como amorosa entre ambos, esta Performance medía las capacidades físicas, la resistencia durante 3 meses de imparable caminata, Ulay desde el desierto de Gobi y ella del Mar Amarillo, citaban a una vieja leyenda china sobre el reencuentro de dos amantes.

En 1997 es premiada con un León de Oro en la Bienal de Venecia por su Performance *Balkan Baroque* (Barroco de los Balcanes), la cual hacía referencia a la muerte, las millones de víctimas que trae por consecuencia la guerra, se presentó en un escenario en el que habían 3 pantallas con proyecciones de sus padres, de a poco se dedicó a limpiar restos de carne y sangre de un amontonamiento de huesos de animales, al mismo tiempo contó la leyenda del lobo-rata (una criatura que devora a los de su misma especie cuando tiene miedo).

Marina Abramovic se dedicó a recrear Performances notables de los años sesenta y setenta, en *Seven Easy Pieces* (Siete Piezas Fáciles) 2005, en el Museo Guggenheim de Nueva York. Estas piezas rememoran obras que ni ella presencié, fue una manera de revivir acciones efímeras de las que no existía registro audiovisual y traspasarlas a través

¹⁰⁰ Richards, Mary. *Marina Abramovic*, Routledge, Londres, Inglaterra, 2010. Pág. 88.

del lenguaje propio de la Performance a las generaciones actuales, que fueron las siguientes: *Body Pressure* de Bruce Nauman, *Seedbed* de Vito Acconci, *Action Pants* de Valie Export, *The Conditioning* de Gina Pane, *How to explain pictures to a dead hare* de Joseph Beuys, finalmente dos Performances que ella había realizado, *Entering the other side* y *Lips of Thomas*.

El sello de su apogeo artístico fue sin duda: *The artist is present* (El artista está presente), un reconocimiento a su gran trayectoria en el arte de la Performance, se montó en el MoMA (Museo de Arte Moderno) de Nueva York en el 2010. En paralelo se grababa un documental de dicha experiencia que se dio a conocer dos años después. El museo dedicó los último niveles del edificio a una retrospectiva con un material que incluía fotografías, proyecciones y audios, además de un equipo de performers entrenados por ella para recrear sus Performances en vivo. De todas formas las expectativas estaban en la Performance que realizó Marina Abramovic durante 3 meses en horario de museo, ubicó una mesa y dos sillas en cada lado, los espectadores tenían la oportunidad de interactuar con la performer sentándose frente a ella y mirándola a los ojos, lo que implicaba poner a prueba la energía y la presencia tanto del artista como del espectador. Sucedieron distintas reacciones, algunos lloraban otros reían, lo esencial era el intercambio de energías a través de la mirada, una forma pasiva de comunicarse pero con una intensidad profunda.

La extensión de la biografía artística que narramos sobre Marina Abramovic se debe a que sus Performances han expuesto las características medulares del cuerpo performático. En primer lugar, han evidenciado el riesgo, el peligro y la inminencia que surge cuando las acciones que se llevan a cabo son audaces y no tienen bosquejos premeditados, en consecuencia pueden resultar en un accidente, sin embargo, comprendiendo que la vida puede ser amenazada por las circunstancias que se presenten. Por otra parte, la relación entre el performer y el espectador mediada por el cuerpo, la incertidumbre de los límites que yacen en la participación del público dentro de la obra, su intervención activa que a veces vacila en quien tiene el dominio real de la Performance. En general, ella desplegó una constante exploración acerca del cuerpo sumido en la

Performance, la resistencia psicológica y física en situaciones extremas, una articulación entre la vida y la muerte con énfasis en sus primeros trabajos. Realmente su cuerpo fue un vehículo de acciones, en las que predominaba el acto ante la artista, la experiencia de sus Performances para quienes las presenciaron serán de una perspectiva muy distinta en comparación a quienes tratamos de reconstruir el acontecimiento a partir de fuentes visuales y literarias, porque la Performance envuelve en un espacio y tiempo liminal que fija nuestra atención en la acción del cuerpo performático y nos abstrae como espectadores a una experiencia transitoria.

.

Ana Mendieta

Transplante de pelo facial (1972)

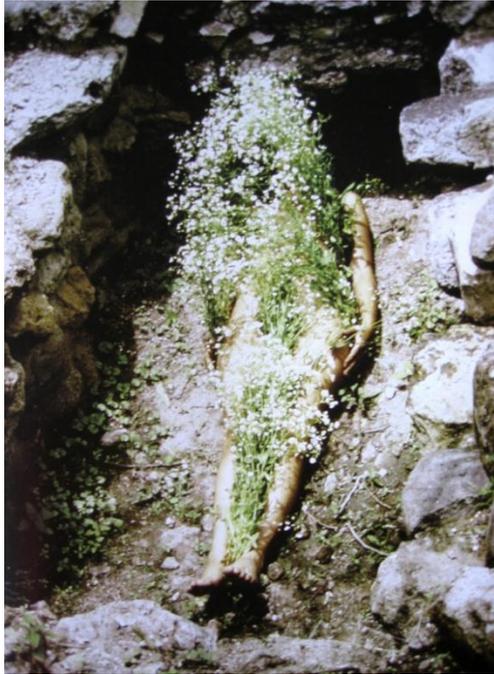


Rape Scene / Escena de violación (1973)



Serie Siluetas

Flores sobre cuerpo (1973)

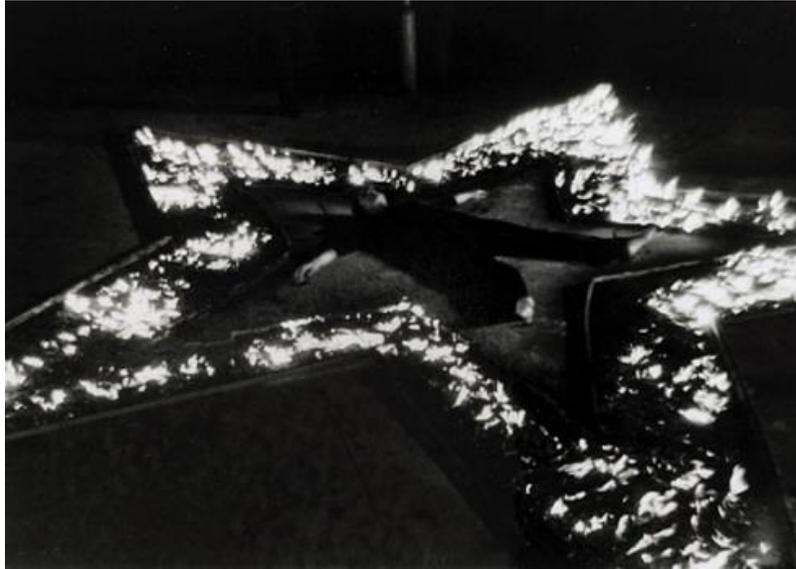


El árbol de la vida (1976)



Marina Abramovic

Rhythm 5 (1974)



Balkan Baroque (1997)



The artist is present (2010)



V. PERFORMERS CHILENAS

Llegamos al punto de revalidar lo que hemos sostenido en nuestra tesis sobre Performance, es decir, las temáticas estéticas que abordamos a lo largo de nuestra propuesta teórica. La Liminalidad en el Intersticio y la Interdisciplina que provoca la Performance en el arte, la noción de Acontecimiento que envuelve las características distintivas y propias de esta práctica artística, la relevancia del Cuerpo Performático y así también del Cuerpo Femenino. Lo anterior será recapitulado a través del estudio de dos exponentes chilenas: Janet Toro y Carola Jerez.

Hemos propuesto que la Performance traza lo interdisciplinar, puesto que altera los códigos representacionales impuestos por la institución. En efecto, emerge una mixtura entre las diversas artes que deriva en la Performance. Nosotros nos hemos focalizado en examinar lo que sucede en las Artes Visuales y el Teatro, debido a que el Happening fue el precursor más visible de la Performance. Recordemos que el Happening problematizaba el cruce entre Artes Visuales y Teatro, por esta razón nos parece lógico profundizar en ambas, sin desmerecer otras artes.

Tanto Janet Toro como Carola Jerez pertenecen a una generación artística de Posdictadura, sus obras se establecen en el período de Transición a la Democracia, o sea, momento en que la sociedad chilena recupera de a poco su capacidad de ser librepensadora, surgen las investigaciones acerca de las consecuencias de la dictadura militar: la búsqueda de los culpables, el sondeo de los detenidos desaparecidos, las técnicas de tortura, la cantidad de muertes, el regreso de los exiliados, entre otros. Situaciones que ciertamente influyeron en sus procesos creativos, por lo tanto revisaremos en cada artista dos obras, una obra a principios de los años noventa, y otra que corresponda a fines de la misma década, que coincide con el arresto de Augusto Pinochet en Londres entre 1998-1999.

"La experiencia de la Posdictadura anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida, de la supresión, del desaparecimiento"¹⁰¹, las palabras de Nelly Richard resumen de alguna forma el contenido de las obras que observaremos posteriormente. Janet Toro persigue las ausencias que se dispersan en la ciudad, mientras que Carola Jerez escarba en los vacíos internos.

La elección de las artistas se debe también a que son mujeres, considerando que el circuito artístico nacional está basado en una posición machista, ya que en Chile se venera el arte producido por hombres. Lo hemos visto en las Escuelas de Arte, en la prensa escrita, en los museos y galerías de arte, en otras palabras, los medios de comunicación y los espacios artísticos institucionales se encargan de ignorar el arte femenino. Por otra parte, la Performance ha demostrado valorar a la mujer dentro del lenguaje de acción.

Nuestra intención es destacar dos referentes mujeres de la Performance chilena, como un gesto de inscribir y exponerlas en el medio estudiantil, siendo que poseen una notable trayectoria, ya se encuentran consolidadas en el campo de la Performance. Janet Toro y Carola Jerez provienen de disciplinas artísticas diferentes, Toro desde las Artes Visuales y Jerez del Teatro. El desplazamiento que tienen ambas hacia la Performance lo veremos en las siguientes páginas con mayor profundización.

¹⁰¹ Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas*, Edit. Cuarto Propio, Santiago, Chile, 1998. Pág. 35.

JANET TORO

Performer chilena radicada en Alemania desde hace más de diez años, fue estudiante de Artes Plásticas de la Universidad de Chile entre 1983 y 1985, especializándose en la mención de Grabado. Se desvinculó de la institución para dedicarse a las acciones de arte y luego consolidarse en la práctica de la Performance. Comenzó por formar parte de la APJ (Agrupación de Plásticos Jóvenes) compuesto por Patricio Rueda, Havelio Pérez, Mario Rosetti, Claudia Winter y Cucho Márquez, quienes destinaban su tiempo en crear acciones que se expondrían en la calle. Toro reconoce que hubo cierta influencia de la *Brigada Ramona Parra* y el grupo *CADA* (Colectivo de Acciones de Arte), ya que estos habían sido capaces de intervenir el espacio público en plena dictadura militar, objetivo que la APJ también perseguía.

Su primera Performance fue *Dos Preguntas* (1986) en conjunto a Claudia Winter, cada una llevaba un cartel sobre el pecho con una interrogante, el de Janet decía ¿Por qué estás triste? mientras que la pregunta de Claudia decía ¿Por qué sonríes?, ambas con su presencia en medio del Paseo Ahumada interpelaban la opinión de la sociedad, preguntas sencillas que en el contexto histórico nacional de aquellos años pasan a ser complejas contestarlas con sinceridad, giran en torno a la libertad del chileno que estaba limitada bajo la censura y la represión.

Sin embargo, la obra que fue determinante para delinear un estilo de Performance en sus futuros trabajos fue *La sangre, el río y el cuerpo* (1990), en el río Mapocho. Janet Toro desnuda desplegó un lienzo blanco en una franja de tierra en medio del río, acto seguido "envuelvo mi cuerpo con una tela embebida en sangre de animal del Matadero (...) las huellas de este acto quedan grabadas en el lienzo blanco"¹⁰², puesto que ella cubierta del lienzo ensangrentado se tiende finalmente sobre el lienzo blanco. Más tarde, vestida de negro pinta una línea de 100 metros de largo sobre el pavimento, de color rojo, a un costado de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Toro decide accionar en la ciudad para revelar la herida histórica de un país, que durante la dictadura militar

¹⁰² Carpeta etiquetada *Janet Toro*, contiene biografía, recortes de prensa y material visual de la performer. Fuente MNBA, Biblioteca MNBA.

oculta las víctimas, silencia el dolor y entierra detenidos desaparecidos con el fin ocultar la masacre colectiva a una mirada internacional. Paralelamente, tras el triunfo de la campaña del "No", Chile recién asumía la Transición a la Democracia en 1990, con la elección de Patricio Aylwin para el cargo de Presidente de la República, un año crucial en el que Toro expone una problemática que no solamente atañe a su vida personal (su padre fue exiliado a Alemania) sino que también al país, sobre todo a los que pertenecen a su generación. Como sabemos el río Mapocho cruza la ciudad de Santiago, por lo que podría entenderse como un fluido que atraviesa las diferentes clases sociales, que recorre la urbe con un torrente que lleva por lo general restos, aguas contaminadas por los mismos ciudadanos. En la Performance el río simboliza un trazado que discurre el dolor de los exiliados, torturados, asesinados y/o desaparecidos, el agua es una fuente de vida y purificación desde culturas primitivas, Janet Toro intenta limpiar o dejar circular una memoria estancada, en suma al lienzo teñido de sangre que expresa la muerte y la violencia ejercida sobre los caídos, "oscuro derrame que se extiende en la urbe, es la sangre de todos los ríos"¹⁰³.

Profundizamos de manera breve acerca de *La sangre, el río y el cuerpo*, porque la obra seriada que nos interesa examinar más adelante es *El cuerpo de la memoria* (1999), que tiene relación con la Performance descrita anteriormente. Cabe mencionar el resto de Performances que constituyen su trayectoria artística: *La Crucifixión* (1997), *El Imbunche*, *Ciudad Tóxica*, *La Locura*, *La Herida* (1998) en Chile, después en Alemania: *El Ausente* (2003), *Biografía de mi cuerpo* (2003-2004), *A-Test* (2005), *Desolación* (2006), *El Márgen* (2008), *Sacer Dolor* (2010), *Performance-Installation Anomie* (2012). Ha sido reconocida por el circuito artístico alemán, por medio de galerías y museos donde ha exhibido sus Performances y de la prensa escrita. Una de las razones por las cuales escogimos a Janet Toro para nuestra tesis fue la carencia de información acerca de su arte en nuestro país.

Volvamos al planteamiento sobre la interdisciplina que se halla en la Performance, en el caso de Janet Toro, ella proviene de las Artes Visuales, nuestro propósito es observar y verificar el traspaso del Grabado a la Performance en la artista, cómo ocurre la

¹⁰³ Conversaciones vía correo electrónico con Janet Toro.

alteración de la materialidad al punto en que Toro pasa a convertirse en performer. Después, dilucidar tal desplazamiento hacia lo corporal en una de sus obras.

El Grabado es una técnica muy antigua, milenaria si consideramos las culturas orientales como China y Japón. Consiste en grabar una imagen sobre otra superficie que no es la original mediante elementos punzantes, existen varios métodos: xilografía, litografía, serigrafía, aguafuerte, aguainta, mezzotinta, etc. Las láminas son trabajadas sobre papel, madera o metal principalmente. Al tener una estampa que es el modelo de la imagen inicial, se pueden hacer más reproducciones de esta porque se consigue una multiplicación idéntica. Antes de la aparición de la Fotografía fue el medio por excelencia de reproducción visual, con el tiempo su valor se inclinó hacia el arte, por lo que ya no sería sólo un recurso de difusión de imágenes. Cuales sean los procedimientos del Grabado, lo importante radica en la huella de la figura originaria, subrayamos el concepto de huella porque veremos la repercusión que tiene en Janet Toro.

Si bien, Toro estuvo dos años en la Facultad de Artes, nos cuenta que el Grabado era su especialidad, pero "era necesario ser más radical"¹⁰⁴, de manera tan drástica que abandonó la Universidad. Había encontrado en el cuerpo performático la solución de desenvolver su discurso que estaba atado a la época de la dictadura, además de utilizar la calle como espacio para las acciones que empezaría a explorar junto al APJ. La mutación que Janet Toro experimentó hacia la Performance, lo comprendemos en un ampliar las posibilidades de soporte. El Grabado tiene la facultad de emplear diversas texturas, materialidades, colores y profundidades, el cuerpo vendría a ser otra superficie en la cual grabar lo que se desea expresar, descubrir sus viabilidades y potencias, un formato que explora el artista consigo mismo. Para Toro, se inicia la interdisciplina en conjugar lo aprendido desde el Grabado para madurar en la Performance, en esa contingencia surge una extensión hacia su cuerpo que se convierte en obra, adentrarse en la interacción del cuerpo con otros elementos, como por ejemplo con el agua del río, la sangre y su desnudez, las acciones practicables que podrían darse con un público que mira atento, con los riesgos que implica desnudarse en la vía pública, la reacción de la performer

¹⁰⁴ Conversaciones vía correo electrónico con Janet Toro.

cuando se cubre con el lienzo ensangrentado, son experiencias que otorga la Performance, que delatan un cuerpo viviente a disposición del arte. A lo largo de sus Performances, Toro incide en la huella compartida con la sociedad chilena que vivió el autoritarismo, simultáneamente con las nuevas generaciones que repasan la historia en base a sus obras, manifiesta las cicatrices nacionales que evocan un período arduo que reposa la vigilancia sobre el cuerpo. En efecto, se vuelve coherente decidir ocupar el cuerpo como terreno artístico, porque había sido reducido, castigado, inmovilizado en aquella época.

La necesidad por utilizar elementos que apelan la vida y la muerte, citados por el cuerpo performático, nos muestra una prolongación del Grabado, distanciarse de los ácidos o la grasa para hurgar en otros líquidos como los fluidos corporales, la sangre; abandonar las planchas de metal o el papel por los lienzos de grandes dimensiones. Una búsqueda por inscribir la Performance en el cuerpo y otras sustancias que aunque no pertenezcan al oficio del arte, una vez reinsertados en una obra evidencian la condición de huella que proviene del Grabado. Canmitzer es preciso cuando dice: el "Grabado nos da no solamente la posibilidad del objeto, sino la adición de objetos"¹⁰⁵, es decir, la cualidad de complementar otros formatos, Toro logra percibir el entorno, la oportunidades de manipular los factores que ordenan la ciudad, o los que son vitales como el agua. De igual modo, ella a través de su cuerpo pretende expresar las imágenes censuradas de la dictadura, un especie de vehículo de la memoria que expone el cuerpo olvidado. Lo interesante se encuentra en la ejecución, en la acción que Toro efectuaba con los materiales, los distintos rumbos que toma la Performance según las espontaneidades del momento, con recursos constantes pero que guardan múltiples oportunidades de destino, afectados por el espacio público y la conexión de la performer que intermedia los códigos urbanos a su favor. Especialmente, el doble sentido de la huella, que apunta a un pasado de Chile y por otra parte, al desplazamiento del Grabado a la Performance en Janet Toro.

¹⁰⁵ Camnitzer, Luis. *Sobre Grabado*, texto facilitado por Gonzalo Rabanal.

El Cuerpo de la Memoria

*¿Qué es el dolor en estas horas?,
¿Qué es el arte?
¿Cuáles son los límites?
Preguntas que van en mis pasos, pero no las respondo.
Estoy absolutamente aferrada a las zonas de mi cuerpo*¹⁰⁶

En 1999 el Museo Nacional de Bellas Artes organizó la II Bienal de Arte Ala Sur, entre numerosos artistas emergentes invitados, Janet Toro presentó "una serie de 90 Performances e Instalaciones que obsesiva y diariamente fueron realizadas por la artista (...) tanto dentro como fuera del museo"¹⁰⁷, desde el 7 de enero al 28 de febrero. Para llevar a cabo esta serie, ella estuvo investigando 6 meses sobre los cuerpos sacrificiales y traumáticos de la dictadura.

Al interior del museo, las acciones estaban enmarcadas más bien dentro de una instalación. Para nosotros, las Performances de Janet Toro (según las condiciones que hemos propuesto acerca del arte de la Performance) sucedieron en los recorridos que ella hizo fuera del museo, hacia lugares que invocaban la memoria a través de su corporalidad. Sin desestimar lo que ocurrió dentro del Museo, optamos por destacar las Performances que comprenden el espacio público, aunque con una excepción, puesto que nos permiten revisar: las liminalidades, la noción de huella y la resistencia de la Performer en la acción, la gente y su entorno. Hemos seleccionado, a nuestro criterio, las obras más emblemáticas ya que explicar 90 Performances sería excesivo. Debemos tener en cuenta que la artista ha lanzado un libro con la serie *El Cuerpo de la Memoria*, en el que expone la serie completa en una versión trilingüe más registro fotográfico, que ha sido una fuente de gran ayuda para nuestra tesis y mejor conocimiento sobre su arte.

En la mayoría de sus Performances ella escribe frases con tiza sobre el suelo, este acto poético pasa a ser lectura y rastro de una vivencia, un eco del pasado que se recrea en el presente mediante la Performance. Igualmente las trayectorias del Museo a los sitios que ha escogido para accionar, ida y vuelta, siempre fueron a pies descalzos, sin importar

¹⁰⁶ Toro, Janet. *El cuerpo de la memoria*, República Checa, 2012. Pág. 107

¹⁰⁷ Ídem. Pág. 4.

el tipo de pavimento por el que debe andar, fue parte de la tenacidad que abarcó su propuesta artística. A continuación describiremos las Performances bajo el contexto espacial en el que se inscribieron.

Londres 38. Toro camina del MNBA a Londres 38, lugar que fue ocupado por el oficialismo como centro de torturas, represión y exterminio. La casona estaba cerrada, ella lanza harina obteniendo un cuerpo deformado, espectral en la vereda, luego deja por escrito : ***los cuerpos violentados.***

Puente Bulnes. Esta vez camina por el Parque Forestal hasta llegar al Puente Bulnes. Toro nos cuenta que a lo largo de la ruta, el suelo variaba en texturas y que unos niños se le acercaron a preguntarle "¿no le duelen los pies?", en silencio siguió caminando. En el Puente, ella se tiende sobre un lienzo, demarca el contorno y escribe en el margen: ***Los cuerpos violados.*** Se sabe que en ese lugar hubo numerosas matanzas por parte de los militares. De vuelta al Museo la siguen algunas personas, de las cuales un hombre se ofrece a curarle los pies, ya que debido a las caminatas las heridas estaban infectándose, Toro acepta. Mientras Víctor cura sus pies, él le cuenta la historia de su hermano que fue torturado y asesinado.

Casa José Domingo Cañas 1367. Toro sale del Museo con el brazo izquierdo amarrado sobre sí mismo, transitó por calle Merced hasta Plaza Italia, después por Av. Providencia, dobló por calle Salvador hasta situarse frente a la casa abandonada, un poco antes un hombre la siguió y le dijo "Esto es sobre el dolor, se nota que hay dolor, ¡es una visión terrible! y la acompañó. La performer percibió el dolor y el horror que exterioriza el recinto, fue un centro de la DINA destinado a la tortura. Acto seguido, amarró su cuello a la reja simulando un ahorcamiento, repite la acción una y otra vez, finalmente escribe: ***El castigo del cuerpo.***

MNBA. De pie sobre un lienzo, amarró alambres alrededor de su cabeza y rostro, con tal presión que se desfiguró su cara, una referencia a las consecuencias de los golpes en las víctimas que deformaban la fisonomía de su rostro.

Estadio Nacional. Caminó de lado por el circuito de las calles Merced-Portugal-Matta-Grecia, dirigiéndose al Estadio Nacional. En el recorrido hubo reacciones por parte del

Anticristo¹⁰⁸, una señora que exclamó "ella es la Virgen María y el paño ensangrentado es Cristo" y dos patrullas de Carabineros que la detuvieron para verificar su identidad, porque creían que era una demente que se había escapado del Psiquiátrico. Cansada tras 4 horas de caminata, se ubica en una de las entradas del estadio, amarró sus pies, vendó sus ojos, posteriormente dibujó un cuadrado en donde posa las vendas, su cuerpo temblaba. Escribió: **Los cuerpos flagelados**. En los primeros años de dictadura, el Estadio Nacional fue un centro de detención y torturas para los partidarios de izquierda.

Escuela Militar. Desde el Parque Forestal caminó hacia el Oriente, una jauría de perros la persiguió a causa del lienzo ensangrentado. En la intersección de Tobalaba con Providencia, un joven vendedor ambulante le pregunta "¿te duelen los pies?", de paso el mismo muchacho le explica que "el dolor es físico y el sufrimiento es mental", después por Av. Apoquindo un grupo de señoras pinochetistas muestran banderas de la UDI y exclaman "¡parece que ésta no es de las nuestras!". Janet Toro llega a la Escuela Militar y exhibe el lienzo teñido de sangre tomado de sus manos, varios automovilistas tocan bocinazos o reducen la velocidad. Luego, en la estación de metro que lleva el mismo nombre, Toro extiende el lienzo y escribe: **El cuerpo amordazado**, por la represión que ejercían los militares en aquella época.

Puente Pío Nono. Toro se ubica en el puente y escribe: **El territorio es el cuerpo, la sangre es el río**, estiró un lienzo sobre el suelo, ella se tendió sobre este boca abajo, el calor de la superficie traspasaba la tela. La gente pasaba a su lado mirándola, un automovilista le gritó "¡ridícula!". Se levantó, con un pedazo de lienzo se amarró los talones y tobillos, así caminó dirección al Museo, lentamente para no caer, un hombre en silla de ruedas le advierte del físico en peligro. Llegó al museo y escribe en la escalinata: **Los nudos del cuerpo**, es decir, la acción de avanzar con limitaciones denota los nudos que la sociedad chilena debe desatar para acabar con el sufrimiento sobre lo ocurrido, así también la metáfora de la sangre que cruza toda la ciudad por medio del río.

Altar de la Patria. Recorrió varias calles hasta llegar a la Alameda, precisamente frente al monumento del Altar de la Patria, Toro envuelve su cabeza con el lienzo ensangrentado,

¹⁰⁸ Conocido marginal chileno que merodea por el Barrio Lastarria, vestido de mujer y con un carro de supermercado lleno de bultos, libros, papeles y paquetes.

después de un rato lo deja en el suelo y escribe: ***un lugar sin cuerpo, el cuerpo negado***. Al terminar, dos carabineros se acercan y la interrogan, más un bus del que bajan más policías. La gente que transitaba por el lugar observa, algunos aplaudían otros gritaron. Uno de los carabinero le pide a Janet toro que borre lo que escribió, ella accede porque "es muy congruente con el constante gesto dominante de nuestra historia: ¡BORRAR LAS HUELLAS!"¹⁰⁹ Este fue el último sitio visitado y accionado por Toro, de los que fueron centros de detención, tortura y desaparición, es decir, donde hubo vivencias de dolor. Corresponde a la Performance n°49, el resto de la serie continúa a los alrededores y al interior del Museo Nacional de Bellas Artes, tanto fuera como dentro del museo ella usó determinados materiales: lienzos blancos (o con sangre), vendas blancas, harina, un delantal blanco, tiza blanca y a veces alambres.

La apropiación del espacio público para convertirlo en escenario de una Performance es un acto de valentía y resistencia al poder, ya que por lo menos en Chile, las intervenciones artísticas en la calle son clasificadas de terrorista si es que no hay autorización por parte de la Intendencia. Trazar recorridos que llevan a lugares cargados de historia, sufrimiento y muerte, compromete ahondar un tema delicado para el país porque pertenece a la memoria colectiva. Insistir en la huella trágica que parece todavía ser negada fue el objetivo de Janet Toro. Su trabajo activa el blanco como un color catártico, es la limpieza de las heridas. En contraste al lienzo ensangrentado que muestra justamente el traumatismo, la sangre de los que agonizaron y fallecieron a causa de la dictadura militar. La tiza especifica la relación con el cuerpo, en las distintas expresiones que son la manifestación de pensamientos de la performer, su paso por un punto establecido, que será leído, palabras de reflexión que lograron identificar a transeúntes. Concentrar el daño en el cuerpo de una forma metafórica suscita "un proceso de expiación de la sociedad chilena"¹¹⁰, lo sacrificial, conlleva a una reacción del público, el recuerdo de experiencias o la probabilidad de conocer una perspectiva alternativa sobre los excesos de las fuerzas armadas. La acción de caminar, moverse por la ciudad a pies descalzos lesiona inevitablemente a Janet Toro. Sentir el ardor de los adoquines de la calle

¹⁰⁹ Toro, Janet. *El cuerpo de la memoria*, República Checa, 2012. Pág. 134.

¹¹⁰ Idem. Pág. 5.

Londres, las texturas heterogéneas de las veredas en las diversas caminatas, la obliga a enfrentarse al cansancio o dolencias, el traspaso de la Performance interpela su agotamiento, comprobar la responsabilidad de permanecer en la decisión, sin dejarse intimidar por policías, enfermeros del psiquiátrico o señoras de tendencia ultraderecha. Toro delinea sendas que encaminan a un dolor del pasado, reabrir la vulnerabilidad de aquellos espacios que depositan el daño de cuerpos anónimos.

Una búsqueda que nace en *El cuerpo, la sangre y el río*, para fortalecerse en *El cuerpo de la memoria*, vínculo pronunciado por el lienzo que lleva sangre del matadero. La ciudad como soporte donde se graban las imágenes de un cuerpo que se manifiesta en acciones, impregnarse de la carga que implican lugares como Londres 38, el Estadio Nacional o la Casa José Domingo Cañas, reflejan la fractura del país en edificios que son ignorados en cuanto a su pasado. Los distintos tipos de cuerpos que padecieron las atrocidades: flagelados, amordazados, violados, castigados... son enunciados que denuncian la brutalidad de los crímenes.

En la década de los noventa el gobierno indaga en una retrospectiva que apela a los Derechos Humanos, para delatar o hacer público los episodios históricos que trataron de ocultarse, nos referimos a asesinatos, violaciones y procedimientos de tortura que fueron utilizados a quienes fueron desaparecidos o intimidados. Clara influencia en las obras de Janet Toro, quien acude a los recintos e investiga las prácticas perversas sobre el cuerpo de las víctimas para luego llevarlo al lenguaje de la Performance. Aunque suene paradójico, Toro al proponer un soporte artístico corporal en riesgo, favorecida de espacios que sustentan el sentido, propuso "grabar" de una forma efímera, por tanto emerge *la huella*.

Por cada caminata del Museo hacia aquellos sitios, ella terminaba la jornada con los pies heridos, quemados y cortados, debido al calor del pavimento y el contacto con las distintas texturas que variaban según la superficie de la calle. El hecho de transitar el espacio público de una manera no-cotidiana, por ejemplo: a pies descalzos, ir vestida con un delantal blanco y/o caminar de lado hacia el Estadio Nacional, son acciones sencillas que obtienen un efecto de descontrol por parte del poder, se demuestra un cuerpo que

no obedece a las normas de la vía pública, que se expresa libremente en silencio. En consecuencia, instituciones como el Psiquiátrico o Carabineros tratan de resguardar el sistema del cuerpo social (resuena Foucault, en la fuerza de organizaciones como el Manicomio y la Policía) aproximándose a la performer para interrogarla, es decir, Toro ha intervenido la calle, consiguió una reacción por parte del poder y una resistencia que se pone a prueba en su perseverancia de continuar la Performance. Sus pies dañados son el resultado del transcurso de la serie *El cuerpo de la memoria*, la lesión se convierte en huella incorporada, en cicatrices, constante doliente que debe recibir curación.

La sangre intacta en el lienzo desde hace nueve años, cita el comienzo de una exploración corporal para integrarlo a un contexto amplio y de mayor profundización. El valor sagrado de la sangre, fluido vital en el ser humano, en contraste a su pérdida que implica la muerte. El derrame de sangre durante la dictadura simboliza cualquier acto de agresión sobre el cuerpo, al punto de volverlo inerte, seco de vida. Se vuelve conciencia de los culpables por donde circuló la sangre de los muertos, quienes quisieron hacer desaparecer su rastro, en la manía de borrar las huellas que posa la sangre cuando escurre, gotea, dejando pistas de un cuerpo vivo, el lienzo lo expone en la consistencia del rojo disperso en la tela.

La escritura de por sí es un sellamiento, dondequiera que estén escritas las palabras. Las letras manuscritas de Janet Toro conforman una trama racional, directa y comprensible una vez ocurrida la Performance, el público después de ver la acción y leer las frases obtiene una interpretación completa, ya que es un lenguaje descifrado comúnmente, las imágenes manifestadas en el cuerpo performático se apoyan en las oraciones que se fijan en la calle, motiva al espectador a reflexionar sobre lo visto, conectándolo con la historia fragmentada dentro de la serie de Performances. Al ser en la calle, se muestra otra manera de apropiarse del espacio, los enunciados revelan signos del lugar en donde son inscritos. A diferencia de la Litografía (técnica de Grabado), que otorga la posibilidad de grabar lo escrito en piedra de forma perpetua, las expresiones de Toro son momentáneas, ya sea porque alguien puede quitar el rastro de la tiza adrede o sin

querer, condiciones climáticas como la lluvia, etc. circunstancias que finalmente extingan la materialidad de la tiza por su contenido terroso que se diluye en el agua o el roce.

El transeúnte que vea la Performance en la calle, tiene la libertad de detenerse y estar presente en la acción, o bien irse, aún así ha generado una interrupción en su rutina. Varios de los recorridos que hizo Janet Toro atrajo espectadores, algunas personas la seguían, vertían opiniones positivas o negativas acerca de las acciones que realizó, se trata del albedrío del espacio público, la capacidad de exponer el arte sin límites institucionales. Suscita recordar que es un territorio de los ciudadanos, que puede extenderse como medio de gestos personales exhibidos a la sociedad, sin miedo. Para recalcar la dominación que existe sobre los cuerpos. La postura de la performer en recibir estímulos, de mantener la acción frente a las dificultades de la incertidumbre de cada Performance.

El cuerpo de la memoria fue una serie de Performances que se comprometió con un suceso histórico particular, que mostró el afán por conmemorar los cuerpos sufrientes que sin duda construyen parte de la memoria incomunicada por la versión oficial, presentó el lado brutal del ser humano, las secuelas en quienes se vieron afectados y perjudicados por los mecanismos de tortura, detención y desaparición. Si bien, en los años ochenta Diamela Eltit y Raúl Zurita fueron precursores de la temática sacrificial en la Performance chilena, Janet Toro dispuso su cuerpo para encarnar el dolor desde otra perspectiva que no era autoflagelarse, tramó la irrupción de los cuerpos sacrificiales aludidos a través de acciones que simulaban los crímenes. Aunque podría pensarse en lo voluntario de andar a pies descalzos, en este caso ella enfrentó el accidente que conlleva caminar con los pies descubiertos por la calle, distinto sería si Toro ejecutara los cortes o quemaduras consigo misma, es decir, son las consecuencias de sus tránsitos por Santiago, la alternancia de rumbos en diversas direcciones, orientada sin un tiempo determinado, era un acto de desafío para su cuerpo, con la meta de realizar las Performances en los territorios previamente elegidos, por esta razón ella ha declarado que se atribuyen como Manda, una promesa en peregrinar, visitar y accionar a modo de purgación las zonas en que hubo dolor.

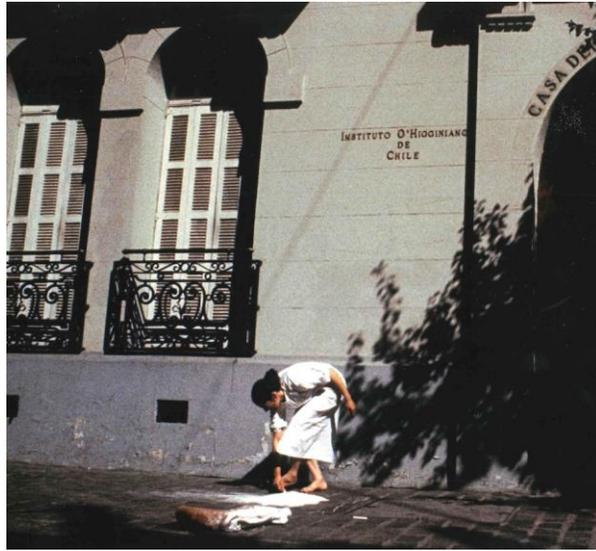
El cuerpo, la sangre y el río (1990)

Río Mapocho



El Cuerpo de la Memoria (1999)

ESPACIO PÚBLICO



Londres 38



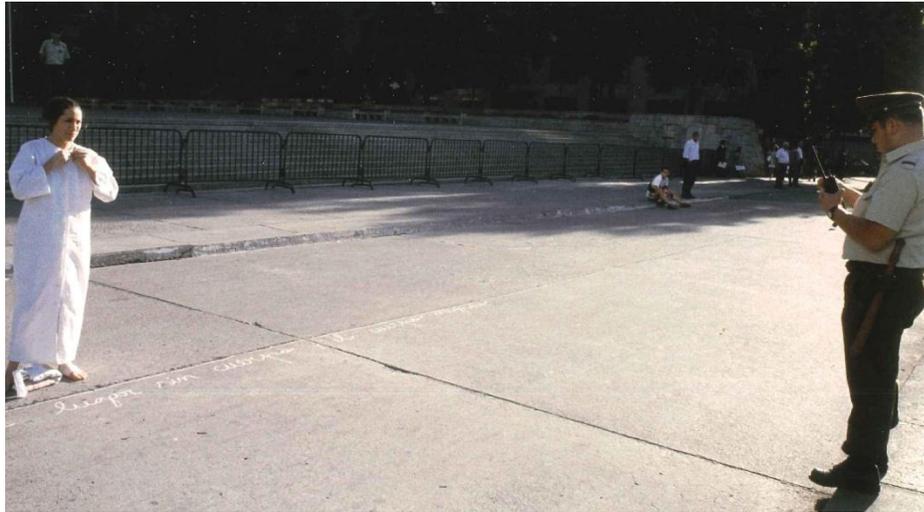
Estadio Nacional



Escuela Militar



Puente Pío Nono

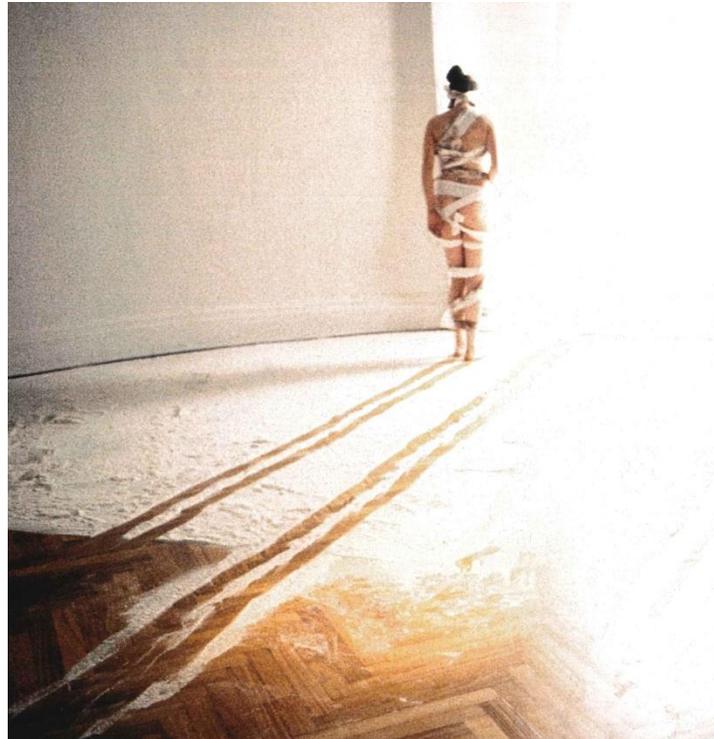


Altar de la Patria

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



Exterior



Interior

CAROLA JEREZ

Performer y Actriz chilena. Desde su infancia estuvo en Chile de manera intermitente, vivió en Estados Unidos hasta que en su segundo regreso a Chile se queda definitivamente en el país. Estudió Actuación en El Club de Teatro, puesto que era una de las pocas escuelas de Actuación que estando en plena dictadura impartía clases, con docentes como Alfredo Castro, Andrés Pérez y Ramón Griffero. Su madre, Carmen Berenguer era amiga y colaboradora de Las Yeguas del Apocalipsis, por lo que Carola Jerez estuvo relacionada con el lenguaje de la Performance gran parte de su vida, influencia que después se verá reflejada en ella misma que se dedicó a explorar el desplazamiento del Teatro hacia la Performance.

Jerez comienza por producir obras teatrales: *La Monnalisa ya no me mira* (1989), *+y-* (1990). En *Segismundo no despierta* (1993) introduce elementos performativos con el fin de parodiar al teatro nacional. Será a partir de *Baño Público* (1993) cuando se evidencia una clara tendencia a la Performance, por consiguiente el resto de sus trabajos se distancian del Teatro generando una tensión en su cuerpo, una confusión de si se trata de un personaje o bien, de un cuerpo performático, que se patentiza en las obras posteriores: *El Neceser* (1996), *Tierra Roja, 11 pie's de cueca* (1998), *La Confesión* (1999) *La Chinoska* (1999-2000) *¿Cómo estás hoy día?* (2001-2002) , *Tajos* (2002), *Delito y Traición* (2003) y *Electroshock* (2004). Después, viaja a España becada para un posgrado de Dirección y Dramaturgia en Fundación Carolina. De vuelta en Chile, participa nuevamente en la Bienal de Performance DEFORMES con *Perra Juárez* (2008). Actualmente se dedica a la música experimental.

En el capítulo *Liminalidades* fijamos los tópicos que denotan una alteración del Teatro por la Performance, que son los siguientes: la perplejidad actor-personaje, la diferencia entre presentación y representación, por último la confusión entre realidad y ficción. Esta interdisciplina provoca una complejidad en las nociones escénicas recién mencionadas y ya fundamentadas en un principio, por lo que nos interesa demostrar cómo Carola Jerez concentra tales características en su producción artística. Para ilustrar

mejor nuestro planteamiento, hemos escogido *Baño Público* (1993) puesto que es una obra que puede denominarse teatral, sin embargo advierte propiedades que tantean la zona intersticial de la Performance.

Por cierto, las propuestas escénicas de Jerez también se aproximan al concepto de *Monodrama* inventado por Nikolai Evreinov, director ruso que concebía la vida como un escenario de Teatro. Salomon Volkov nos entrega una explicación sobre el Monodrama que proyectaba Evreinov, " es una representación dramática, la cual mientras se trata de relatar a los espectadores el estado espiritual del protagonista de la forma más completa posible, se presenta un escenario del mundo alrededor del protagonista en un momento dado de una etapa de su vida"¹¹¹, es decir, es una pieza que indaga sobre lo íntimo de un personaje, su entorno (la escenografía) se relaciona con una parte de su vida y lo expone de una manera cercana a la realidad o ficcional. Patrice Pavis lo define como "una obra de un solo personaje o, al menos, de un único actor, susceptible de asumir diversos personajes. La obra se centra en la figura de un personaje, del cual exploramos las motivaciones íntimas, la subjetividad o el lirismo"¹¹² A diferencia de la explicación anterior, Pavis expone que el personaje dispone de cambios que conllevan a representar otros personajes sin alejarse del original, o sea, posibilita mostrar otras facetas, apariencias, naturalezas o temperamentos de sí mismo. Probablemente algún espectador podría pensar que las obras de Jerez se clasifican de Monólogo en vez de Monodrama, no es el caso porque el Monólogo se focaliza en el discurso que desarrolla el actor desde un personaje o de su yo cotidiano en un contexto dado; en cambio el Monodrama se concentra en las acciones del personaje, en la exploración de su ser a medida que se presentan situaciones y la relación con el espacio escénico que puede variar. Jerez en la mayoría de sus obras interpreta un personaje que va mutando en base a distintas atmosferas que se van instalando en el transcurso de las acciones, por ejemplo en *Segismundo no despierta*, *Baño Público* y *¿Cómo estás hoy día?*, en los que hay una

¹¹¹ Volkov, Salomon. *St. Petersburg, a cultural history*, Free Press Paperbacks, Nueva York, Estados Unidos. Pág. 274.

¹¹² Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, Ediciones Paidós, Argentina, 2003. Pág. 296.

dramaturgia o una partitura predeterminaba pero intervienen otros dispositivos performativos que cuestionan lo tradicional en el Teatro.

Baño Público

La Facultad de Teatro de la Universidad de Chile organizaba en los años noventa el Festival de Nuevas Tendencias, oportunidad para obras contemporáneas que justamente estaban dispuestas a explorar el Teatro más allá de sus límites disciplinares. Carola Jerez participó en más de una ocasión, siendo *Baño Público* una de ellas en 1995.

La obra se concentra en el cuerpo femenino, en sus transformaciones a lo largo del tiempo, en los roles que asume la mujer por etapas, por lo mismo el ropero pasa a ser un elemento fundamental que incita el recorrido temporal en las apariencias del personaje, que alude a su intimidad a través de acciones que revelan la modalidad en que la actriz interpretando un papel "cruza fragmentos de su memoria"¹¹³ Reflexiones que también caen en una generalidad femenina, porque interroga la imagen de la mujer en la sociedad a partir de un personaje que pasa de niña, adolescente hasta llegar a la adultez, pero no de una forma literal, sino que la actriz asume las representaciones a causa de un vestuario y de un apoyo sonoro, sin proyectar palabras, sólo gestualidad. Entonces entra y sale de los personajes, transita en los papeles de manera pasajera, una variación que tiene de fondo sonidos de fluidos: agua goteando o corriendo, que nos conectan con el título de la pieza escénica ya que se escuchan comúnmente en un baño público.

Basándonos en el relato que Jerez hace en su libro¹¹⁴, haremos una descripción de la obra. En el escenario hay un colgador con distintos vestuarios, ella entró descalza en ropa interior, primero tomó un vestido de niña, intentó colocárselo pero no le entraba, lo despedazó hasta solucionar ponerse el vestido mientras se oía el agua corriendo. Luego, se dirige hacia el uniforme escolar, por lo que trató de encajar un jumper en ella, le costó subir el cierre, después de varios intentos lo logra, en el instante que se coloca la corbata

¹¹³ Berenguer, Carmen. *Entre lo público y lo privado*, en: Jerez, Carola. *Entre Fronteras*, Edit. Mago, Santiago, Chile, 2009. Pág. 21.

¹¹⁴ Jerez, Carola. *Entre Fronteras*, Edit. Mago, Santiago, Chile, 2009.

se escuchaba una voz femenina orgásmica. Más tarde, trató de ponerse un vestido de novia, al mismo tiempo sonaba el agua goteando, con dificultad se vistió de novia, incluyendo los zapatos y el velo, tomó un rosario y posó como si estuviese en una sesión fotográfica, de repente saca una luz roja que iluminaba la zona pélvica y un sonido de una sirena de ambulancia inunda la sala. Después, decidió lucir un vestido de "gala", con una actitud de diva que olvida que su vestido es de papel. Finalmente escogió un vestido oscuro, sencillo, se amarró acostada a una especie de tarima baja, en ese momento se proyectaba la imagen de un pene erecto.

Los distintos papeles que nacen de un personaje central comprueban la existencia del Monodrama en la obra de Jerez, la ausencia de la verbalidad, o sea, de un texto dramático, guía al espectador a posar la mirada sobre las acciones físicas de la actriz, estar pendientes de los continuos cambios de roles que manifiestan los estados psicológicos o internos del personaje, en una atmosfera producida principalmente por los vestuarios y por los sonidos que acompañan los actos performativos.

En un baño público suelen acontecer situaciones que envuelven la intimidad, tanto para el sexo femenino como masculino. El baño es en donde escurren los fluidos corporales: defecaciones, orina y a veces sangre, constantemente se oye el agua, por varias razones: tirar la cadena, lavarse las manos, la potencia del agua en la llave (goteo o una fuerte expulsión de agua) son sonidos que estamos acostumbrados a escuchar. Por otra parte, como lugar femenino podemos decir que la mujer se maquilla, se arregla, va al baño a verificar su imagen física, se presta para tener sexo, cuando acude con amigas se cuentan intimidades o historias. Se presenta una paradoja, siendo un espacio público a la vez pertenece a la vida privada porque se va al baño por necesidades básicas corporales que no se exhiben, encierra lo oculto de lo orgánico del cuerpo interior y exteriormente.

Carola Jerez expone la intimidad del cuerpo femenino en una realidad que comprende el baño público, por esta razón cita las sonoridades típicas que nos adentran en un sitio corriente, desde un punto de vista que muestra lo fragmentario del personaje. Aunque no hay un personaje fijo, que tenga un nombre o una construcción psicológica

estable, el hecho de circular por diversas edades y prototipos crea un hilo conductor que nos guía al ámbito personal de la mujer. Un cuerpo que va integrando roles en silencio, comienza a tener complicaciones en la acción de vestirse, ya que la confección de los vestuarios está a la medida de acuerdo a la edad, no así del cuerpo de la actriz que desea hacer entrar los vestidos, a excepción del traje de papel que simula ser un vestido de gala. Lo curioso está en qué sucede cuándo se viste, ocupar la fuerza, buscar las maneras de colocarse el vestuario sin importar intervenir el vestido, descoserlo a presión, rajarlo o dejar entreabierto el cierre, etc. La manera en que Jerez se desafía a sí misma frente al incidente que muestra el vestuario, diciéndonos "no-entra".

- La niña, expresa la obstinación de la personalidad infantil, era el episodio más agobiante en cuanto vestirse, porque el vestido era pequeño, las proporciones corporales de una mujer adulta evidentemente no calzan con la estatura y contextura de una niña. El agua corriendo alude a la irracionalidad que fluye a esa edad, sabemos que los niños son espontáneos, actúan sin pensar, se sienten libres.

- La escolar adolescente, es la etapa en que la niña se encuentra en una búsqueda de identidad y sexualidad, hacer el nudo de la corbata mientras se escucha una voz orgásmica, presenta la atadura del nudo como una represión sexual o pensamientos sexuales internos, la voz orgásmica pasa a ser un interlocutor de su mente, libido oculto, los tabúes debido a la vergüenza

- La novia exhibe el compromiso, para la sociedad el matrimonio es un símbolo de estabilidad, también de madurez, es un rito de paso que se celebra en colectivo, al igual que otras ceremonias religiosas. El agua goteando tiene un ritmo definido, frecuente y sostenido, la novia al develar una fase adulta, asimismo expone la responsabilidad, la persona ya tiene un criterio formado para orientar su vida a su gusto, la mujer ya es decidida. La luz roja que indica la pelvis, focaliza la zona del útero, en otras palabras la fecundidad o una sexualidad activa. El sonido de la sirena de ambulancia es la urgencia por una fertilidad que concluye en procrear, una alarma que advierte ser madre.

- La diva muestra la preocupación por el físico, es superficial, arrogante, engreída, su objetivo es aparentar. Jerez nos cuenta que el rol de estrella¹¹⁵ juega con el lenguaje de estrellarse, la fama es efímera, las celebridades por lo general sufren caídas, disimulan llevar una vida perfecta, cuando podría ser todo lo contrario. El éxito o la popularidad si es mal manejado puede conducir a problemáticas en torno al ego. El vestido de papel instala el contrasentido de una diva que debería llevar un vestido lujoso, pero lleva puesto un vestido de papel que a distancia parece ser un vestido de gala, puesto que la personalidad de la estrella es en parte inventada y reafirmada por la sociedad.

Entonces resulta que los roles de Jerez en *Baño Público* son representaciones de un personaje que despliega sus intimidades, asimismo los papeles cumplen con los modelos femeninos que monta la sociedad según los patrones culturales que organiza el poder dominante. Si bien, la obra se inscribe en el Teatro, manifiesta rasgos que encaminan a Jerez hacia la Performance. Primero, hay quiebres en la continuidad del personaje, ya que a ratos es la actriz en calidad de sujeto, de Carola en el escenario vistiéndose, una acción cotidiana con performatividad, su personaje es indeterminado, se deja descubrir de a poco en el viaje temporal de sus edades. Segundo, por consecuencia el espectador se cuestiona si es re-presentación o presentación, ya que hay momentos en que Jerez mientras se viste está ensimismada por tratar de ponerse un vestido, la incomodidad se presenta en su rostro, luego recae en la representación cuando una vez colocado el vestuario entra en una faceta del personaje haciendo expresiones faciales o corporales que pretenden transmitir el estado espiritual de aquella etapa. Y tercero, la duda si acaso es la intimidad del artista o de la mujer generalizada, si pertenece al terreno de la realidad o se trata de una ficción compuesta por los elementos escénicos y la interpretación de la actriz, puesto que se encuentra la dualidad entre lo público y lo privado tal como lo plantea Berenguer. Se exterioriza la memoria personal que puede surgir de las vivencias de la actriz o de los acontecimientos por los que pasa cualquier mujer.

Esta obra permitió a Jerez averiguar cuáles son los umbrales que pueden profundizarse en los bordes de la disciplina teatral, que se explica en la influencia de la

¹¹⁵ Entrevista a Carola Jerez, en su departamento. Esta información es desconocida en la publicación del libro.

enseñanza que recibió Jerez en El Club de Teatro, puesto que la mayoría de los docentes corresponden a una generación que estaba desafiando los códigos tradicionales del Teatro, que responde a la época de la dictadura militar, hecho que suscita modificaciones en el soporte artístico nacional, lo hemos visto en las Artes Visuales y ahora en el Teatro, los cruces entre las diversas prácticas artísticas que favorecen la emergencia de la Performance en nuestro país. Una inquietud que perdura hasta la actualidad.

Si el punto de partida fue *Baño Público*, queda por revisar una obra de Carola Jerez que pueda denominarse Performance, por eso hemos seleccionado *Tierra roja, 11 pie's de cueca*, debido a su formato y temática, además de haberse producido en el período posdictadura que contribuye a la comprensión de la obra y de lo que proponemos en nuestra tesis.

Tierra Roja, 11 Pie's de Cueca

Fue una Performance realizada en 1998 con la colaboración de las mujeres que conformaban el grupo folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Carola Jerez colocó la impresión del mapa de la Plaza de la Constitución (donde se encuentra La Moneda) sobre el suelo del hall en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). A un lado tenía tierra roja, blanca y azul, que fue mezclada con tierra roja traída de Rusia, país en el que estaba Jerez antes de regresar a Chile. Allá en Rusia ella se había enterado del arresto de Pinochet en Inglaterra, lo que motivó a crear la obra en conmemoración a la dictadura militar. Jerez lanzaba tierra al mapa, alternando los colores, al mismo tiempo las señoras del grupo folclórico bailaban la Cueca Sola a pies descalzos arriba del mapa, Jerez interactuaba con las mujeres arrojando tierra al piso, mientras que los pies de las bailarinas iban removiendo la tierra con sus pasos, dejando huellas.

Ella misma reconoce que cita a la Performance *La Conquista de América* (1989) de Las Yeguas del Apocalipsis, en la cual Francisco Lemebel y Francisco Casas bailan la Cueca Sola sobre el mapa de Latinoamérica¹¹⁶.

El mapa nos sitúa en el Palacio de Gobierno, lugar en donde se da inicio a la dictadura en el país con el bombardeo a La Moneda el 11 de septiembre de 1973. Presentar la Performance en el MAC significa habitar un espacio artístico institucional, apunta a un público que acostumbra ver arte, no así cuando la Performance sucede en la calle. Invitar a un grupo folclórico que tiene un fuerte vínculo con aquel hecho histórico, reforzaba la obra, puesto que son personas que han sufrido por sus desaparecidos, mujeres que quedaron viudas o perdieron a sus hijos, de una manera artística evocan la memoria de sus muertos. La Cueca Sola ha sido un recurso constante en la escena contemporánea, ya que recalca la nostalgia de una ausencia. Por otro lado, la tierra traída de Rusia sugiere un pilar comunista, porque el suelo del mapa apela al socialismo derrotado de Salvador Allende, una conexión política que deviene de un viaje de Jerez.

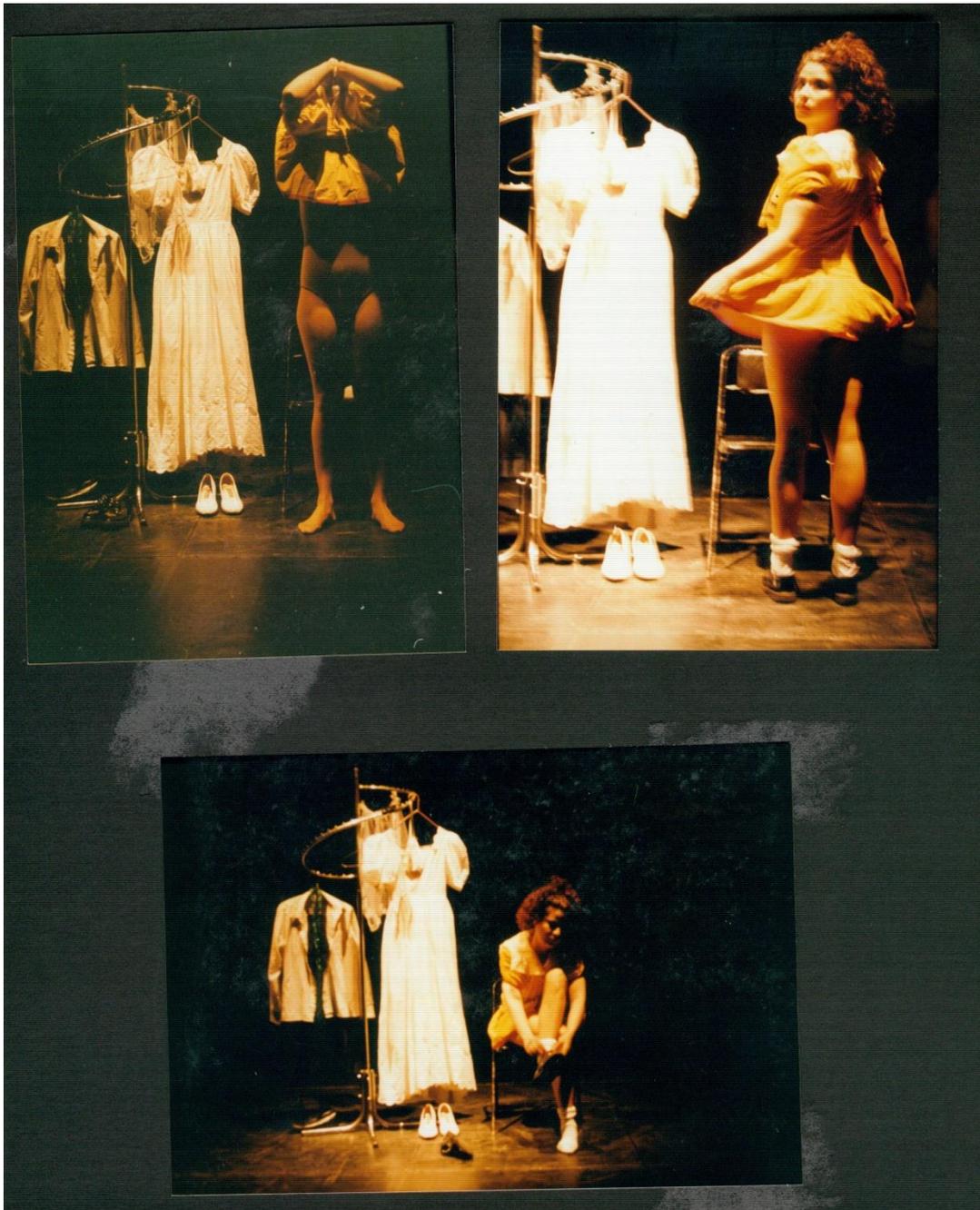
La acción de arrojar tierra, que en una primera lectura es cubrir la superficie de la imagen del mapa, en profundización representa sepultar a los muertos, nos referimos a enterrar el cadáver, que una vez estando a metros de distancia, ya sea el cuerpo o el ataúd, se comienza a lanzar tierra hasta tapar por completo el agujero del entierro. El gesto repetitivo con la tierra de los tres colores que aluden a la bandera nacional unifica la insistencia por dar sepultura a los desaparecidos a lo largo del país, el rito funerario de ubicar el fallecimiento, en la Performance es La Moneda. La frase "bailando sobre la tumba" es muy popular, pero se desconoce una definición clara sobre su origen, por lo que deducimos que es una forma festiva del rito mortuario, los seres queridos bailan sobre la tumba del fallecido con alegría; las mujeres que bailan sobre el mapa parecieran bailar sobre las tumbas de sus muertos, sus pisadas dejan huellas o surcos que son vacíos, espacios fragmentados en medio de la tierra que exhiben las grietas de un Chile quebrantado.

¹¹⁶ Performance detallada en nuestro capítulo *Antecedentes, II. Chile*.

En *Tierra Roja, 11 Pie's de Cueca*, Carola Jerez se ha distanciado completamente del Teatro, de hecho nos atrevemos a decir que ella se fundió (exclusivamente en esta obra) en una Performance que fronteriza con las Artes Visuales. La relación con la tierra, el museo, la sencilla acción de instalar un mapa y lanzarle tierra, enmarcan a Jerez a una renuncia temporal de la actuación. Jerez desiste de la creación de un personaje, ya no personifica un rol en escena, rechaza por primera vez el simulacro, ocupó un espacio que pertenece a las Artes Visuales, cuando antes sólo presentaba sus obras en salas de Teatro, igualmente se atrevió a realizar acciones duracionales, ya que el tiempo era indeterminado en cuanto al baile y el manejo de la tierra, en resumen Jerez logró concretar la práctica de la Performance a través de dicha obra, muestra la influencia que recibió en su juventud, de su madre Carmen Berenguer y las Yeguas del Apocalipsis.

Baño Público (1995)

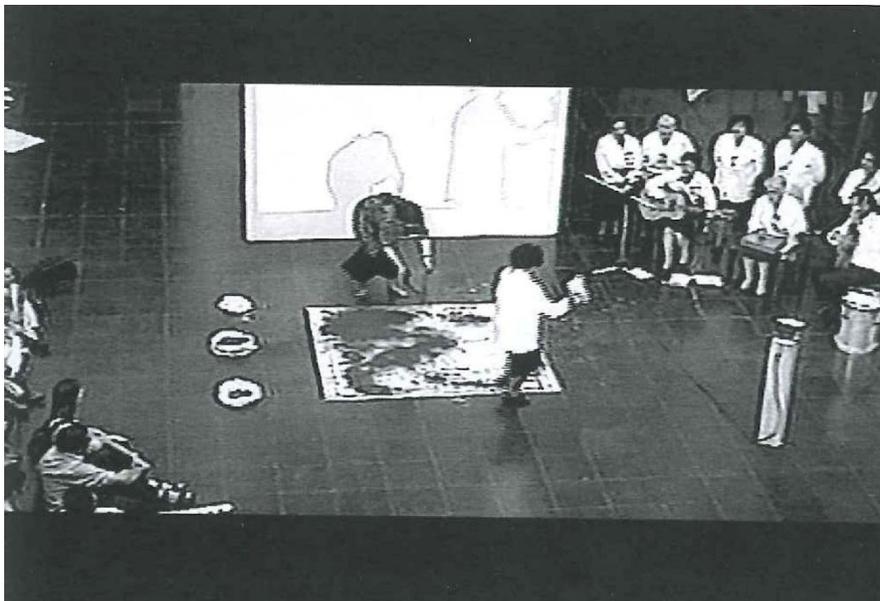
Sala Agustín Siré, Facultad de Teatro Universidad de Chile





Tierra Roja, 11 Pie's de Cueva (1998)

Museo de Arte Contemporáneo



CONCLUSIONES

En síntesis, la tesis se concentra en la Performance como tránsito entre las artes a causa de la Liminalidad, una propiedad connatural que posibilita el Intersticio, manifestado en la multiplicidad de posibilidades de índole artístico y en la controversia de los límites convencionales determinados por la institución-arte. Al admitir el estado de transición, se permite deambular por diversas disciplinas, es decir, contiene una cualidad Interdisciplinar, ya que atraviesa sin escrúpulos los márgenes, al mismo tiempo abruma los códigos operacionales del arte, manteniéndose involucrada y distante a la vez, es decir, interviene en tanto modifica, sin embargo se aparta al insinuarse lo fijo, manteniéndose en lo híbrido.

De lo anterior, resolvemos que la Performance es un concepto indefinible, porque establece una oposición a ser encasillada o clasificada en el circuito oficial, es una práctica artística que se manifiesta en un estado umbral, por lo tanto, exponer una definición tentativa sería un procedimiento institucional debido a que se limitaría, siendo que la Performance expone todo lo contrario, ambigüedad.

La falta de fuentes escritas en nuestro idioma sobre el arte de la Performance justifica el recorrido por los antecedentes históricos, como una manera de dar a conocer los orígenes de esta práctica contemporánea. Aunque se enfocó en la ciudad de Nueva York de Estados Unidos, se conformaba de artistas de distintos países, principalmente de Japón y Alemania. Igualmente conocer y exhibir el surgimiento de la Performance en la escena artística chilena.

A partir de la Estética, desarrollamos la noción de Acontecimiento que estaría sujeta a la Performance en la eventualidad del Intersticio, de este modo indagamos en los dispositivos operacionales de la Performance que son: espacio, tiempo y acción, traspasados por la presencia.

-Explicamos que el espacio del cual se apropia el performer para realizar la obra, podía ser tanto público como privado. Nos referimos a destinar la calle como escenario artístico, o emplear museos y galerías de arte para el mismo propósito.

-Relativo al tiempo, se sitúa en el presente, es indeterminado porque no tiene un principio ni fin premeditado, por consiguiente la duración de una Performance es imprecisa, ya que puede ser breve en cuestión de minutos o extenderse en una jornada de horas, hasta días. Cabe destacar el tratamiento del tiempo en la resistencia corporal tanto para el performer como el espectador que dependerá de la presencia de ambos.

-La acción es esencial en la Performance, se construye en un espacio-tiempo habilitado por el performer, dispone la presencia en el encuentro de los cuerpos por la experiencia que otorga la obra. Un performer que al accionar interactúa con el público y un espectador activo que participa en su reacción.

En base a esto, notamos que se plasma la autenticidad y lo aurático, conceptos benjaminianos que afirman lo irreproducible en la Performance, por lo que defendemos que la Performance resiste como un acto de negación, discontinuidad e interrupción frente a la reproductibilidad técnica del arte. Se intenta capturar la Performance por medio del registro: Fotografía y Vídeo, sin embargo en ambos casos, el registro evidencia la ausencia de la Performance, puesto que se trata de una obra efímera que no puede ser documentada en totalidad por razones que discutimos en el capítulo correspondiente.

En varias ocasiones, reiteramos el cuerpo como soporte artístico imprescindible de la Performance, con el objetivo de indagar aún más en este tópico, propusimos la noción de Cuerpo Performático como una zona intersticial que radica en la materialidad y acción producido por el cuerpo del performer. De carácter autónomo, ya que no se rige por los estatutos culturales, al transitar por los márgenes artísticos y sociales, se contrapone a las políticas de disciplinamiento sobre el cuerpo que ejerce el poder. En este contexto, presentamos el Cuerpo Femenino en el arte, para dejar en claro la diferencia entre arte de mujeres y arte feminista, luego hicimos hincapié en destacadas performers mujeres: Ana Mendieta y Marina Abramovic, artistas que consiguieron posicionar la Performance como una práctica artística que problematiza los límites del cuerpo.

Finalmente, nuestro discurso se orientaba al estudio de dos performers chilenas: Janet Toro y Carola Jerez, para fundamentar lo Interdisciplinar e Intersticial que implica la Performance en las artes, del mismo modo revisar lo que hemos planteado desde un

enfoque estético. Demostramos el desplazamiento hacia la Performance en cada caso, Janet Toro desde el Grabado, por otra parte Carola Jerez desde el Teatro. Descubrimos aspectos que se igualaban y diferenciaban entre ellas, considerando que ambas están vinculadas a la Posdictadura, se logra decodificar la -memoria- en sus obras, por supuesto que cada una con una visión particular. Janet Toro apela a una memoria colectiva, deja entrever un compromiso social de expiación en el transcurso de sus recorridos que finalizan en las heridas de sus pies y las huellas de sus acciones diseminadas en la ciudad de Santiago. A diferencia de Carola Jerez, su profesión de actriz dificulta la distancia del simulacro expuesto en sus Monodramas, por tanto, nos muestra una memoria individual que exterioriza el personaje, hasta que opta por ser performer.

La Performance atrae en su estado de suspensión, quiebra la realidad, el cotidiano, la vida sistemática regulada por el poder. Para sumergir al espectador a un Intersticio que nubla su temporalidad rodeándolo de un espacio alternativo, cautiva por medio de la acción. Por otra parte, da cabida a los artistas para que transgredan los límites, impulsa la hibridez en la Interdisciplina que propone, problematizando las clasificaciones, las reglas instruidas por las Universidades o Escuelas de Arte. Al mantenerse en los márgenes se funde en una indemnidad difícil de estancar. Las Liminalidades se están propagando en el arte contemporáneo, en el caso de la Performance, el cuerpo lo hace visible.

BIBLIOGRAFÍA

Abálos, Consuelo. Rojas, Aracelly. Zurita, Diego. *Yeguas del Apocalipsis*, Introducción Memoria, Instituto de Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, 2007. PDF, en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/abalos_c/pdf/abalos_c-TH.1.pdf

Abramovic, Marina. *The artist is present*, documental transmitido por televisión, canal HBO, DVD 2012.

Anexo Fluxus [documento sin mayor información de su formato, Biblioteca Facultad de Artes. Universidad de Chile, sede Las Encinas]

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 2005.

Barría, Mauricio. *La intensidad del acontecimiento*, Edic. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2011.

Barría, Mauricio. *Performance y Políticas del Acontecimiento*, Revista Aletria, vol. 21, Edic. Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003.

Bergson, Henri. *Materia y Cuerpo*, Edit. Cactus, Buenos Aires, Argentina, 2006.

Bourdieu, Pierre. *La fotografía: un arte intermedio*, Edit. Nueva Imagen, México, 1979.

Borges, Amílcar. *Dramaturgia corporal*, Edit. Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2011.

Butler, Judith. *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*, Traducción Marie Lourties. En: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> *Su versión en inglés lo encontramos en: Jones, Amelia. *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 2003.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*, Edit. Paidós, Argentina, 2002.

Camnitzer, Luis. *Sobre Grabado*, texto facilitado por Gonzalo Rabanal.

- Carvajal, Fernanda. *Ensayos sobre Artes Visuales: prácticas y discursos de los años 70' y 80' en Chile*, Edit. Lom, Santiago, Chile, 2011.
- Carlson, Marvin. *Performance, a critical introduction*, Edit. Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 2004.
- Copello, Francisco. *Fotografía de performance*, Ocho Libros Editores, Santiago, Chile, 1981.
- Copello, Francisco. *Performances y Happenings*, Francisco Copello, página web oficial del artista, en: <http://www.franciscopello.com/performance/performanceall.html>
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, España, 1989.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la Filosofía*, Edit. Cátedra, Madrid, España, 1998.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios Liminales*, Ed. Atuel, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika. *La atracción del instante*, Traducción Andrés Grumann.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad*, Edic. Siglo XXI, Madrid, España, 1998.
- Foucault, Michel. *Microfísica del Poder*, Edic. La Piqueta, Madrid, España, 1992.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*, Edic. Siglo Veintiuno, Madrid, España, 2005.
- Galaz, Gaspar y Milán Ivelic, *Chile Arte Actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 2004.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Edit. Tiran lo blanch, Valencia, España, 2007.
- Goldberg, Roselee. *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, España, 1996.
- Grumann, Andrés. *Performance, ¿disciplina o concepto umbral?*, en Revista Apuntes n° 130, Ediciones Pontificia Universidad Católica, Santiago, Chile, 2008.
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, España, 2000.
- Hurtado, Leopoldo. *Espacio y tiempo en el arte actual*, Edit. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1945.
- Jerez, Carola. *Entre Fronteras*, Edit. Mago, Santiago, Chile, 2009.
- Jerez. Carola. Entrevista, Diciembre 2011.

Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*, Edit. Phaidon Español.

Jones, Amelia. *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 2003.

Kaprow, Allan. *Assemblage, environment and the happening*, Ediciones Abrams, Nueva York, EEUU, 1968.

Lebel, Jean-Jacques. *El Happening*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1967.

Leppe, Carlos. *La Acción de la Estrella*, DVD, Centro de Documentación, Centro Cultural Palacio La Moneda.

Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Ediciones Akal, Madrid, España, 1997.

Martin, Sylvia. *Videoarte*, Edit. Taschen, Köln, Alemania, 2006.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*, Edit. Península, Barcelona, España, 2000.

Neustadt, Robert. *CADA DÍA: La creación de un arte social*, Edit. Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2001.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*, Edic. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2000.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, Ediciones Paidós, Argentina, 2003.

Phelan, Peggy. *Unmarked, the politics of performance*, Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 1993.

Powell, Benjamin y Stephenson, Tracy. *Liminalities: A journal of Performance Studies*, Volumen 5, nº 1, California, Estados Unidos, 2009.

Richard, Nelly. *Cuerpo correccional*, Francisco Zegers Editor, Santiago, Chile, 1980.

Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones*, 1ª Edición, Francisco Zegers Editor, Santiago, Chile, 1986.

Richard, Nelly. *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Ed. Francisco Zegers, Santiago, Chile, 1993.

Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas*, Edit. Cuarto Propio, Santiago, Chile, 1998.

Richards, Mary. *Marina Abramovic*, Routledge, Londres, Inglaterra, 2010.

Rosler, Martha. *Imágenes Públicas: la función política de la imagen*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, España, 2007.

Ruido, María. *Ana Mendieta*, Edit. Nerea, 2002.

Sánchez, José. *Dramaturgias de la Imagen*, Edic. Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

Schechner, Richard. *Performance, teoría y practicas interculturales*, Ediciones Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 2000.

Schechner, Richard. *Teatro de guerrilla y happening*, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1973.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Editorial Alfaguara, Madrid, España, 1996.

Toro, Janet. *El cuerpo de la memoria*, República Checa, 2012.

Toro, Janet. Carpeta con material textual y visual de la artista, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

Toro, Janet. *Performances*, Janet Toro Kunst, página web oficial de la artista, en: <http://janet-toro.com/cms/es/performances/>

Turner, Víctor. *El Proceso Ritual*, Ed. Taurus, Madrid, España, 1988.

Turner, Víctor. *From Ritual to Theater*. Ed. Paj Publications, New York, Estados Unidos, 1992.

Varios autores. *Estudios sobre Performance*, Coordinado por Gloria Picazo, Centro Andaluz de Teatro, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla, España, 1993.

Volkov, Salomon. *St. Petersburg, a cultural history*, Free Press Paperbacks, Nueva York, Estados Unidos.

IMAGENES

Abramovic, Marina. *Balkan Baroque*. Images, Google, www.google.com.

Abramovic, Marina. *Rhythm 5*. Collection online, Guggenheim, en: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/>

Abramovic, Marina. *The artist is present*.
http://24.media.tumblr.com/tumblr_mdetimf87Z1qb15boo1_1280.jpg

Copello, Francisco. *El mimo y la bandera*. Francisco Copello, *Performances y Happenings*, en: <http://www.franciscopello.com/performance/performanceall.html>

Eltit, Diamela. *Zonas de Dolor*. Richard, Nelly, *Márgenes e Instituciones*, 2ª Edición, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007.

Jerez, Carola. *Baño Público*, vía correo electrónico, 27 -12- 2011.

Jerez, Carola. *Tierra Roja, 11 Pie's de Cueca* en *Entre Fronteras*, Edit. Mago, Santiago, Chile, 2009.

Leppe, Carlos. *La acción de la estrella*. Memoria Chilena, *Acción de arte: estrella*, 1979, en: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0044710

Las Yeguas del Apocalipsis, *La conquista de América*. Abálos, Consuelo. Rojas, Aracelly. Zurita, Diego. *Yeguas del Apocalipsis*, Introducción Memoria, Instituto de Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, 2007. PDF, en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/abalos_c/pdf/abalos_c-TH.1.pdf

Mendieta, Ana. *El árbol de la vida*. Pedro da Cruz, *Ana Mendieta y la Posmodernidad* en: <http://artepedrodacruz.wordpress.com/2011/01/15/ana-mendieta-y-la-posmodernidad/>

Mendieta, Ana. *Facial Hair Transplant*. Imagina Creative Content, *Ana Mendieta: cabelos e pontas duplas*, en <http://imaginaconteudo.wordpress.com/2010/06/01/ana-mendieta-cabelos-e-pontas-duplas/>

Mendieta, Ana. *Flores sobre cuerpo*. en: http://25.media.tumblr.com/tumblr_m1tjil8RdR1r5z0wko1_1280.jpg

Mendieta, Ana. *Rape Scene*. Revista Escáner, *La detención del instante*, en: <http://revista.escaner.cl/node/1434>

Toro, Janet. *El cuerpo, la sangre y el río*, vía correo electrónico, 11-12-2011.

Toro, Janet. *El Cuerpo de la Memoria*, República Checa, 2012.