



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Filosofía

**“Manos clavadas y tetas al aire: Tensiones entre el cuerpo y la
representación en torno al arte y a la política.”**

Filosofía de la sensibilidad: experiencia y representación en los límites de la subjetividad

Informe final para optar el grado de licenciada en Filosofía

Estudiante: Josefina Paz Bernstein Mery

Profesor: Sergio Rojas

Santiago, 2018

A la connotada de M.L.M

“Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte” (Paul Valéry – *Discursos interrumpidos*)

“Sólo en lo estético somos capaces de volver sobre nosotros mismos, retirarnos en alguna medida del lugar que ocupamos y empezar a entender la relación que hay entre nuestras facultades y la realidad”(Terry Eagleton – *La Estética como ideología*)

“Nuestro cuerpo es un instrumento de acción, y sólo de acción. En ningún grado, en ningún sentido, bajo ningún aspecto, sirve para preparar, ni mucho menos para explicar, una representación.” (Henri Bergson – *Materia y memoria*)

“Concebir el cuerpo como resistencia es otorgarle voz política, implica entenderlo como actividad o acción.” (Mauricio Barría - *Intermitencias*)

“Lo personal es político” (Kate Millet – *Política Sexual*)

Agradecimientos

Quiero agradecerles a mis padres la oportunidad de estudiar, a mi hermano, a mi abuela y a mis primos y primas, el apoyo. A mis amigos y amigas darles las gracias por la motivación, sobre todo, cuando más costó: Camila, David, Rigoberto, Diego y Daphne gracias por su apañe, por compartir ideas, conversarlas y discutir las; por ayudarme y guiarme en este proceso, pero más allá de esto, gracias por la distracción y la recreación. Agradecerle a Cutipay y a su gente por recibirme, a Camilo por mostrarme el trabajo de FEMEN. Y, finalmente, a mi profesor guía, Sergio Rojas, por su apoyo, voluntad y escucha.

Índice

I.	Introducción	Pág.6
II.	Marco teórico:	
	● Performance y acto performativo	Pág.8
	● Performance en Chile	Pág.11
	● Acto performativo: FEMEN	Pág.12
	● Herencia patriarcal	Pág. 14
III.	Capítulo 1: Representación y acontecimiento	
	● La representación y presentación	Pág. 15
	● Acontecimiento y <i>falla</i>	Pág.16
	● Inauguración de la subjetividad	Pág.18
IV.	Capítulo 2: El cuerpo: lugar de registro, de expresión, de control y dolor	
	● El cuerpo en la performance y en el acto performativo	Pág.21
	● Del arte a la política, la performance <i>Maldecir la letra</i> de Gonzalo Rabanal	Pág. 24
	● De la política al arte, el acto performativo <i>Cut down cross</i> de FEMEN	Pág.27

V. **Capítulo 3:** Performance y acto performativo: dispositivos de poder

- Performances y acto performativo como dispositivo y frente a él _____ Pág.32
- Soportes de la performance y del acto performativo _____ Pág.33
- El *aquí y ahora* en contraste con la reproducción _____ Pág.35
- Mercancía, culto y reproductibilidad _____ Pág.36
- Ideología y estética _____ Pág.38

VI. **Conclusión**

- Performance y acto performativo como *falla* al patriarcado.
_____ Pág. 41
- Arte, política y estética _____ Pág. 45

VII. **Bibliografía.**

- Primaria _____ Pág.47
- Secundaria _____ Pág.48

VIII. **Anexos** (Referencia)

- Ficha técnica *Maldecir la letra* _____ Pág.49
- Registro performances *Maldecir la letra* _____ Pág.49
- Registro acto performativo *Cut down cross* de FEMEN _____ Pág.50
- Registro foto performance FEMEN _____ Pág.50

I. Introducción

Pese a los difusos límites en los que se encuentra el concepto de performance, es posible establecer algunos elementos en torno a éste. En primer lugar, la puesta en escena de una acción donde el artista toma su cuerpo como obra o parte de ella. En segundo lugar, es posible reconocer en la propuesta de la performance lo que algunos autores, como Mauricio Barría, han denominado “*falla*”, es decir, aquel quiebre entre la representación y el acontecimiento. En tercer lugar, observar que de aquel acto deviene una suerte de transformación. Finalmente, y concediendo a que podemos decir que “todo es político”, resulta ser este acto especialmente político- artístico y/o estético. Ahora, representación, cuerpo, político-estético resultan ser conceptos fundamentales al referirnos a la performance, pero ¿cómo conjugarlos?

De forma a priori, podría pensarse que el cuerpo en la performance resulta ser una representación político- estética ¿podría no serlo? Aún cuando sea difusa la definición del término, pareciera que no podría ser de otra forma. Sin embargo, dicho concepto resulta muy joven dentro del estudio académico de las artes ¿cómo explicamos esto? Una razón posible o una de ellas, es la represión: el cuerpo como elemento estético se encontraba reprimido. silenciado. El cuerpo, según ciertos cánones, se concebía bello, pero bajo los mismos, tenía que ser censurado, mutilado. De esta forma, realizar un examen sobre el cuerpo como dispositivo discursivo artístico y político, hacer o intentar una comprensión de sus posibilidades representacionales, de sus intenciones y límites, resulta seductor.

He elegido trabajar dos “performances” contra el patriarcado o que tiene en común ello. Lo menciono entre comillas porque , en realidad, una de ellas es la realizada por el artista chileno Gonzalo Rabanal (*Maldecir la letra*) y la otra, un acto performativo realizado por FEMEN (*Cut down cross*). FEMEN es un grupo contestatario feminista ucraniano que lucha contra toda forma de alienación de la mujer religiosa y política. Sus miembros, organizan *performances* y protestan con los pechos desnudos¹. Aún cuando es posible reconocer en FEMEN un cierto activismo que se puede alejar o no del arte tradicional o de lo que entendemos por arte, reconozco también los recursos performáticos en su actuar y en sus cuerpos y ahí su convocatoria al presente escrito.

¹ Le Petit Robert de la langue française, 2015 en Manifiesto FEMEN p.33

Algunas de las preguntas que he tenido frente a esta temática son: ¿Cómo se representa el cuerpo en la performance?, ¿De qué manera se representa el cuerpo artísticamente y políticamente en la performance?, ¿Cómo se relaciona la representación artística y política con la performance? Observo que hay una tensión política - artística y una tensión entre el cuerpo y la representación. Respecto a la primera, indentifico un cambio de paradigma. A grandes rasgos, es posible afirmar una concepción históricamente anterior donde la mente toma al cuerpo como instrumento para sus fines que, posteriormente, con la performance, podemos reconocer dos nuevos espacios: mente y cuerpo donde el cuerpo también se expresa y un tercero, donde hay una conjunción, no prima lo discursivo, sino que la acción, lugar donde prima lo político estético, es decir, el acto performativo como tal. Respecto a la segunda tensión, aparecen los soportes y con ello la reproductibilidad. ¿Es la performance reproducible?, ¿Posible mercancía?, ¿Hay un límite de la performance en ese sentido?

En las siguientes líneas se realizará un recorrido por las nociones de performances junto con un reconocimiento de la herencia patriarcal para, posteriormente, indagar de forma particular en la performance *Maldecir la letra* de Gonzalo Rabanal² y el acto performativo *Cut down cross* de FEMEN con vistas a una comprensión de los límites y tensiones entre el cuerpo y la representación, entre el arte y la política entorno a la subjetividad.

² Ficha técnica en Anexo 1.

II. Marco teórico

Para proponer un análisis a propósito de la performance *Maldecir la letra* de Gonzalo Rabanal y del acto performativo *Cut down cross* de FEMEN, en torno a espacio de transformación que generan, resulta necesario enmarcar tanto el *concepto umbral*³ de performance como la herencia patriarcal en cual se inscriben estos dos *actos*.

- Performance y acto performativo

La palabra *performance* aún sigue siendo un término un poco oscuro e impreciso para algunos teóricos. Ya desde el lenguaje es posible apreciar una relación particular que tiene con el mismo y que aparentemente está mediada por la acción. Para aclarar esto, Brozic, siguiendo a Austin, presenta aquella relación intrínseca que tiene dicho término con el lenguaje y la acción. “El lenguaje no será solo un enlace descriptivo de la forma con la comprensión humana, sino que también tendrá implicancias materiales, convirtiéndose en un actor fundamental dentro de la concepción que los sujetos tienen respecto del mundo.” (Brzovic, 2013, p. 98). Este concepto inglés ha adquirido diferentes apreciaciones y con ello la misma duda de si considerarlo un concepto, una disciplina o reconocerlo como un lente, es decir, como la posibilidad de mirar desde cierta perspectiva. “El poder de construcción del lenguaje se activa gracias a la cultura, que se halla regida por las convenciones, acuerdos comunes que poseemos y que se activan en cada contexto de relación” (Brzovic, 2013, p. 98)

Realizando el mismo ejercicio que Erika Fischer-Lichte⁴, según La Real Academia Española, el significado otorgado a esta palabra se remite en primer lugar a: “rendimiento (proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados)” y en segundo, a: “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el

³ Andrés Grumann propone comprender la noción de performance como un concepto umbral y no como una disciplina o género artístico ya que este fomenta la multidisciplinariedad en los lenguajes, utilizando los gestos y movimientos del cuerpo como aquel lugar del no lugar. (Grumann, 2008: 138)

⁴ Ejercicio realizado por la investigadora teatral alemana Erika Fischer Lichte. Por medio The Oxford English Dictionary considera dos definiciones de la palabra *performance* que le permiten comprender la relación entre performance y puesta en escena, a saber: la performance como un acto definido o serie de actos realizados en un lugar y tiempo agendado y como una forma de arte visual en la cual la actividad del artista forma un boceto central, combinando elementos estáticos con performance dramática. Para profundizar más, ver Grumann, 2008: 136.

espectador.⁵ Ateniéndonos a la propuesta del diccionario RAE, resulta admisible reconocer un tipo de desempeño y una manifestación artística. Sin embargo, también es posible concebir la *performance* como un campo disciplinar (donde concluyen artes escénicas y plásticas) y/o un lente con el cual podemos observar, comprender y dialogar la forma en la que nos desenvolvemos en sociedad, es decir, como seres históricamente-políticos.

Por una parte, para comprender esta idea de *desempeño y manifestación artística* es necesario precisar ciertos conceptos y paradigmas que permiten plantear el concepto/lente de *performance* como político. Andrés Grumann se refiere a la neovanguardia de los años 70's, aquella caracterizada por movimientos artísticos como: el Body Art, Conceptual Art, Happening, Fluxus, para dar cuenta de un momento “en donde se rompía con los límites entre teatro y artes plásticas, Instalación y Performance Art o danza y arquitectura. (Grumann, 2008: 128). El cuestionamiento que estaba teniendo arte de sí mismo aparenta ser un antecedente a este concepto umbral. La Performance Art tomó características de las artes plástico-visuales y las llevó al teatro haciendo una construcción de puesta en escena. Bajo estos cruces, los roles actor-intérprete y espectador se vieron alterados. “De este modo, la responsabilidad del movimiento ya no recayó sólo en el actor-interprete, sino que fue traspasada al espectador que se identificaba con el cuerpo que se presenta-instalaba en escena: él era parte de este cuerpo como un cojugador.” (Grumann, 2008: 219). En este sentido, este cuestionamiento que presentaba el arte, trajo consigo un cambio de paradigma: ya no se trata de una representación sino una presentación del performer que resulta ser más bien autobiográfica ya que su pretensión está en abordar la cotidianidad de las prácticas sociales tomando las características de las artes plástico-visuales y de las escénicas (teatrales) llevándolas al límite.

“De este modo, el performance art establece como criterios fundamentales de su hacer: a) las relaciones con el tiempo, esto es, con la duración y los momentos; b) las relaciones de simultaneidad y no repetición y c) la presencia corporal. El performance art cuestiona la noción tradicional de obra como un artefacto distante y las divisiones entre obra como objeto terminado y el proceso, centrándose en la procesualidad de la acción.” (Grumann, 2008: 129)

Por otra parte, para comprender la *performance* como un lente, Mauricio Barría realizando una lectura de *Hacia una definición de performance* de Diana Taylor, señala que “la

⁵ Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.aed.). Madrid, España.

performance tiene una doble condición tanto ontológica como epistemológica, es decir, algo *es* una performance, pero algo puede también estudiarse *como* performance. (Barría, 2014: 53). Al concebir la performance de esta forma podríamos llegar a afirmar que todo podría ser estudiado como tal, pero aún no queda claro qué entendemos por performance. Barría, al igual que otros autores/as, reconoce el carácter endeble con el que se desenvuelve dicho concepto y con ello, las problemáticas con las que se cruza *el performance*: “el problema de la representación, de los límites de lo teatral, la constitución de subjetividad en términos de identidades y otredades culturales y de género; hasta llegar a hoy en día a plantear el confuso límite entre lo efímero y la reproductibilidad telemática del acontecimiento, en fin, la *performance* parece ser un cierto *lugar vórtice* desde donde pensar la modernidad occidental.” (Barría, 2014: 71). Gracias a las tensiones que se ponen de manifiesto, el mismo *performer* permitiría exponer qué es lo que está pasando entre los cuerpos y sus límites.

En este escrito, se atenderá a la propuesta de performance como concepto umbral (Fischer-Lichte/ Grumann), una práctica artística que consiste en la producción de liminalidad, en producir situaciones umbrales o liminales (Turner). Esta última idea, de liminal, refiere a un estado intermedio de carácter ritual separado de la cotidianidad, pero “lo liminal no será pues un estado de alguna especie ni una simple línea divisoria para ser simplemente traspasada, será un lapso de tiempo en el que sucederá una serie de acontecimientos gravitantes para la vida de esa comunidad.” (Barría, 2014: 13). Barría realizando una lectura del concepto propuesto por Victor Turner, propone comprender aquella liminalidad como “aquella dimensión de la vida social en que se juega con las posibilidades combinatorias de los símbolos culturales para producir las transformaciones o permutaciones que permiten la resolución de conflictos generados por las propias reglas o patrones operantes, especialmente a nivel de las relaciones sociales.” (Barría, 2014: 14) . En este sentido, podemos convocar a los actos performativos como lo son un juego de fútbol, una declaración de un juez/a, el nombramiento de un barco o cualquier otro acontecimiento que responda a aquella dimensión.

Establecida la relación entre performances, performer y acto performativo por medio de la liminalidad, es importante acotar dichos conceptos y establecer que -según los fines de la reflexión propuesta- se entenderá por performance de arte y acto performativo: “acción que consistiría en suspender o interrumpir el *continuum* de la representación (aquello sobre lo que se sostiene la cotidianidad) de manera de generar una instancia de transformación.” (Barría,

2014: 14). Esta instancia de transformación generada por medio de la interrupción, nos permite hacer una relectura y considerar ciertas acciones y acontecimientos como performance, como actos performativos, es decir, reconocerlos como tal en cuanto a su sentido transformador pero también artístico-político.

- Performance en Chile

Para abordar la performance de Gonzalo Rabanal, es necesario hacer referencia a la historia de la performance en Chile la que se vincula directamente con el Golpe de estado de 1973. Las consecuencias de este hecho escapan del propósito de este escrito, pero centrándonos en la acción artística, es posible detectar una ruptura evidenciada en las nuevas manifestaciones culturales del país, además de consecuencias directas en quienes estaban involucrados en la escena artística del mismo.

En este contexto, surgió en 1979 el Colectivo Acciones de Arte (CADA) en el que participaron Nelly Richard, Fernando Balcells, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. “En el accionar del CADA confluyeron dos elementos centrales: la necesidad de renovación teórica y práctica del quehacer artístico nacional, vinculándolo a las corrientes neovanguardistas mundiales; y la urgencia de resituar este quehacer sobre la fusión de arte y vida, entendida esta fusión como sustento programático que se expresaba en las acciones realizadas por el colectivo.”⁶

El CADA a través de sus acciones, presentó un discurso que cuestionaba tanto el arte como las lógicas de poder que se llevaban a cabo en el plano nacional. Con sus intervenciones expresaron su oposición al régimen militar, junto con negar la institucionalidad artística preexistente. De esta forma, el CADA “rechaza la institucionalidad sistémica del régimen militar y, más profundamente, las bases económicas y sociales que lo sustentan.”⁷

Dentro de las acciones realizadas por CADA, es posible resaltar *Una milla de cruces en el pavimento* (1980 - 1983) de Lotty Rosenfeld. Esta constaba de la intervención del pavimento

⁶ Revista de crítica cultural. Santiago: Art and Criticism Monograf Series, Art & Text Publications, 1990 (Santiago: Impr. Cran) V., n° 29- 30 (nov, 2004)

⁷ Crisis en el Arte y resistencia política: Colectivo de Acciones de Arte (CADA), presentación. (Rescatado el 10.12.2017 de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html#presentacion>)

—frente a espacios como: la Moneda, el museo de Bellas Artes, la cárcel pública y la Casa Blanca (EE.UU)— por medio de tiras de género blanco que lograban formar cruces o signos de adición (+) en el piso. Diamela Eltit en su artículo *Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico*, realiza una lectura de esta intervención proponiendo lo siguiente:

“Su acción es un llamado de atención sobre estas señales, hasta hacer del nuevo signo un elemento reconocible en nuestros trayectos en una intención de modificación a la vez paisajística y mental. Porque a partir de la transgresión de un signo de tránsito, se puede pensar por extensión en la transgresión de todos los signos que, en suma, es lo que constituye el paso de una etapa social a otra. En este caso, esta transgresión sintomatiza una sociedad particular, transitoria en el proceso de sus luchas internas y toma partido en esa lucha al repensar los elementos de su constitución, sus “pruebas” visibles. El cuestionamiento de nuestros signos es, necesariamente, una lucha por el cambio. (Diamela Eltit, *Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico*, Revista Umbral, Santiago, 1980)

Así como Rosenfeld, el performer al poner en tensión los signos da paso a la reflexión y cuestionamiento de los mismos. En la medida que se posiciona en el espacio público y lo transforma, comparte y nos hace parte de aquella reflexión y cuestionamiento. En este sentido, con la performance, el artista pone de manifiesto su discurso a través de la acción, una acción que particularmente transforma, y que a la vez, nos transforma.

- Acto performativo: FEMEN

Como ya se expresó en líneas anteriores, así como el arte vivió un cuestionamiento sobre sí mismo, aparecen también nuevas inquietudes que ponen en tela de juicio diversas temáticas, es por ello, que en los 70's surgen diversos movimientos sociales (gestados desde la década anterior) tales como el feminismo, el movimiento estudiantil, el ecologismo, el movimiento LGTB, que mediante su discurso y acción problematizaron los paradigmas hegemónicos de la cultura occidental.

“En junio de 1970, Berkeley fue el epicentro de un episodio que se convirtió en el ícono de la "revolución sexual": las mujeres quemaban sus sostenes en una papelería como un medio para protestar contra la opresión masculina. Ponen a prueba la imposición de los medios de los patrones de belleza artificial, los derechos reproductivos de las mujeres y los imperativos de la moral conservadora. El acto se repitió en varios lugares y ocasiones. Quemar un sujetador se convirtió en un acto político. Las feministas literalmente se arrancaron los chalecos

tejidos por la sociedad patriarcal. (Marina Fuser, *FEMEN: a political act?*, en RE.FRAME ACTIVISM 7.01.2013, Rescatado de <http://reframe.sussex.ac.uk/activistmedia/2013/01/femen-a-political-act/> 10/12/2017)

Para poder abordar el acto performativo realizado por FEMEN, es necesario remontarnos a la historia del grupo activista. FEMEN es un grupo contestatario feminista creado en Ucrania en 2008. “El movimiento, que se ha internacionalizado, lucha contra toda forma de alienación de la mujer religiosa y política. Sus miembros, llamados FEMEN, organizan *performances* y protestan con los pechos desnudos” (Le Petit Robert de la langue française, 2015 en Manifiesto FEMEN 2015: 33).

Dentro de la historia de FEMEN es posible reconocer su combate contra el patriarcado, el turismo y prostitución sexual en Ucrania y el mundo que se demuestra a través de su objetivo, el cual alude a “Emancipar a las mujeres y a los hombres del yugo sexista que la sociedad les impone” (FEMEN, 2015: 35), y es una de sus acciones, en las que una protesta en topless contra la prostitución frente al Estadio Nacional de Varsovia durante la Eurocopa 2012, quien popularizó dicho movimiento. Hasta 2015 (debido a la información que se maneja) existen secciones totalmente constituidas en Ucrania, Francia, Alemania, España, Suecia, Italia, Bélgica, Países Bajos, Israel, Canadá, México, Turquía y Estados Unidos.

- Herencia patriarcal

Como se expresó en un comienzo, para la realización de una reflexión en torno a la performance y al acto performativo, además de estos conceptos, resulta necesario enmarcar la herencia patriarcal en la que se inscriben los dos objetos de estudio que se pretenden trabajar. Simone de Beauvoir en el *Segundo Sexo* presenta un recorrido histórico-filosófico sobre el despliegue que ha tenido la concepción de ser “mujer”. Dentro del texto es posible apreciar cómo dicha concepción resulta relativa y carente de sentido por sí misma:

“El hombre “considera su cuerpo como una relación directa y normal con el mundo que él cree aprehender en su objetividad, mientras considera el cuerpo de la mujer apesadumbrado por todo cuanto lo especifica: un obstáculo, una cárcel. “La mujer es mujer en virtud de cierta *falta* de cualidades —decía Aristóteles—. Y debemos considerar el carácter de las mujeres como adolescente de una imperfección natural.” Y, a continuación, Santo Tomás decreta que la mujer es un “hombre fallido”, un ser “ocasional”. Eso es lo que simboliza la historia del Génesis, donde Eva aparece como extraída, según frase de Bossuet, de un “hueso supernumerario” de Adán. La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él, no la considera como un ser autónomo.” (De Beauvoir, 2016: 18)

Al reconocer a la mujer como lo inesencial frente a lo esencial hace visible las relaciones de poder entre ambos sexos. En este sentido, a lo largo de la historia —que ha sido narrada por los mismos hombres— vemos la ausencia de la mujer como sujeto, donde queda censurada tanto su voz como su participación (acción), remitiéndola exclusivamente a un objeto decorativo e incluso negativo en el acontecer histórico. Dentro de esta misma lógica, la sociedad se caracteriza por la opresión donde las estructuras y/o las personas dominamos o somos dominadas en función de la raza, la clase social, la religión, la edad o el sexo.⁸ Las relaciones de poder que se desarrollan en nuestra sociedad patriarcal capitalista son las de dominación y subordinación entre los sexos y los géneros que permea tanto la vida pública como la privada. El patriarcado como sistema de organización jerárquica masculina, considera que la mujer carece de relevancia y de valía en comparación con el hombre. La lógica patriarcal ha elaborado su ideología no sólo en una concepción biológica sino también en una constante validación en nuestra cultura y en los constructos de identidad que deben tomar cada sexo, es decir, en la construcción del género. Es gracias a esta construcción, la posibilidad de reflexionar, cuestionar y finalmente transformar las lógicas de poder que se inscriben en el espacio.

⁸ Cagigas, A. El patriarcado, como origen de la violencia doméstica.

III. Capítulo 1 Representación y acontecimiento

- Representación y presentación

Aristóteles en *La Poética* propone comprender la epopeya, la tragedia y la comedia como *mimesis*: reproducciones por imitación. Esto significa que tales obras imitan y reproducen hombres en acción y en eficiencia. El autor buscando el origen a esta reproducción, señala en primer lugar, “ya desde niños es connatural a los hombres reproducir imitativamente; y en esto se diferencia a los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos; y hace sus primeros pasos en el aprendizaje de la imitación. En segundo lugar, que todos se complacen en las reproducciones imitativas. (1448 b, Pág. 5)

Es posible rescatar, por una parte, que de la imitación surge un tipo de aprendizaje y, por otra, que independiente de si lo imitado es o no agradable, la imitación place en cuanto reconocimiento, es decir, tanto para quien la ejecuta al ser comprendido (reconocido), como para quien la observa y comprende (al reconocer aquello imitado). Esto complacerá en tanto más exacta sea la imitación, no obstante, mientras siga siendo una, de todos modos generará placer, ya que como ya se ha dicho, éste se presenta en el reconocimiento, en la similitud que supone que aquello que se está imitando se ha visto anteriormente. De todas formas, el placer también podría presentarse en otras áreas ya sea el trabajo, el color, las vestimentas, la música, etc.

Convocar el concepto de *mimesis* de Aristóteles, responde a una pretensión por exponer el cambio de paradigma que ha tenido la representación. Esta concepción de arte imitativa se mantuvo por siglos en la tragedia y la comedia — como expresa en el texto— así como en las artes escénicas hasta padecer un cuestionamiento de sus propios límites en los 70's. Como se estableció anteriormente, tanto el arte plástico como el escénico en esos años llevaron al borde sus elementos configurativos/constituyentes y expresivos cambiando el paradigma representacional. Con la performance ya no hablamos de representación sino, de presentación. Este quiebre se ve mediado por la noción de acontecimiento.

- Acontecimiento y *falla*

Mauricio Barría (2014) trabaja la estética del acontecimiento tanto en la performance como en la teatralidad y la comprende como una práctica artística que pretende provocar una fractura en la subjetividad, es decir, poniendo en crisis la idea política que se tiene de representación más que a ella misma. Mediante esta crisis se crearía, según el autor, una noción de imagen que viene a ser el desmontaje de la representación. (p.36). Aquí Barría nos presenta la posibilidad de pensar esto como una falla, es decir, como la fractura del programa premeditado, aquel quiebre tanto en la performance como en aquello que usamos como recurso performativo. Es esta alteración la que lleva a tensionar los límites entre el acontecimiento y la representación entre presencia y mimesis.

Es posible comprender aquella fractura de la cual hace mención Barría, desde una perspectiva más bien antropológica como sostiene Turner al referirse a ella como “una suspensión o interrupción de las representaciones sociales que constituyen la identidad cultural de un sujeto, “un interfaz temporal” cuyas propiedades invierten parcialmente aquellas propiedades del orden ya consolidado que constituye algún específico “cosmos” cultural.”(Turner, 1973, p.41). Siguiendo las palabras de Turner, aquella interrupción de las representaciones no resulta solamente en el individuo como sujeto social sino que, en la comunidad posibilitando en ella una reflexión de sus posiciones estructurales y las relaciones de poder que se encuentran ahí (valores, normas, sentimientos y técnicas).

Aún cuando el teatro y la performance compartan elementos comunes es necesario explicitar que no hablamos de lo mismo. Butler, en *Actos performativos y constitución del género* “En el teatro se puede decir “no es más que actuación”, y así desrealizar el acto, separar totalmente la actuación de la realidad.”(Butler, 1990, p.308). Esta distinción se presenta como necesaria en la medida que en la misma convención que establece que “aquello es solamente teatro”, permite desmarcarlos de ella.

“En la calle o en el autobús, el acto se vuelve peligroso, si se lleva a cabo, porque precisamente no hay convenciones teatrales que delimiten su carácter puramente imaginario, pues en la calle o en el autobús, falta toda presunción de que el acto sea distinto de la realidad; el efecto intranquilizador del acto emana de la ausencia de convenciones que facilitan esta demarcación. (Butler, 1990, p.308)

De este modo, tanto la performance como el acto performativo cuestionan la representación al ser una alteración de ella. Se ha concebido la representación como aquel acto especular, sin embargo, con esta alteración, con esta interrupción cambia también la noción de subjetividad. En este sentido, Barría reconoce que la performance cuestiona las políticas de visualidad que configuran nuestra cultura en cuatro aspectos: “1°. Critica el carácter hegemónico de la visualidad como modalidad preferencial; 2°. Las funciones de orden y jerarquía de la construcción de la imagen; 3°. La determinación de los roles espectaculares, es decir, quién debe ver y quién debe ser visto, y 4°. Respecto a las políticas de la ficción que autoriza lo que puede ser objeto de ficción y qué no.” (Barría, 2014, p .41). De este modo, esta irrupción habría que comprenderla también como una que entra a cambiar es estado de las cosas, que entra a configurararnos como sujetos desde una noción contemporánea.

“La re-elaboración de la idea de acontecimiento como posibilidad abierta es lo que estaría poniéndose en juego en la performance, y con ello una manera de volver a pensar la relación entre experiencia y representación (relato) como tensión constitutiva de la subjetividad. De este modo, la performatividad es tanto transgresión del encuadre pictórico re-instala la dimensión duracional de la experiencia (nota al pie, *Fried Arte y objetualidad*, p.192), dimensión en la cual es posible pensar el retorno del cuerpo como alteración de la subjetividad.” (Barría, 2014: 42)

Finalmente, lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto o obra realizada, sino en el efecto que produce tanto en el público, a confrontarlo, como en el performer mismo. Como diría Feral, una puesta en escena de la vulnerabilidad del ejecutante como de los mecanismos de percepción (y recepción) de los asistentes. “Concebir el cuerpo como resistencia es otorgarle voz política, implica entenderlo como actividad o acción.” (Barría, 2014: 46)

- Inauguración de la subjetividad

En base al apartado anterior, se hace necesario ahora comprender cómo es que se relacionan los paradigmas filosóficos que han tenido mayor repercusión y que, por lo tanto, han logrado erigirse como tal, con lo que se está entendiendo como performance bajo este escrito, junto con las influencias que ejercen sobre la lógica patriarcal.

En la tradición filosófica, iniciada con Platón, seguida con Descartes, Husserl y Sartre, es posible encontrarse con la diferenciación ontológica entre alma (conciencia, mente) y cuerpo. Esta dualidad genera y perpetúa un tipo de relación que reproduce una subordinación y jerarquía política y psíquica, en el sentido de que la mente no sólo somete al cuerpo, sino que también es capaz de generar un deseo de escapar totalmente de su corporeidad. En este mismo sentido, es posible notar cómo culturalmente se tiende a asociar a la mente con la masculinidad y al cuerpo con la feminidad, lo cual, se evidencia en varios registros del campo de la filosofía y el feminismo. “En consecuencia, toda reproducción sin reservas de la diferenciación entre mente - cuerpo debe replantearse en virtud de la jerarquía implícita de los géneros que esa diferenciación ha creado, mantenido y racionalizado comúnmente”. (Butler, 2007: p.64)

De esta manera, remontándose hacia lo que significa el origen de la modernidad, aludiendo a lo que Descartes propone mediante esta dualidad *Mente - Cuerpo*, Butler establece que Beauvoir, al afirmar que el cuerpo femenino debe ser la situación y el instrumento de la libertad de las mujeres, y no así una esencia definidora y limitadora, la teoría de la encarnación en que se funda el análisis de Beauvoir está delimitado también por la reproducción de la distinción cartesiana entre libertad y cuerpo. Así, en su obra *El Género en disputa*, la autora afirma que Beauvoir mantiene el dualismo mente - cuerpo, aun cuando ofrece una síntesis de dichos términos.

Pese a esto, la construcción discursiva del «cuerpo» y su separación de la «libertad» existentes en la obra de Beauvoir no logra fijar, dentro del eje del género, la propia diferenciación entre mente/cuerpo que aparentemente devela la persistencia de la asimetría entre los géneros. “Oficialmente, para Beauvoir el cuerpo femenino está marcado dentro del discurso masculinista, razón por la cual el cuerpo masculino, en su fusión con lo universal, permanece sin marca” (Butler, 2007: p.64). Esto, por tanto, determinaría la continuidad del

pensamiento que establece los límites de la capacidad que posee la mujer, en tanto surge en pos de un otro.

Por otro lado, en base a lo que plantea Arendt, es posible unir lo político con lo contemplativo, al poder tener presente a los *otros* gracias a la facultad imaginativa del individuo. Así, la imaginación es algo activo, que permite traer al espíritu aquello que está ausente en la percepción en un determinado momento. De esta forma, “acostumbrada a criticar los ideales tradicionales de la razón, Arendt hace visibles las operaciones de la imaginación filosófica” (Gioscia, 2008:122).

En base a lo anteriormente planteado es posible referirse a que aquella dualidad, es decir, aquella voluntad por separar y concebir a la mente como dominante, culpando al cuerpo de un cierto “salvajismo”, termina estableciendo algunos saberes como hegemónicos, logrando cierto desprestigio hacia el cuerpo, lo cual se traduce a su vez, como un desprestigio hacia la mujer.

Es por dicha razón que las mujeres continúan siendo esa parte de la humanidad a la que la modernidad, con todo lo que implica, ha ignorado e ignora. Es esa parte de la humanidad a la que las luces de la Ilustración, pese a enarbolar los derechos del hombre (o quizá por ello), apenas han iluminado, acaso al entender que la emancipación femenina, con su crítica y su oposición a la división sexual de las tareas, de los tiempos y de los espacios, de los deberes y de los derechos, traería consigo el desorden social, una pérdida sensible de los privilegios masculinos y el retorno a los orígenes de una naturaleza femenina que nos arrojaría a los infiernos del instinto e impediría el paraíso de la razón y del orden masculinos (Lomas, 2007, p.86).

Pareciera ser entonces, que el ideal de equidad de las mujeres conlleva a un impensable ante los ojos de muchos, quienes se oponen y abogan por el impedimento de que esto sea posible, y perpetúan además, que en el mundo de hoy, en donde las tecnologías han logrado transformar de tal manera la vida de las personas que conforman esta sociedad de red, siga persistiendo algo inamovible, y que es justamente la injusticia y la desigualdad entre hombres y mujeres, lo cual provoca la opresión, el menosprecio y la violencia de los cuales son víctimas tantas mujeres en todo el mundo, sin distinción de clases, raza, etnia, edad o creencias.

Es necesario entonces dar paso a una nueva comprensión del cuerpo, pues precisamente porque entre el cuerpo y la subjetividad es donde se da lugar a la *falla*. Para lograr comprender esta concepción propuesta por Barria, es necesario pensar en el fracaso del cuerpo, en un dañar al cuerpo, entendiendo esto como una deformación. Es entonces que finalmente en la performance se produce este fracaso del cuerpo, esta falla, abriendo paso a la subjetividad, la cual, se constituye en tanto relato dejando, no obstante, en evidencia la debilidad de ese poder. De esta forma, es posible entender como dicha subjetividad, es decir con un cuerpo fallado, nos muestra la condición fallida desde donde se construye el mismo sujeto, es decir, desde la falla de la constitución de su relato. “Fallar significa la fractura del programa premeditado que ejecuta un relato bajo un paradigma orgánico: el error que pone de manifiesto las costuras del relato y al mismo tiempo desenmascara su falsa impostura de poder y eficiencia.” (Barría, 2014: 51).

Entonces, siguiendo a Barría, una política del cuerpo se manifiesta en la falla, falla sobre la escena, es decir, tras una tensión “entre el cuerpo y el relato que lo intenta contener, cuando el cuerpo es pensado desde su condición temporal y no solo espacial. Los cuerpos duran porque las acciones que ejecutan duran.” (Barría, 2014: 15). En este sentido la tensión cuerpo y mente trae la subjetividad una que no puede ser concebida sin ellos, una que inaugura la negación de cualquier dualidad.

IV. Capítulo 2 El cuerpo: lugar de registro, de expresión, de control y dolor

En el capítulo anterior, se expuso el quiebre entre representación y presentación mediado por la noción de acontecimiento. Esta *falla* ingresa a irrumpir en la subjetividad, particularmente en la concepción dualista y, con ello, en la tradición moderna, quien concibe que el sujeto está en la mente y que el cuerpo pasa a ser un instrumento de ella, cuerpo que hay que silenciar, dominar y censurar. La inauguración de la subjetividad contemporánea, si se puede llamar de esa forma, requiere de una relectura del cuerpo, de su relación con y en él. Para ello, es necesario formular la siguiente pregunta ¿cómo acontece el cuerpo en la performance y performativamente?

- El cuerpo en la performance y en el acto performativo

Tanto Merleau-Ponty (en *The Body in its Sexual Being*) como Simone de Beauvoir (en *El segundo sexo*) comprenden al cuerpo como algo que va más allá de una especie natural, proponiendo a cambio una idea histórica (donde se presenta un conjunto de posibilidades continuamente realizables). De esta forma, es posible comprender el cuerpo como un lugar de registro, de historia como tal, “el cuerpo se entiende como el proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas, un proceso complejo de apropiación que toda teoría fenomenológica de la encarnación debe escribir. (...) Los actos que constituyen el género ofrecen similitudes con actos performativos en el contexto teatral.” (Butler, 1990, p.298)

Judith Butler en *Actos performativos y constitución del género*, se propone examinar de qué manera los actos performativos corporales construyen el género, y más aún, de qué forma se genera una transformación cultural del género mediante tales actos. Al hablar de corporeización, Butler reconoce elementos estructurales como hacer, dramatizar y reproducir. Sin dejar de lado el propósito de la autora, es necesario establecer que serán estos los elementos que a continuación se considerarán para mi propio análisis, no obstante, aquí apuntarán hacia una comprensión del acto político-estético.

Seguendo a Butler, “el género es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y la normas de todo tipo constituyen la ilusión de un yo generalizado permanente.” (Butler, 1990, p.296). Comprender que el género se constituye en la performance, supone que también, como señala Franco, podemos performar una identidad racial o étnica determinada o performar una identidad de clase. Un ejemplo de ello sería “una biomujer femenina,—la que— performaría «naturalistamente» su género mientras que una travesti, performaría «hiperbólicamente» su género. Mutatis mutandi, una wannabe⁹ sería una especie de travesti racial y de clase, alguien que pretende «hacerse pasar» por una persona de color o negra siendo blanca y, en algunos casos, como pobre siendo de clase media (su pertenencia de clase es, en términos generales, ambigua).” (Franco, 2014, p.8)

En este sentido, el género al ser comprendido como construcción cultural que implica, como señala Cagigas (2000), una serie de factores como: el origen sexual, el lenguaje, la familia, la instrucción escolar, el grupo de iguales, el estatus económico y social, las ideologías, los estilos de vida, las creencias, los mensajes de la cultura de masas... En este sentido, todos los seres humanos somos diferentes no sólo porque tengamos un sexo distinto, sino también, y sobre todo, porque “aprendemos a ser hombres o a ser mujeres de maneras diferentes.” (Lomas, 2007, p.80). Junto a esto, es posible decir, que la forma en la que expresamos aquella construcción, es decir, el cómo hemos hecho del cuerpo un discurso performativo en pos de nuestra construcción de identidad, responde — a mi juicio— a una herencia patriarcal.

Comprender la identidad de los géneros como algo que no está completamente determinado permite, como señala Carlos Lomas — siguiendo a Elizabeth Badinter¹⁰— reafirmar, que pese a la herencia, aprendizaje y construcción que tenemos del género, no hay una forma de ser masculino o de ser femenina, sino muchas, ya que, la construcción de género — siguiendo a Cagigas— se ve afectada por nuestra historicidad, por el reconocimiento que tenemos de ella, ya que, nos construimos según una serie de lógicas y prácticas que se manifiestan y expresan en nuestra cultura. Al considerar el género como un

⁹ Ver más sobre este concepto en Wilkins, Amy (2004). «Puerto Rican Wannabe: Sexual Spectacle and the Making of Race, Class and Gender Boundaries». *Gender & Society* 18, N° 1: 103-121.

¹⁰ Badinter, Elizabeth. 1992 XY. La identidad masculina. Madrid, Alianza.

acto performativo, es posible afirmar un discurso inscrito en el cuerpo, que vendría a ser algo así como una voz kinésica y estética.

“El cuerpo —y todo lo que se relaciona con el cuerpo, la alimentación, el clima, el sol— es el lugar de la Herkunft¹¹: sobre el cuerpo, se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto. El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo.” (Foucault, 1980, p.14)

Concebir el cuerpo más allá de las leyes de su fisiología, nos permite poder inscribirlo en la historia, “el cuerpo está aprisionado en una serie de regímenes que lo atraviesan; está roto por los ritmos del trabajo, el reposo y las fiestas; está intoxicado por venenos —alimentos o valores, hábitos alimentarios y leyes morales todo junto; se proporciona resistencias.” (Foucault, 1980, p.19). Foucault nos aleja del paradigma canónico que proclama el dualismo, ya que, al presentar al cuerpo como una materialidad aprisionada, rota e intoxicada, aparece el dolor, el sufrimiento. En palabras de Barría, esto apuntaría a la condición de la toma de conciencia, la cual, se puede dar de dos formas: como registro, es decir, como una huella del disciplinamiento político del poder al comprender el cuerpo como superficie de inscripción; o en la figura de la disolución de la subjetividad: el cuerpo como falla o daño. (Barría, 2014, p. 55)

A continuación, para adentrarnos en la idea de la *falla* como inauguración de la subjetividad, se presentarán los dos objetos de estudio que se han propuesto en el presente escrito, a saber, la performance de Gonzalo Rabanal, *Maldecir la letra* y el acto performativo del movimiento FEMEN, *Cut down cross*, para luego realizar una reflexión en torno a ellos.

¹¹ Lo heredado entendido como conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas que lo hacen inestable y, desde el interior o por debajo, amenazan al frágil heredero. Ver más en Foucault, *Cuerpo en Nietzsche, la genealogía y la historia*.

- Del arte a la política, la performance *Maldecir la letra* de Gonzalo Rabanal.

Gonzalo Rabanal, artista performer chileno, el año 2001 en el marco de la V Bienal de Videos y Artes Electrónicas realizada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en Santiago de Chile, presentó/ realizó la performance *Maldecir la letra*. A grandes rasgos, la performance consistía en la lectura, por parte del padre de Rabanal, de un silabario mientras Rabanal tenía sus manos apoyadas sobre una mesa y se dejaba picar las manos por unos cuchillos que tenían sus hijos.

En palabras del artista, “Es una performance que problematiza la verticalidad de la educación familiar y escolarizante. En la primera acción mi padre (abuelo) lee el “Silabario del ojo” mientras mis hijos pican con lápices y cuchillos entre mis dedos. Esta acción es grabada simultáneamente para ser enviada a monitores distribuidos en el museo de arte contemporáneo, con el objeto de “enseñar “detalles de la obra al espectador.” (Gonzalo Rabanal)

Siguiendo las palabras mencionadas por Rabanal, lo que se propone problematizar y visibilizar con esta performance es aquella verticalidad de la educación familiar y escolarizante. Sin embargo, para abordar esta obra con mayor complejidad, es necesario examinar las lógicas de poder que se encuentran inscritas en ella. Resulta necesario admitir que paradójicamente estoy estudiando una experiencia que no viví, pero en realidad no es la experiencia misma la que aquí nos convoca sino sus intenciones y repercusiones. En ese sentido, para encargarse de ello, se hace necesario un relato de la obra y, por ello, a continuación —pese a su extensión— expondré uno de los tantos que ha realizado Barría sobre esta performance:

“La acción comienza con el ingreso de Santos Rubio, conocido payador de Pirque - ciego de nacimiento – quien toma asiento en un extremo frente a frente al padre de Rabanal, un hombre de campo semi-analfabeto. Entonces, mientras el cantor ejecuta sus décimas, el padre inicia la lectura de una de las lecciones del un atávico silabario. Apretado como en un pupitre, su lengua trastabilla y una cámara o dos sin piedad graban su ejecución imperfecta. El balbuceo avergonzado se amplifica por obra de las seis pantallas que circundan el espacio de la performance. Los planos en movimiento devienen encuadres policíacos de modo que los que observamos nos transformamos en vigilantes del error, en evaluadores de una suerte de fragilidad. Mientras esto sucede el cantor prosigue con sus décimas sin detenerse.

Ahí están los dos hombres de campo uno ciego de vista el otro ciego de habla - no obstante ambos algo tienen que decir -

Canto a lo divino y canto a lo humano. Ahora es el turno del hijo. El hijo toma el lugar del padre como “ha de esperarse siempre”; el hijo cuyo seudónimo Rabanal remeda el segundo apellido del padre: la madre de su padre, su abuela. Es el hijo ahora quien rinde examen ante sus propios hijos (los nietos). Reiteración de esta escena primigenia. Se da inicio a la lectura trémula del hijo y mientras sucede, sus hijos (los nietos) desarrollan dos acciones: la primera consiste en intentar picar los dedos de Rabanal expuestos sobre el pupitre con la punta afilada de lápices grafitos emulando el símil que hacen los vaqueros o piratas con sus navajas. Los dedos son constantemente heridos, pero los hijos no dejan de punzar. A continuación, vendan sus brazos y manos para injertarle entre los lienzos plumillas como prótesis de dedos. Rabanal es conducido por ellos quienes manipularán sus brazos vendados haciéndole escribir una frase sobre unos paneles clavados al muro del lugar. La escritura temblorosa del inepto, así como el balbuceo del habla, al final la impericia como imágenes de la ceguera. Vendar los brazos como vendar los ojos: simulacro de ceguera que comparece ante la auténtica ceguera del payador. Juego de hombres. Simulacro, que sin embargo indica la fragilidad esencial del patriarcado y la banalidad de su representación. He aquí un ejercicio de la memoria, el relato de los límites del poder, la crudeza de reatar las imágenes diseminadas por fuerza de esa misma ley que nos impele a recordar de una cierta manera. No es posible ver directamente el desarrollo de la escena. Una cantidad de espaldas expectantes cubren el en vivo. Por momentos uno no quisiera ver, sin embargo se ve demasiado, porque esos lentes graban y multiplican ubicuamente la acción. Somos cómplices del martirio, en tanto a cada cual su padre en panóptico. A cada cual su culpa parricida.”(Barría et al., 2009, pp.26 - 28)

Dentro de este acto es posible apreciar una serie de elementos que el artista pone en tensión para exponer tanto aquella verticalidad en la educación que él mismo menciona, como la relación filial-patriarcal. Partiendo con la figura del ciego y del padre analfabeto, tal como expresa Barría en el relato anterior, “Ahí están los dos hombres de campo uno ciego de vista el otro ciego de habla.” ambos siendo observados por una oposición extremada, espectadores testigos y videntes, acompañados y mediados por la tecnología que otorgará el acuso y registro de todo lo que ocurrirá, “vigilantes del error, en evaluadores de una suerte de fragilidad”. Se ponen en escena abuelo, padre e hijo de forma tal que se hace evidente la genealogía y “el relevo”. Con ello, las construcciones culturales de aquella relación. “El hijo toma el lugar del padre como *ha de esperarse siempre*.” Los hijos, ingresan a escena con dos tareas, picar los dedos de su padre y vendar sus brazos e injertarle plumillas como prótesis de dedos que culminó, como señala Barría, en “la escritura temblorosa del inepto, así como el balbuceo del habla, al final la impericia como imágenes de la ceguera”.

La propuesta de Rabanal reflexiona y, a su vez, nos hace reflexionar sobre los débiles pilares en los que se encuentra el patriarcado, pero también en la superficialidad de su misma representación. Al hablar de un *ejercicio de la memoria*, es necesario hacer referencia a los elementos autobiográficos que sirvieron de motivación para la realización de la obra, “Rabanal refiere constantemente a la memoria autobiográfica. Es allí donde describe a su padre como “despótico” o como aquel “autoritario que siempre quiso asesinar.” (Barría, 2014: 72). Aparecen las relaciones de poder y sus límites. “Entonces paternidad y deber político, el padre como el soberano del cuerpo y del alma de uno y cada uno: El Estado.” (Barría, 2014: 73). Hasta este momento, no había aparecido la figura del Estado, aquella imposición soberana que reclama silenciosamente su lugar, el del pater. Adoctrinando y dominando al pueblo, a los cuerpos. “Las identidades y roles autoafirmativos sucumben ante la imposición concreta de la norma sobre el cuerpo, la norma reforma y deforma el cuerpo, tatuándolo para siempre.” (Barría, 2014: 30). Construimos nuestra identidad y la reafirmamos constantemente no con nuestros pensamientos sino, con nuestras acciones. Dicen que la mente aprende más rápido, pero el cuerpo no olvida. Las relaciones de poder logran moldear, modelar nuestros cuerpos, y de alguna forma, eso es lo que esta performance nos muestra: Cómo se ha educado al cuerpo en un sistema patriarcal. “Por momentos uno no quisiera ver, sin embargo se ve demasiado, porque esos lentes graban y multiplican ubicuamente la acción. Somos cómplices del martirio.” El uso de la tecnología en esta obra exagera y masifica la dominación y el dolor de los cuerpos mientras envuelve al espectador que ya no sólo es testigo, sino cómplice.

“Una técnica corporal supone pues una reforma - o una deformación si se quiere- en la estructura biológica del cuerpo.(...) La *deformación* del cuerpo, la marca, el estigma, son espaciamiento del poder, el acontecer mismo de la decisión del poder y es, a través del juego con la deformación , donde toma *forma* la subjetividad.” Barría reconoce la performance *Mal decir la letra* de Rabanal como ejemplo de lo recientemente expuesto en tanto deformación corporal (tomar el lápiz). “El cuerpo se convierte, ya no, el signo de la subjetividad ni de la historia de ese sujeto, más bien es aquello que hay que borrar necesariamente para que aparezca el signo, esto es, el sujeto y su historia.” (Barría, 2014: 48)

- De la política al arte, el acto performativo *Cut down cross* de FEMEN.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, FEMEN es un grupo contestatario feminista creado en Ucrania en 2008 que a través de intervenciones callejeras y acciones mediáticas —principalmente—, expresan su ideología. Una de aquellas manifestaciones públicas —en respuesta y apoyo a sus colegas del grupo Pussy Riot— fue la que realizó Inna Shevchenko (27 años), una activista del movimiento ucraniano en señal de solidaridad con las víctimas del régimen de Putin. A grandes rasgos, consistió en un acto performativo donde derribó una cruz, considerada “monumento”, en la Plaza de la Independencia (Maidan Nezalezhnosti) con una motosierra para posteriormente ponerse en lugar de ella¹². "FEMEN exige a la iglesia que deje de apoyar a la dictadura y obstaculice el desarrollo de la democracia y la libertad de las mujeres", publicaron activistas en su página de Facebook.

“Un mes más tarde, el mismo día del proceso de las tres integrantes de Pussy Riot, un acontecimiento histórico influirá decisivamente en la evolución del movimiento: el 17 de agosto [2012] Inna Shevchenko derriba con motosierra una cruz cristiana instalada ilegalmente en tiempos de la Revolución Naranja en la colonia de la plaza Maidán de Kiev. Este acto destinado a denunciar el poder de las instituciones religiosas en Ucrania, desencadena un fuerte debate y polémica nacional.” (FEMEN, 2015: 20)

FEMEN, luego de cometido este acto, advierten que si las activistas rusas son condenadas a prisión, mostrarán su motosierra al presidente ruso Vladimir Putin y al patriarca Kirill (Gundiayev).¹³ "Convertirán una vengativa cuchilla de su motosierra en los bastardos responsables de los sufrimientos de mujeres inocentes".¹⁴ Al ser “extremista” el discurso y las acciones de este grupo, las respuestas de sus palabras y actos también lo son. "El peligro siempre ha sido parte de mi vida", dijo Shevchenko. "Si algunas personas quieren matarte por lo que piensas, lo que defiendes y lo que haces; y estás segura de que lo que defiendes es lo correcto, eso lo mejor ... entonces no puedes simplemente darte por vencida".¹⁵

¹² Ver anexo 3.

¹³ Ver anexo 4 y 5.

¹⁴ Noticia FEMEN activists draw Putin chainsaw 2012.08.1712:49. Rescatado de: <http://belsat.eu/en/news/9595/> el 10/12/2017.

¹⁵ FEMEN Leader Inna Shevchenko Defies Death Threats 18/01/ 2016 Rescatado de: <https://femen.org/femen-leader-inna-shevchenko-defies-death-threats/> el 11/12/2017

“Las mujeres no necesitan reformas, necesitan una revolución. Un sistema viciado no se reforma, se destruye. El patriarcado que controla nuestra carne y oprime nuestro espíritu encuentra ahora en nuestros cuerpos desnudos y luchadores el instrumento de aniquilación. Un nuevo enemigo ha nacido en su propio seno. Su nombre: FEMEN.” (FEMEN, 2015: 31)

FEMEN comprende que el cuerpo estaba al servicio del patriarcado y que ahora es un instrumento de revolución. FEMEN se apropia del cuerpo y de los diferentes simbolismos. Utiliza textos cortos sobre el torso desnudo, impactantes e imposibles de no leer. Junto con ello, usan coronas con flores, éstas corresponden a una tradición ucraniana que reconoce a las mujeres dignas, es decir, a las solteras vírgenes. “Si aparecemos con los pechos descubiertos, lo hacemos con un objetivo político. (...) Utilizamos deliberadamente los códigos de belleza patriarcales como instrumento para exasperar al sistema que los ha creado.” (FEMEN, 2015: 63)

En el comienzo de este escrito mencioné la renombrada frase “lo personal es político” de Kate Millet, es momento de retomarla y comprenderla de forma más acabada. Butler señala que “ésta sugiere, en parte, que la experiencia subjetiva no sólo es estructurada por la existencia de configuraciones políticas, sino que repercute en las mismas y a su vez las estructuras.” (Butler, 1990, p.301) De este modo, es posible establecer que lo personal es implícitamente o, mejor dicho, necesariamente político al estar condicionado por elementos que se comparten en ambas atmósferas sociales y, a su vez, que tener claro que lo personal ha sido protegido contra cualquier espacio político debido a la separación entre lo público y lo privado.

Tanto en la performance como en el acto performativo se presenta esta doble concepción no excluyente del cuerpo que plantea Barría. El performance hace de su cuerpo una obra o parte de ella y el activista toma su cuerpo como herramienta discursiva como parte de su acción. Ambas, en este sentido, lo reconocen como superficie de inscripción, como material de registro en la historia. A su vez, producto de la falla o daño del cuerpo, en ambas emerge la subjetividad.

La performance se plantea con y en el cuerpo. Se pueden controlar muchas cosas, pero el cuerpo es difícil de controlar, pese a que se ha intentado hacerlo por medio de prohibiciones, convenciones y diferentes doctrinas. Leemos el cuerpo como nuestro material orgánico,

también como un lugar de y con historia, memoria y herida. “Comprender la *performance* como un arte corporal donde no se exhibe el cuerpo en tanto presencia inerte y visual, sino en cuanto sujeto de acción, y a través de ello pone de manifiesto una determinada política del mismo.” (Barría, 2014: 15). La performance nos permite exhibir el cuerpo, tal cual es, contra toda limitación posible, al estar ésta por sobre la palabra, el cuerpo logra hablar por sí mismo, de sí mismo.

En base al párrafo anterior, es posible considerar al activismo de FEMEN, el cual, toma el cuerpo como herramienta discursiva. Las activistas de este movimiento hacen de su cuerpo una acción artística y política, sin embargo, resulta curiosa la tensión que presentan al estar en contra de la prostitución y el turismo sexual y luchar contra ella a través de sus cuerpos desnudos. Nuevamente, la *falla*:

“Mediante nuestras iniciativas sextremistas, llamamos la atención sobre la violencia de las dictaduras, que a menudo gustan de cubrirse con un velo << □□□□□□á□□□□ >>. Nuestras acciones pacíficas en el espacio público demuestran la incompatibilidad de las democracias << □□ □□□□□□□□ >>con el ejercicio de las libertades individuales. Los dictadores que se declaran demócratas utilizan la mentira, la manipulación y la violencia para afianzar su poder. Al salir a la calle con los pechos desnudos, el cuerpo cubierto de eslóganes, revelamos el arsenal de terror y sacamos a la luz la existencia de una represión ultraviolenta. Nosotras no somos la causa de esa violencia que aparece en las imágenes.” (FEMEN, 2015: 43)

Aquí la *falla* está en el quiebre de paradigma, es decir, en la resignificación que se le está dando al cuerpo, alejándose de una materialidad sexual, que debería responder a las lógicas sexistas, ellas se apropian de dicha materialidad, de su propio cuerpo para actuar contra el ese mismo discurso. “Exponiendo nuestra desnudez en un contexto político, nos re apropiamos del cuerpo que nos ha sido confiscado y deconstruimos los estereotipos. Combatimos al patriarcado enfrentándolo a su peor pesadilla: mujeres libres, sin dioses ni amos. Si nuestra servidumbre pasa por nuestro cuerpo, entonces haremos de ese cuerpo el instrumento de rebelión.” (FEMEN, 2015: 57). La forma de manifestarse de FEMEN, responde a ciertas lógicas de poder que buscan atacar por medio del llamado de atención, de la provocación y, más aún, desde una nueva concepción. Mostrar el cuerpo desnudo en ningún caso resulta ser un acto de violencia, quien lo pueda tomar de esa forma simplemente piensa en las lógicas morales que se inscriben en él, FEMEN entonces, se apropia del cuerpo en pos de un reconocimiento que el patriarcado no le ha dado, que lo ha censurado y ahí la importancia del

Entonces, reafirmar o cuestionar y contestar a la cultura patriarcal no es asunto de mujeres, sino de cualquier sujeto. En este sentido, si bien es importante reconocernos como cuerpos moldeables y que han sido modelados por distintas lógicas de poder, también debemos reconocernos como cuerpos discursivos que pueden contestar a cualquier forma de dominación, represión y sumisión; y el sentido que puede tener ello, ¿Hasta qué punto nuestras acciones de desobediencia civil son necesarias?

“Si por llevar a cabo una reivindicación universal de libertad e igualdad debemos sufrir represión, ello significa que nuestra reivindicación supone amenaza para las instituciones que se encuentran en nuestro punto de mira, y que los objetivos contra los que luchamos son, efectivamente enemigos de la libertad.” (FEMEN, 2015: 28)

V. Capítulo 3: Performance y acto performativo: dispositivos de poder.

- Performances y acto performativo como dispositivo y frente a él

En los dos capítulos precedentes, a modo de resumen, se expuso el concepto *liminal* de performance y acto performativo. A raíz de estos, se presentó la noción de *falla* propuesta por Mauricio Barría. “Si la falla es un modo de hablar de la interrupción que supone una experiencia liminal, *lo que aparece cuando el cuerpo falla es esa inconmensurable indecibilidad de la propia experiencia del cuerpo.*” (Barría, 2014: 90). Aquella vendría, principalmente, a irrumpir la concepción moderna de representación y con ello, la de sujeto: “entre cuerpo y subjetividad: el lugar de la falla” (Barría, 2014: 46.) Posteriormente, ya en el segundo capítulo, se profundizó en la performance *Maldecir la letra* de Gonzalo Rabanal y el acto performativo *Cut down cross* de FEMEN a partir de la noción de performatividad de Judith Butler junto con las consecuencias que tiene la compresión del cuerpo como materia discursiva, y específicamente en relación al patriarcado. En este tercer capítulo, se pretende reconocer cómo, es decir, de qué forma o formas el cuerpo como dispositivo artístico y político se enfrenta y le contesta a las lógicas de poder.

Al revisar la performance de Rabanal y el acto performativo de FEMEN pudimos apreciar como éstos dos responden, de alguna u otra forma, a las lógicas patriarcales. En este sentido, aquella respuesta de ninguna forma resulta un elemento accesorio, más bien se presentan como motivación y sustentos de la propia acción. A propósito de una entrevista que le realizaron a Foucault el año 1977, revisaremos el concepto de dispositivo y la relación que tiene tanto con la performance como el acto performativo, así como con el arte y la política.

“Un dispositivo no es algo abstracto. En tanto red de relaciones de saber/poder existe situado históricamente —espacial y temporalmente— y su emergencia siempre responde a un acontecimiento que es lo que lo hace aparecer, de modo que para hacer inteligible un dispositivo resulta necesario establecer sus condiciones de aparición en tanto acontecimiento que modifica un campo previo de relaciones de poder. El dispositivo no es algo externo a la sociedad pero tampoco ésta es externa al dispositivo y de la misma manera hay que pensar en la relación entre dispositivo y sujeto.”

(García, 2011, p.2)

Foucault reconoce las distintas instituciones (escuela, iglesia, clínica, etc.) y los aparatos tecnológicos (celular, televisor, computador, etc.) como dispositivos, pero también todo soporte que permita una modificación de otro o de un otro. Tanto la performance como el acto performativo pueden provocar un quiebre en un dispositivo (como los recientemente nombrados), pero también, performance y acto performativo, pueden presentarse como dispositivos ya que este “sería aquello que produce la disposición de una serie de prácticas mecanismos que ante una urgencia tiene como objetivo conseguir un determinado efecto que la cancele, la neutralice o la normalice.” (García, 2011, p.7). Siguiendo la lectura propuesta por García, Foucault, Deleuze y Agamben lo conciben como una red, es decir, no ubicarlo ni en el discurso, cosa o forma de ser, sino vendría hacer aquella *red* que se establece entre discurso, cosa y sujeto.

- Soportes de la performance y del acto performativo

Según la comprensión de Austin, el lenguaje no representa ni presenta, sino que produce—como una acción—, y ahí su carácter performativo. La popular frase “Pensar antes de hablar” aquí no tendría sentido ni cabida ya que ocurre una unidad tal entre mente y cuerpo que hace de esa acción una. La mente del cuerpo no se separa. Siguiendo esta idea, el cuerpo según la comprensión de Butler, resulta ser materialidad discursiva. En este sentido, aparece nuevamente el enlace intrínseco entre mente y cuerpo. Cuerpo y mente creadores.

La performance y el acto performativo ponen en tensión el lenguaje y la acción, es decir, la palabra y el cuerpo. “El cuerpo se trasvierte así, en soporte de la huella de la fragilidad de la propia ley, la que, apenas un momento antes, intentaba a través de la violencia formadora someter al primero.” (Barría et al., 2009, p.26). Ambos actos —de Rabanal y FEMEN— buscan contestar performativamente con sus propios cuerpos a la dominación, represión y sumisión que en un momento anterior esos mismos cuerpos vivieron, en este caso, con el Patriarcado. En *Maldecir la letra*, “Rabanal pone en tensión un tríptico de soportes mediales: instalación, performance y video, para exponer las trama significativa: padre-cuerpo-educación. Con ello busca mostrar el vínculo filial como metáfora operante del disciplinamiento que ejercen los procesos educacionales sobre nuestros cuerpos.”(Barría et al., 2009, p.26). Es importante destacar que la potencia del acto de Rabanal se encuentra en la

relación auténtica, carnal con su padre e hijos, cuerpos que tienen un significado que no es simbólico, sino real.

“El desmontaje que lleva a cabo aquí el Padre es de dos tipos: primero, respecto a la constitución del patriarcado como modelo de la autoridad política; y en segundo término, respecto a su estructura misma de dispositivo representacional. El Padre *en* la obra interroga su eficacia como discurso crítico de la realidad. El Padre como dispositivo mimético pone en cuestión la relación entre evento y representación.” (Barría, 2014: 74)

La performance al ser un dispositivo de alteración de la subjetividad o de la suspensión de la representación exige de la *limidad*. Barría señala que la fotografía performativa, a propósito de Rita Ferrer, tendría que alterar su propia condición, es decir, “en cuanto asuma su calidad de objeto inactivo, su confinamiento al encuadre y su pretensión de fijación del tiempo, modelo con el cual la modernidad pensó la noción de representación como la actividad interior de una subjetividad sin fisuras.” (Barría, 2014: 97).

Pareciera ser que la performatividad (como expresión artística o manifestación) al tomar el cuerpo como soporte o parte de la obra/ acto mismo —cuerpo politizado— y pudiendo, incluso, contener en ella una o más disciplinas se presenta como una manifestación estética desbordada. En este sentido, en la foto-performance escapa de todo mensaje escrito posible. Considerando las acciones mediáticas de FEMEN anteriormente mencionadas¹⁶, las foto-performances que manifiesta el descontento hacia el presidente ruso Vladimir Putin y del patriarca Kirill (Gundiayev) con una motosierra, es posible afirmar que el espectador conociendo o no quienes son los participantes en la escena, logra develar la violencia y realizar una sensación afectiva con dicha materialidad, bastando con lo presentado por la artista/autor. Incluso si intentamos sintetizar lo que se quiso poner de manifiesto, sabiendo que no es nuestro objetivo, nos encontraríamos con un desborde en el lenguaje que no tiene cabida en dicha representación. FEMEN y Rabanal utilizan instrumentos que cortan, que dañan el cuerpo y los cuerpos. Los instrumentos cortopunzantes utilizados para picar las manos de Gonzalo Rabanal como la motosierra con la que Inna Shevchenko destroza la cruz de la plaza Maidan no son simbólicos, son reales.

¹⁶ Ver anexo 4 y 5.

- El *aquí y ahora* en contraste con la reproducción

Las artes escénicas constan de una serie de elementos de producción que arman la puesta en escena, Fischer-Lichte propone cuatro tesis en torno a una estética de lo performativo. La segunda tesis señala lo siguiente: “Lo que se muestra en las puestas en escena aparece siempre aquí y ahora (*hic et nunc*) y se experimenta muy especialmente por su actualidad”. (Grumann, 2008: 137). Según Grumann, esta tesis —denominada por la autora como materialidad de la puesta en escena— “nos propone pensar la puesta en escena como ocurriendo en un espacio-tiempo único e irrepetible y con la presencia de cuerpos que interactúan en escena. Ella ocurre en su aquí y ahora como espacialidad, corporalidad y sonoridad.” (Grumann, 2008: 138)

La *materialidad* de la puesta que menciona la autora, hace referencia a fugacidad esencial de la performance. Una tensión entre su futilidad y la trascendencia posible una vez consumada. En palabras de Grumann (2008), así como aparece, desaparece. La performance como puesta en escena nunca se deja repetir del mismo modo.” (p. 138). La cuarta tesis propuesta por Fischer-Lichte señala que: “la esteticidad de la puesta en escena debería comprenderse desde la noción de acontecimiento (*Ereignis*) —ya que es mayor —la emergencia de lo que sucede que lo que sucede y que los significados que se le pudieran dar posteriormente al acontecimiento“ (Grumann, 2008: 138). En las dos tesis recientemente mencionadas es posible dar cuenta de la noción de acontecimiento donde reside el *aquí y ahora*.

“Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única.” (Benjamin, 2003, p.42)

Walter Benjamin en su obra *La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica* presenta el concepto de *aura* comprendido como: “el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.” (Benjamin, 1989, §2). El arte aurático se caracterizaba por la exigencia de un recogimiento, de una espera por parte del espectador pero también por ser un arte producido con un valor de culto al que muy pocas personas podían acceder. “El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica.” (Benjamin, 1989, §2), el autor aclara que si bien es posible que la obra no se vea alterada a las circunstancias de su reproducción, de todos modos se desprecia su *aquí y ahora*. “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede

transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica.” (Benjamin, 1989, §2).

Según lo planteado anteriormente, para Benjamin lo que se atrofia, en la época de la reproducción técnica de la obra de arte, es el aura. De modo que se pierde la tradición, el acceso privilegiado de la presencia irrepetible dando paso así a una democratización, a una masificación del acceso y ahí su importancia social. El desmoronamiento del aura también se manifiesta en un cambio en el modo y en la forma de la percepción sensorial. Como las manifestaciones artísticas surgen bajo un contexto que responde al paradigma cultural que en un determinado momento se sostiene, el intercambio de estas manifestaciones modifican la sensibilidad e irrumpe en la subjetividad.

- Mercancía, cuerpo y reproductibilidad

Pese a lo obvio que puede parecer la siguiente mención, me resulta necesario señalar que gracias a esta suerte de democratización he tenido acceso al acto performativo de FEMEN y de Rabanal. Sin embargo, también hay que remarcar que el acceso ha estado mediado más bien por una serie de registros y un testimonios (de primera y segunda fuente,) lejos de una experiencia artística-aurática.

Con la reproductibilidad técnica no sólo se desmorona el aura, sino la genialidad y la unicidad de la obra dejando así, para Benjamin, el arte aurático por un lado y por otro, el cine. Este último se caracterizaría entonces por no reconocer al individuo sino a la masa (democratización de la producción y acceso) y su recogimiento. Contrario a este último elemento, Benjamin reconoce el fenómeno de la disipación que, gracias a las vanguardias, habría permitido un nuevo quiebre en el arte. Al disipar a la masa, se desvanece aquella homogeneidad, es decir, quedan de lado aquellos cánones prescritos por el arte en un tiempo anterior. Con el surgimiento de distintos movimientos artísticos se produjo un desorden, un cambio de paradigma gracias al pluralismo estético que se presentó en la época.

“Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción tal como la aprestan los periódicos ilustrados y noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen.”(Benjamin, 1989, §3)

Remitiendome a la performance y al acto performativo, que es lo que aquí nos convoca, es posible preguntarse si el cuerpo, más allá de ser concebido como un lugar de memoria y de historia, tiene alguna posibilidad de copia, reproducción y algún valor de transacción. Barria en *Performance: imagen y especularidad*, establece un puente entre la contemplación, entendida como la vida filosófica más libre y humana de las formas posibles (actividad que se asemeja a los asistentes de una representación,) y lo que definirá Debord como sociedad del espectáculo, entendiendo esta última como el punto culmine la aquella forma de relacionarse con el mundo. Siguiendo la lectura de Barría, ya no sería necesario tener una experiencia directa con el mundo si es que es todo está mediado por la imagen, por el espectáculo. Y esta disponibilidad de la imagen no sería otra cosa que, en palabras de Debord, “el devenir del mundo en mercancía.”¹⁷ Nuevamente me pregunto ¿qué pasa entonces con el cuerpo?, ¿es posible apropiarse de lo inapropiable?

“El concepto de performance se impone en la década de los setenta para señalar un cierto tipo de arte que cuestiona los procedimientos de circulación mercantil de la obra y enfatiza el carácter eventual (porcentual) por sobre la objetividad constituyendo así un arte de acción en que el cuerpo es el soporte central.” (Barría, 2014: 66)

El arte de la performance o los actos performativos lo constituyen las acciones de un individuo o de un grupo en un lugar y tiempo determinado. La Performance puede ocurrir en cualquier lugar, iniciarse en cualquier momento y puede tener cualquier duración. De este modo, puede o no responder a una masa, a una cámara de video, a fotos jamás mostradas o por el contrario concluirse una vez que el espectador se relaciona con ella. Sin embargo, al tratarse del cuerpo, del cuerpo humano, pese a un posible registro, como obra/acto se resiste a otra materialidad, y con ello una posible la mercancía. Se vuelve imposible aquella sensación fruitiva, no hay dispositivo técnico que la vuelva eterna. Aquello que aconteció se ha ido, se ha ido para siempre.

¹⁷ Para ver Más, Debord, G.(1967) Sociedad del espectáculo en .Revista Observaciones Filosóficas, Madrid p.37

- Ideología y estética

La palabra estética proviene del griego, *aisthitikos* que significa “percibir a través de la sensación”. Según Terry Eagleton la estética sería un tipo de conocimiento que se obtiene a través del sensorium corporal¹⁸. “En la representación estética, por decirlo de algún modo, dilucidamos en un momento de regocijo la posibilidad de un objeto no alineado, uno que es en gran medida el reverso de una mercancía, que, al igual que el fenómeno <aurático> de Walter Benjamin, reintegra nuestra tierna mirada y nos susurra que fue creado únicamente para nosotros.” (Eagleton, 2006, p.136). Para Eagleton, la estética aportaría en aquello que ni la política ni la moral podrían, a saber: *en promover una unidad entre individuos sobre la base de la subjetividad*. (Eagleton, 2006 p.142)

Siguiendo la lectura de Susan Buck- Morss (2005) para Benjamin, la tarea del arte consistiría en “deshacer la alineación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas.” (p.171). Diferenciándose completamente de la estética ya que ésta, la *aisthesis*, al ser la experiencia sensorial de la percepción, su campo original no sería el arte, sino la realidad, es decir, la naturaleza corpórea material (p.173).

Para Buck- Morss, el método utilizado por Benjamin en el ensayo *La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica* es el de rastrear el desarrollo del aparato sensorial humano en sí mismo. De esta forma, el filósofo alemán comprende la experiencia moderna a través del shock, es decir, a partir de la idea de Freud que plantea que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos.¹⁹ De esta forma, cuando nos vemos amenazados por grandes energías, el organismo reacciona con el *shock*, protegiéndonos del exterior impidiendo que ingrese dicha experiencia a la memoria. Sin la profundidad de la memoria la experiencia se empobrece. (p.188) ¿Cómo se relaciona la experiencia del shock con la performatividad, con la performance y el acto performativo?

Recordemos que en la performance *Maldecir la letra* de Rabanal, la reflexión y denuncia entorno a las lógicas de poder presentes en relación filial-patriarcal quedan evidenciadas

¹⁸ Ver más en Eagleton, Terry. (2006). *La Estética como ideología*. Madrid: Trotta Editorial. p.13

¹⁹ Ver más en Benjamin,(1972) *Poesía y Capitalismo en Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.

gracias al soporte utilizado, es decir, el cuerpo dominado, dañado y sometido a aquella relación carnal. Una experiencia de *shock* que aún cuando denuncia, causa placer. Aún cuando nos posibilita la reflexión, una vez terminada, deviene en olvido. “La crisis de la experiencia cognitiva causada por la alienación de los sentidos hace posible que la humanidad contemple su propia destrucción con placer.” (Buck- Morss, p.216). La performance, entonces, aún cuando pone de manifiesto su ideología de forma explícita, esta queda supeditada a la estética.

“La estética permite anestesiar la percepción, “contemplar” la escena con placer desinteresado, incluso cuando esta escena es la preparación ritual de toda una sociedad para un sacrificio ciego y, en última instancia, para la destrucción; el asesinato y la muerte.” (Buck- Morss, 2005, p.218)

Quizás, el punto de quiebre, es decir, la transformación que puede provocar la performance está en condicionada por la conciencia de vislumbrar aquel acto como uno no representacional, sino real. A continuación quiero hacer mención a un film rodado por Joris Ivens el año 1933. *Borinage* recrea el movimiento obrero y el aplastamiento de una dura huelga que sufrió dicho movimiento. Ivens reconstruye los hechos ocurridos con sus mismos protagonistas actuando en la clandestinidad. Uno de los hechos recreados es una manifestación:

“Planean una acción rápida: algunos trabajadores salen a cielo abierto en pequeños grupos; la cámara filma cómo se reúnen sorpresivamente en un punto para desfilar con el puño en alto atravesando las calles embarradas. La gente que los observa, al no saber que se trata de una película filmada en secreto, levanta el puño y se suma a la manifestación que avanza crecida inesperadamente. En la cabecera portan un gran retrato de Marx realizado por un trabajador que es pintor amateur. Ahora se trata de una manifestación real: llega la policía y reprime de nuevo con violencia. El cine quiso documentar, pero acabó activando un acontecimiento político verdadero, sin que casi nadie lo advirtiera”. (Expósito, 2009, p.7)

Las críticas cinematográfica tras la presentación de este film señalaron que Ivens “había abandonado el arte para producir un panfleto político sin estética.” (Expósito, 2009, p.7). Sin embargo, el realizador de cine holandés, decidió continuar con su apuesta cinematográfica. Expósito, a propósito de la recreación y reconstrucción del momento de la huelga, nos hace reflexionar entorno a la tensión al acontecimiento y la representación. Ivens habría tenido como principio la desarticulación de éstos dos “para fundamentar una práctica del arte que documenta una realidad en la que al mismo tiempo interviene, ayudando a modificarla

mediante la modelación de acontecimientos que no necesariamente se perciben como artísticos.” (Expósito, 2009, p.7)

Al recordar los actos performativos de FEMEN, podría pensarse que hablamos de un *panfleto político sin estética*, pero el movimiento ucraniano a través del sextrismo no sólo se rebela contra el patriarcado discursivamente, sino que mediante una ideología plasmada en el cuerpo realiza acciones políticas frontales y radicales que se encuentran supeditadas por una estética particular.

“El cuerpo y los códigos sexistas son las principales armas. Sin embargo, es fundamental el cómo hacer uso de ellas. FEMEN reconoce que el patriarcado no teme de los pechos desnudos en una cama o en un anuncio publicitario. El miedo está “al ver un cuerpo femenino desnudo y reivindicativo en un espacio público.” (FEMEN, 2015, p. 58)

En este sentido, la performance y el acto performativo como dispositivos de discursividad material orgánica manifiestan se alejan de la política y del arte y para apropiarse más bien de lo ideológico y de lo estético en una misma región. “Esta misma materialidad, esta forma o cuerpo único e irrepetible, viene misteriosamente a asumir toda la lógica coactiva de un decreto global. Lo ideológico- estético es esa región indeterminada, encallada en algún lugar entre lo empírico y lo teórico.” (Eagleton, 2006,p.155). Entre lo ideológico y lo estético, al desbordarse de la materialidad , aparece nuevamente nuevamente la *falla* y con ello, la subjetividad.

VI. Conclusión

Con el fin de realizar una comprensión de los límites y tensiones entre el cuerpo y la representación, entre el arte y la política entorno a la subjetividad en la performance y particularmente la performance *Maldecir la letra* de Gonzalo Rabanal junto con el acto performativo *Cut down cross* de FEMEN, fue necesario en primer lugar, enmarcar tanto la herencia patriarcal (por es el elemento común y de quiebre/transformador) como en el *concepto umbral* de performance. Comprender la liminalidad que presenta tanto el acto performativo como la performance art nos lleva a situar la performatividad no en la representación, sino en la presentación, más aún en el acontecer. La performatividad según Fischer-Lichte está definida por el acontecimiento (ereignis), es decir, por la *emergencia* de lo que sucede, incluso siendo más importante que lo que sucede. (Barría, 2014: 86)

En una observación que realizó Sergio Rojas (2015), señaló una necesidad de restituir la representación debido a la expectativa que tienen las artes que aún dependen de la ella. La representación se encuentra en lugar aquello a lo que refiere. En este sentido, la imagen: exhibe un producto, al que debe su existencia, la fotografía sería una imagen no una representación porque la imagen no busca un relato sino que es el relato el que se inserta en ella. Algo similar ocurriría con la performance, “no trae a la vista lo invisible sino que lo hace presente como tal”.

- Performance y acto performativo como *falla* al patriarcado.

Al comprender la performance como acontecimiento generador de sentido que no trata de atribuirle significado a las cosas sino exponer lo real. logramos observar la diferencia entre performance y espectáculo. La primera, resulta ser una acción que genera sentido como práctica artística posibilitadora de transformación en un plano, que si bien irrumpe con la cotidianidad, sigue siendo real:

“La performance pone en juego una política del cuerpo y no una reflexión del cuerpo. (...) la performance es un arte de acción cuyo

aspecto central es el trabajo de omisión o, más bien, el no-trabajo con el tiempo, es decir, no trabaja sobre una economía temporal que fije la estructura de un relato de modo de garantizar un efecto determinado, lo cual tiene como resultado el florecimiento del tiempo como *duración desnuda*: lo que se podría expresar como un *dejar suceder*.” (Barría, 2014: 22)

Esta *política del cuerpo* de la que habla Barría, supone una comprensión del cuerpo no como aquel que se encuentra supeditado a la mente, ese que debe dominarse, educarse y censurarse. La performance, por el contrario, hace acoso de aquellas concepciones y trabaja con ellas desde la ideología, reconociendo su lugar histórico de herida, expresión, dolor y control, trabaja con el cuerpo desde su resistencia.

Como revisamos en los capítulos anteriores, la performance *Mal decir la letra* de Gonzalo Rabanal pone de manifiesto la relación filio-patriarcal por medio de los cuerpos que se encuentran en escena. El performer junto con a su padre e hijos (nietos) hacen de sus cuerpos y de sus acciones, la obra. La resistencia de los cuerpos, del dolor y del tiempo configuran la fisura representacional. El patriarcado se deja ver no simbólicamente, sino carnalmente. Patriarcado que ha dominado a hombres y mujeres.

Melissa Sepúlveda en el Prólogo de *Escupamos sobre Hegel*, explicita cómo ha sido considerado el cuerpo de la mujer a lo largo de la historia:

“El control sobre sus cuerpos ha tomado las más variadas formas para asegurar la reproducción humana. Penalizó con la muerte los métodos anticonceptivos, persiguió a las brujas - mujeres con conocimientos- a través de la Inquisición, ha construido todo un aparataje moral que ronda y delimita la sexualidad, como también las leyes patriarcales que hoy en Chile prohíben el aborto en toda situación²⁰. El desconocimiento, el miedo, incluso el pudor sobre nuestros propios cuerpos son herramientas de dominación fundamentales para cumplir estos propósitos”. (Lonzi, 2017. p. 32)

FEMEN, movimiento autor del acto performativo *Cut down cross*, fue fundado por tres mujeres ucranianas. Dos dedicadas a la economía y una, al arte (pintura). Ésta última, Oksana Shachko, en una entrevista señaló: “Fui yo quien primero protestó en toples con las tetas

²⁰ Recordar que este texto fue publicado en Otoño de 2017 y la aprobación de la ley de tres causales en Agosto del mismo año.

pintadas. Fue solo un experimento, pero después entendimos lo poderoso que era.”²¹ Posteriormente, según el mismo grupo, esta forma de manifestación se tornó en la expresión de una rebelión no encubierta contra el orden patriarcal, consiguiendo una bandera de lucha y una nueva estética en el combate feminista.

“(FEMEN) Ha decidido combatir mediante tres pilares: las dictaduras, la industria del sexo y las religiones. Respeto a las dictaduras, estas “se caracterizan por una organización de la sociedad jerárquica, vertical, autoritaria y violenta. Basadas en las relaciones de poder primarias entre dominantes y dominados, su poder político primarias se arraiga en torno de la ideología patriarcal. Al margen de la represión y de la negación global de las libertades individuales, el Estado autoritario se funda sobre la supremacía económica y social de la figura del padre (patriarca).” (FEMEN, 2015: 41)

Así como FEMEN, otros grupos y colectivos han tomado el cuerpo femenino como banderas de lucha. Pussy Riot (colectivo/ grupo punk feminista ruso) que mencionamos en relación a las manifestaciones realizadas por FEMEN. El comando Colibrí (organización de autodefensa en México) o Mujeres Creando (movimiento feminista anarquista en Bolivia). En este sentido, me parece fundamental reconocer que en Chile luego del estallido del movimiento estudiantil del 2011, el que tenía como consigna la educación libre de mercado, una serie de luchas se adhieren a esta forma de manifestación (callejeras y mediáticas) con el fin de visibilizar sus propósitos. Bajo este marco, surgen grupos contestatarios como La Brigada de propaganda feminista o La huacha feminista (cooperativa de Valparaíso, Chile). El activismo resulta ser una búsqueda inquietante por cambiar la distribución de los poderes, sin embargo, FEMEN lo hace una una ideología y una estética.

Tanto la performance *Maldecir la letra* como el acto performativo *Cut down cross* dejan ver el trabajo que hubo detrás por parte de sus creadores. Un intento por comprender las estructuras culturales y políticas que se esconden detrás de cada acto, de cada acción teniendo en cuenta la repercusión que tiene cada uno de estos. Respecto al ejercicio performativo, Brzovic (2013) señala que “una obra nombra y/o declama un cierto estado de cosas. Sea a través del lenguaje, del movimiento, o de ambos, una obra está provista de signos que acusan convenciones, a pesar de ser o no esa su intención.” (p.102). Estos

²¹ «International Women's Day: Interview: Speaking of Feminism». 6 de marzo de 2015. Consultado el 27 de septiembre de 2016.

símbolos son los que, finalmente, generarán un lugar de encuentro con el espectador a través de la *falla*.

Recordemos que hemos considerado la noción de *falla*, según la lectura y propuesta de Barría. como “la fractura del programa premeditado que ejecuta un relato bajo un paradigma orgánico: el error que pone de manifiesto las costuras del relato y al mismo tiempo desenmascara su falsa impostura de poder y eficiencia.” (Barría, 2014: 51). Entre el cuerpo y su representación; la falla. Entre representación y acontecimiento; la falla, entre cuerpo y mente; la falla. La falla como inauguración de la subjetividad. Es importante reconocer la dualidad como herramienta categorizable, pero impensable a su vez, ya que, finalmente, no somos cuerpo sin mente y mente sin cuerpo cuando somos, cuando somos sujetos.

“Es por esto que el cuerpo del sujeto intérprete, siempre será el sujeto normado e interpelado por el lenguaje y la ideología, cuando no está en escena, cuando camina por la calle o compra un boleto de tren. Su identidad no está fuera la obra, y esto es algo a considerar para la creación de la misma: para su método, su puesta en escena, su narrativa, etc.: para todos aquellos factores que conforman la pieza. Si su intención es producir los efectos que su discurso nombra, esto será afortunado (Austin, 1955: 11) -y por lo tanto efectivo-, solo si las condiciones en que se lleva a cabo son adecuadas; y el hacerse cargo de estas condiciones es una tarea que el creador debe tomar acuciosamente, darse a entender o no, es tarea y responsabilidad, no como deber, sino como conocimiento de causa, del creador, no de la audiencia.” (Brzovic, 2013, p.102)

Pese a concordar con las palabras de Brzovic, me parece que -según como se ha comprendido la performance y el acto performativo en este escrito- el espectador no es un mero observador de la escena, sino algo más. Se establece una suerte de compromiso, algo así como el rol de un testigo. Fischer-Lichte se remite a ello como “co-jugadores ya que estos crean en conjunto la puesta en escena a través de su participación, esto quiere decir a través de su *presencia física*, su percepción, recepción y reacción.” (Grumann, 2008 p.117). En este sentido, la performatividad, se presenta como una respuesta al paradigma anteriormente establecido. Respuesta que trae consigo la emergencia del acontecimiento como síntoma de la catástrofe de la experiencia.²²

²² Benjamin (2007) *Experiencia y pobreza*.

- Arte, política y estética

Con la época de la reproductibilidad técnica es la obra de arte a la que hay que cavilar, replantear ya que podría decirse que ha ocurrido una bifurcación donde por un lado, el arte se emancipa de su carácter ritual por esencia (teología negativa del arte) y por otro, “la obra de arte reproducida se convierte en reproducción de una obra artística para ser reproducida.” (Benjamin, 1989, §4). De este modo la autenticidad fracasa en tanto producción pero a su vez se transforma en la función íntegra el arte. “En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.” (Benjamin, 1989, §4).

Expósito presenta una secuencia narrativa “del lapsus de Benjamin”²³ bajo la figura de una estudiante, Marina, quien se dirige a defender lo planteado por el autor alemán en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. A propósito del famoso y último pasaje de este ensayo²⁴, el autor (Expósito) propone que Benjamin no buscaba meramente oponer, a la obra de arte tradicional, "aurática", la obra de arte técnicamente reproducible, sino más bien oponer los efectos que uno y otro tipo de obra producen en el sujeto.

“Si la inscripción de la obra de arte aurática en la tradición se efectúa mediante el valor de culto de la obra, esto es, mediante el culto que el espectador se ve obligado a profesar a la obra en el seno de un ritual, en el caso de la obra de arte reproducible la relación del espectador se daría, siempre de acuerdo con Benjamin, con el aparato técnico, en el seno de la política y de acuerdo con unas condiciones de recepción (apuntando a un tipo de socialización espectral, podríamos decir) potencialmente de masas.” (Expósito, 2009, p.4)

Entonces, lo que pone de manifiesto Benjamin es la pérdida del aura y con ello el cambio de paradigma que tiene el arte, en palabras de Expósito, un cambio de estatuto estético, social e histórico de la obra de arte. Sin embargo, la conclusión de Benjamin no lograría expresar ello, pareciera “apuntar al problema de cómo el arte se politiza, remitiendo de nuevo la cuestión contradictoriamente al arte y a la obra de arte como problema”. Aun así, el texto de Benjamin expresa una teoría política antes que una teoría estética: “una teoría de la subjetivación

²³ Ejercicio similar al de Alexander Kluge "An Observation of Walter Benjamin".

²⁴ Redacción correcta según el autor de este texto debería ser la siguiente: “El fascismo propugna la estetización de la política. El comunismo le contesta con la revolución social a la que contribuye el arte politizándose.” (Expósito, 2009, p. 141).

colectiva emancipatoria a través de la politización de una práctica del arte donde el arte y la obra ya no son un fin, sino un medio para la emancipación de la sociedad.”(Expósito, 2009, p.5)

“El paradigma de la representación ha muerto, no podremos adjudicar la representación ni la presentación de algún concepto en la obra de arte, sino más bien, e inevitablemente, su producción. Si el arte escénico se conforma con el intento de no responder a los efectos de la espectacularización en la materialidad de su obra, la práctica se estanca, puesto que estos efectos se encuentran inmersos dentro de sus condiciones de creación, escenificación y en la relación del arte como producto dentro del sistema económico capitalista.” (Brzovic, 2013, p.104)

Finalmente, enfatizar que tanto la performance de Rabanal y el acto performativo de FEMEN, como dispositivos, ponen de manifiesto el patriarcado y la performatividad se impone como una *falla* del mismo. Sin dejar aquellos elementos artísticos que producen - como señala Eagleton- cierta sensación de conformidad entre el mundo y nuestras capacidades, y sin dejar de lado aquellos elementos ideologizantes que le otorgan el sustento político. “El cuerpo, que históricamente ha pertenecido a una ideología que además se reitera en lo cotidiano como la marca de una identidad, y en lo artístico como una marca estética y academicista, puede apropiarse de su enunciación performativa desde una pluralidad de sentidos, géneros, sexos e identidades que no nombrásemos.” (Brzovic, 2013, p.104). El arte y la política están en el sujeto así como reconocemos cuerpo y mente en él. La reunión de la dualidad paradójicamente trae consigo la *falla* y es ésta la que, a final de cuentas, nos posibilita la experiencia estética. “Aunque lo estético no nos brinda ningún conocimiento, sí nos ofrece algo discutible más profundo: la conciencia, más allá de toda demostración teórica.” (Eagleton, 2006,p.144). Estas dos manifestaciones le que contestan a las lógicas de poder patriarcales por medio del acto estético y, ahí su valor y sentido en nosotros, las y los sujetos.

VII. Bibliografía

- Bibliografía primaria

- . Aristóteles. (2000). *La Poética*. Introducción, edición y notas Juan David García Bacca. Ediciones Universidad Nacional Autónoma de México.
- . Barría, M. Sanfuentes, F. & Universidad de Chile. Facultad de Artes. (2009). *La intensidad del acontecimiento : Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* (Escritos de obras. Serie seminarios ; 5). Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales.
- . Barría, M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Ed. Universitaria.
- . Benjamin, Walter. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus
- . Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- . Butler, J. (2007). *El género en disputa*. España: Paidós
- . Butler, J. (1990) Citado en Sue- Ellen Case (ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press, pp. 270-282.
- . FEMEN, (2015). *Manifiesto FEMEN - Unión Europea*, Hoja de Lata Editorial. Traducción de Irene Aragón.
- . Grumann, Andrés. (2008). Apuntes [Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales.] No. 130 p. 126-139 Rescatado de: <http://repositorio.uc.cl/xmlui/handle/123456789/4621> 13/10/2017.
- . Rabanal, Gonzalo. Performance *Maldecir la letra*. Blog. Rescatado de: <http://rabanalgonzalo.blogspot.cl/2007/06/mal-decir-la-letra.html> 24/08/2017)

- Bibliografía secundaria

.Brzovic,V. (2013). *Los efectos del lenguaje: la performatividad como acto ideológico y el arte como espacio normado* en Revista Segunda Cuadernos de Danza, Buenos Aires, Argentina Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas (N.I.C.E.), UAHC, Santiago de Chile

. Buck- Morss, S. (2005). *Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte* en Walter Benjamin, escritor revolucionario. Buenos Aires: La marca editora. pp.169-222.

. Cagigas, A. (2000). *El patriarcado, como origen de la violencia doméstica* en Monte Buciero, ISSN 1138-9680, N°. 5, 2000, págs. 307-318. España: Ayuntamiento de Santoña editores.

. De Beauvoir, S. (2016). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Penguin random house grupo Ed.

. Eagleton, Terry. (2006). *La Estética como ideología*. Madrid: Trotta Editorial

. Expósito, M. (2009). *Lecciones de historia: Walter Benjamin, productivista* (Versión ampliada de la conferencia pronunciada en Santiago de Chile el 8 de noviembre de 2009, en los Coloquios El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo, organizados por Nelly Richard dentro de la Trienal de Chile, bajo la curaduría general de Ticio Escobar)

. Foucault (1980). *Cuerpo en Nietzsche, la genealogía y la historia* en Microfísica del poder. Madrid: Las Ediciones De.

.Franco, F (2014). *El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler*. Doctorado en Estudios de Género, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados

. García, L. (2011) *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze y Agamben* en A Parte Rei 74 pp. 1 -8. Rescatada de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf> 20/12/2017.

. Lomas, C. (2007) *¿La escuela es un infierno? - Violencia escolar y construcción cultural de la masculinidad*. Revista de Educación, 342. Enero-abril, pp. 83-101 . Madrid: Secretaría general técnica.

. Maturana, H.(2003) *Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano desde el patriarcado a la democracia*. Santiago: Lom Ediciones.

.Turner V. (1973). *Simbolismo y ritual*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VIII. Anexos

- 1. Ficha Técnica *Maldecir la letra*

Ficha Técnica	
<i>Maldecir la letra</i> V Bienal de Videos y Artes Electrónicas MAC, Santiago de Chile noviembre 2001,	
<i>Participantes</i>	
Entrevistado	: Gonzalo León Rabanal (abuelo)
Ayudantes	: Victor León (Nieto- Hijo) Camila León (Nieta-Hija) Valeria León (Nieta-Hija)
Realización	: Bernardo León Gómez
Seudónimo	: Gonzalo Rabanal (Hijo-Padre)
<i>Equipo de producción</i>	
Dirección	: Gonzalo Rabanal
Dirección técnica	: Nicolás Miranda
Producción de arte	: Jonathan Olgúin
Asistente	: Victor León
Video	: Victor Castillo, Jaimé Oddó, José Lagos
Fotografía	: Sonia López, Fernando Mendoza
Sonido	: Luis Alarcón

- 2. Registro performances de Gonzalo Rabanal: *Maldecir la letra*



En Rabanal, Gonzalo. *Blog*. Rescatado de: <http://rabanalgonzalo.blogspot.cl/2007/06/mal-decir-la-letra.html>
(20/08/17)

- 3. Registro performances *Cut down cross* de FEMEN



Rescatado de: <https://romancatholicimperialist.blogspot.cl/2012/08/topless-femen-activists-cut-down-cross.html>
15/09/2017)

- 4. Foto performance presidente ruso Vladimir Putin.



Rescatado de: <https://romancatholicimperialist.blogspot.cl/2012/08/topless-femen-activists-cut-down-cross.html>
20/09/2017)

- 5. Foto performance patriarca Kirill (Gundiayev)



(Rescatado de: <https://romancatholicimperialist.blogspot.cl/2012/08/topless-femen-activists-cut-down-cross.html> 20/09/2017)