

Panambí

| REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 18 Valparaíso JUN. 2024 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

CI/UV

CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

[SUMARIO]

págs.-

EDITORIAL

7 - 8 *Sibila Sotomayor Van Rysseghem*

INCISO

9-10-20-
30-44-45-
57-58-69-
75 **SI TODO SIGUE IGUAL DESDE SIEMPRE, PARA QUÉ GUARDAR LOS RESTOS DE LO QUE NO HA CAMBIADO**
Rodrigo Vergara

ARTÍCULOS

12 - 19 **EL GIRO PERFORMATIVO DE LOS CUERPOS.**
De la representación del cuerpo adiestrado a la re-presentación del cuerpo político.
Daniela Bertolini

21 - 29 **TEATRO Y AUTO-BIOGRAFÍA ANTE LA BARBARIE.**
Imposibilidad de los sueños en cuerpos indomables.
Andrés Grumann-Sölter

31 - 43 **LOS CALCOS DE LA CÁRCOVA.** Coleccionismo y usos de copias en yeso en instituciones de formación
artística en Buenos Aires (1905-1932)
Milena Gallipoli

46 - 56 **LA FLUIDEZ CONTEMPORÁNEA.** Psicogeografía y deriva sónica de la escena Punk de Santiago de Chile: Un
análisis del discurso del documental "El Punk Triste".
Ricardo Zavala Villegas

PROCESO DE ARTISTA

59 - 68 **VACIADO Y EXTRAÑAMIENTO: UNA MIRADA DESDE LA METODOLOGÍA GUIADA POR LA PRÁCTICA**
Jorge Santana Molina

RESEÑA

71 - 74 **EL «DESIERTO» NIHILISTA QUE SE EXPANDE POR EL MUNDO HA LLEGADO A GOTHAM.**
Sobre Joker de Todd Phillips
Emilio Álvarez Ortega
Catalina Álvarez Sandoval

[ARTÍCULOS]

EL GIRO PERFORMATIVO DE LOS CUERPOS***De la representación del cuerpo adiestrado a la re-presentación del cuerpo político*****THE PERFORMATIVE TURN OF BODIES*****From the representation of the trained body to the re- presentation of the political body****Daniela Bertolini*Universidad de Valparaíso
daniela.bertolini@postgrado.uv.cl**RESUMEN**

El presente ensayo se plantea a partir de la siguiente pregunta, ¿Cómo a través de la práctica performática latinoamericana el cuerpo colonizado por la modernidad contesta a su sometimiento y recupera su potencia política? ¿Cómo es posible percibir una nueva epistemología en las performances latinoamericanas marcadas por el dolor físico autoinfligido para abordar la violencia material histórica infligida a sus cuerpos?

Esta reflexión analiza cómo las prácticas performáticas latinoamericanas interpretaron el giro epistemológico que hubo respecto a la representación del cuerpo de las mujeres en las artes visuales a partir de la década de 1960 en un contexto agitado por los movimientos de liberación de las mujeres; y buscaron dismantlar la narrativa hegemónica que históricamente había colonizado y administrado sus cuerpos, proponiendo, desde un lugar situado -feminista y latinoamericano- re significar el imaginario social.

Palabras claves: cuerpo, colonización, performance, feminismo, cuerpo político

ABSTRACT

This essay is based on the following question: How does the Latin American performative practice enable the body colonized by modernity to contest its subjugation and reclaim its political power? How is it possible to perceive a new epistemology in Latin American performances that are marked by self-inflicted physical pain to address the historical material violence inflicted upon their bodies?

This reflection analyzes how Latin American performative practices interpreted the epistemological shift regarding the representation of women's bodies in visual arts from the 1960s onward, within a context stirred by women's liberation movements; and sought to dismantle the hegemonic narrative that had historically colonized and administered their bodies, proposing from a situated position – feminist and Latin American – a re-signification of the social imaginary.

Keywords: body, colonization, performance, feminism, political body

RESUMO

Este ensaio se baseia na seguinte pergunta: Como a prática performática latino-americana permite que o corpo colonizado pela modernidade conteste sua subjugação e recupere seu poder político? Como é possível perceber uma nova epistemologia nas performances latino-americanas marcadas pela dor física auto infligida para abordar a violência material histórica infligida sobre seus corpos?

Esta reflexão analisa como as práticas performáticas latino-americanas interpretaram a mudança epistemológica em relação à representação dos corpos das mulheres nas artes visuais a partir da década de 1960, em um contexto agitado pelos movimentos de libertação das mulheres; e procuraram dismantlar a narrativa hegemônica que historicamente colonizou e administrou seus corpos, propondo, a partir de uma posição situada – feminista e latino-americana – uma ressignificação do imaginário social.

Palavras-chave: corpo, colonização, performance, feminismo, corpo político

Introducción

En la década de 1960 se produjo un giro corpóreo¹ o giro performativo² en las artes visuales contemporáneas de la mano de los movimientos de liberación de las mujeres. Este giro epistemológico cuestionó el dominio de la visualización y del relato sobre el cuerpo por parte del poder hegemónico. Desde ese momento, los cuerpos, reducidos al estado de víctimas por las distintas maneras en que se vieron cruzados por diversos niveles y expresiones de violencia -material y simbólica- de la modernidad (Botinelli; Solar; Solo; 2022) se resistieron a ser situados exclusivamente en ese lugar. Estas acciones fueron abordadas desde una óptica que tuvo como eje articulador la violencia histórica contra cierto tipo de sujetos -mujeres e indígenas- cautivos por una ideologización represiva. Ante la necesidad de repensar sobre el imperio de la violencia que limitaba el espacio y campo de acción de los cuerpos de las mujeres, un grupo de artistas visuales corporizaron³ sus cuerpos y encarnaron⁴ la práctica artística, lo que devino en una forma de expresión en el arte contemporáneo que se conoce como la *performance*⁵, llamada a perturbar el canon artístico y desafiar las subjetividades sociales y culturales. Este ensayo reflexiona sobre esas prácticas performáticas de artistas visuales latinoamericanas que se desarrollaron a partir de la década de 1960, cuando los movimientos feministas de la época activaron sus demandas, centrándolas en las violencias de género y en la liberación de sus cuerpos.

En la primera sección del texto, revisaremos muy brevemente cómo los procesos de la conquista y la colonización determinaron la invención de categorías de instrumentalización política que distinguieron a los sujetos entre seres “superiores en inferiores”, en función de diferencias fenotípicas y biológicas -raza y género- (Tijoux, 2016), perdiendo con ello el control de sus cuerpos. Mencionaremos cómo estas distinciones penetraron en la sociedad tan profundamente que se fijaron en el imaginario colectivo, lo que Quijano (2006) llamó la “colonialidad del poder”⁶, y cómo el arte constituyó uno de los imaginarios conquistados que mejor logró plasmar esa ideología moderna (Nochlin, 2022). A continuación, con un breve ejemplo, mostraremos cómo las artistas latinoamericanas “recuperaron” sus cuerpos a través de la acción artística de la performance, corporizando un cuerpo dialéctico con agenciamiento político que hasta entonces había sido silenciado y controlado. Finalmente, tomando como estudio de caso la visualización del trabajo de la artista chilena Perpetua Rodríguez, proponemos una breve reflexión sobre algunas particularidades que presentan las performances latinoamericanas; un universo de expresiones en el que el dolor y la herida auto infligida parecen operar como un recurso para desactivar las violencias simbólicas y materiales de la masculinidad hegemónica.

.....
¹ Carlos Sanabria utiliza este término para referirse a la destrucción de la comprensión cartesiana del cuerpo, desde su interlocutor, el arte.

² Para Erika Fischer-Lichte, el giro performativo de los cuerpos consistió en la difuminación de las fronteras entre las artes observadas (representación) y las artes participativas (acción artística), y la transformación de la obra de arte en acontecimiento.

³ Este término para Fischer-Lichte (2011), significa que la artista encuentra en su físico-estar-en-el-mundo su fundamento y la condición de su existencia, es decir, que mediante la ejecución física el cuerpo constituye realidad y autorreferencialidad.

⁴ Este término para Fischer-Lichte (2011), significa que el cuerpo opera como vehículo para la experiencia y que en su cuerpo y con su cuerpo la artista da expresión a su pensamiento y sentimientos.

⁵ Se entiende por performance como una acción sobre o desde el cuerpo en el área de la producción artística, donde se negocian las relaciones e intersubjetividades (González Castro, 2016).

⁶ Quijano propone esta categoría para referirse a la comprensión de la modernidad atravesada por la colonialidad, ya que ambos procesos están intrínsecamente ligados. La colonialidad sería entonces una matriz de poder que clasifica y jerarquiza a las personas, estableciendo una estructura de dominación y explotación sobre las personas racializadas. Este término señala que uno de los legados más profundos del colonialismo fue la internalización de un sentimiento de inferioridad que afectó la identidad y subjetividad de los individuos colonizados, lo que aún persiste

La colonización del cuerpo

Martínez (2011) señala que el descubrimiento de la geografía americana en el siglo XV supuso el momento de la crisis del sujeto cristiano e imperialista del Renacimiento, puesto que estas tierras no habían sido mencionadas por Dios en las Sagradas Escrituras, lo que impuso la duda y derrumbó alguno de los absolutos teológicos y filosóficos que fundaban la conciencia moderna, instalándose desde entonces la experimentación y la proyección de lo desconocido. El hombre europeo de los siglos XVI y XVII comienza a perder la certeza sobre el orden natural en el que había vivido por otorgamiento divino, transformando radicalmente su relación con la naturaleza (Martínez, 2011) dado que se enfrenta a un desconcertante escenario que le provoca un cambio vertiginoso. La autora citada señala, además, que este mundo nuevo es considerado por los europeos como un mundo con subhumanos disformes, por la extraña flora y fauna y por la “fealdad de la negritud” de los pueblos; es precisamente esa “disformidad” la que definió los fundamentos de la posición ideológica europea frente a la cultura latinoamericana.

En ese tránsito a la modernidad, un nuevo sistema económico empezaba a fraguarse, dando paso al desarrollo del capitalismo, al trabajo deshumanizado y al dinero como mediador social donde el carácter abstracto y fetichista de la lógica mercantil produciría efectos destructivos y autodestructivos de los vínculos sociales, de la diversidad cultural y de los fundamentos naturales de la vida (Jappe, 2017). El proceso de la modernidad fue atravesado por prácticas y poderosos discursos que se respaldaron y afirmaron en los valores dominantes del desarrollo y la acumulación; en la productividad, la competitividad y en su propia teología; es decir, “la fe absoluta en la inescapabilidad de su destino e irreversible expansión, como valor eurocéntrico de un mundo que «progresas»” (Segato en Bidaseca, 2016, p.43) lo que se implantó en el territorio latinoamericano derramando sangre y sometiendo a “otros” considerados inferiores (Tijoux, 2016).

El hombre blanco⁷ se situó en el centro de las cosas al pensar su cuerpo desde una perspectiva mecanicista y racionalista, lo que generó un cambio significativo en el régimen escópico (Déotte, 2013). Ese punto de visión fue tan fuertemente ideológico en occidente que determinó quién era el que controlaba el cómo se miraba a los “otros”, regulando la interacción de éste con el mundo exterior. Una suerte de mirada pornográfica (Déotte, 2013) y colonizadora sobre los otros cuerpos (Quijano, 2006). Estos dominios ideológicos se asentaron en el cuerpo, marcando con ello una distinción y jerarquización de la mente sobre aquel, considerado una mera extensión útil y disciplinada, forzada a aprender un amplio número de técnicas de adiestramiento, restricción y productividad, y, si no se sometía, su exterminio justificado (Mejía, 2014).

Le Breton (2021) afirma que, desde esta estructura dualista de la epistemología occidental, que considera al cuerpo un excedente epistémico, se auto percibe el hombre de la Modernidad; un ser socialmente individualista separado de su cuerpo y de sí mismo (ser cuerpo/ tener cuerpo); de los otros (comunidad/ individualidad) y del universo (saberes/ conocimiento positivista). Esa dualidad cuerpo-persona refleja el borramiento ritualizado de la alteridad inherente a la condición humana mediante la creación y la representación de un ser de la liminaridad escindido de su cuerpo (Le Breton, 2021). El cuerpo constituyó entonces el territorio privilegiado para el control geo y bio políticos; el lugar de inscripción y regulación de la norma social (Bidaseca, 2016), controlado por la máquina institucional y el fetichismo de la mercancía (Jappe, 2017).

Como vemos, el problema de la colonización del cuerpo tiene relación con los fenómenos históricos y estructurales de violencia material y simbólica que han impuesto las pautas de la jerarquización valórica expresadas en rasgos físicos cargados simbólicamente, donde la consecuencia de “portarlos” ha justificado diferentes formas de violencia, desprecio, intolerancia, humillación y explotación. Tijoux (2016) sugiere además que, para la mirada europea, en la América Latina pre-intrusión habitaban fieras salvajes

muy ajenas a la “Europa cristiana, culta y filosófica” del Mundo Moderno, por lo que debían ser esclavizados, violados y sometidos. El hombre blanco, bajo el imperativo de la Modernidad y la civilización, ocupó un lugar específico dentro de la estructura social que le permitió reproducir un sistema económico y social sustentado en la legitimación de la desigualdad racial y sexual, fundando la colonialidad de la raza y del género.

La morenitud/negritud⁸, diferente a la belleza de la blancura ideal del europeo, que por lo demás encarnaba el ideal del hombre moderno (Echeverría, 2018), justificó toda violencia y posteriormente el proceso de limpieza de sangre o pureza de la raza que continuó durante el período del colonialismo y Estado-Nación (Bengoa, 2016). Dichas diferencias físicas pasaron a ser significativas, configurando y confiriendo características que legitimaron opresiones, exclusiones, privilegios y dominaciones, lo que devino en un racismo que transitó desde un atributo meramente biológico/fenotípico a otro de carácter social (Tijoux, 2016). El racismo, entonces, se constituyó como una relación de poder que justificó la posición de subordinación de un grupo respecto de otro, siendo los indígenas tratados como una especie subhumana (Tijoux, 2006). Un racismo multidimensional que destacaba un ideal de blancura a partir de la jerarquización de determinadas diferencias físicas de diferentes grupos sociales: “una formación histórica/estructural que, aunque adquiere diversas formas a través de la historia va manteniendo algunos componentes y, principalmente, no se puede entender desvinculada de los procesos de colonización, constitución nacional y distinciones de clase y género hasta la actualidad” (Tijoux, 2016, p.42).

Al respecto, Bidaseca (2016) sostiene que la jerarquía de raza se adhirió a otras formas de relaciones de poder, como el género, y que ello permitió plantear distinciones entre “unos” y “otros”, configurando una matriz binaria opresiva: el conquistador y el conquistado; el blanco y el moreno; el hombre y la mujer. El proceso de conquista y colonización de los territorios -además del borramiento de los imaginarios y cosmovisiones de los pueblos indígenas- fue también el proceso de conquista de

⁷ Se refiere no solo a los rasgos étnicos de la blancura del hombre blanco del noroeste europeo, sino además a los rasgos distintivos que configuraron al hombre homogeneizado moderno y capitalista. La condición de blanquitud se instaló como el nuevo rasgo identitario que impuso la modernidad de la mano de la creación de un nuevo tipo de ser humano cuyo comportamiento era tajantemente incompatible con la configuración de mundo que había en el mundo pre hispánico.

⁸ La morenitud/negritud representó para los conquistadores la contaminación, la suciedad e impureza diferente al ideal de blancura encarnando en la figura del hombre/blanco/europeo (Tijoux, 2016).

los cuerpos de las mujeres (Segato, 2018), por lo que “las mujeres, la naturaleza y los pueblos y países extranjeros son las colonias del Hombre Blanco” (Bidaseca, 2016, p.16). Sobre el cuerpo de estas mujeres, se impusieron formas de deseo sexual y una administración que los designó y situó en espacios diferenciados, legitimando el control de unos sobre otros, lo que determinó la relación entre ellos. Se introdujo “la exterioridad de la mirada sobre el cuerpo propia de la metafísica occidental y cristiana y conducente a la pulsión escópico-pornográfica, antes inexistente en el mundo amerindio” (Bidaseca, 2016, p.45), lo que erosionó las relaciones entre los géneros. La categoría de mujer fue sometida a un juego político dentro de un sistema masculino predominante que la presentó dentro de lo marginalizado (Botinelli, 2022); sin ninguna capacidad de agenciamiento político.

Estos nuevos ejercicios de control constituyeron simbólicamente el mundo y su influencia en la estructuración de la identidad como sujetos/as fue determinante. Por tanto, el concepto “género” es una construcción social propia de la modernidad que permitió regular los cuerpos y sus roles, los espacios de ocupación y sus capacidades, limitados por un discurso hetero-normativo⁹. El proceso de la colonización y el colonialismo produjo el agravamiento y radicalización de ambas jerarquizaciones -género y raza-, lo que devino no sólo en una cuestión política sino en una práctica social. Lo anterior sentó las bases para el desarrollo ontológico esencial de lo humano condicionando la manera de entender el mundo y entendernos a nosotros mismos (Déotte, 2013).

La liberación del cuerpo

La crisis de la relación con el cuerpo alcanzó una escala de transformación considerable con el desarrollo de los feminismos de los 60-70, un movimiento que, mediante su activismo militante, obligó a reflexionar sobre ciertas desigualdades sociales y actitudinales, así como sobre aquellas prácticas sociales que hacen de las mujeres un ser cultural y biológicamente subordinado (Federici, 2022). Los feminismos desataron un planteamiento teórico y un movimiento social que puso en disputa el mandato que definía a las mujeres como meros “cuerpos”, únicamente valorados por su inventada e imaginaria disposición al sacrificio y al servilismo, desmantelando con ello los dispositivos de “cercamiento” y reclamando colectivamente su autonomía. A raíz de esta crítica de la condición corporal del ser, un nuevo imaginario del cuerpo iba a penetrar en la sociedad y ningún ámbito de las prácticas sociales -políticas, artísticas y académicas- saldría ilesa de las reivindicaciones que cobraron fuerza a través de prácticas, discursos y representaciones.

El arte no se libró de la instrumentalización del cuerpo, por lo que su historia ha sido uno de los relatos oficiales más consistentemente excluyentes que ha operado de manera racista y sexista (Giunta, 2018). El mundo del arte ha funcionado siempre como una pantalla en la que estas violencias se replican simbólicamente a través de la exclusión, la desclasificación, la desautorización y la invisibilidad, mecanismos para acallar las voces de los “otros”. Desde estas categorías inventadas, el cuerpo humano fue representado de innumerables maneras todas condicionadas por la mirada occidental: el cuerpo de la mujer fue situado desde la perspectiva del deseo y para el goce visual de los hombres, ubicado en una posición unitaria, centralizada y masculina. Nochlin (2022) indica que el cuerpo de las mujeres, más que cualquier otro, fue explotado y representado en situaciones que tenían que ver con el poder de los hombres, de su superioridad y su diferencia respecto a ellas. Dichas representaciones se basaron en -y sirvieron para propagar- premisas sobre la debilidad y la pasividad; sobre su disponibilidad sexual para las necesidades de los hombres; sobre su existencia como tema para el arte, pero no como creadoras de este. De este modo, la ideología moderna se manifestó -entre otras tantas

formas- a través de lo que se representó en las obras de arte (Nochlin, 2022), instalando progresiva y sostenidamente un ícono de feminidad sensual y devocional, además de transmitir y mantener dichas jerarquías sociales.

Las artistas visuales¹⁰ cuestionaron el lugar socialmente asignado a la representación de la mujer en el arte y ello demandó la necesidad de subvertir parámetros patriarcales en su representación (Giunta, 2018), y así romper con el sistema de significación dominante, criticar la representación instalada e intentar desajustar los valores establecidos para los géneros (Federici, 2022). Según Giunta (2018) el arte contemporáneo latinoamericano potenció la dimensión política del cuerpo para transgredir el sistema racional moderno, contestando a su sometimiento y los códigos opresores del poder. Específicamente en los años 60-70, hubo un giro performativo en las artes visuales que conduce la consolidación de un género artístico reconocido como la *performance*, que provocó la difuminación de las fronteras entre las artes observadas y las artes participativas (Fischer-Lichte, 2011) y donde el cuerpo de las mujeres se ubicó en el centro de las interrogantes. El giro performativo de los cuerpos consistió en el desplazamiento de *poner el cuerpo*¹¹, como tema para el arte, a *poner el cuerpo*, para encarnar la práctica como creadoras de arte (Giunta, 2018). Fue entonces cuando la propia artista entró a escena y empezó a generar imágenes en su propio cuerpo (y con su propio cuerpo) con el propósito de afirmarse por medio de esta “presencia real” (Belting, 2010).

La performance se convirtió en el escenario de las más diversas intervenciones orientadas a llamar la atención sobre la condición de este y como el lugar en el que se inscribieron los diferentes sistemas de referencias sociales y culturales. Como señala Belting (2010): “La práctica actual de los artistas de emplear el propio cuerpo como medio del arte permite deducir que se trata de las imágenes del cuerpo perdidas, ante las cuales *reaccionaron in corpore* por medio de esta sustitución” (p.113). En lugar de aludir a sí mismas a través de la “imagen”, lo hacen con su propio cuerpo mediante la re-presentación¹²; es decir, encarnando o corporizando dicha manifestación con el propósito de obligar al espectador a prestar atención. Esta encarnación es particular, pues presupone el tránsito de un cuerpo fenomenológico escindido y afectado, a un cuerpo semiótico vivo y de afectación (Fischer-Lichte, 2011).

⁹ La hetero normatividad es entendida como un régimen político que sostiene un pensamiento ideológico donde el hombre no sólo es el opuesto a la mujer sino su superior, lo que se absolutiza en todos los países dominados por la cultura que la produce (Botinelli, 2022).

¹⁰ Hubo una consolidación de la performance tanto en Europa como en Latinoamérica sobre el uso de esta práctica artística, por ello, se hace mención en términos generales a las artistas visuales que la practicaron, sin embargo, este ensayo se centra en las prácticas performáticas situadas en Latinoamérica.

¹¹ Poner el cuerpo es una frase que surge en el seno de las dictaduras latinoamericanas para referirse a las acciones de resistencia a la represión.

¹² El concepto de “re-presentación” es planteado por Ticio Escobar en El mito del arte y el mito del pueblo (2008) para marcar la diferencia entre la imitación del modo clásico en el arte y el volver a hacer presente a alguien o algo mediante su cuerpo tangible para dar expresión a un concepto o una idea.

Las artistas performanceras¹³ latinoamericanas convirtieron su cuerpo en agente de la acción para rebelarse mediante su propia corporeidad (y experiencia del cuerpo) al monopolio masculino y medial (Fischer-Lichte, 2011), desplazándose desde un cuerpo adiestrado representado por un individuo externo a corporizar un cuerpo político que tuvo una posición reivindicativa, donde las agencias de poder y las resistencias compitieron por su dominio. Un cuerpo político, o supernumerario, como lo llamó Le Breton (2019), considera una dimensión sensible y física, que se completa culturalmente; que es accesible a través de los sentidos y la imaginación, y que integra el pensamiento con el sentimiento, unificando al sujeto escindido de la modernidad. El cuerpo político lleva impreso una trama de conflictos, resignificaciones y apropiaciones que evidencia las problemáticas de una época, contexto y cultura. Es por ello constitutivo de estructuras simbólicas y representaciones imaginarias; deviene espacio de resistencia y medio de expresión, produce contrasentido desde una relectura crítica mediante su exhibición, exaltación, parodia y subversión (Alcázar, 2014); genera una multiplicidad de interpretaciones que buscan adquirir una nueva significación que desarma la ideología de la dominación masculina, como cuerpos situados, sensibles e históricos (Sanabria, 2015). Un cuerpo político pasa de la acción estética pura a la acción social y política (Fischer-Lichte, 2011), generando nuevos paradigmas que distorsionaron la episteme histórica que definió la manera de representar el cuerpo de las mujeres. Son dialécticos, analíticos y buscan dismantelar las prácticas normativas, que como dijo Segato (2018), han operado con el peso y el rigor de la costumbre.

Las artistas visuales latinoamericanas encontraron en la performance una posibilidad para hacer visible los traumas del cuerpo social condenado a la opresión, por lo que se puede advertir cierta particularidad en la utilización de sus cuerpos que está relacionada a acciones con cualidades extremas de dolor auto infligido. Este es el caso de Perpetua Rodríguez (Chile), Regina Galindo (Guatemala) y Rocío Boliver (México), por mencionar algunas. En estos ejemplos, el cuerpo de las mujeres pasó a ser visualizado y entendido como un territorio de disputas

políticas y la violencia de género desde la colonización se inscribió en sus cuerpos que Segato (2018) denominó como, “pedagogía de la violencia, pedagogía del castigo, pedagogía del exterminio” dada la brutalidad de la violencia ejercida.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, se podría comprender por qué la performance tiene cierta distinción en América Latina. Tal vez suene un tanto relativista plantear esta determinación de Latinoamérica, pero la pertinencia de ese reparo se apoya precisamente en el hecho de la violencia colonial, que permite situarse en una circunstancia ético-histórica particular. Lo anterior permitiría comprender por qué las prácticas corporales que se construyen en el contexto de América Latina han operado como herramientas de confrontación para dar cuenta del trauma histórico tejido en sus propias biografías. A raíz de ello, las artistas latinoamericanas buscaron nuevos paradigmas antropológicos, nuevas representaciones y expresiones desde la idea de un cuerpo encarnado (en sentido simbólico) como un campo de fuerza influenciado por el mundo y con poder de acción sobre este (Fischer-Lichte, 2011). En esta nueva figura antropológica se dio la contradicción de recurrir al dolor auto infligido y controlado para desactivar un sufrimiento que escapaba a todo control, presente inevitablemente en los hechos de la vida personal (Le Breton, 2021). La herida, y especialmente la sangre que corre, materializa un sufrimiento intolerable que se propone desde un nuevo control, desde ese dolor que procura una sensación brutal de realidad (Le Breton, 2019). Ese dolor escogido recuerda el hecho de estar vivo, muy distinto a ese otro dolor impuesto por la sociedad que nos fragmenta; es decir, se apuesta ahora por el dolor “que uno controla”; ese “que está en la vida y es incontrolable” (Le Breton, 2019). Estas acciones son una ritualización in extremis de lo insostenible, porque no hay otra salida, y la sangre derramada no es cualquier sustancia, está cargada de una potencia simbólica, sobre todo si quién la derrama es la propia autora, y derramarla deliberadamente equivale a ejercitar una potencia de transgresión.

El corte en la piel que podemos apreciar en la instantánea inferior se puede ver en reiteradas acciones de la performancera chilena Perpetua Rodríguez (1980). El caso que hemos seleccionado (Imagen 1), es la acción *Ya no estás sintiéndote sola* (2019),

se realizó en Espacio Alianto, Santiago Chile, en el marco del 4to Foro Humanista Latinoamericano de Red de Diversidad Humane. A lo largo de 10 minutos, en un ambiente íntimo y tenuemente iluminado por unas velas, la performancera se recuesta en el piso, torso desnudo y boca abajo. Una mujer que utiliza guantes blancos de látex, sugiriendo la carga profiláctica de una piel blanca, limpia la espalda de la autora con alcohol para luego con un bisturí comenzar a cortar su piel. La presión del bisturí y el ritmo de las laceraciones muestran cierto cuidado por el dolor que se está provocando; es un corte cariñoso. Una vez que termina la tortura, la victimaria se recuesta sobre Rodríguez, y así, cuerpo y cuerpo, se presionan; la espalda herida es presionada por el pecho de la perpetradora que viste una polera blanca. La palabra LESBIANA queda transferida en la ropa y recién podemos descubrir la inscripción realizada sobre la piel. La palabra es inscrita bajo la lógica de la técnica del grabado; es decir, en sentido contrario, para que una vez impresa por contacto sobre otro soporte -otro cuerpo- permita una correcta legibilidad. El cuerpo de la artista opera como una matriz donde se inscribe la carga de un cuerpo oprimido que no sólo es mujer, sino que además es morena y homosexual. Y, por otro lado, su cuerpo es la matriz que perpetúa el peso de la opresión al traspasar esta carga a otros cuerpos como superficies de inscripción. La autora plantea la idea de que las luchas feministas no son las mismas en todo el mundo; que las luchas de las mujeres latinoamericanas no se basan en la búsqueda de la igualdad de oportunidades, sino en la erradicación de las violencias y de la explotación a las que han sido sometidas. No solo el cuerpo del indígena y el de las mujeres han sido considerados cuerpos discapacitados y excluidos por la modernidad, sino que todo cuerpo que se desvía del ideal del cuerpo masculino cisgénero blanco es también oprimido.



imagen 1

¹³ Término adaptado de la palabra en inglés “performers”.

En otra performance, titulada *El virus somos tú y yo (2020)*, la acción se desarrolló en el contexto de encierro por la pandemia Covid-19 y se realizó en el marco del Encuentro Mizzing Nezz, Festival de la India (Imagen 2). La artista performer sale de su casa sin “permiso sanitario” junto a su pareja para trasladarse a la casa de una especialista en perforaciones (piercings). Allí, vía streaming y transmitido en Nueva Delhi, las mujeres, una frente a la otra, rozan sus lenguas en un juego erótico, acercándose y alejándose una y otra vez. A continuación, la piercir¹⁴ perfora primero la lengua de Rodríguez y luego - fuera de cuadro- perfora la lengua de su compañera; un largo piercing atraviesa sus lenguas y al mismo tiempo las une sin posibilidad de separarse. Es una suerte de unión matrimonial, un rito que no deja de referir a la violencia masculina que sigue presente bajo la figura de la fálica pieza de acero que las penetra y violenta. La censura al amor lésbico se manifiesta al producirse un desenfoque en la cámara, de manera que la escena queda sin nitidez. Una vez liberadas de la pieza de acero, ambos órganos comienzan a sangrar y al volver a ponerse en contacto se produce la “transmisión” de su infeccioso amor. Un hilo de sangre las sigue uniendo en este rito de amor mientras se van separando lentamente.



imagen 2

Finalmente, la performance *No tocar, por favor. Do not touch, please (2022)*, realizada en la Galería Grace Exhibition Space de Nueva York, es una acción a modo de *tableau vivant*¹⁵ que recrea una famosa pintura *La Venus en el Espejo*, de Diego Velásquez (1647), quien pinta a la primera Venus de cabello negro de la modernidad (Imagen 3). La mujer mira su reflejo en un espejo que sostiene un querubín. La

pintura, conservada en la National Gallery de Londres, fue atacada en 1910 por una feminista, quien rasgó con un cuchillo la tela en señal de protesta por los derechos de las mujeres sufragistas.



imagen 3

Desde ahí, Rodríguez se afirma para desarrollar esta acción que muestra la tradición pictórica al representar la trágica historia de las mujeres en el arte, donde ser la musa es la única posibilidad que tienen para no ser invisibilizadas. La autora se recuesta sobre un pedestal que simula una cama, al igual que la Venus, pero ella mira hacia los espectadores. El verdugo tiene su rostro cubierto con una tela negra y Rodríguez le pide que lo descubra para que así todos puedan ver al hombre blanco hetero que profana el cuerpo de la mujer. Con un cuchillo corta la piel de su espalda. A diferencia de la performance anterior, esta vez la violencia del corte es brutal. La artista lee un texto a modo de mantra que repite incansablemente para intentar desprenderse del dolor físico mientras su espalda es dramáticamente flagelada. Sobre su piel una nueva palabra quedará como una cicatriz para siempre; esta vez, la palabra anglosajona *Cunt*¹⁶ (Imagen 4). Los norteamericanos se han apropiado de dicha palabra para referirse a las mujeres en un sentido ofensivo y denostativo. La palabra puede ser una ofensa, un halago o un grito de guerra, ello va a depender del lugar donde sea utilizada. Para la performancera, la palabra es un grito de guerra con una posición subversiva que neutraliza su carga peyorativa: al apropiársela, la resignifica y desafía su carga negativa. En ese momento, dos hombres cargan la mesa y la giran para que el espectador pueda ver la grafía de la violencia sobre su espalda. El espejo se ubica en un ángulo que permite a la

autora ver su reflejo. Nosotros logramos ver también en su rostro la acción del cortisol liberado por su cuerpo. Rodríguez no está completamente en el presente. Por el reflejo se ve también al *gringo*¹⁷ voyerista que fotografía cual turista un objeto de exhibición. Unas postales que llevan impresas la pintura de Velásquez son estampadas con la sangre de la artista y regaladas a modo de *souvenir*¹⁸ al público visitante.

“No tocar por favor” es el clásico letrero que se encuentra en los museos para advertir a los visitantes que no pueden tocar las obras de los genios maestros pintores, pero el cuerpo de la artista es tocado y fotografiado por los hombres. Mary Richardson raja la espalda de una mujer representada; Perpetua es directamente rajada por el hombre blanco.



imagen 4

Cualquier dolor corporal es también sufrimiento, lo que zanja la dicotomía entre el cuerpo y la mente, y permite recuperar ese cuerpo sometido, sojuzgado y torturado, para resemantizarlo como un territorio de resistencia desde otro territorio cuya herida sigue abierta, la herida colonial¹⁹ que señaló Anzaldúa (2016). La performance transmite historia a través del cuerpo. Por ello, el tratamiento brutal al que ha sido sometido desde el colonialismo inspira el lenguaje simbólico de tortura, la operación y el sacrificio de unas performances entramadas ya con los conflictos socio políticos, el capitalismo, la sexualidad y la represión política latinoamericana (Giunta, 2018).

¹⁴ Término utilizado para referirse a las personas especializadas en la práctica de realizar perforaciones en diversas partes del cuerpo con fines estéticos o culturales.

¹⁵ “Tableau vivant” es una expresión francesa que significa “cuadro vivo”. Se refiere a una representación estática de un escena, figura o imagen en la que los participantes, a menudo en un contexto teatral o artístico, se posicionan de manera que imitan una pintura, escultura u otra obra de arte.

¹⁶ La palabra “cunt” es una controvertida palabra en inglés generalmente utilizada de forma vulgar y ofensiva con las mujeres, expresando desprecio y hostilidad.

¹⁷ Término que se utiliza para referirse a una persona de origen estadounidense. Dependiendo del contexto puede tener connotaciones tanto positivas como negativas.

¹⁸ La palabra “souvenir” se refiere a un objeto que se guarda para recordar un evento, lugar, o experiencia, o como un recuerdo de un viaje.

¹⁹ Gloria Anzaldúa habla del trauma y el dolor de la herida colonial, que no se reduciría solo al acontecimiento histórico de la colonización del “Nuevo Mundo” y de su “descubrimiento”, sino que sería la suma de todo esto, además de una historia de violencia sistémica, de choque y supervivencia, que construye un sentimiento de inferioridad impuesto en los seres humanos que no encajan en el modelo hegemónico euroamericano y por tanto, son susceptibles de ser esclavizados, violados y sometidos.

A modo de epílogo. Sobre la recuperación del cuerpo político

Uno de los principales proyectos de la Modernidad fue desarrollar una política del cuerpo instrumentalizado y subordinado, otorgándole un valor de objeto para transformarlo en una útil máquina de trabajo y fuente de beneficios al servicio del mercado capitalista. Se esforzó por domesticarlo mediante su mecanización y la destrucción de su autonomía y creatividad, para así, alienarlo y enajenarlo. Pero el cuerpo ha sido siempre un enemigo potencial del pensamiento occidental que ha visto difícil de dominarlo, clasificarlo y desarticularlo (Mejía, 2014). Por tanto, al ser el lugar de la escisión, se le concede el privilegio de la reconciliación, y al arte la posibilidad de rescatar dicho vestigio precarizado por las condiciones sociales de su existencia para repensar el cuerpo como una entidad plegada a los dictados de un discurso homogeneizador que lo instrumentalizó hasta convertirlo en un simple *médium*, sin más función que la de servir a la expansión del sistema dominante (Jappe, 2017).

A partir de la década de 1960, para los feminismos el cuerpo se convirtió en el elemento central de su lucha de resistencia y liberación, un objeto de opresión, control y explotación por las normas patriarcales impuestas. Para ello propuso la búsqueda de agenciamientos que reivindicaran su liberación. Para las prácticas performáticas en el marco de las artes visuales, el cuerpo ha sido un argumento central de su práctica que se ha manifestado mediante la infinitud de formas en que ha sido representado a través del tiempo. La historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un rol, en tanto portador de un ser social (Rojas, 2006). Dichas representaciones nos han hablado sobre los diferentes valores que lo distinguen y definen, así como de sus modos de existencia en diferentes estructuras sociales percibidas por diferentes culturas a lo largo de la historia. Pero, la imagen del cuerpo constituyó una representación en crisis y la representación del cuerpo una imagen en crisis (Belting, 2010).

Las artistas performanceras comenzaron

a utilizar su cuerpo como una herramienta para desafiar las narrativas dominantes, subvertir los estereotipos de género, visibilizar las experiencias de las mujeres y promover la conciencia sobre cuestiones de género y justicia social. El cuerpo se rebeló al monopolio representacional, y en lugar de aludir a sí mismas a través de la "imagen" reaccionaron *in corpore et cum corpore*²⁰. Así es como surge una nueva práctica contemporánea conocida como performance, donde la representación del cuerpo de la mujer se desplazó simbólica y políticamente: de poner el cuerpo como musa para el goce visual masculino a poner el cuerpo como creadora, encarnando la práctica y convirtiendo su cuerpo en agente de acción para recuperar su dimensión política.

En esta indagación del cuerpo, algunas artistas buscaron la exaltación de los sentidos y llevaron el cuerpo a los límites físicos para traerlos nuevamente a la vida, como el caso de la autora revisada, Perpetua Rodríguez. Toda experiencia corporal lleva consigo, inevitablemente, aspectos sociales y biográficos, y todo compromiso político tiene un inevitable componente corporal (Federici, 2022). De ahí que varias artistas latinoamericanas tomaran su cuerpo como soporte de experiencias y experimentación, incluyendo actos ritualizados de auto destrucción física, autoflagelo e incluso la mutilación de algunos miembros de su cuerpo. Para Mejía (2014), estas artistas utilizaron un cuerpo que podía ser degradado a través de un proceso entendido como "política de la experiencia", precisamente para exaltar el carácter orgánico de este y su condición material y así abordar problemas referidos a los cuerpos traumáticos, oprimidos moral y políticamente.

El arte, desde los feminismos, puso de manifiesto la relevancia política del cuerpo de la mujer que se convirtió en un campo de batalla contra un sistema de valores considerado represor (Federici, 2022). De esa arena ha devenido en centro de atención, ya no definido por la biología y atrapado bajo el velo de sus representaciones, sino por su propia corporización y presencia modelada por la interacción social. Este nuevo imaginario del cuerpo iba a penetrar en la sociedad

y ningún ámbito de las prácticas sociales saldría ileso de las reivindicaciones que cobraron fuerza a raíz de las críticas sobre la condición corporal de los humanos. Desde entonces, el cuerpo ha sido el territorio de enunciación y resistencia desde donde deconstruir e insubordinar las articulaciones disciplinarias de los regímenes de poder, un terreno de confrontación y un vehículo para prácticas sociales transformadoras. Según Federici (2022), hoy probablemente más que nunca el cuerpo -en tanto categoría de acción- ocupa el centro de la política radical e institucional, ya que no habría cambio social, cultural o político ni práctica económica que no se exprese a través del cuerpo. Justamente, la performance latinoamericana constituye una muestra elocuente de producir arte desde una nueva perspectiva epistemológica de liberación del cuerpo fuera del canon hegemónico, a través de una mirada feminista que busca superar la violencia colonial. En el cuerpo reside una cualidad política inmanente: la capacidad de transformarse a sí mismo y a los demás (Tatián, 2002), y por ello la lucha por la liberación de las mujeres debía reapropiarse del cuerpo para reconocer su capacidad de resistencia y expandir su potencia política. El arte, le devuelve esa potencia política. En eso estamos...

²⁰ Expresión latina que se entiende como "en el cuerpo y con el cuerpo".

Referencias

- Alcázar, J. (2014).** Performance un arte del yo, Autobiografía, cuerpo e identidad. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Anzaldúa, G. (2016).** Borderlands / la Frontera. Madrid: Editorial Capitán Swing Libros S.L.
- Bengoa, J. (2016).** La emergencia indígena en América Latina. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Belting, H. (2010).** Antropología de la imagen. Madrid: Katz Editores.
- Bidaseca, K. (2016).** Feminismos y Poscolonialidad. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Botinelli, A.; Solar, V.; Soto, A. (2022).** Cuerpo y Violencia. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Déotte, J. (2013).** La época de los aparatos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Echeverría, B. (2018).** Modernidad y blanquitud. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Escobar, T. (2008).** El mito del arte y el mito del pueblo. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Federici, S. (2022).** Ir más allá de la piel. Madrid: Editores Tinta Limón.
- Fischer-Lichte, E. (2011).** La estética de lo performativo. Madrid: Abada Editores.
- Giunta, A. (2018).** Feminismo y arte latinoamericano. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jappe, A. (2017).** La sociedad autófaga. La Rioja: Ed. Pepitas.
- Le Breton, D. (2021).** Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- _____ (2019). El cuerpo herido: Identidades estalladas contemporáneas. Buenos Aires: Topia Editorial.
- Martínez, L. (2011).** Barroco y Neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Mejía, I. (2014).** El cuerpo posthumano. Ciudad de México: UNAM México.
- Nochlin, L. (2022).** Mujeres, arte y poder. Barcelona: Editorial Planeta.
- Quijano, A. (2019).** Ensayos en torno a la colonialidad del poder. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Rojas, M. (2006).** El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sanabria, C. (2015).** Pensar el arte hoy: el cuerpo. Bogotá: UTADDO.
- Segato, R. (2018).** La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Buenos Aires: Editorial Tróika.
- Tatián, D. (2002).** Spinoza y el Arte. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.
- Tijoux, M. (2019).** Sexo- Género/ Raza/ Clase: Latinoamérica desde una óptica interseccional. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- _____ (2016). Racismo en Chile: La piel como marca de la inmigración. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.