

**Estudios sobre sexualidades  
en América Latina**

Kathya Araujo y Mercedes Prieto, editoras

# Estudios sobre sexualidades en América Latina



**FLACSO**  
ECUADOR

# Índice

<b>Presentación</b> .....	9
<b>Introducción</b> <i>Kathya Araujo y Mercedes Prieto</i> .....	11
SECCIÓN 1: SEXUALIDADES EN DEBATE	
<b>Entre el paradigma libertario y el paradigma de derechos: límites en el debate sobre sexualidades en América Latina</b> .....	25
<i>Kathya Araujo</i>	
<b>Nuevas (y viejas) configuraciones de la intimidad en el mundo contemporáneo: amor y sexualidad en contextos de cambio societal</b> .....	43
<i>Claudia Moreno Standen</i>	
<b>Agendas de sexualidad y masculinidad</b> .....	59
<i>Carlos Sáez Larravide</i>	
<b>“Queer no me da”: traduciendo fronteras sexuales y raciales en San Salvador y Washington D. C.</b> .....	91
<i>María Amelia Viteri</i>	

© De la presente edición:

**FLACSO, Sede Ecuador**  
La Pradera E7-174 y Diego de Almagro  
Quito-Ecuador  
Telf.: (593-2) 323 8888  
Fax: (593-2) 3237960  
www.flacso.org.ec

ISBN: 978-9978-67-160-3  
Cuidado de la edición: Cristina Mancero  
Diseño de portada e interiores: Antonio Mena  
Imprenta: Crearimagen  
Quito, Ecuador, 2008  
1ª. edición: junio, 2008

SECCIÓN 2:

IDENTIDADES EN REVISIÓN

**Vírgenes, putas y emancipadas en el mundo imaginario de los adolescentes** ..... 109  
*Horst Nitschack*

**Del padre ausente al padre próximo. Emergencias de nuevas formas de paternidad en el Chile actual** ..... 123  
*Loreto Rebolledo González*

**Maricones: entre la disputa y la clandestinidad** ..... 141  
*Patricio Aguirre Arauz*

SECCIÓN 3:

POLÍTICAS EN SEXUALIDADES

**La revolución de la píldora anticonceptiva y la cuestión demográfica en Buenos Aires: apropiaciones y resignificaciones de un debate internacional (1960-1973)** ..... 161  
*Karina Felitti*

**Al filo de la ley: el debate de la Ley Nacional de Salud Sexual y Procreación Responsable (25.673 - Argentina) como tecnología de género** ..... 179  
*Mabel Alicia Campagnoli*

**Cuando el saber no tiene lugar: la difícil implementación de la educación sexual en el sistema educativo uruguayo** ..... 199  
*Silvana Darré Otero*

**El papel de l@s ginecólog@s en la construcción de los derechos sexuales en Uruguay** ..... 215  
*Susana Rostagnol Dalmas*

**Las cuestiones reproductivas y sexuales en Bolivia (La Paz y El Alto)** ..... 233  
*Virginie Rozée*

SECCIÓN 4:

CUERPOS Y RESISTENCIAS

**Sacudiendo el yugo de la servidumbre: mujeres afroperuanas esclavas, sexualidad y honor mancillado en la primera mitad del siglo XIX** ..... 253  
*María de Fátima Valdivia del Río*

**Entre la clandestinidad y la liberación: representaciones del aborto en la ciudad de Quito** ..... 269  
*Soledad Varea Viteri*

**No hay mujer fea: conceptos de la belleza entre las adolescentes guayaquileñas** ..... 291  
*Erynn Masi de Casanova*

**Mujeres, cuerpo y encierro: acomodo y resistencias al sistema penitenciario** ..... 309  
*Jenny Pontón Cevallos*

**Mujeres, cuerpo y performance en América Latina** ..... 331  
*Josefina Alcázar*

# Mujeres, cuerpo y *performance* en América Latina

Josefina Alcázar<sup>1</sup>

## Resumen

Este capítulo analiza el destacado papel que han tenido las artistas del *performance* en América Latina. El cuerpo, materia prima con que trabajan, se analiza en su contexto social, como un cuerpo simbólico que expresa problemas relacionados con la identidad, con el género y con la política. Bajo el lema “lo personal es político”, las artistas abordan su problemática personal desde una experiencia autobiográfica e intimista. La ritualidad, la transgresión y las experiencias sensoriales son las vertientes más destacadas de este arte. Las obras de artistas de Brasil, Venezuela, Cuba, Argentina, Colombia, México y latinas en Estados Unidos son analizadas desde distintos abordajes y temáticas.

**Palabras claves:** *performance*, cuerpo, mujeres, género, identidad, ritualidad, sensorialidad.

---

1 Maestra en Sociología. Investigadora, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli CITRU México. Información de contacto: josefina.alcazar@gmail.com

## Introducción

El *performance* es una manifestación artística que surge en la segunda mitad del siglo XX. Abarca una compleja y heterogénea gama de arte vivo que cruza las fronteras artísticas y disciplinarias en busca de nuevos lenguajes, nuevos espacios y nuevos materiales, para generar experiencias inéditas que enfatizan el proceso de creación y conceptualización frente al producto, y que hacen del cuerpo del artista su materia prima. “A lo largo de la historia los artistas han dibujado, esculpido y pintado el cuerpo humano. Sin embargo, la reciente historia del arte revela un significativo giro en la percepción del cuerpo por parte de los artistas, que ahora es usado no simplemente como el tema del trabajo, sino como lienzo, como pincel, como marco y plataforma” (Warr y Jones, 2000: 11).

En América Latina, el *performance* toma fuerza en la década de los setentas, y desde entonces el *performance*, o arte acción, como también se le conoce, se ha desarrollado a lo largo y ancho de Latinoamérica. Desde hace décadas, los artistas de vanguardia latinoamericana han construido redes de información y acercamiento a través del arte correo, de la poesía visual y de encuentros internacionales como el célebre Coloquio de Arte No-Objetual realizado en 1981, en Medellín, Colombia, y coordinado por Juan Acha, que reunió a connotados artistas latinoamericanos.

Pero cada país tiene sus particularidades y el *performance* transita por caminos propios. Al observar el trabajo de artistas de *performance* en Latinoamérica, se revela la pluralidad de metodologías y enfoques que adoptan para abordar temáticas tan amplias y heterogéneas que van desde la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, hasta el dolor, la identidad, los sueños, el racismo, la muerte y el arte mismo. En fin, en cada época y en cada país, los artistas enfatizan y abordan estos tópicos de acuerdo a circunstancias concretas. Pero dentro de esta multiplicidad saltan a la vista las coincidencias que están marcadas por el espíritu de los tiempos y que rebasan fronteras y lenguajes.

En la década de los sesenta y setenta se vivían tiempos de agitación política y de fuertes movimientos sociales por la democracia a lo largo del continente americano. Algunos países de América Latina estaban controlados por dictaduras militares o por gobiernos no democráticos. Se suce-

dían los movimientos estudiantiles, las protestas por los derechos de los trabajadores del campo y de la ciudad, las luchas feministas, las protestas contra la guerra de Vietnam. En este contexto social, se desarrolló el *performance*, y en muchos casos ha ido de la mano de las movilizaciones políticas. Quizá por eso la vertiente política del *performance* y del arte acción latinoamericano ha tenido tanta fuerza y ha sido vehículo de expresión y de denuncia en busca de abrir el debate político.

A principios del siglo XXI, el *performance* en América Latina toma un nuevo aliento y resurge en diversos encuentros y festivales. Países como Colombia, Cuba, Brasil, México, Chile, República Dominicana, por mencionar algunos, son referencias indispensables cuando se habla de encuentros internacionales de *performance* en América Latina. Estos festivales internacionales de *performance* y arte acción son un paso más en la larga tradición de intercambios y contactos entre artistas y teóricos de la región.

Dentro del mundo del *performance* las mujeres han jugado un papel muy destacado. La inmediatez y confrontación directa con el público permite a las artistas expresar libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales. El cuerpo de la *performancera*, es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, exploran su problemática personal, política, económica y social. Reflexionan sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con la audiencia. En el *performance*, las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en tiempo real; convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. El *performance* permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquiere significado.

La artista del *performance* incorpora su cuerpo como un medio físico y material de la obra. El cuerpo de la artista no se puede separar de su contexto social; es un cuerpo simbólico que expresa problemas relacionados con la identidad, con el género y con la política. No se puede hablar de

‘el cuerpo’ en general sin mencionar los condicionamientos sociales y culturales que conforman la corporeidad humana. El cuerpo se construye socialmente, es una estructura simbólica y una representación imaginaria.

De hecho, la famosa frase ‘lo personal es político’ puede ser vista como un reconocimiento de que “toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y que todo compromiso político tiene un ineludible componente corporal” (Warr y Jones, 2000: 33).

En sociedades que reprimen hasta los deseos ha sido muy importante presentar los temas tabúes. La transgresión de una moral hipócrita y atezada conforma una vertiente muy importante en el *performance*. El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo. La exploración del cuerpo y la búsqueda de una sexualidad libre se abordan desde los ángulos del feminismo, la lucha lésbico-gay, el cuestionamiento de la religión y el análisis del comportamiento público y privado, temas significativos del *performance* autobiográfico e intimista. En la indagación del cuerpo algunas buscan la exaltación de los sentidos y llevan el cuerpo a los límites físicos. De esta manera, las artistas del *performance* no sólo cuestionan la división entre las artes, sino la separación entre el arte y la vida.

La vertiente ritual es muy importante en el *performance* latinoamericano. La recuperación de tradiciones primigenias, de ceremonias religiosas y de actos chamánicos son tópicos que se abordan reiteradamente. El tema de la identidad se aborda frecuentemente con relación a las raíces etnoculturales y se retoman la imaginería y la cosmogonía ancestral, como se ve en algunas acciones realizadas en Cuba, Brasil, México y Venezuela, que tienen fuertes ecos del pasado y en las que se presenta el cuerpo y su relación con lo sobrenatural. Se crea un espacio sagrado y se incorporan elementos dotados de una significación mística, como la sangre, la tierra, el agua, las flores, las velas y el copal. En Cuba, por ejemplo,

“la presencia de la cultura africana, a través de las diversas etnias que fueron introducidas en Cuba durante los casi cuatro siglos de esclavización, ha incidido profundamente en la religión y en las expresiones musicales danzarias, así como en la cultura popular y en las artes plásticas” (Ramos Cruz, 2005: 97).

La identidad en Latinoamérica está marcada por las distintas franjas que la conforman: los indígenas herederos de las civilizaciones precolombinas; aquellos con raíces africanas; los mestizos; los criollos con raíces europeas; y ahora, las identidades emergentes que surgen a partir de los movimientos migratorios y el cruce de fronteras nacionales, culturales y lingüísticas, como los latinos en Estados Unidos. Para recuperar el legado cultural de estas franjas que componen la identidad, los artistas del *performance* recurren no sólo al rito, sino también rescatan la fiesta popular y el juego. Así, retoman la imaginería del carnaval, del circo, de la carpa, de la lucha libre, de los merolicos y de los pregoneros.

Mito, *performance* y sanación se entrelazan en acciones tribales, en un neoprimitivismo que hace del cuerpo el espacio de transformación y de experiencia. Tatuajes y perforaciones son prácticas corporales frecuentes. El cuerpo deviene espacio de resistencia y medio de expresión. Cuerpos que llevan a sus límites todos los sentidos para despertarlos nuevamente a la vida. Ritos de paso, iniciación a un nuevo estado de conciencia.

Frecuentemente, encontramos artistas que utilizan medios tecnológicos para realizar sus *performances*, desde grabadoras, cámaras, imágenes fotográficas, de video o diapositivas, el fax y la computadora, hasta la telepresencia. En algunos casos, la tecnología se usa como un elemento más; en otros, es el soporte de la obra. Sin embargo, hay una corriente interesada en penetrar y desentrañar los misterios de la relación entre arte y tecnología, que en la última década ha cobrado singular importancia. Paula Darriba señala que “el binomio arte /tecnología es notadamente una herramienta generada por este periodo de transformación cultural” (Darriba, 2005:141).

Para pensar las múltiples y variadas vertientes del *performance*, será pertinente analizar el trabajo de algunas destacadas artistas latinoamericanas, lo cual nos permitirá examinar los distintos abordajes y temáticas del *performance* hecho por mujeres en América Latina.

## Venezuela

En Venezuela el *performance* tiene una larga tradición, que se inició en los setentas y que sigue hasta la fecha. Cabe destacar, dentro de las pioneras,

a María Luisa González (Nan), Jennifer Hachshaw (Yeny), y Antonieta Sosa. Entre las artistas que se incorporaron en los años noventa y la primera década de 2000, destacan Consuelo Méndez, Merysol León, Nela Ochoa y Sandra Vivas<sup>2</sup>.

Antonieta Sosa, nacida en Nueva York en 1940, hija de padres venezolanos, es una artista con una larga y rica trayectoria en Venezuela, desarrollada no sólo en el *performance*, sino también en la pintura, la fotografía, el video y la danza. Es Premio Nacional de Artes Plásticas 2000. Antonieta valora lo femenino como postura discursiva capaz de ampliar los códigos del arte concreto. Su visión artística es inseparable de su experiencia como sujeto femenino (cfr. Hernández, 2002).

Figura 1. Antonieta Sosa,  
“Tejido Amarillo, Azul y Rojo al infinito”



(2003) Caracas, Venezuela

En los últimos años, el trabajo de las mujeres en el arte ha revalorizado lo cotidiano. Antonieta Sosa es una artista que en cada uno de sus trabajos rescata los gestos de nuestro diario acontecer. En 2003, Antonieta Sosa hace su *performance* “Tejido Amarillo, Azul y Rojo al infinito”, tejiendo y

2 Para una visión más amplia sobre el *performance* en Venezuela, ver: Carlos Zerpa, (2005). “Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel,” en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, eds., *Performance y arte acción en América Latina*, México: Ediciones sin nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.

destejiendo, a dos agujas, una larguísima bufanda con los colores de la bandera nacional, con lo que quiere señalar la necesidad de sentarse pacientemente a tejer al país. Aquí, Sosa recurre a una actividad considerada femenina como tejer, y la revaloriza y la resignifica<sup>3</sup>.

## Colombia

En Colombia, por su parte, hay una fuerte tradición de *performance* y arte no-objetual. Recordemos que en 1981 se dio un evento muy importante en la ciudad de Medellín, Colombia, que aglutinó a los más destacados artistas de ese momento. Frente a la realización de la IV Bienal de Arte, el Museo de Arte Moderno convocó de forma alternativa al Coloquio de Arte No-objetual coordinado por el ensayista Juan Acha, donde se reunieron connotados artistas y críticos de Argentina, Perú, Chile, Venezuela, Colombia y México.

María Teresa Hincapié, artista colombiana nacida en Armenia, Quindío, en 1956, y recientemente fallecida en enero de 2008, involucra, de manera potente, el arte y la vida cotidiana y realiza acciones relacionadas con el trabajo considerado femenino.

Hincapié es una destacada representante de esta manifestación artística en Colombia. Sus *performances* se relacionan con la problemática de la mujer y con el mundo que la rodea. Un mundo que ella analiza extendiendo el tiempo, dilatándolo, generando un ambiente opresivo. Las obras de Hincapié han obtenido reconocimientos como el Primer Premio en el Salón Nacional de Artistas en 1990 –evento organizado por el Estado–, con el máximo galardón consagratorio por el *performance* “Una cosa es una cosa”, poderosa pieza que desarrolló durante ocho horas, y que ha hecho carrera internacional. Asimismo, Hincapié obtuvo la mención de honor en la Bienal de Arte del Museo de Arte Moderno de Bogotá (González, 2005).

“Una cosa es una cosa”, obra paradigmática de esa relación arte y vida que caracteriza todo el trabajo de María Teresa Hincapié, consiste en la disposición silenciosa, metódica y obsesiva de objetos cotidianos en un

3 Consultar los textos de Carlos Zerpa, (2005) y de Ma. Elena Ramos, (2002).

área considerable y durante un periodo aparentemente interminable de tiempo. Hincapié lleva todas sus pertenencias al espacio de exposición —señala José Roca (2000)—, y procede a ordenarlas siguiendo patrones diversos e impredecibles. Cada objeto, por humilde que sea, es tratado con la misma concentrada e individual energía, con lo cual es dotado de un aura, de un carácter casi precioso. Las relaciones entre los objetos comienzan a aflorar de manera espontánea, en una cadena de asociaciones que se basa más en la experiencia real de las cosas que en sus caracteres formales o funcionales, que son la forma como habitualmente tendemos a categorizarlos. La espiral de cosas, que lentamente se va construyendo durante el tiempo inabarcable de la acción, trae a la memoria el carácter cíclico e involutivo del tiempo; la repetición de las acciones y los gestos, siempre diferentes pero extrañamente familiares.

Figura 2. María Teresa Hincapié, “Una cosa es una cosa” (1990) Salón Nacional de Artistas de Colombia



Foto: Ernesto Monsalve

María Teresa Hincapié ya se encontraba en delicado estado de salud, cuando en agosto de 2007 se le hizo un homenaje donde se presentó una muestra de su obra en el Teatro Delia Zapata Olivella. Lamentablemente, María Teresa Hincapié murió el 18 de enero de 2008, dejando un enorme vacío en el arte acción colombiano.

## California

En la actualidad, las fronteras culturales no están claramente definidas. Si usamos el término de Zigmunt Bauman diríamos que son fronteras líquidas. De ahí que el *performance* latinoamericano tenga una poderosa presencia en los Estados Unidos. Quizás por ello, el *performance* latino está fuertemente marcado por el tema de la identidad y una de sus más claras representantes es Nao Bustamante. Nao es una artista internacionalmente reconocida, originaria de San Joaquín, Valle de California. Su trabajo no sólo abarca *performance* art, sino también escultura, instalaciones y video.

Figura 3. Nao Bustamante, “America the Beautiful”



(1995) Ex Teresa

Nao Bustamante usa su cuerpo como una fuente de imagen, de emociones y narrativa. Sus *performances* comunican un nivel de lenguaje subconsciente. Desarma a la audiencia por medio de la vulnerabilidad, para confrontarlos con una fuerte llamada de atención. Karina Hodoyán, estudiosa del *performance* y crítica de arte, reseña así la obra de Nao Bustamante:

“Nao utiliza su cuerpo como una fuente de imagen, narrativa y emociones, donde sus *performances* comunican un nivel de lenguaje subconsciente, que lleva al espectador a través de una experiencia de extrañamiento que rompe todo estereotipo o lectura convencional, mediante la propia práctica narrativa del cuerpo del artista... En “Sans Gravity” (2000), Bustamante una vez más explora las restricciones sobre el cuerpo, pero al nivel del papel metafórico del agua, como símbolo liberador o medio de renacimiento, que a la vez contiene propiedades precarias y contradictorias. Esta pieza explora el papel del agua que proporciona levedad en la falta de gravedad, mientras que simultáneamente restringe, oprime, asfixia. En una de sus últimas presentaciones realizada en Nueva York, Bustamante se ató bolsas llenas de agua como extensión de su cuerpo y su movimiento, donde el público fue llamado a ayudar en su liberación. En una de las primeras presentaciones de esta pieza, sumerge su cabeza dentro de una bolsa llena de agua, la cual pega alrededor de su cuello. Lo que Bustamante llama un mini tanque Houdini, asoma una versión deformada de su cara para expresar la contradictoria protección del exterior, a costo de un asfixiamiento en el interior. Su liberación, una vez más, ofrece no sólo un rechazo pero una puerta a otro tipo de relación con el exterior, a su vez liberada y restringida” (2005: 72).

## Argentina

El arte de acción argentino surge con una marcada raíz urbana y conceptual, y orientado a reflexiones socio-culturales amplias, como el impacto de los medios de comunicación masiva o la vida en las grandes urbes. Hacia finales de la década de los sesenta, adquiere un marcado tono político y local, debido al reemplazo del gobierno democrático por dictaduras militares. Con el retorno a la democracia en los ochenta, el arte de acción cobra un nuevo impulso (Alonso, 2005 a: 78).

Marta Minujín es una artista argentina reconocida internacionalmente como una de las artistas pioneras del *performance*. Nacida en Buenos Aires, en 1941, su obra es de una notable originalidad. Rodrigo Alonso, ensayista argentino, señala que en 1966, tras haberse nutrido de la cultura *hippie* y de las teorías de Marshall McLuhan en los Estados Unidos,

Marta Minujín comienza una serie de obras que exaltan la mediatización de la experiencia cotidiana, sumergiendo al espectador en el universo visual e hiper-fragmentado de los *mass-media*. La primera de esas obras fue “Simultaneidad en Simultaneidad”, realizada en conjunto con Allan Kaprow (desde New York, Estados Unidos) y Wolf Vostell (desde Colonia, Alemania) y Marta Minujín en el Instituto Torcuato Di Tella (Buenos Aires, Argentina). Cada uno de los tres artistas participantes creaba un *happening* que los otros dos debían repetir en el mismo día y horario en sus respectivos países. El resultado de las acciones simultáneas se comunica a través del satélite “Pájaro Madrugador” a los tres países (Alonso, 2005 b).

Figura 2. María Teresa Hincapié, “Una cosa es una cosa”



(1990) Salón Nacional de Artistas de Colombia

Para su realización, Minujín convocó a sesenta invitados, a quienes se bombardeó con todos los medios disponibles: se los filmó en circuito cerrado de televisión, recibieron instrucciones por medio de la radio, se los grabó y fotografió. Once días más tarde, las mismas personas fueron confrontadas con sus propias imágenes obtenidas en el primer encuentro. Se montaron 60 televisores en la sala de espectáculos del Di Tella, máquinas que proyectaban diapositivas en las paredes laterales, y otra que proyectaba un filme en la del escenario. Al mismo tiempo, se realizaron 500 llamadas telefónicas y se enviaron 100 telegramas a espectadores que observaban la grabación del evento transmitida por la televisión, con el mensaje ‘usted es un creador’ (Alonso, 2005 b: 4).

## Cuba

En Cuba, el *performance* tiene un fuerte tinte ritual como podemos observar en el trabajo de Tania Bruguera. Nacida en La Habana, en 1968, ha realizado numerosas exposiciones y *performances* desde 1986. Representante oficial por Cuba en la XXIIIª Bienal de São Paulo en 1996, Tania vive parte del tiempo en Chicago, y otra parte, en La Habana.

Tania empieza a ser conocida internacionalmente con la serie de *performances* “Rostros Corporales” (1982-1993), realizados en homenaje a la mítica artista cubana-americana, Ana Mendieta.

En 1997, Tania inicia una de las series más polémicas y conocidas, “El peso de la culpa”, serie que empieza el 4 de mayo de 1997, en su casa en La Habana Vieja, pues su obra no fue incluida en la VI Bienal de la Habana, Cuba. Su casa estaba abierta hacia la calle. El público internacional que fue a verla se entremezclaba con los vecinos y la gente del concurrido bar de enfrente<sup>4</sup>.

Vestida de blanco y descalza, Bruguera estaba parada delante de una bandera de Cuba, confeccionada por ella misma con cabello humano. De su cuerpo colgaba un cordero sin cabeza, que colgaba sobre su pecho como un escudo. En el piso había una maceta con tierra y un plato hondo lleno de agua. Tania ponía en su mano un poco de tierra, la mezclaba con agua y se la comía lentamente. Durante más de 45 minutos que duró la acción, Bruguera comió la tierra en una actitud de resignación y resistencia. “El peso de la culpa” se titulaba esta acción en la que la artista pasó alrededor de una hora comiendo tierra, sosegada y ritualmente” (Pozo, s.f).

José Ramón Alonso, al analizar este *performance*, encuentra que:

“La enorme bandera confina la acción en Cuba. El cordero es símbolo de sacrificio, pero también expresa inocencia, sometimiento, docilidad, indulgencia, misericordia. El cordero encarnado en el cuerpo de la artista, o en el cuerpo social tiene muchas otras interpretaciones. Un cuerpo sometido, dócil. Por otro lado, “estar comiendo tierra” es frase cubana que

<sup>4</sup> Comentario publicado en “Tania Bruguera: el peso de la culpa”. Documento electrónico disponible en [www.universes-in-universe.de/car/havanna/szene/s\\_tania.htm](http://www.universes-in-universe.de/car/havanna/szene/s_tania.htm)

significa ausencia de prosperidad económica, con lo cual la interpretación parecía directa. Otros hablaron de rito de purificación vinculado al imaginario de las religiones sincréticas locales, o de una manera de digerir la realidad de la forma más terrible, o de una forma de denunciar los comportamientos depredadores de las sociedades dominantes... pero que, arte al fin y polisemia mediante, logra las más disímiles interpretaciones” (Alonso, 2006: s.p.).

Figura 5. Tania Bruguera,  
“El peso de la culpa”



(1997) La Habana, Cuba

Bruguera analiza su contexto social y cultural, investiga el poder, la emigración, la memoria o la culpa y los convierte en el tema de sus obras. Hace del ritual personal un acto social. Hace del arte una reflexión crítica.

## Brasil

En Brasil se cuenta con una larga trayectoria del arte de vanguardia cuya influencia ha trascendido sus fronteras. Lygia Clark nació en 1920 en Belo Horizonte, Brasil, y murió en 1988 en Río de Janeiro. El trabajo de Clark es de gran relevancia no sólo para la cultura brasileña, sino para el arte en general. Su obra tiene implicaciones de largo alcance para el arte, la cultura y la sociedad. Clark, especialmente desde 1963, busca el desplazamiento y la deconstrucción de los conceptos de artista, obra y espectador. Clark entrega la autoría de la obra al espectador para que deje de comportarse como tal, redescubra su propia poética y se convierta en sujeto de su propia experiencia. Más tarde, Clark convierte al espectador en “paciente” y su trabajo se sitúa finalmente en la frontera entre el arte y la clínica, con la finalidad de que uno y otra recuperen su potencial de crítica contra el modo de subjetivación dominante. Clark estaba convencida de que, revitalizando el campo del arte mediante las técnicas psicoterapéuticas, los individuos podrían reinventar su propia existencia (Fundación Tapies, s.f.).

Al romper las barreras entre el artista y el espectador, Lygia Clark explora los múltiples significados del cuerpo. A lo largo de tres décadas fue reconocida como una artista de primera línea. Ella anticipó las preocupaciones actuales por el cuerpo y examinó la relación entre arte y sociedad. Exploró la percepción sensorial y su correlato psíquico, a lo que llamó ‘rituales sin mito’. En el arte tradicional, el artista da un mensaje y el espectador lo recibe a través de la obra de arte, que es percibida por la vista. Habitualmente, el arte se recibe por la vista, aislado del resto de los sentidos e independientemente del cuerpo como una totalidad. Clark cambia el papel del artista, del espectador y del objeto mediador. Dado que el objeto ya no es una representación, no tiene ningún significado ni estructura sin la manipulación del participante en el aquí y el ahora. Los objetos no cobran significado a simple vista, pues no están hechos sólo para mirarlos, sino que el objeto cobra vida en el imaginario interior del cuerpo (Brett, 1994).

Figura 6. Lygia Clark, “Diálogo de ojos” (1968)



Foto: Huber Josse

Noemí Martínez narra algunos de los trabajos que realizó esta artista en los sesenta:

“El año 1967 realizó varias acciones como “Máscara sensorial”, un tubo de caucho para la respiración de los submarinistas en el que se unían los dos extremos, transformándose así en un círculo que, al estirarlo, producía un ruido como de una respiración sofocante... En 1968 propone “Guantes sensoriales” para redescubrir el tacto, en donde las personas se ponían guantes de diferentes materiales con los que debían coger bolas de distintos tamaños, texturas y pesos, para terminar con la mano desnuda. Lygia Clark decía que en estos experimentos colectivos el objeto quedaba abolido, y la persona se convertía en objeto de su propia sensación” (Martínez, 2000: s.p.).

## México

En México, el trabajo de las mujeres *performanceras* es muy significativo e importante. Lorena Wolffer nació en México, en 1971, y es una de las artistas más destacadas en el *performance* de los noventa. Lorena aborda la problemática social y política que afecta a la mujer. Empezaré por hablar del *performance* que realizó en 1992, cuando tenía 21 años. “Bañate”, se llama el *performance* en que Lorena se presenta desnuda, sentada al lado de una tina llena de sangre, y con movimientos lentos y apacibles empieza a deslizar el líquido vital y viscoso sobre su cuerpo. La sangre es un ele-

mento que Lorena utiliza de manera recurrente en muchos de sus *performances*.

Lorena juega con el símbolo ambiguo que representa la sangre. En este *performance*, Wolffer cubre lentamente de sangre su torso, sus brazos, sus piernas y el cuerpo entero, reivindicando, así, el poder de la sangre como un elemento vital. Es sabido que todas las emanaciones y secreciones corporales angustian y trastornan. En su *performance*, Lorena parece decirnos que la sangre limpia, purifica.

Figura 7. Lorena Wolffer,  
“Territorio Mexicano” (1997)



Foto: Mónica Naranjo

En 1997, Lorena Wolffer presentó un *performance* denominado “Territorio Mexicano”, en el cual estaba desnuda, atada de pies y manos en una cama quirúrgica, mientras una gota de sangre, que goteaba de una bolsa de transfusión, golpeaba cada segundo sobre su vientre, intermitentemente, a lo largo de seis largas horas. Su cuerpo, convertido en una metáfora del territorio mexicano, era un comentario sobre la pasividad e indefensión de la mayoría de la gente ante los embates de la crisis económica y social del país. Antes de entrar al salón del Museo convertido

en quirófano, se escuchaba el discurso de un senador norteamericano discutiendo la des-certificación de México en la lucha contra el narcotráfico. Al entrar, una densa niebla hacía el ambiente más irrespirable. En medio del salón, se encontraba el cuerpo tendido de Lorena que soportaba resignadamente este sufrimiento, mientras que una voz en *off* decía: “Peligro, peligro, se está usted aproximando a Territorio Mexicano”, sentencia que se repetía una y otra vez, interminablemente. Lorena también utiliza sangre en este *performance*, pero lo hace, en esta ocasión, como aspecto trágico, de dolor y sufrimiento, de muerte. A lo largo de seis horas, el goteo constante de sangre sobre su ombligo había salpicado su vientre y sus piernas. Al entrar a la sala del Museo, el espectador se encuentra, súbitamente, con el cuerpo de una mujer, sometido, sojuzgado, torturado. Lorena Wolffer lleva al espectador a ser voyeurista de un cuerpo femenino torturado, mientras que, de manera yuxtapuesta, escucha una cinta que resignifica la escena y la convierte en denuncia política, provocando que los sentidos del espectador se confronten, y se sacuda su percepción. Wolffer lleva el cuerpo a sus límites de resistencia y utiliza la sangre como un poderoso elemento simbólico (Alcázar, 2001).

## Conclusión

El trabajo de las artistas del *performance* en América Latina cautiva al mostrar cómo el cuerpo femenino puede convertirse en una expresión libertaria dentro de una sociedad que tradicionalmente lo ha reprimido y reducido a objeto sexual. El *performance* ha permitido a muchas artistas expresarse directamente y sin trabas para reflexionar sobre lo que significa ser mujer y artista. Dado que su cuerpo es la materia prima de su trabajo, las artistas del *performance* abordan su problemática personal, política y social desde su corporalidad. Estas artistas dejan de ser musas para reflexionar, desde su propio cuerpo, sobre su identidad, su sexualidad y su vida cotidiana. Su cuerpo se convierte en el instrumento y el medio físico para la creación.

Pero el cuerpo de la artista no puede separarse de su contexto social, no se puede hablar de 'el cuerpo de la mujer' en general, sin mencionar los condicionamientos sociales y culturales que lo conforman. Cada país tiene sus particularidades y sus propios enfoques para transitar por las múltiples y variadas vertientes del *performance*, pero en todos ellos el cuerpo de la artista expande su significación y se torna metáfora, texto y lienzo. La temáticas y las estrategias para abordarlas han cambiado a lo largo de las cuatro décadas de vida del *performance*. Sin embargo, mantienen vivo el lema de que "lo personal es político" y, desde los distintos feminismos, inquietan sobre sexualidad, religión, vida cotidiana, opresión de género y de clase, comportamiento público y privado; investigan sobre los límites del cuerpo y su sensorialidad, todo ello desde una experiencia autobiográfica e intimista.

El reducido espacio no me permite comentar el trabajo de tantas y tantas artistas latinoamericanas valiosas que han enriquecido al *performance* en Latinoamérica. La selección que aquí se hace, arbitraria como todas las selecciones, intenta presentar a destacadas artistas de algunos países en los que el *performance* tiene más tradición. Son muchas las artistas que faltan y a las que habría que mencionar, sin embargo, decidí escoger artistas que abordan diferentes temáticas desde distintas estrategias. Antonieta Sosa, que analiza la vida cotidiana y el acontecer social desde su experiencia como sujeto femenino; María Teresa Hincapié, que hace un entramado entre arte y vida cotidiana relacionado con lo que se considera trabajo femenino; Nao Bustamante, que usa de manera potente su imagen para cuestionar los estereotipos de belleza femenina; Marta Minujín, que analiza el papel de los medios masivos de comunicación en la experiencia cotidiana; Tania Bruguera, que realiza actos rituales con una fuerte carga política; Lygia Clark, que explora la percepción sensorial y su correlato psíquico; Lorena Wolffer, que aborda la problemática política y social usando su cuerpo como metáfora.

Todas ellas cuestionan la separación entre las artes, así como el alejamiento entre el arte y la vida. El *performance*, para estas artistas, ha sido el pasaporte que les permite trasladarse a lo desconocido, emprender travesías hacia sí mismas y hacia su entorno, descubrir y descubrirse.

## Bibliografía

- Alcázar, Josefina (2001). "Mujeres y *performance*: el cuerpo como soporte", ponencia presentada en Latin American Studies Association LASA, XXII International Congress, Washington DC, septiembre.
- Alonso, Rodrigo (2005 a). "Entre la intimidad, la tradición y la herencia", en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, eds., *Performance y arte acción en América Latina*. México: Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- Alonso, Rodrigo (2005 b). "Arte y tecnología en Argentina: los primeros años", Leonardo Electronic Almanac, 13: 4, abril. Documento electrónico disponible en [www.roalonso.net/es/pdf/arte\\_y\\_tec/leonardo.pdf](http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/leonardo.pdf)
- Alonso, José Ramón (2006). "Tania Bruguera o el *performance* como medio de reflexión", *Estudios Culturales*, Madrid.. Documento electrónico disponible en <http://es.geocities.com/estudiosculturales2003/arteyarquitectura/taniabruquera.html>
- Brett, Guy (1994). "Lygia Clark: in search of the body", en *Art in America*, julio. [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_n7\\_v82/ai\\_15570360](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n7_v82/ai_15570360)
- Darriba, Paula (2005). "Fusión de lenguajes", en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, eds., *Performance y arte acción en América Latina*. México: Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- Fundación Antoni Tapies (s/f.). "Lygia Clark", Documento electrónico disponible en [www.fundaciotapies.com/site/rubrique.php3?id\\_rubrique=217](http://www.fundaciotapies.com/site/rubrique.php3?id_rubrique=217)
- González, Miguel (2005). "*Performance* para la inmensa minoría", en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, eds., *Performance y arte acción en América Latina*. México: Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- Hernández, Carmen (2002). "Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino", Ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación Universitaria de Género. Caracas: CEM - Escuela de Sociología, FACES - UCV. Documento electrónico disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2006/12/desde-el-cuerpo-alegoras-de-lo.html>

- Hodoyán, Karina (2005). “Las fronteras del *performance* latino en California”, en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, eds., *Performance y arte acción en América Latina*. México: Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- Martínez Díez, Noemí (2000). “Lygia Clark”. Documento electrónico disponible en [www.ucm.es/BUUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0000110\\_321A.pdf](http://www.ucm.es/BUUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0000110_321A.pdf)
- Pozo, Alejandra (s.f.). “Cuerpos de artistas en plena acción”, en *Art News*, No 26. Documento electrónico disponible en [www.universes-in-universe.de/artnexus/no26/pozo\\_esp.html](http://www.universes-in-universe.de/artnexus/no26/pozo_esp.html)
- Ramos Cruz, Guillermina (2005). “La sogá invisible del *performance*”, en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, eds., *Performance y arte acción en América Latina*, México: Ediciones sin nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- Ramos, María Elena (2002). “Estética de lo fragmentario”, en *Verbigracia*, 17, Caracas. Documento electrónico disponible en <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N230/apertura.html>
- Roca, José (2000). “Columna de arena”, Bogotá. Documento electrónico disponible en [www.universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm#vit](http://www.universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm#vit)
- Warr, Tracey y Amelia Jones (2000). *The Artist's Body*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Zerpa, Carlos (2005). “Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel”, en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, eds., *Performance y arte acción en América Latina*. México: Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.

Este Libro se terminó de  
imprimir en junio de 2008  
en la imprenta Crearimagen.  
Quito, Ecuador