



Universidad  
Nacional  
de Rosario

Facultad de Humanidades y Artes  
Escuela de Bellas Artes  
Tesina de Grado

***Prácticas performáticas como experiencias precarias  
durante los años 70 y 80 en Latinoamérica***

*Colectivos de artistas, feminidades y disidencias  
produciendo desde los márgenes*

**Tesista** Juliana González  
**Directora** Dra. Laura Catelli  
Rosario, septiembre de 2022

## ÍNDICE

Introducción	p.3
<b>Capítulo 1: Derivas teóricas en torno a la performance</b>	<b>p.7</b>
<i>Genealogías de la performance</i>	p.7
<i>Hacia la desmaterialización del objeto</i>	p.10
<i>Estudios postdisciplinarios</i>	p.12
<i>Performance y género</i>	p.13
<i>Performance y precariedad</i>	p.16
<i>Performance como gesto político</i>	p.18
<b>Capítulo 2: Parodia de lo femenino</b>	<b>p.22</b>
<i>Ana Mendieta</i>	p.23
<i>Carlos Leppe</i>	p.29
<i>Liliana Maresca</i>	p.34
<b>Capítulo 3: Hablar desde la diferencia</b>	<b>p.42</b>
<i>Carlos Leppe</i>	p.43
<i>Las Yeguas del Apocalipsis</i>	p.46
<i>Batato Barea</i>	p.54
<b>Capítulo 4: Ciudad como soporte</b>	<b>p.60</b>
<i>Lotty Rosenfeld</i>	p.61
<i>Grupo de acciones de arte (C.A.D.A)</i>	p.67
<i>Grupo de Arte Experimental Cucaño</i>	p.75
Reflexiones finales	p.83
Bibliografía	p.87

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>FIG. 1.</b> Ana Mendieta, <i>Glass on body</i> , 1972 _____	p.28
<b>FIG. 2.</b> Ana Mendieta, <i>Glass on body</i> , 1972 _____	p.29
<b>FIG. 3.</b> Ana Mendieta, <i>Facial Hair Transplant</i> , 1972 _____	p.30
<b>FIG. 4.</b> Carlos Leppe, <i>El Perchero</i> , 1975 _____	p.33
<b>FIG. 5.</b> Carlos Leppe, <i>El Perchero</i> , 1975 _____	p.34
<b>FIG. 6.</b> Liliana Maresca, <i>Sin título</i> , de la serie <i>Liliana Maresca junto a su obra</i> , 1983 ____	p.38
<b>FIG. 7.</b> Liliana Maresca, <i>Sin título</i> , de la serie <i>Liliana Maresca junto a su obra</i> , 1983 ____	p.39
<b>FIG. 8.</b> Liliana Maresca, <i>Sin título</i> , de la serie <i>Liliana Maresca junto a su obra</i> , 1983 ____	p.41
<b>FIG. 9.</b> Carlos Leppe, <i>Prueba de artista</i> , 1981 _____	p.45
<b>FIG. 10.</b> Carlos Leppe, <i>Prueba de artista</i> , 1981 _____	p.46
<b>FIG.11.</b> Yeguas del Apocalipsis, <i>Refundación de la Universidad de Chile</i> , 1988 _____	p.51
<b>FIG. 12.</b> Yeguas del Apocalipsis, <i>Que no muera el sexo bajo los puentes</i> , 1989 _____	p.52
<b>FIG. 13.</b> Yeguas del Apocalipsis, <i>Cuerpos Contingentes</i> , 1999 _____	p.54
<b>FIG. 14.</b> Batato Barea recita “Sombras de concha” de Alejandro Urdapilleta, 1989 ____	p.58
<b>FIG. 15.</b> Lotty Rosenfeld, <i>Una milla de cruces sobre el pavimento</i> , 1979 _____	p.65
<b>FIG. 16.</b> Grupo CADA, <i>Ay sudamérica</i> , 1981 _____	p.72
<b>FIG. 17.</b> Lotty Rosenfeld arrojando los volantes desde la avioneta, 1981 _____	p.72
<b>FIG.18.</b> Grupo CADA, <i>Acción NO+</i> , 1983 _____	p.75
<b>FIG.19.</b> Grupo CADA, <i>Acción NO+</i> , 1983 _____	p.75
<b>FIG. 20.</b> Grupo de Arte Experimental Cucaño, <i>Libertad total a la imaginación</i> _____	p.80

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación se inicia con una pregunta en torno a la performance y su vinculación con las experimentaciones disruptivas que se desarrollaron durante los años setenta y ochenta en Latinoamérica, en un contexto de quiebre de las prácticas artísticas tradicionales. Las preguntas iniciales partieron del interés sobre la corporalidad como material artístico y como terreno político, así como sobre el saber que habilita la performance a partir de la experiencia sensible. Siguiendo estos lineamientos, este estudio se propone responder las siguientes preguntas : ¿Qué implicancias tuvo la performance durante los años setenta y ochenta en Latinoamérica? ¿Qué características tuvo el entramado que dió a luz las experimentaciones vividas durante aquellos años? ¿Bajo qué discursos o pensamientos trabajaron estxs artistas?.

Este estudio busca analizar obras performáticas de grupos de artistas, feminidades y disidencias durante los años 70 y 80 en Latinoamérica, poniendo a dialogar la praxis corporal con procesos históricos, tales como la influencia del feminismo de los años 70, la irrupción de movimientos de liberación y disidencia sexual y el contexto de violencia dado por las dictaduras militares en los países de Latinoamérica. Así mismo se propone investigar cómo las obras seleccionadas se cruzan con la aparición de la performance en relación a la crisis de ciertas prácticas artísticas que habían empezado a decaer en el ámbito académico del arte en aquellos años. Siguiendo estos lineamientos, el archivo de obras se organiza de acuerdo a tres ejes principales: el género como construcción social, la diversidad sexual y la desobediencia como respuesta al disciplinamiento heteronormativo, y por último el espacio público como nuevo soporte de las obras que posibilita la visibilidad de las problemáticas sociales vigentes en ese contexto.

En el primer capítulo, “Derivas teóricas en torno a la performance” se desarrollan ciertos lineamientos teóricos en torno a la performance, haciendo un recorrido por distintos ejes conceptuales que permiten el enlace con las obras analizadas en los capítulos posteriores, en un ida y vuelta entre la teoría y la práctica. Pensando en potenciales inicios, se describen posibles genealogías de la práctica performática en territorios diversos, haciendo especial hincapié en Latinoamérica. Por otro lado se desarrolla la vinculación de la performance con otras disciplinas, en aquello que Diana Taylor (2011) nombra como *estudios postdisciplinarios del performance*, haciendo alusión a la capacidad de hibridación de la performance como práctica que habita lugares liminales entre distintas áreas de estudio. Siguiendo el impulso de tomar prestadas herramientas de otras disciplinas, la performance es vinculada al campo de la filosofía, en el cual se retoma la noción de “performatividad” descrita por Judith Butler (2002), en su carácter de comportamiento reiterativo mediante el cual se incorporan y vuelven propias las reglas por medio de las cuales se va normando la subjetividad. En este sentido, es analizado el género en su performatividad, tratándose no de una identidad previa del cuerpo, sino de un ideal regulatorio. Esta idea se enlaza con algunas de las obras desarrolladas en los capítulos siguientes, en las que lxs artistas cuestionan el género desde la experiencia artística. Cuerpos que a su vez se muestran precarios, que producen desde los márgenes de las instituciones oficiales de arte. Siguiendo este pensamiento, se desarrolla la idea de la precariedad en la performance, noción que retomaré de la autora brasilera Eleonora Fabião (2019). Lo precario aparece como contraposición a la obra acabada y total, y permite encontrar desde los márgenes de la producción, una potencia creadora.

Siguiendo el recorrido planteado, se analiza el vínculo entre performance y política, hibridación que emerge como gesto de rebeldía y denuncia. La fusión entre arte y política a su vez es desarrollada por Nelly Richard (2009), quien describe la escena chilena de los años

ochenta marcando dos configuraciones: por un lado el arte de compromiso (asociado a la creatividad del artista puesta al servicio del pueblo y la revolución) y por el otro el arte de vanguardia (relacionada al interés por la transgresión estética como detonante anti-institucional, reflexionando críticamente dentro de su propio lenguaje). Entre estas dos lecturas y fusionando ambos campos, aparece el arte político crítico, aquel que desafía y cruza de manera experimental la denuncia social con la creación de nuevos lenguajes.

En el segundo capítulo titulado “Parodia de lo femenino” se inicia el análisis de las obras, en esta ocasión bajo cierta crítica hacia el género como construcción social producido por aquello que Teresa de Lauretis (1989) nombra como *Tecnologías del género*. Las obras reflejan un contexto marcado por el cuestionamiento hacia los roles de las mujeres en la sociedad, así como también hacia lo femenino y masculino como categorías naturales. Se presentan obras de lxs artistas Ana Mendieta, Liliana Maresca y Carlos Leppe, en las cuales el binarismo varón/mujer es puesto en cuestión a partir de la búsqueda de otros cuerpos, dando lugar a la fluidez de identidades. A su vez, las obras analizadas a lo largo del capítulo son atravesadas por la noción de *parodia de género* descrita por Butler (1990).

El tercer capítulo, titulado “Hablar desde la diferencia” hace hincapié en la desobediencia sexual, la disidencia como potencia creadora. Se ponen en jaque los roles de género desde distintas estrategias de acción que ubican el cuerpo como territorio de experimentación sexual, encontrando en estos movimientos su potencia artística y política. Desde esta lectura se analizan las obras de Carlos Leppe, *Las Yeguas del apocalipsis* y *Batato Barea*, las cuales, desde la potencia de “lo desviado” revierten la mirada sobre los cuerpos que se ubican por fuera de la heteronormatividad.

En el último y cuarto capítulo, “Ciudad como soporte” se reúnen obras de la artista Lotty Rosenfeld, el Colectivo de acciones de arte CADA y el grupo de Arte Experimental

Cucaño. En estas obras existe cierto cuestionamiento a las instituciones oficiales de arte por tratarse de espacios “cerrados” a las problemáticas vigentes. En este sentido, se inaugura un tiempo nuevo que traslada y mueve las obras de arte hacia el espacio público. Lo efímero de la acción se convierte en característica principal particularmente marcada por el contexto vivido en los años ochenta bajo las dictaduras militares en Argentina y Chile. La experiencia en el cruce de lenguajes dado por los colectivos de arte citados en este capítulo se fusiona con una profunda preocupación de lxs artistas a la hora de pensar su propia realidad marcada por la censura y la desaparición.

Traer al presente aquellos cuerpos precarios que produjeron desde los márgenes podría colaborar con un archivo de obras adonde acudir y pensar, retomando a Butler (2002), cuáles son los cuerpos que importan y cómo producen desde un espacio periférico, desde la indefinición respecto a los géneros tradicionales artísticos. Desde allí surge la noción de precariedad, la cual se enlaza con la idea de hacer y deshacer conceptos a partir de la periferia, desde lo descentrado, permitiendo pensar entonces en nuevos cuerpos y nuevas posibilidades de encuentro. En los años ochenta se tramaron desde las obras de arte, otros modos de comprensión distinta de lo corporal, entendiéndolo como espacio de expresión que difería de los lugares comunes y normalizados.

El diálogo entre las obras performáticas durante aquellos años y el contexto histórico dado por la violencia de las dictaduras militares en Latinoamérica, el movimiento feminista de los años setenta y el rol que han ocupado las feminidades en la historia del arte en términos generales, pone en evidencia la manera en la que ciertos discursos políticos recaen sobre los cuerpos, y cómo desde la experiencia performática es posible dar respuesta a determinadas estructuras dominantes que ordenan la vida en sociedad.

## CAPÍTULO 1

### **Derivas teóricas en torno a la performance**

En este capítulo realizaré un recorrido por los términos que engloban la performance, pensando cuáles son las referencias teóricas que permiten pensarla no sólo como práctica artística sino también como teoría. En este cruce postdisciplinario se ubica la investigación a realizar, en el ida y vuelta entre la práctica y la teoría. Me interesa hacer hincapié en las diversas lecturas, sobre cuáles podrían ser los principios históricos de la performance, trazando así ciertas genealogías, sin intención de plantear un inicio categórico, sino proponer un cruce de tiempos, de problemáticas teóricas, de territorialidades y políticas que rondan la palabra “performance”.

En Latinoamérica durante los años setenta y ochenta, las prácticas performáticas reflejaron el gesto disruptivo y la crítica hacia el arte como institución, pero también, y principalmente, estuvieron atravesadas por la violencia de las dictaduras militares. Me interesa investigar cómo se dieron esas prácticas, considerando que no sólo se encontraron por fuera del marco institucional artístico, sino también, en muchas ocasiones, en los márgenes de los movimientos artísticos de los partidos de izquierda. Pensar en un margen dentro de otro margen permite rastrear e investigar aquellas prácticas que se gestaron desde un lugar relegado y precario, pero a la vez rebelde y potente.

#### ***Genealogías de la performance***

La performance como acto disruptivo tiene largas trayectorias, es posible trazar algunos hilos sobre sus antecedentes tempranos. Uno de ellos se ubica en las prácticas futuristas, dadaístas y surrealistas que “se enfocaban más en el proceso creativo que en el

producto final” (Taylor, 2011, p. 10). En estos movimientos importaba más la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio, dando lugar a lo caótico, a la provocación de lxs espectadorxs. Durante los espectáculos surrealistas los espectadores eran provocados mediante shocks administrados por los organizadores, convirtiéndose en actores también. A su vez, existía cierta intención de luchar contra las convenciones, la concepción de un mundo surrealista tenía que ver con apelar a la imaginación como un valor vital, posible de vivenciar únicamente en un contexto en el que las personas se encuentren gozando de libertad. (Aldo Pellegrini, 2001).

Otra resonancia también se encuentra en las acciones realizadas por el Grupo Gutai en Japón durante los años cincuenta. Hal Foster (2006) en “Arte desde el 1900” sostiene que durante los años 50 en Japón, el grupo artístico Gutai, en diálogo con la obra de Pollock, llama la atención por la investigación en torno al gesto a la hora de realizar una pintura, dando más relevancia a la expresión corporal que al cuadro. El lienzo se convierte en un escenario para la acción. Más adelante empiezan a producir espectáculos en lxs que los espectadorxs debían participar, dando lugar a la experiencia lúdica con los objetos.

Estos antecedentes tempranos de la performance muestran la experimentación con materialidades nuevas, se introducen los objetos comunes o de desecho en la obra, cuestionando la idea de un arte desligado de la vida cotidiana. La experimentación y la acción se vuelven más importantes que la obra como producto acabado. Esto se da también en el marco de un fuerte cuestionamiento a las instituciones artísticas que legitiman las prácticas artísticas academicistas.

Otra de las lecturas sobre los inicios de la práctica se ubica en los años sesenta y setenta, que surge como una forma específica de arte y buscaba romper con los lazos institucionales del arte elitista de la época. Durante aquellos años se produjo aquello que Erika

Fischer-Lichte (2011) nombra como *giro performativo* en las artes, una práctica que nace unida a la producción teórica y epistemológica, que generó ciertas fusiones entre las fronteras de las distintas áreas artísticas. Las artes visuales, la música, el teatro, la literatura, tienden en esos años a llevarse a cabo como realizaciones escénicas. “En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores” (Fischer-Lichte, 2011, p. 45).

En América Latina estos antecedentes se pueden encontrar en las obras de artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica, quienes promovieron el movimiento neoconcretista en Brasil durante los años sesenta, partiendo del arte abstracto geométrico. Las obras de Lygia van desde los objetos y ensamblajes que pueden ser modificados en su forma por los espectadores, hacia una desmaterialización en la que el objeto deja de cobrar relevancia para dar lugar finalmente al acontecimiento, es decir, la obra de arte sucede cuando se experimenta desde lo vivencial, como en el caso de la obra *Caminhando*<sup>1</sup> (1963). Según Foster (2006): “El significado excepcional de esta obra radica en el acto de realizarla. La obra es solamente su acto” (p.378). Junto a Hélio Oiticica elaboran una práctica interactiva donde la obra de arte pasa a ser una especie de terapia. Se vuelve difusa la idea de sujeto autorial, y prevalece la experiencia lúdica y catártica de los participantes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Esta obra se trató de una propuesta que invitaba a los “espectadorxs” a tomar una tira de papel, tijera y cola junto a ciertas instrucciones, las cuales indicaban pegar los extremos de la tira, uniéndolos el revés de uno con el derecho del otro, creando así una sola superficie bidimensional. Luego se debía escoger un punto para empezar un corte sobre la tira en sentido longitudinal, evitando volver al punto inicial. Este movimiento con la tijera iba generando formas espiraladas, mientras que la tira se volvía cada vez más angosta, hasta llegar así a un punto donde no pudiera impedir encontrarse con el punto inicial, generando así que se corte la tira y finalice la obra. Mediante esta acción se disuelve la condición de “espectador” como algo externo al objeto, ya que las personas que se disponen a hacer la acción se vuelven activas y participan de la obra como elemento esencial. La obra se realiza en esa experiencia, es decir, se convierte en un acontecimiento (Suely Rolnik, s.f).

<sup>2</sup> Sostiene Rolnik (s.f) que esta obra extrapola el territorio del arte marcado por fronteras que lo delimitan, y convulsiona los lugares que venía ocupando habitualmente el objeto, el espectador y el artista. Por un lado esta convulsión se encuentra en sintonía con una etapa experimental vivida durante los años sesenta, y por el otro, Lygia introduce una vía de investigación particular e inédita. En los años siguientes al inicio de *Caminhando* (1963), Lygia investiga sobre objetos relacionales en una propuesta llamada “Estructuración del Self”, la cual propone como terapia con distintas personas que estuvieran dispuestas a vivir una experiencia con la artista y

Del ámbito artístico se hereda la inclinación hacia la originalidad y la autenticidad, pero en este movimiento también se heredan formas colonialistas que toman de las sociedades no occidentales su inspiración y las presentan en el ámbito artístico como “novedosas”, borrando así el reconocimiento hacia esas prácticas. Como señala Taylor (2011): “Performance podrá ser un término reciente, pero muchas de las prácticas que asociamos con la palabra han existido siempre en América” (p.18). Los años sesenta estuvieron marcados por una obsesión hacia lo nuevo, pero en muchas ocasiones eso significó olvidar las prácticas que las precedían. Documentar solamente las innovaciones artísticas de la mano de grandes artistas implicaría entonces olvidar que la performance no solo es un acto vanguardista efímero sino también un acto de transferencia que hace posible el traspaso de la identidad y la memoria colectiva a través de ceremonias que se comparten en la sociedad (Taylor, 2011).

Siguiendo con el pensamiento de Taylor (2011), la performance es pensada como acto que interpela lo real y se inscribe en el cotidiano de manera concreta, es antiinstitucional, antielitista, constituye una provocación y un acto político, entendiendo lo político como ruptura y no como posición ideológica o dogmática. Sin embargo Nelly Richard (2009) dirá algo distinto en relación a “lo político”, ya que reflexiona sobre el vínculo con el arte, diferenciando el arte político del arte político crítico, siendo éste el arte que desafía las tramas de poder, que busca alternativas de sentido y fusiona la denuncia social con las experimentaciones de signos. En este sentido, lo ideológico no aparece desprendido de lo político, sino desafiado por el lenguaje artístico. Es decir, en estas articulaciones existe una fuerte interpelación hacia la forma mercancía; aquella que organiza la mirada únicamente en términos de consumo.

---

aquellos objetos, en la cual prima el encuentro entre el cuerpo de la artista y la persona que participa de las sesiones.

Otra característica es la fuerza que cobra lo local en las acciones performáticas, siempre brota *in situ*, dejando ver el contexto en cada práctica. Distinto a Estados Unidos o Europa, en Latinoamérica durante los años setenta y ochenta se vivieron períodos de extrema violencia dada por las dictaduras militares, en los cuales la práctica artística se vió atravesada por la prohibición, la censura, la desaparición de cuerpos, y no únicamente por la búsqueda vanguardista e innovadora. Me resulta interesante retomar aquellas teorías que conceptualizan este período pero sin olvidar la importancia de las prácticas locales, poniendo en diálogo lecturas que analizan la performance sin dejar de lado la tensión que implica trasladar teorías de Estados Unidos o Europa a nuestro territorio, pensando cuáles son los puntos en común con teóricxs de Latinoamérica y cómo dialogan ambas genealogías crítico-teóricas con las prácticas propias.

### ***Hacia la desmaterialización del objeto***

Tal como sucedía con el grupo Gutai en Japón nombrado anteriormente, o con la obra de Lygia Clark años posteriores en Brasil, la frontera entre acción, performance y arte se empezaba a volver irrelevante. Esta complejización se dió luego de la Segunda Guerra Mundial, ya que el peligro inminente sobre el aniquilamiento global generó cierta conciencia sobre la fragilidad de la creación y de la primacía del acto. Esto condujo inevitablemente a una progresiva desmaterialización del objeto, movimiento que implicó la valorización hacia el cuerpo, la presencia y la relación inmediata con lxs espectadorxs. En este sentido, como señala Fabião (2019): “La transformación gradual del arte (de sus materiales, sus temas, sus medios) ocurrida a lo largo de la segunda mitad del siglo XX está marcada por poéticas de lo precario, por prácticas que valorizan el cuerpo, el tiempo y el acto como materia prima” (p.32).

A partir de ese momento, desde las prácticas performáticas se empezó a cuestionar la relación entre sujeto y objeto. Para el arte moderno, el artista crea una obra como artefacto independiente de sí, garantizando que el receptor pueda acceder a ella y mirar las veces que desee, atribuyéndole significados nuevos. Pero esta relación dicotómica entre sujeto y objeto se vuelve difusa ya que en una performance es difícil determinar quién es objeto y quién sujeto. Esto a su vez se vincula con la manera de pensar la relación entre significante y significado. Retomando los estudios que surgen a principios del del siglo XX dentro el campo de la semiótica<sup>3</sup> Lichte (2004) analiza la obra de arte comprendida en la Modernidad, entendiendo a ésta como portadora de signos, es decir, los aspectos materiales se convierten en significantes a los que se les pueden atribuir significados. En cambio en la performance esta relación se vuelve confusa, ya que la reacción de los espectadores no puede ser primariamente reducida a significados, en un inicio es necesario vivenciar con el cuerpo cuáles son las sensaciones provocadas, para luego procesarlas. La corporalidad de la acción se impone sobre el significado de la obra, el efecto físico de las acciones prevalece, dando lugar a la vivencia de una experiencia que no depende del signo, “sino que produce un efecto propio e independiente de su status sígnico” (p.36).

Pensar y reflexionar sobre la práctica performática implica no mirar desde afuera, sino desde la escena, situando el conocimiento y la forma de producirlo en lo más frágil, en la experiencia sensorial, en lo que nos ocurre cuando un cuerpo actúa frente a nosotrxs. El conocimiento también se encuentra en el lugar, en la forma de estar de los cuerpos, y de las relaciones que pueden llegar a generarse entre ellxs. Algo de lo que sucede en la performance,

---

<sup>3</sup> Sostiene Margot Bigot (2010) en relación a la teoría de Ferdinand de Saussure, que la misma se trata del estudio de la lengua como sistema de signos. El mismo está compuesto de dos elementos: significante y significado, ambos insolubles para la comunicación y el lenguaje. Si bien Saussure se encargó de estudiar los signos específicamente dentro del campo de la lingüística, hoy en día la semiótica engloba el estudio de los mismos como productores de sentido en sistemas que exceden al lingüístico.

no siempre es posible de traducir a otro lenguaje o signo, sino que nos acontece y deja huellas en la experiencia. Se trata de acontecimientos que nos permiten reevaluar lo que sabemos a partir de textos, cuestionar las definiciones mismas de conocimiento y las fuentes que lo avalan. Para Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019):

“No se trata de una tendencia, una disciplina o un estilo, sino precisamente de una posición que pone en foco lo que resulta del proceso artístico-investigativo y que, por medio de sus acciones, cuestiona los paradigmas tradicionales y el sistema binario de pensamiento (obra/proceso, autorxs/espectadorx, representación/presentación, privado/público, arte/realidad, sujeto/objeto, cuerpo/mente, significante/significado, por nombrar algunos) para centrarse en la experiencia del acontecimiento” (p.14).

### ***Estudios postdisciplinarios***

El cuestionamiento a los paradigmas tradicionales no sólo se da en el ambiente artístico, ya que el momento elegido para analizar las obras refleja un proceso de transformaciones culturales que se evidenció en otros ámbitos. La performance es una práctica que nace unida a ciertas producciones teóricas y epistemológicas y que cruza distintas disciplinas, sostiene Lichte (2004) al respecto: “No es una coincidencia que, a nivel metodológico, sean también los años sesenta y setenta cuando empieza a conformarse en el ámbito cultural y sobre todo universitario lo que comúnmente se conoce como -teoría-, en aquel entonces en pugna con las metodologías historicistas” (p. 10). Estas teorías que surgen en aquellos años cuestionan la idea de “esencia” de los estudios académicos, así como de los acontecimientos históricos. Se empieza a pensar en la historia como movimiento, desde el cual se ubican distintas maneras de mirar y analizar los sujetos y acontecimientos.

Siguiendo estos lineamientos acerca de la performance como movimiento aliado a ciertas transformaciones a nivel metodológico y teórico, Taylor (2011) se pregunta cómo representar aquellos cuerpos minoritarios sin caer en el repertorio patriarcal o colonial que existe en nuestra sociedad. Lxs artistas juegan con la idea de representación y la transmisión de conocimiento a través de los gestos corporales, pero estas prácticas traspasan lo artístico. Existe cierto cruce entre la teoría y la práctica, y en él, las distintas disciplinas se hibridan, potenciando así la capacidad de analizar y pensar en un campo de estudio ampliado, este cruce e hibridación es nombrado por Taylor (2011) como *estudios postdisciplinarios del performance*. Distinto a las disciplinas académicas tradicionales surgidas en el siglo XIX, (las cuales separan el saber teórico del saber práctico), los estudios postdisciplinarios surgen desde el afán de relacionar lo político con lo artístico y lo económico. En lugar de combinar elementos de campos intelectuales, estos estudios traspasan las fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos que se flexibilizan, dando lugar a expresiones tanto artísticas, como a reflexiones cercanas a las ciencias sociales y/o las humanidades. Desde una mirada similar, Fabião (2019) dirá que la estrategia de la performance es mantenerse indefinible y fronteriza, ocupando así un espacio liminal entre las disciplinas.

### ***Performance y género***

Siguiendo con los lineamientos anteriores, es posible entonces tomar prestadas distintas estrategias y metodologías de diversos campos para analizar las prácticas. Entre ellos, se podrían nombrar, siguiendo a Taylor (2011) los estudios antropológicos de los años sesenta, análisis dramaturgicos del ámbito del teatro, así como reflexiones teóricas del campo

lingüístico y la filosofía. Aquí retomaré estos dos últimos campos para desarrollarlos con más detalle.

Siguiendo los análisis del campo del discurso, es posible diferenciar dos términos que analizaré con más detalle: “performativo” y “performatividad”. Antes de avanzar con ello, me interesa retomar la propuesta de Taylor (2011) al proponer el término “performático” para ser utilizado específicamente en la práctica corporal. Sostiene la autora al respecto: “Me parece vital señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la expresión discursiva a la que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. No disponer de una palabra para referirse a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega como categoría” (p. 24).

Volviendo al campo del discurso, “performativo” surge como término utilizado por J.L. Austin, quien en los años cincuenta enmarca su pensamiento dentro de las teorías de los *speech acts*, o actos de habla. Existen actos enunciativos que al realizarse materializan una acción, se trata de un lenguaje que hace, y al enunciarse genera cambios materiales. Sostiene Lichte (2011) al respecto: “Los enunciados lingüísticos no sólo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, y que por lo tanto hay también, además de enunciados constatativos, enunciados performativos” (p. 48). Es decir que no solo dicen algo, sino que realizan la acción que expresan, constituyen una realidad.

Mientras lo performativo se trata del lenguaje que hace, es decir, se inicia con la voluntad, la performatividad para Butler (1993) va en sentido contrario, ya que son las prácticas normativas las que direccionan la subjetividad, quedando la decisión personal más relegada y subordinada al conjunto de normas que regulan la sociedad. La performatividad no debe entenderse como acto singular y deliberado, sino como reiterativo, por la cual el discurso

produce los efectos que nombra (Butler, 1993). Por ejemplo, cuando un niño o una niña nace, lx espera un sistema de símbolos y signos que regularán su identidad dentro de la sociedad, que no surge de ellxs mismos sino que son aprendidos mediante este proceso de socialización e interiorización de esas reglas. Así, el género es analizado como ideal regulatorio, y no como una identidad estática del cuerpo, es decir, se materializa mediante normas que reiteran y construyen comportamientos, ocultando así las convenciones que las sostienen. Pero es mediante esa misma repetición que existe la posibilidad de reapropiarse de esta fuerza hegemónica para, mediante esa misma performatividad, evidenciar que el género, así como otras normas que regulan los cuerpos, es un artificio. Distinta a Austin, Butler no aplica el concepto de performativo a los actos de habla, sino a las acciones corporales. Estas acciones carecen de referencia, no poseen una sustancia o una esencia dada de antemano, no expresan una identidad preconcebida, sino que la generan al repetirse en los actos cotidianos.

El género para Butler (1993) es una identidad que se construye gracias a la repetición delicada de actos y debe ser entendido como la forma en la que los gestos, movimientos y normas crean el ilusorio de un “yo” genérico. Los atributos del género tienden a “humanizar” a las personas, de la misma manera que castigan a aquellos que no responden a la igualación sexo-género. No existe una “esencia” que exprese el género, sino que en aquellos actos repetitivos se va creando esa identidad, en palabras de Butler (1993): “El género es, pues, una construcción que regularmente oculta su génesis” (p. 301). La manera en la que un cuerpo produce significados culturalmente, es performativa, es decir, no existe una identidad pre-existente con la que se pueda medir la verdad o falsedad de un acto. En relación a la diferenciación sexo-género, Butler discute con la idea de pensar el sexo como algo “natural” y el género como lo construído socialmente, y cuestiona la idea de la “naturaleza” de los cuerpos, siendo el sexo otra categoría performativa.

Las normas que van regulando el sexo obran de manera tal que constituyen la materialidad de los cuerpos, hasta llegar así a garantizar la diferencia sexual en pos de que se consolide el imperativo heterosexual. Lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, es plenamente material, pero esa materialidad debe entenderse como efecto del poder. El sexo no es una descripción estática del cuerpo, sino una de las normas por las cuales el sujeto se vuelve viable y visible. La matriz heterosexual es la encargada de permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir otras, es decir, para que los sujetos sexuados existan, es necesaria la formación de cuerpos abyectos, los cuales garantizan y forman parte del exterior constitutivo del sujeto (Butler, 1993, pp. 18-19). Lo abyecto alude a las zonas “inhabitables” en la sociedad, es decir, para que el sujeto se constituya como tal, es necesario que existan estos otros cuerpos por fuera, y que éste no se identifique con aquellos. En cambio, es posible desidentificarse de las normas reguladoras a partir de ciertas prácticas, para así repensar cuáles son los cuerpos que importan y cuáles son aquellos que surgirán como crítica. Entonces retomo una pregunta de Butler (1993): “¿Qué oposición podría ofrecer el ámbito de los excluidos y abyectos a la hegemonía simbólica que obligara a rearticular radicalmente aquello que determina qué cuerpos importan, qué estilos de vida se consideran “vida”, qué vidas vales la pena proteger, qué vidas vale la pena salvar, qué vidas merecen que se llore su pérdida?”(p. 39).

Estos cuerpos abyectos son los que me interesa traer al presente en la investigación, pensando, como sostiene Butler, cuáles son los cuerpos que importan a los gobiernos dictatoriales y a las instituciones que ordenan la sociedad durante los años setenta y ochenta en Latinoamérica. A su vez intentaré resaltar la potencia que cobran esos cuerpos abyectos al reapropiarse de la escena artística desde los márgenes de la sociedad, encontrando mediante este movimiento formas de volverse viables y visibles en una comunidad que los excluye. Las

prácticas planteadas en el archivo de obra invitan a pensar en la creación de realidades a partir de aquellos cuerpos diversos, enfermos, precarios.

### ***Performance y precariedad***

En los capítulos siguientes retomaré la idea de la *precariedad en la performance* desarrollada por Fabião (2019). La autora analiza y reflexiona sobre las obras de la artista Lygia Clark nombrada anteriormente, quien investigó durante los años sesenta diversos modos de crear cuerpo, modos de existir, coexistir y aprender a vivir sobre la base de la precariedad. Este término se debate y pelea contra la idea de obra acabada y total, la creación puede ser pensada a partir del movimiento permanente. Lo precario, según Fabião (2019), podría tratarse de un acto estético terapéutico que dinamiza el cuerpo y potencia el presente en el mundo. Se convierte en un referente teórico, que lejos de ser considerado como deficiencia, es actualizado como potencia. La falta de sentido que posibilita la precariedad puede tornarse medio de creación y producción, el elogio de lo precario aparece perturbando comportamientos esperables, desestabiliza sentidos e inventa nuevos cuerpos y posibilidades de encuentro. Desde este enfoque, crear desde la práctica performática implicaría trabajar con la precariedad de la propia existencia, inestable e indefinida.

Las performances perturban y desestabilizan convenciones, inventan nuevos cuerpos, nuevas posibilidades de encuentro, y ponen en suspenso lo establecido. La vibración de la performance reside en la paradoja de que pertenece y no pertenece, adhiere y resiste, participa de la tradición de manera precaria. La performance es híbrida, mutable, y participa de manera indefinida respecto a los géneros tradicionales artísticos. A la hora de conocer la práctica, es importante, como sostiene Fabião (2019):

“... conocer los cuerpos que somos capaces, los cuerpos (siempre colectivos) que somos capaces de crear, los cuerpos que la precariedad de la experiencia, y la experiencia de la precariedad crean y nos vuelven capaces de crear. En su precariedad ontológica, la performance es un arte de desmonte: desmontar estratos a través del cuerpo politizado y para la politización del cuerpo. Desnaturalizar el cuerpo del arte para la creación de un mundo en experimentación política.” (p.42)

El elogio de lo pasajero, lo imprevisible, implica suspender el “buen sentido” de las cosas y poner en suspenso el “sentido común”. Desde esta mirada, las acciones se politizan al desmenuzar hábitos culturales, cuestionando las lecturas normalizadoras sobre el cuerpo. Lxs artistxs planteados en el archivo a desarrollar, a mi entender, cuestionaron el sentido común de una época, politizando por completo la experiencia de estar presentes en un momento signado por la violencia y el peligro inmanente de la desaparición. Es por eso que se torna importante la presencia de aquellxs cuerpos que para los gobiernos dictatoriales no valían, cuerpos precarios que al mostrarse en el espacio público, en manifestaciones, o en muestras artísticas, se vuelven completamente potentes, habilitando así otras posibilidades de existencia.

### ***Performance como gesto político***

Las experiencias performáticas desarrolladas en los siguientes capítulos son a su vez una continuidad de ciertas experimentaciones gestadas en años posteriores. En el caso de Argentina, algunos acontecimientos durante los años sesenta dan la pauta de un movimiento que buscó fusionar arte y política, es decir, articular la vanguardia política con la vanguardia artística, con la intención de devolver el arte al espacio de la sociedad en su conjunto, y

romper el aislamiento al que estaba condenado. Los acontecimientos llevados a cabo en “Tucumán Arde” (1968) son un claro ejemplo de esto.<sup>4</sup> Sostiene la autora Ana Longoni (2013) que durante aquellos años, y frente a una perspectiva que concebía al arte como ilustración de la política, el itinerario del 68 puso en juego una intervención del arte como acción, que buscaba impactar de manera eficaz desde un nuevo lenguaje.

Ambos campos (política y arte) se fusionaron de maneras particulares en Latinoamérica, como sostiene Nelly Richard (2009), existen dos configuraciones en esta articulación: el arte del compromiso (asociado a la creatividad del artista puesta al servicio del pueblo y la revolución) y por otro lado el arte de vanguardia (relacionada al interés por la transgresión estética como detonante anti-institucional, que reflexiona críticamente dentro de su propio medio). Lo interesante de estas configuraciones son los grises entre medio, y las fusiones que ambas posturas pueden tener, como sostiene la autora sobre la Escena de Avanzada en Chile<sup>5</sup>, en la cual durante los años de dictadura, distintos artistas lograron fusionar las ideas sobre la politización del arte, la radicalidad formal y el experimentalismo crítico. Sostiene la autora que durante aquellos años, la Escena de Avanzada reformuló las maneras de hacer y pensar el arte, cruzando las fronteras entre los géneros.

La fusión arte/vida, marcada por la intención de eliminar la superioridad en la que era ubicada el arte, privativa y burguesa, es traspasada por la fusión arte/política, como sostiene

---

<sup>4</sup> Sostiene Ana Longoni (2013) al respecto: “Durante los años 68 en Argentina, artistas plásticos, cineastas, periodistas y diversos profesionales e intelectuales generan una serie de experiencias que vinculan de manera singular la producción cultural e intelectual con una intervención política que se quiere revolucionaria y con los sectores más radicalizados del movimiento obrero.” (p. 32)

<sup>5</sup> La Escena de avanzada es nombrada por Nelly Richard (2009), se trató de un grupo de artistas quienes experimentaron con distintos lenguajes durante los años de la dictadura militar chilena. Se caracterizaron por diversas prácticas de corte neo vanguardista que planteaban reconceptualizar el lenguaje y la creación desde el cruce de disciplinas. Aparecían el cuerpo y la ciudad como principales soportes de las acciones y manifestaciones artísticas en las que se interrumpe el cotidiano para dar lugar a estos acontecimientos. Algunos de los artistas que se podrían nombrar dentro de este ambiente son: Carlos Altamirano, Juan Castillo, Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Carlos Gallardo, Carlos Leppe, Gonzalo Mezza, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, entre otros.

Richard (2009) sobre el grupo Colectivo de Acciones de arte CADA, el cual extremando sus acciones buscó ir más allá de las definiciones restringidas al arte y la política, convirtiéndose en un arte que buscaba pensar los cambios sociales y colectivos también como acciones de arte, reclamando la ausencia de límites. Esta grupalidad se formó durante los años setenta en Chile junto a artistas e intelectuales de distintas disciplinas, quienes buscaron desde la experimentación de distintos lenguajes, manifestarse en contra del sistema represivo. Existió en esta grupalidad una búsqueda propia que se ubicaba en los márgenes de los discursos oficiales de oposición al régimen dictatorial, y cuya apuesta se trató del radicalismo en sus experimentaciones de lenguajes, que a su vez buscaron ir en contra del sistema-arte considerado elitista y acotado a la institucionalidad del Museo.

Las obras a analizar tienen la particularidad de pertenecer a artistas latinoamericanos que vivieron y crearon durante años de mucha violencia. La ruptura institucional vivida por la vanguardia los años anteriores a la década del setenta desata la búsqueda de un soporte social distinto y exige pensar lugares alternativos para desarrollar las obras. La violencia anteriormente ejercida contra las instituciones artísticas ahora se dirige hacia la acción callejera o por fuera del circuito artístico, tomando en algunos momentos discursos y prácticas de la militancia política como herramientas artísticas, por ejemplo el volanteo, las pintadas, entre otras. Durante aquellos años se vivió una ruptura conceptual, que intentó escapar del autoritarismo militar, pero que también mantuvo sus distancias hacia los reduccionismos ideológicos. Las obras se ubican en los márgenes de los discursos homogeneizantes que rondaban en la época, en este sentido, se establece cierta tensión en relación a la cultura militante, la cual buscaba supeditar el arte a la política, es decir, ésta debía cumplir una

función contestataria y concientizadora, pensando en un sujeto homogéneo víctima de la violencia.

Sin embargo, en esta investigación se analizarán otras prácticas, las cuales reúnen voces que rompen el lenguaje referencial de la cultura militante. Estas otras obras se encuentran en los márgenes no sólo de las instituciones artísticas, sino también de los discursos de los partidos de izquierda, que ubicaban la reconstrucción de la identidad nacional, desde un “nosotros” homogéneo. Resistiendo a la reflexión sobre la historia como única e igual para todos, el corpus de obra a analizar en los siguientes capítulos intenta pensar la historia desde los fragmentos y los márgenes, reconstruyendo una memoria que lejos de ser lineal y única se vislumbra discontinua y heterogénea.

En los siguientes capítulos se analizarán obras expresadas a partir de la experiencia personal, desde la vivencia de la fragilidad, que no encuadran precisamente dentro del modelo del sujeto de la resistencia. Lejos de intentar construir una verdad desde la perspectiva de los protagonistas marginales de la historia, las obras se ubican en la periferia de esa “verdad”, es decir que no intentaron ir hacia los lugares de sentimentalismo y consuelo sobre la violencia vivida, sino que develan cómo los discursos totalizantes y ordenadores de la sociedad recaen sobre los cuerpos, y a su vez cómo es posible dar respuesta a esas estructuras desde la práctica artística.

Estas prácticas de subversión traspasan la crítica al autoritarismo, y se fugan hacia otras esferas de la vida, entrando en juego todas las reglas que ordenan la sociedad, y que marcan el ritmo de comportamientos esperables. Siguiendo el pensamiento de Richard (1994):

“ ... No se trataba sólo de saltarse las reglas del juego, sino de acotarlas en su sinsentido. Poner en escena así al llevarlas a su exceso simbólico, sus límites. Y mostrar a la vez un procedimiento posible de su desactivación. Procedimiento que se disparó entonces hacia la corporalidad, la biografía sexual, el tramado suburbano y las estéticas callejeras, la cotidianidad popular y la domesticidad femenina, como planos y secuencias de vida que debían ser intervenidos y reformulados anti-autoritariamente.”

(p.66)

Las obras a analizar en los siguientes capítulos cuestionan las composiciones de poder, no solo físico sino también simbólico, y se disparan hacia distintas direcciones que permiten reflexionar sobre marginalidad y subalternidad. Como sostiene Richard (1994), es posible pensar la combinación de categorías como lo femenino, las disidencias y lo latinoamericano dentro del paradigma de lo contrahegemónico. Ubicadas en el margen dentro de otro margen, el archivo de obras planteado en esta investigación permite ver cómo los distintos dispositivos de poder, no sólo de los gobiernos dictatoriales sino también de los discursos homogeneizantes de la oposición de aquellos años, dejaban por fuera prácticas, cuerpos, sexualidades que eran vistas como “lo otro”. Esos cuerpos abyectos son traídos al presente en este estudio, cuerpos que al presentarse en el espacio público y denunciar desde la diferencia lograron dar cuenta de aquellos discursos que borraban su subjetividad. La experimentación y el cruce de disciplinas dado en aquellos años dan cuenta de una real fusión entre la producción teórica y práctica, y junto a esa fusión surge la intención de pensar la realidad y las problemáticas sociales y políticas de cada espacio. Se trata de traer al presente aquellxs cuerpos que, produciendo a partir de la fusión entre arte, política y economía, dejan ver el entramado mediante el cual se organiza y produce el poder sobre las corporalidades. La

sexualidad puesta en cuestión, lo femenino como categoría crítica, la violencia sobre los cuerpos, lo íntimo y privado puesto en juego hacia el afuera, el espacio público como soporte, funcionan como focos desde donde mirar el entramado de las producciones artísticas en ambientes alternativos a los oficiales. Lxs cuerpxs precarios de los años setenta y ochenta en Latinoamérica abrieron camino hacia una nueva manera de crear y pensar la subjetividad y corporalidad de lxs artistas como terreno político en constante tensión.

## CAPÍTULO 2

### Parodia de lo femenino

Las obras reunidas dentro de este capítulo dan cuenta del trabajo en torno a la problematización del cuerpo como territorio político, a su vez en diálogo con un contexto social que empieza a cuestionar ciertas normas sociales durante los años setenta, entre ellas el género como construcción social. Para analizar las obras retomo la idea de la parodia<sup>6</sup>, la cual según Butler (1990)<sup>7</sup> hace alusión a una actuación en la que se pone en juego la relación entre lo “original” y su “imitación”. Al imitar el género, se deja ver la estructura imitativa del mismo, es decir, no se presupone que haya un original que es imitado, lo que se parodia es la noción misma de un original. En este sentido, el género aparece como una imitación sin fin, entonces, la relación entre sexo y género aparece desnaturalizada, mediante un mecanismo que permite cuestionar una unidad que lejos de ser necesaria, se devela como relación de contingencia.

Hablar de parodia implica dar lugar a la fluidez de identidades que resignifican y recontextualizan el cuerpo, impidiendo así la confirmación de identidades de género esencialistas o naturalizadas, pensando el propio cuerpo desde un lugar no normativo y desde una mirada que desborda los límites del binarismo hombre/mujer. Sobre esta diferencia sexual trabajaron lxs artistas reunidos en este capítulo, dejando ver mediante sus obras, el entramado mediante el cual se funda la base de la *sociedad heterosexual* nombrada por

---

<sup>6</sup> La palabra parodia proviene de la literatura griega en la que se entendía como un tipo de poema que imitaba las características de otro, se lo denominaba “poema irrespetuoso”. En este sentido, la parodia funciona como develamiento de aquello que parece superior o incuestionable, aquellas ideas o pensamientos elevados devienen en ridículos o triviales. La parodia se dirige hacia aquello que se ubica como autoridad o eminencia. (Laura Quintana, 2007). Retomando esta lectura, podría decir que en este terreno de investigación, aquello que se ubica como incuestionable o eminente es el régimen de heterosexualidad, y la parodia aparece como forma de develar aquella construcción.

<sup>7</sup> Butler (1990) en “El género en disputa” reflexiona sobre las prácticas de travestismo, a las cuales nombra como *parodias de género*. Sostiene la autora que esta relación entre imitación y original, en el travestismo da lugar a tres dimensiones corporales: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género. Aunque la autora reflexione específicamente sobre el travestismo, considero que el análisis que realiza sobre la parodia podría ser útil para el desarrollo del análisis.

Monique Wittig (1980), en la cual se establece una “relación obligatoria social entre hombres y mujeres” (p. 38) excluida de cualquier análisis social, erigiéndose como algo “natural”, que oculta a su vez las diferencias sociales entre ambas categorías. La diferenciación aparece como requisito fundante de la sociedad heterosexual, en la cual las mujeres se ubican como lo otro/diferente y oprimido. Dando respuesta a ese lugar de opresión, las obras de Ana Mendieta (EEUU, Cuba), Carlos Leppe (Chile) y Liliana Maresca (Arg), develan el carácter ficcional<sup>8</sup> del género desde la propia experimentación con el cuerpo, éste, a su vez doblemente violentado por un contexto de censura dado por las dictaduras militares en Argentina y Chile.

### ***Ana Mendieta***<sup>9</sup>

Para empezar con el análisis, retomaré algunas obras de la artista cubana Ana Mendieta, para lo cual resulta imprescindible pensar en la noción de interseccionalidad, concepto que llama a pensar en la coexistencia de diversos modos de opresión que conviven entre sí a la hora de analizar la condición de las mujeres. (Cejas y Ochoa Muñoz, 2021). Es decir, el género y la raza no se presentan como categorías separadas sino que se entrecruzan. María Lugones (2008) sostiene que la categoría mujer por la cual lucharon los movimientos feministas de principios del siglo XX, se ubica como categoría homogénea, y responde a las

---

<sup>8</sup> Sostiene Butler (1990) al respecto: “El género es una construcción que reiteradamente disimula su génesis; el acuerdo colectivo tácito de actuar, crear y garantizar géneros diferenciados y polares como ficciones culturales, queda disimulado por la credibilidad de esas producciones y por las sanciones que acompañan al hecho de no creer en ellas” (p. 273).

<sup>9</sup> Si bien la producción de Mendieta se ubica por fuera del territorio pensado para el análisis de esta investigación (Latinoamérica), me interesa analizar de igual manera sus obras ya que su trabajo estuvo fuertemente atravesado por su condición de exiliada desde chica. Es decir, su vínculo con lo Latinoamericano siempre estuvo presente aunque su producción fuera desde Estados Unidos.

Por otro lado, algunas de sus obras se convirtieron en una gran referencia en el campo de la problemática de género en el arte, para lo cual Mendieta significó un faro dentro de los estudios y las creaciones posteriores, marcando fuertes precedentes en el ámbito de la práctica performática que ubica al cuerpo como territorio político en constante tensión, ya que su creación surge desde su condición de mujer marrón y exiliada.

demandas de la mujer blanca burguesa y heterosexual, dejando por fuera a la mujer racializada, doblemente oprimida.

En la obra de Ana Mendieta este enfoque aparece constantemente, tal como señala María Ruido (2002): “La conciencia de las dificultades que le acarrea ser mujer y latina dentro de un universo de poder masculino y anglosajón hace que muchas de sus obras giren en torno a la violencia de género y a la propia construcción del cuerpo sexuado como territorio de lucha política.” (p. 3). Las obras de la artista dan cuenta de cierta reflexión sobre la construcción de las identidades, los límites del cuerpo y la relación con la tierra como lugar de pertenencia. Desde esta lectura me interesa retomar su trabajo considerando que fue una artista que vivió y realizó su obra en los Estados Unidos, pero que lo hizo desde su condición de Latina y desde las implicancias de su exilio.

Las obras a analizar en esta investigación demuestran la influencia del arte de acción de los años setenta en Estados Unidos, y a la vez existe un cruce con otras obras de artistas estadounidenses que trabajaron desde lo corporal. Por un lado retomaré *Glass on body*, performance realizada en el año 1972 en la que Mendieta oprime su cuerpo con placas de vidrio, dejando ver mediante la transparencia, un cuerpo marcado, “deformado” frente a la mirada que ubica el cuerpo femenino como espacio de seducción. Por otro lado, durante el mismo año (1972), y como culminación de sus estudios en el curso Intermedia Studies Program de la escuela de arte de la universidad de Iowa, Mendieta realiza *Facial Hair Transplant*, acción en la que transfiere el vello facial de un compañero hacia su rostro.

Ana Mendieta fue una artista cubana exiliada a los trece años junto a su hermana, bajo la Operación llamada Peter Pan, un programa diseñado en teoría para la conservación de los valores católicos de las familias de la alta y media burguesía cubana. Mendieta creó desde su situación de destierro, el haber sido separada de su lugar de origen es puntapié del trabajo

con la tierra como lugar de pertenencia y de su propio cuerpo como territorio político. Las primeras obras conocidas de la artista datan de 1972 cuando realizaba sus estudios en Iowa. En la mayoría de sus trabajos la utilización del cuerpo como escenario fué una constante, su repertorio de obras van desde las primeras performances en Iowa y México entre 1972 y 1975, esculturas y dibujos en madera realizados entre 1983 y 1985, su famosa serie *Siluetas* entre 1973 y 1980 y el grupo de obras que retoman el cuerpo femenino en construcciones de barro o ramas.

Si bien en sus obras hay una clara relación con el *body art* junto a la crítica hacia el objeto artístico tradicional, también se encuentra en la artista la utilización de su cuerpo como espacio de lucha política, desde donde dialoga con posturas cercanas que se ven en trabajos de otras artistas feministas durante los años 70 (Eleonor Antin, Martha Rosler, Roberta Breitmore, entre otras). A su vez fue muy crítica con el discurso homogeneizador del feminismo que no hacía lugar a aquellas mujeres que no fueran blancas, occidentales y heterosexuales. Más adelante, en 1980 Mendieta escribiría en *Dialéctica del Aislamiento* al respecto:

“Durante la década de 1960, las mujeres de los Estados Unidos se politizaron y se unieron en el movimiento feminista con la intención de acabar con la dominación y la explotación de la cultura del hombre blanco, pero se olvidaron de nosotras. El feminismo americano, tal y como está, es básicamente un movimiento de clase media blanca. Como mujeres no-blancas nuestras luchas son en dos frentes” (Mendieta, 1980, como se citó en Ruido, 2002).

En este contexto en Estados Unidos se vivía un proceso de deconstrucción y replanteamiento en torno al objeto artístico tradicional<sup>10</sup> que continúa el envión de las

---

<sup>10</sup> Ver capítulo 1: *Hacia la desmaterialización del objeto*.

vanguardias europeas en años anteriores, y se desarrolla desde los años sesenta en adelante. Sostiene Ruido (2002) que de modo específico en Estados Unidos esto implicó: la gradual importancia hacia el proceso de construcción de una obra, la consideración del propio cuerpo o del paisaje como material artístico, la posibilidad de participación del público en el trabajo, y la revisión sobre las ideas de autoría y originalidad, entre otras reflexiones. A su vez, y en interrelación con este proceso de deconstrucción en el campo del arte, aparecen teorías que cuestionan y analizan las subjetividades como parte de una elaboración en la que participan mecanismos de control.<sup>11</sup>

Siguiendo este pensamiento, Teresa de Lauretis dirá en 1989 que el género es una representación que se construye mediante diversas *tecnologías*, tales como las instituciones, las teorías, el cine, el arte, la literatura, entre otros, los cuales mediante sus campos de significación, van produciendo representaciones del género, las cuales tienen efectos reales en la vida de los individuos. El género se realiza cuando aquella representación mediada por las tecnologías se convierte en autorrepresentación, es decir, cuando es apropiada por las personas. Sin embargo, sostiene la autora que existen también las construcciones diferentes del género, las cuales resisten desde los márgenes de los discursos hegemónicos.

Desde una mirada crítica a esa imposición genérica es posible articular la obra *Glass on body* (1972) de Mendieta (FIG 1 Y 2). Esta fué una de las primeras obras de las que se

---

<sup>11</sup> A mediados de los años setenta, el teórico Michael Foucault en sus obras "Vigilar y castigar" (1975) y "Historia de la sexualidad.Vol I." (1977) reflexiona sobre el poder en las sociedades modernas, el cual es pensado ya no como algo externo al sujeto, ubicado en un soberano, sino que se vuelve un mecanismo de normalización de comportamientos. El poder ya no es sólo represivo sino productivo, es decir, produce sujetos que interiorizan esas normas a través de instituciones, discursos y disciplinas. En consonancia con esta lectura, el autor acude a la noción de *biopolítica* como una de las formas de ejercicio del poder, la misma se trata de la preocupación en las sociedades por regular la vida biológica de las personas. En este marco, aparece la noción de *tecnología del sexo*, descrita como dispositivo creado a fines del siglo XVIII que instaure discursos enfocados en la medicina, la pedagogía, la demografía y la economía sostenidos por instituciones del Estado, convirtiendo al sexo en una materia de vigilancia y control (Lauretis, 1989). Esta noción de *Tecnología del sexo* es retomada luego por Teresa de Lauretis para pensar en la *Tecnología de género*, un concepto que profundiza la función de los aparatos sociales y bio-médicos, haciendo hincapié en el carácter diferencial hacia los sujetos femeninos y masculinos.

encuentran registros fotográficos, en los mismos se puede ver a la artista oprimiendo su cuerpo mediante la presión de un vidrio: partes de su rostro, sus pechos y su pelvis son presionados por el material que deja ver por debajo las partes del cuerpo deformadas y constreñidas. El elemento transparente y firme permite pensar en aquello que está a la vista pero no logra ser apreciado como tal, es decir, la mirada sobre los cuerpos femeninos es develada en este caso mediante el señalamiento de Mendieta que marca y deja ver cómo ese cuerpo se marca y deforma. El vidrio actúa como elemento clave en la fotoperformance, mediante la transparencia muestra aquello que se encuentra detrás de él, y a la vez su firmeza deforma aquello que oprime. Hay cierto juego con la invisibilidad de esa estructura que oprime, pero que mediante el señalamiento de Mendieta se vuelve por completo visible.

En *Glass on body* (1972) hay un corrimiento del lugar de seducción del cuerpo femenino, el desnudo aparece mediado por un elemento que oprime y deforma. Sostiene Ruido (2002) al respecto: “La búsqueda de un cuerpo con existencia propia, no asimilable a la paralizante mirada cosificadora conformada por el deseo masculino es una constante en el trabajo de Mendieta y de casi todas las artistas feministas en esos años” (p. 19).



FIG. 1. Ana Mendieta, *Glass on body*, 1972.



**FIG. 2.** Ana Mendieta, *Glass on body*, 1972.

Durante el mismo año (1972) Mendieta realiza como parte de la finalización de sus estudios en el curso Intermedia Studies Program de la escuela de arte de la universidad de Iowa, la acción *Facial Hair Transplant* (FIG. 3), mediante la cual pide a un compañero que se quitara su propia barba para poder colocarla en su rostro. En las fotografías que registran la acción se puede ver cómo ambos van realizando ese pasaje de vello facial. Morty Sklar, su compañero, va cortando poco a poco su barba, al tiempo que Mendieta recoge y va pegando pedazos de esos vellos en su propio rostro, hasta convertirse en una mujer monstruosa, que porta una barba trasplantada. Mediante esa acción la artista problematiza las convenciones sociales que enmarcan y delimitan el género como algo natural y necesario, mostrando el artificio del mismo, su construcción. Su rostro muta al portar la barba de su compañero,

corriéndose así de los modelos de belleza femenina y a su vez abre sentidos sobre la autopercepción sobre el cuerpo, permitiéndose jugar de manera crítica con la identificación.



FIG. 3. Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972.

Las obras que retomo de Ana Mendieta invitan a pensar en la mirada sobre los cuerpos femeninos y cómo desde ese mismo cuerpo que es observado es posible desviar aquel miramiento, y mostrarse por fuera de la cosificación y el placer sexual masculino. En las obras de la artista su corporalidad se presenta como un espacio de confrontación y tensión, que desborda los límites de los márgenes normativos, y recorre esos bordes que dejan ver un cuerpo precario, marcado, deformado. En sus obras aparece lo interseccional, esta artista no sólo acciona desde su condición de mujer, sino como mujer marrón que debió ser exiliada sin su consentimiento. Su obra confronta no sólo con la mirada normativa sobre los cuerpos femeninos sino también con el discurso homogeneizador del feminismo de aquellos años que dejaba por fuera estos otros cuerpos. Mendieta responde desde esos límites y desde la propia politización de su cuerpo.

### ***Carlos Leppe***

Unos años después de que Mendieta se colocara una barba, Carlos Leppe vestía un vestido y se mostraba desde un lugar paródico que dialogaba entre el placer, la seducción y el dolor. El cuerpo sexuado es otra vez presentado como problemática, en este caso, Leppe tensiona la imagen esperable de un cuerpo masculino, tal como se puede observar en *El perchero* (1975), obra que fue presentada dentro de un circuito alternativo al arte durante la última dictadura chilena. Se llevó a cabo en la Galería Módulos y Fórmulas, en el marco de la muestra "Senografía" en el año 1975 y se trató de una instalación fotográfica donde el artista posa con un vestido "de mujer" dejando ver sus pechos en una clara tensión entre el torso masculino y el pecho femenino.

Carlos Leppe nació en 1952 en Santiago de Chile, estudió la Licenciatura en Bellas Artes con mención en pintura en la Universidad de Chile en los años 70 y se formó con artistas como Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn y Nelly Richard, con quienes realizó trabajos en conjunto. Fue un artista visual que trabajó en distintos universos artísticos como performance, fotografía y video. Durante su carrera se encargó de cuestionar el arte como institución, alejándose de las normativas estéticas. Durante los años setenta participó en los inicios de la performance en Chile, así como del videoarte y el fuerte impacto de la fotografía dentro del ambiente artístico. Formó parte de la Escena de Avanzada chilena y se desarrolló profesionalmente en el área publicitaria, como director de arte y asesor de imagen entre otros cargos para compañías nacionales e internacionales. Sus obras iniciaron en los años setenta y continuaron hasta el 2011, tratándose de instalaciones, fotografías y en su mayoría performances. Algunas de las obras de Leppe son: *Acción de la estrella* (1979) que se trató de una performance realizada en la Galería Cal en Santiago de Chile, con la participación de Nelly Richard. Otras de sus obras

importantes fueron: *Sala de espera* (1980), una instalación dividida en tres micro instalaciones y *Las cantatrices* (1980), video instalación dirigida por Nelly Richard.

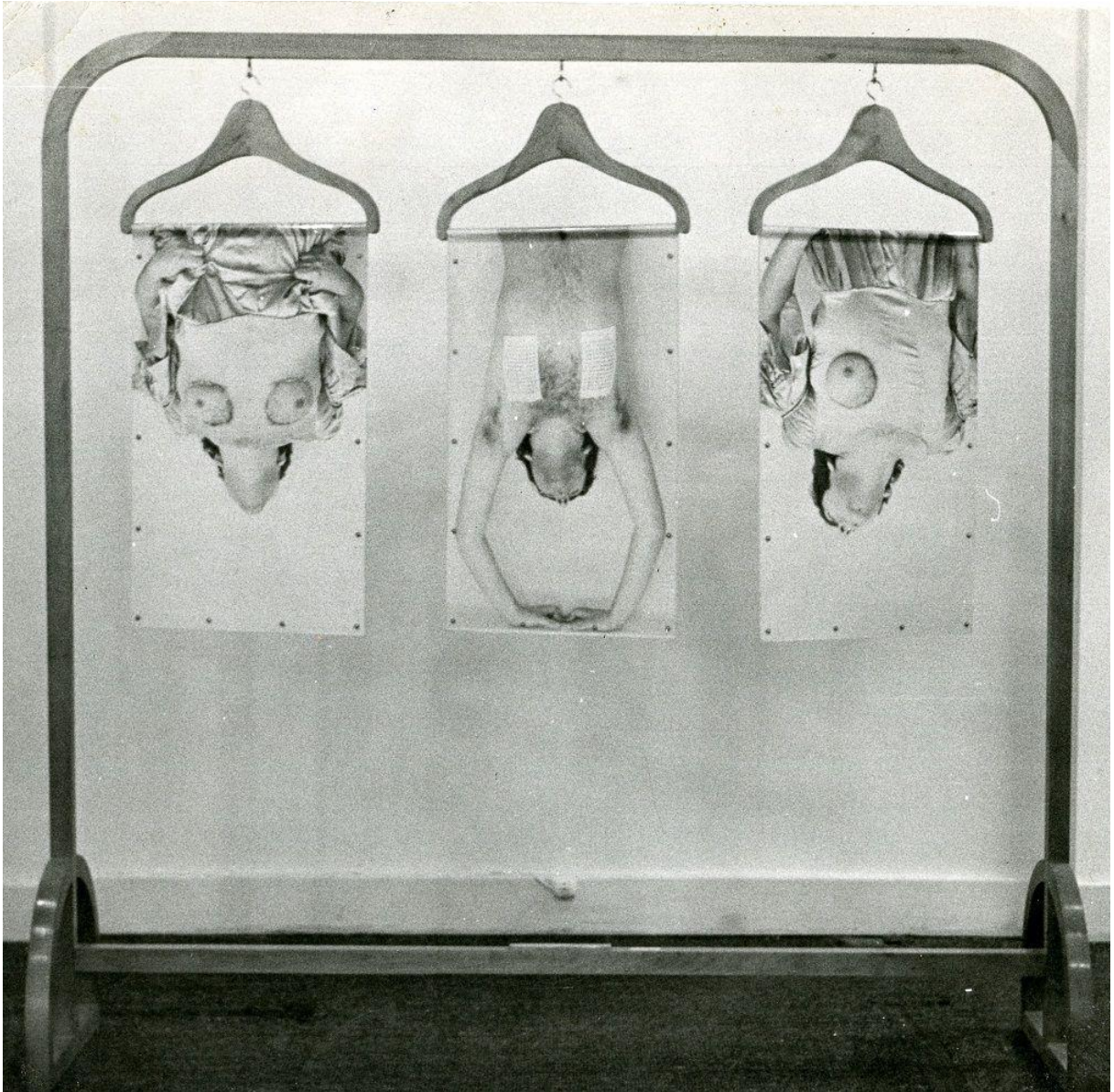
La obra que me interesa detallar (*El perchero* (1975), así como las obras nombradas anteriormente, se realizaron durante los años de dictadura militar chilena. Me interesa retomar una reflexión sobre el contexto realizada por Catherina Campillay y Maria Iris Flores (2018) quienes sostienen que la escena artística chilena durante la dictadura se vió cooptada por teorías que sostenían que durante aquellos años hubo un “apagón” cultural. Sin embargo, hubo instituciones que mantuvieron sus trabajos aún durante un proceso de censura. Diversas galerías independientes hicieron posible la circulación de obras de artistas emergentes. Dentro del ambiente artístico, las iniciativas de privados permitieron construir una escena nueva, que según las autoras: “se vinculan con lo oficial, pero que se vale de estos espacios para ejercer un pensamiento crítico y realizar obras de corte político” (Campillay y Flores, 2018, p. 140). Es en este contexto de vinculación con distintos espacios de galerías privadas, casas particulares y espacios autogestionados, que Leppe presenta *El perchero* (1972) en un concurso de escultura llamado “Senografía”, con el que se buscó reflexionar sobre el posible avance de la tecnología sobre los cuerpos, así como también sobre los senos femeninos como símbolo plástico representado en la historia del arte.

La obra es un claro ejemplo del cruce entre disciplinas (instalación, fotografía y performance) y se trató de tres fotografías tomadas por Jaime Villaseca, en las que se puede ver a Leppe posando con un vestido. Las fotografías (FIGS. 4 y 5) se presentan sobre 3 perchas distintas, que a su vez cuelgan de un perchero. En las imágenes de los extremos Leppe muestra sus pechos que sobresalen a través de agujeros hechos en el vestido. En la imagen del medio el artista se muestra con el torso desnudo, y con vendas en la entrepierna y en el pecho. A su vez, las fotografías se encuentran dobladas a la mitad, por lo tanto para ver la obra

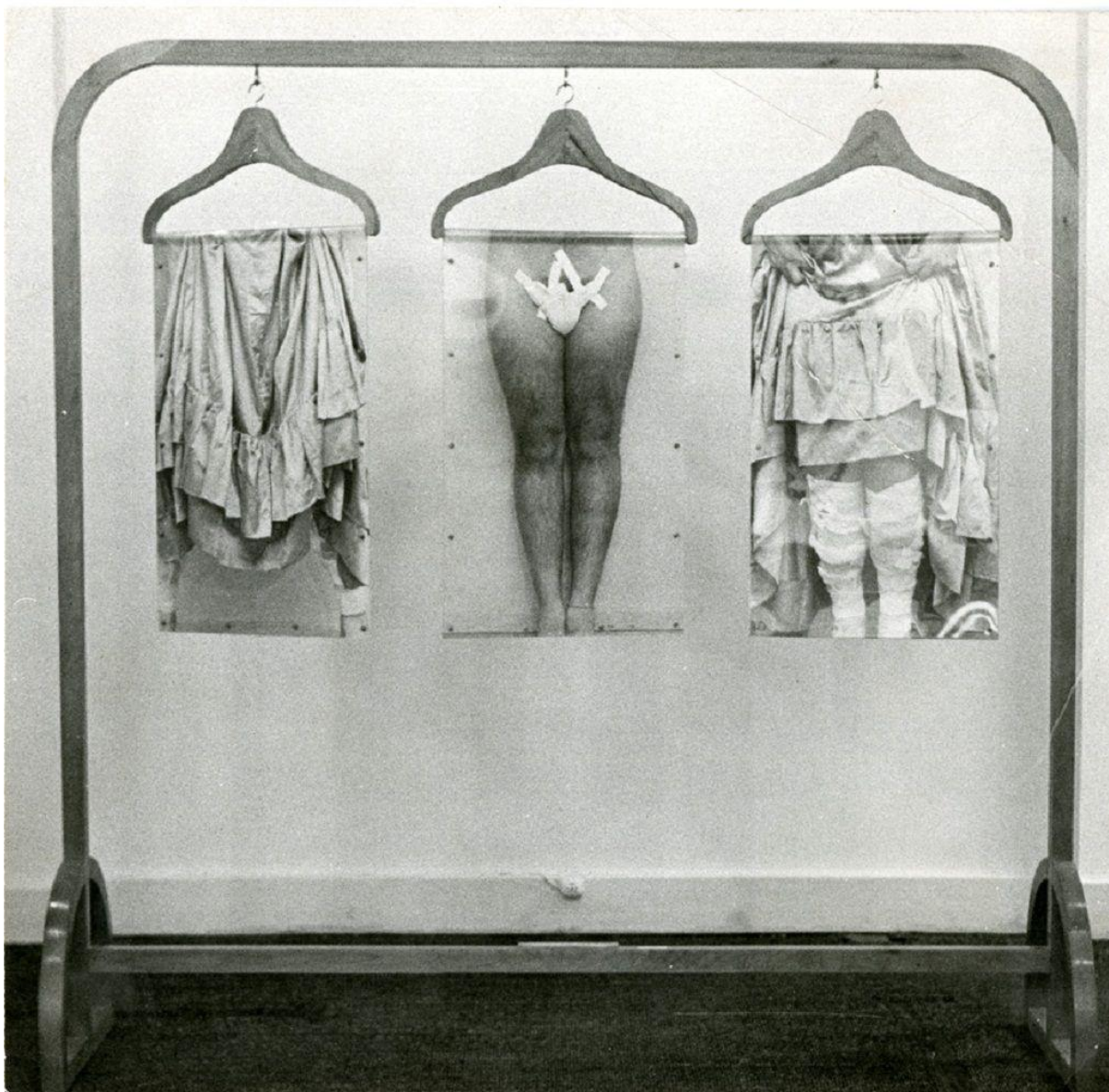
entera es necesario recorrerla, descubriendo así las otras partes de la imagen. El cuerpo de Leppe cuelga con el cuerpo invertido y cierta curvatura hacia atrás, en una pose que pareciera de placer o goce. En la fotografía del medio el pecho de Leppe se encuentra tapado por vendas, materialidad que me permite pensar a un cuerpo herido. El dolor y el placer juegan en una misma obra: la liberación sexual se tensiona en su revés: la censura. Campillay y Flores (2018) sostienen que *El perchero* se enmarca dentro de las obras latinoamericanas que durante aquellos años intentan responder desde los márgenes sexuales estando bajo períodos de dictadura. Es posible entonces ver cierto cruce entre la violencia dada por un contexto represivo, y a su vez ese cuerpo también se muestra herido o censurado, se podría pensar, por el régimen de heterosexualidad imperante que regula y controla la visibilidad de los cuerpos bajo el binomio hombre/mujer, es decir, el cuerpo de Leppe en esta obra parece estar doblemente herido.

Lo novedoso de la instalación de Leppe es que se presentó en el marco de una muestra que en sus bases no contaba con una reflexión crítica sobre el cuerpo femenino en la historia del arte, sino que es pensado como una herramienta más de la plástica. En cambio Leppe mira de manera crítica esa relación del cuerpo femenino, no ya como algo dado sino desde un lugar a cuestionar, una mirada desde el margen, que permite ver el revés sobre la norma que ordena los cuerpos. Afirman al respecto Campillay y Flores (2018): “Las lecturas de la obra presentada apuntan hacia una reflexión política de los cuerpos sexuados a través de un travestismo que desestabiliza los imaginarios normativos en torno a aquellos cuerpos latinoamericanos heridos” (p. 154). El cuerpo travestido de Leppe y sus pechos, que él decide mostrar como senos que sobresalen por los agujeros del vestido dan cuenta de una corporalidad que tensiona el binarismo hombre/mujer. Por otro lado, también aparece cierta tensión en relación a la materialidad de la obra, ya que se trata de un cruce entre instalación,

fotografía y performance, y es presentada en un ambiente donde esas líneas se encuentran delimitadas por las disciplinas.



**FIG. 4.** Carlos Leppe, *El Perchero*, 1975, instalación compuesta por tres fotografías colgadas de un perchero, Madera (perchero y perchas), Gelatinobromuro de plata sobre papel.



**FIG. 5.** Carlos Leppe, *El Perchero*, 1975, instalación compuesta por tres fotografías colgadas de un perchero, Madera (perchero y perchas), Gelatinobromuro de plata sobre papel.

Al analizar esta obra es posible pensar en la politización de su propio cuerpo y en el diálogo con las problemáticas de la época tales como la liberación sexual y la violencia sobre los cuerpos feminizados. Leppe cuestiona los lugares esperables para un cuerpo masculino, la feminización de su corporalidad al posar con un vestido da cuenta de una provocación en torno a la sexualidad, develando en este gesto, como sostiene Butler, aquellos cuerpos y

sexualidades abyectas<sup>12</sup> que la sociedad excluye o deja por fuera del sistema normado de heterosexualidad.

Leppe provocó con su obra y lo hizo desde la potencia de su propia subjetividad, desde un lugar desafiante trabajó con su cuerpo como territorio de tensión, un cuerpo doliente, herido, vendado, pero a su vez liberado, despojado de las miradas que van normando los comportamientos esperables. Lejos de presentarse sin conflictos, el cuerpo de Leppe aparece como terreno desde donde cuestionar las maneras de pensar y abordar el cuerpo sexuado. Retomando a Fabião (2019), es posible conocer a través de esta obra un cuerpo atravesado por la experiencia de la precariedad y la precariedad de la experiencia, conciencia que permite, mediante la práctica performática, desmontar aquellos sentidos organizados desde el régimen de la heterosexualidad para mirar un cuerpo masculino, y volver así a pensar en nuevas maneras de organizar, pensar y vivir ese cuerpo politizado.

### ***Liliana Maresca***

En años posteriores a las obras de Mendieta y Leppe, Liliana Maresca, desde Argentina, mostraba de una manera similar las tensiones en torno al cuerpo femenino en el ambiente artístico. Sobre esta artista me interesa retomar las fotoperformances realizadas junto al fotógrafo Marcos López durante los años ochenta en Buenos Aires, que luego formaron parte de la serie: "Liliana Maresca con su obra". Las mismas invitan a pensar en ciertas reflexiones sobre el cuerpo femenino, en esta serie de fotografías se puede ver a Maresca interactuando con objetos varios, mostrándose mediada por los mismos. El cuerpo-objeto de Maresca

---

<sup>12</sup> Sostiene Judith Butler (2005) al respecto: "La abyección implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y, por lo tanto, supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia" (p.19).

permite pensar y problematizar la desnudez femenina como objeto de seducción, y abordar el cuerpo femenino puesto ya no al servicio de un contenido erótico o sensual.

La problemática aparece en torno a la corporalidad como territorio de experimentación así como también de disputa simbólica, donde la desnudez cobra otro sentido al develar una mirada hegemónica sobre el cuerpo femenino. En Maresca esa corporalidad es desmarcada de los lugares esperables para convertirse en un espacio de controversia, de tensión y denuncia.

Liliana Maresca nació en 1951 en Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, realizó sus estudios en la escuela Nacional de Cerámica, y se formó con distintos artistas del ambiente artístico de la provincia. A principios de 1980 comenzó a participar de manera activa en la escena del *under* porteño. Trabajó de manera colaborativa con artistas como Ezequiel Furgiele y Marcos López, y más adelante, en los años 90 expuso sus proyectos en lugares como el centro Cultural Recoleta y en el Casal de Catalunya. Realizó sus obras entre los años 1980 y 1994, entre las cuales se vislumbran múltiples formatos, desde collages, ensamblajes, instalaciones y fotoperformances. El recorrido de Maresca estuvo marcado por una intención férrea en la creación con otros, colaborativa y dinámica. A lo largo de los años 80 y 90 organizó diversas muestras de arte, que además se convertían en espacios lúdicos. *La kermesse*, *El paraíso de las bestias* (1986) y *La conquista* (1991) fueron exposiciones multidisciplinarias organizadas junto con otros artistas que apoyaban la idea de crear y pensar el arte de manera colectiva. Una de sus obras destacadas fue: *Lo que el viento se llevó*, instalación presentada en 1989 en la inauguración del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Allí presenta muebles de un jardín oxidados que dejan ver el paso del tiempo, el abandono. En otra de sus instalaciones, *Recolecta* (1990), la artista presenta un carrito de cartoneros tomado de la realidad, para reflexionar sobre la marginalidad social, obra que luego se replicó en otros

ejemplares de carrito pintado de blanco. Mas adelante, en 1992 Maresca presenta en el Centro Cultural Recoleta, *Espacio disponible*, que se trató de una instalación con carteles publicitarios con un número de teléfono. La artista retoma esta obra presentando fotografías de su cuerpo desnudo fotografiado por Alejandro Kuropatwa en la revista *El Libertino*, bajo el título: *Maresca se entrega a todo destino*.

Las obras que analizaré dentro de esta investigación se enmarcan en un momento inicial dentro del recorrido de la artista. Al inicio de los años ochenta la Argentina salía de la última dictadura militar, época en la que los cuerpos eran censurados y desaparecidos. Durante la apertura democrática desde el *under* artístico en Buenos Aires se intenta revivir y explorar ese cuerpo colectivo censurado. La obra de Maresca se desarrolla en esos años de explosión artística, momento que venía gestándose previamente a la dictadura. En los años sesenta se palpitaba una escena en la que aparecían problemáticas tales como la liberación sexual, la autonomía de los cuerpos y el aborto (Rosa, 2016). La obra de la artista da cuenta de problemáticas y demandas feministas que en cierta forma se fusionaron con la vivencia de la violencia y censura hacia los cuerpos en la dictadura.

Las fotoperformances de Maresca se ubican en una serie de tres producciones fotográficas que se realizaron junto a Marcos López al inicio de los años ochenta. En este caso retomaré una de esas tres series realizadas junto al fotógrafo, titulada *Liliana Maresca con su obra* (1983), en la cual la artista posa en un interior interactuando con objetos encontrados. Esta serie es la primera que se ubica como inicio de sus fotoperformances, ya que no existen registros anteriores de otras producciones. En las fotografías la aproximación hacia el objeto se presenta de forma particular, ya que la artista muestra el objeto desde las huellas de su función, es decir, en un reciclaje del mismo para transformarlo en otra cosa (Rosa, 2016). La búsqueda desde el sin sentido o un sentido otro del objeto permitían la pura experimentación

con el mismo, generando una fusión interesante entre cuerpo y objeto. También es interesante pensar la idea del cuerpo de la mujer como objeto y su interacción con estructuras que lo oprimen y marcan.

En una de las fotografías de la serie (FIG. 6) Maresca posa desnuda con una máscara sobre la cara. Se encuentra en una habitación rodeada de objetos colgados en la pared y apoyados en el suelo, ella posa desnuda en el centro de la imagen. Esto me hace pensar si su corporalidad en la imagen funciona como un objeto más, a la par de los que se encuentran a su alrededor. Maresca cubre su rostro y nos muestra sus partes erógenas, como si a través de ese gesto estuviera señalando el destino indisoluble del cuerpo de la mujer como sitio de placer sexual.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Esta asociación me recuerda una escena de la película "Ojos bien cerrados" (1999) dirigida por Stanley Kubrick. En una escena particular el personaje principal se encuentra en un ritual en el que todos los participantes portan máscaras, en el centro del espacio se ubican varias mujeres en círculo, que al ser llamadas por un maestro (varón) se desnudan y caminan en búsqueda de un hombre con quien luego tendrán relaciones sexuales. En esta escena el cuerpo de la mujer aparece completamente cosificado y despersonalizado, su cuerpo adquiere valor únicamente como espacio de placer sexual, como ofrenda, para servir al placer del otro. En dicha escena todos portan máscaras, pero los únicos cuerpos desnudos que vemos son de mujeres.



FIG. 6. Liliana Maresca, *Sin título*, de la serie *Liliana Maresca junto a su obra*, Fotografía de Marcos López, 1983.

Por otro lado, la máscara remite a la idea de representación, elemento que permite salirse de la cotidianidad para representar un personaje. En este sentido, y retomando el pensamiento de Wittig (1980) aparece la idea de *la mujer*, el mito, representación de una esencia natural (madre, objeto de deseo, condición natural femenina, etc) y por otro *las mujeres*, seres históricos, sujetos políticos, producto de las relaciones sociales. En palabras de la autora: “La Mujer no es cada una de nosotras, sino una construcción política e ideológica que niega a las mujeres (el producto de una relación de explotación)” (p.27). Siguiendo este pensamiento Maresca podría estar teatralizando aquella “mujer” como esencia, pero a la vez dejándonos ver detrás de esa máscara su corporalidad real.



**FIG. 7.** Liliana Maresca, *Sin título*, de la serie *Liliana Maresca junto a su obra*, Fotografía de Marcos López, 1983.

En otra de las fotografías (FIG. 7) Maresca posa detrás de una estructura de hierro y se encuentra semisentada con las rodillas apoyadas sobre el piso. La estructura que se ubica por delante de su cuerpo tiene la forma de un resorte que sigue la línea de su torso, unida a otra estructura que simula un torso femenino. El cuerpo de la artista se encuentra por detrás de la misma, a su vez su forma acompaña las partes de su cuerpo, en una especie de fusión con el mismo. Los senos ficticios de la estructura encajan con la silueta de Maresca, dejando ver cierta tensión entre el objeto y el cuerpo. Esa estructura dura podría hacer alusión a cómo el cuerpo de la mujer es mirado, cómo la construcción social sobre lo femenino condiciona la vivencia de las corporalidades. Maresca posa con su cuerpo desnudo pero esa desnudez es vista desde un lugar de tensión, se convierte en un cuerpo-estructura, cuerpo-robot que deja ver el artificio que condiciona la mirada sobre las mujeres y la construcción de la subjetividad. En este sentido, la estructura de hierro funciona como símbolo opresor de su corporalidad.

En otra de las fotografías (FIG. 8) Maresca se presenta posando con una estructura que simula nuevamente un torso femenino, esta vez intervenido por agujeros y tubos que simulan una garganta o laringe. Aparece en esta imagen la idea de prótesis, pero esta vez se encuentra intervenida, agujereada. El cuerpo se presenta mediado por el sufrimiento, agujereado, roto, algo en la fotografía evoca a un cuerpo mutilado. Se podría pensar que no sólo se estaría refiriendo al cuerpo de la mujer como objeto sino también a los cuerpos violentados por la dictadura. La estructura que evoca el seno femenino (FIG. 7) en esta oportunidad (FIG.8) se encuentra intervenida, violentada. Nuevamente el cuerpo-objeto, cuerpo-robot aparece, en esta ocasión evocando un cuerpo enfermo.

La obra de Maresca marcó un precedente importante en el ambiente artístico argentino, ya que desde la imagen de un cuerpo precario, roto, enfermo, mediado por objetos reciclados, aparece otra manera de mostrar los cuerpos femeninos en el ambiente artístico, cuestionando así el lugar de seducción desde la propia politización del cuerpo. María Laura Rosa (2016) sostiene que el compromiso político desde la corporalidad y la búsqueda de nuevas significaciones fue el puntapié para empezar a narrar esa otra historia de los cuerpos femeninos en la historia del arte y agrega al respecto: "...la artista reflexionó sobre la dimensión corporal de la experiencia femenina, la cual ha sido invisibilizada durante siglos en el terreno de la representación visual. El arte feminista como práctica cultural, generó nuevas perspectivas y significados en el campo de las visualidades" (p. 10). Estas obras se enmarcan dentro de un contexto de puja por parte de artistas mujeres que problematizaron sus lugares asignados en la sociedad, exigiendo una mayor participación en el ambiente artístico. Ese impulso se realizó a su vez desde la ampliación de nuevos lenguajes artísticos e interdisciplinarios (Rosa, 2016).



**FIG. 8.** Liliana Maresca, *Sin título*, de la serie *Liliana Maresca junto a su obra*, Fotografía de Marcos López, 1983.

## ***Reflexiones***

Mientras que Maresca tapa sus senos con una estructura por delante y Mendieta los presiona hasta aplastarlos, Leppe los libera en un claro señalamiento hacia una parte de su cuerpo resaltado por la vestimenta. Así mismo, mientras que Mendieta se coloca una barba, Leppe porta un vestido, es decir, en lxs tres artistas hay una respuesta hacia la mirada heteronormativa que espera del cuerpo de una mujer la seducción, y responde ante el cuerpo de un hombre “feminizado” con censura.

Estxs artistas se burlan del régimen regulatorio y preparan un universo paródico, responden desde la propia vivencia atravesada por la violencia de un contexto dictatorial, mostrando un cuerpo herido, vendado, deformado, estructurado por un objeto, cubierto con una máscara, desnudo en su totalidad o bien mostrando sus fragmentos. A su vez existen en estas obras materialidades frías y firmes, como el vidrio o el metal, que marcan, deforman o estructuran un cuerpo, así como lo hacen las normas que van regulando los comportamientos de los cuerpos sexuados, normas que, como sostiene Butler (1990), van escondiendo su génesis para instaurarse como “lo normal” en una sociedad. En cambio estxs artistas realizan distintos señalamientos que indican algo en común: el género no es más que una construcción que estructura los cuerpos y ubica por fuera aquellxs que no responden a dicha norma.

En estas obras aparece cierta experiencia sobre lo precario que convierte esa fragilidad de la existencia en un terreno potable, un espacio desde donde el cuerpo puede mostrarse liberado, en búsqueda de otras significaciones que develan el género como ficción reguladora, mostrando así que lxs cuerpxs pueden configurarse desde otras miradas y ser pensados desde otros lugares no normativos.

## CAPÍTULO 3

### Hablar desde la diferencia

*Me apesta la injusticia, Y sospecho de esta cueca democrática, pero no me hable del proletariado, porque ser pobre y maricón es peor. Hay que ser ácido para soportarlo, es darle un rodeo a los machitos de la esquina. Es un padre que te odia, porque al hijo se le dobla la patita. Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro envejecidas de limpieza acunándote de enfermo. Por malas costumbres, por mala suerte como la dictadura. Peor que la dictadura. Porque la dictadura pasa y viene la democracia. Y detrasito el socialismo ¿Y entonces? ¿Qué harán con nosotros compañeros?*

(Fragmento de *Manifiesto. Hablo por mi diferencia*. Pedro Lemebel. 1986)

En este capítulo reuniré obras que permiten pensar la disidencia sexual como eje, retomando trabajos en donde aparecen cuerpos que irrumpen en espacios públicos, en la Universidad, muestras de arte, eventos artísticos y fiestas, que hablan y crean desde la periferia sexual, que ponen en jaque los roles de género, desde el travestismo en algunos casos, así como también se cuestionan las reglas que ubican en un lugar de poder (activo) a lo masculino, y de pasividad a lo femenino. Algunas de las obras de Carlos Leppe (Chile), *Las yeguas del apocalipsis* (Chile) y *Batato Barea* (Argentina) serán reunidas en este capítulo para ponerlas en diálogo y pensar así en un espacio de tensión donde se dejan ver esos otros cuerpos deseantes, que a su vez convierten el entorno cercano de creación en un laboratorio de experimentación sexual y política. Teniendo en cuenta el contexto social en el que se desarrollan, marcado por dictaduras militares, estas obras invitan a pensar la resistencia a la

represión desde la disidencia sexual, que a su vez puja por la visibilidad de sus experiencias, en ocasiones relegadas por los partidos tradicionales de izquierda.

### **Carlos Leppe<sup>14</sup>**

Pensando entonces en cómo desde la propia corporalidad es posible denunciar la violencia hacia las disidencias sexuales, retomaré la obra *Prueba de artista* (1981) de Carlos Leppe (Chile), la cual se inscribe en el marco del malestar vivido por la sociedad chilena durante los años de dictadura, y a su vez desde el desencuentro con la oficialidad del discurso político de izquierda. Encontrando sensaciones cercanas a las de Pedro Lemebel en su Manifiesto<sup>15</sup> (el cual cito al principio del capítulo), Justo Pastor Mellado en el artículo de la revista *Artishock* titulado “Carlos Leppe” (2015) relata su relación con Leppe y describe un vínculo particular con la militancia política: “Debía enfrentar una primera represión manifiesta, para repetir el esquema, que provenía de la Dictadura. En otro plano, debía sostener una segunda represión, latente, desde la oficialidad de (la) dicha izquierda” (Pastor Mellado en *Artishock*, 2015).

*Prueba de artista* (1981) (FIG. 9 y 10) se trató de una acción llevada a cabo en Santiago de Chile junto a Marcelo Mellado. En la misma, Leppe posa junto a su compañero luego de grabar en su pecho y en el de Mellado la palabra ACTIVO, para luego fundirse en un abrazo que distorsiona la palabra grabada en sus cuerpos. Fue realizada en 1981 en el Taller de Artes Visuales en Santiago de Chile. En un patio interno del taller los artistas instalaron un espacio con diversos elementos de grabado y litografía. El mismo contaba con diversos objetos como

---

<sup>14</sup> Sobre la vida del artista, obras y contexto de producción describo con más detalle en el capítulo 2: *Parodia de lo femenino*.

<sup>15</sup> En 1986 Pedro Lemebel interrumpe en una asamblea de grupos de izquierda y lee su manifiesto *Hablo por mi diferencia*, un escrito a modo de protesta por la discriminación hacia las disidencias sexuales en las filas de los partidos de izquierda. La lectura de este manifiesto fue un hecho que marcó fuertes precedentes en el ambiente de las disidencias chilenas.

una escalera, una televisión encendida con una tela por encima, y sobre una de las paredes se encontraban los signos + y - marcados con tubos fluorescentes. La performance se realizó con público presente y se dió inicio cuando los artistas se ubicaron frente los espectadorxs con el torso desnudo. Luego Leppe se recostó sobre una rejilla de madera instalada en el espacio, acto seguido Mellado colocó un stencil con la palabra ACTIVO en su pecho y luego de entintar un rodillo grabó en el pecho de Leppe dicha palabra. Acto seguido Leppe realizó la misma acción sobre el cuerpo de Mellado y finalizaron la performance con un abrazo que permitía ver cómo las palabras escritas en sus pechos se fusionaron mostrando así la superposición de letras. La performance aparece como gesto de amor entre dos cuerpos masculinos, y deja ver cómo las etiquetas sobre los roles sexuales rigen y ordenan los miramientos hacia aquellxs cuerpos que no responden a las normas de la heterosexualidad.

Analizar esta obra de Leppe invita a pensar en la politización de su propio cuerpo y en el diálogo con las problemáticas de la época tales como la liberación sexual y el cuestionamiento hacia los roles tanto masculinos como femeninos. En este sentido, la masculinidad como portadora de “lo activo” en las relaciones es reelaborado en esta performance, en la que la palabra ACTIVO es borrada mediante un abrazo entre dos hombres. A partir de la inscripción de la palabra en el cuerpo, Leppe cuestiona el rol asignado a la masculinidad y la reproducción de este mecanismo aún en relaciones no heterosexuales.



FIG. 9. Carlos Leppe, *Prueba de artista*, 1981.

Por otro lado el título de la obra hace referencia al campo del grabado, en el cual la prueba de artista es una estampa que se realiza para verificar el estado general del trabajo realizado, a modo de estudio sobre los avances de la obra. En este sentido, la prueba de artista de Leppe parecería mostrar el estado general sobre las normas que asignan al cuerpo de un hombre el rol de “activo”, el cual se va borrando durante la performance, volviendo difusa aquella inscripción.



FIG. 10. Carlos Leppe, *Prueba de artista*, 1981.

### ***Yeguas del apocalipsis***

En años posteriores, las Yeguas del Apocalipsis (Chile) continúan el cuestionamiento hacia la heterosexualidad como norma reguladora, y lo hacen visibilizando aquellos otros cuerpos y sexualidades por fuera de estas reglas. A partir del análisis de algunas de sus obras es posible pensar el cruce entre política, arte y sexualidad. Desde un lugar de no pertenencia, Las Yeguas enfrentaron a las instituciones oficiales artísticas durante los años ochenta en

Chile, así como también lo hicieron desde la crítica a los sectores de organizaciones de izquierda. Me interesa retomar de este dúo tres fotografías de acciones realizadas durante los años 80 y 90 en Chile. En principio analizaré *Refundación de la Universidad de Chile* (1988), performance en la que ambos ingresan desnudos a la Universidad montados sobre un caballo. Por otro lado, en el artículo *Que no muera el sexo bajo los puentes* de la revista Trauko (1989) aparecen varias fotografías en las que aparecen acostados en una cama posando para la cámara, junto a las fotografías se presenta un texto de denuncia contra la homofobia de los sectores de izquierda. Por último en 1990 interrumpen en la muestra *Cuerpos contingentes*, realizada por las artistas Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit. Las yeguas se presentan sentadas en sillas de ruedas mostrando cuerpos débiles y enfermos.

Las Yeguas del Apocalipsis fue un dúo conformado por los artistas Pedro Mardones Lemebel (1952-2015) y Francisco Casas (1959) a partir del año 1987 en Santiago de Chile, aún bajo el período de dictadura. Desde sus inicios Las Yeguas intervinieron en distintos espacios tanto públicos como privados, realizando acciones a veces efímeras, con poco registro de las mismas. Las obras en su mayoría se trataron de intervenciones, acciones y fotoperformances. Desde sus obras se involucraron en debates y complicidades con el campo político e intelectual chileno, sus alianzas se dieron en diferentes espacios como el literario de la mano de poetas y escritores, así como también la escena de la cultura punk chilena, que se movía en espacios alternativos donde confluían bandas musicales, pintores, fotógrafos y videastas (Archivo Yeguas del apocalipsis, 2018).

Sus últimas obras datan del año 1993, momento de transición democrática en el gobierno chileno. Más adelante ambos se volcaron hacia la producción de escritura de poemas y novelas (campo del que provenían) y hacia acciones corporales pero de manera solitaria. Las Yeguas no intentaron pertenecer a ningún campo específico del arte así como

tampoco del ambiente de la “resistencia a la dictadura” conformado por las agrupaciones de izquierda. En este sentido, Casas (2014) insiste en la idea del *habitante nómada*, que no pertenece a los grupos de izquierda sino que ronda los espacios artísticos desde su lugar *pagano y proletario*. Es desde este margen que las Yeguas intervinieron distintos espacios alternativos a las instituciones de arte, posicionándose por fuera de las rotulaciones así como de la intención de pertenecer a las prácticas que hoy, retomando a Taylor<sup>16</sup> (2011) son nombradas como *performáticas*. Sostiene Casas (2014) al respecto: “Más bien, Pedro y yo tramamos un devenir, una cartografía y su loca posibilidad geoloca de habitante nómada ...sin dejar de considerar nuestra anormalidad normalista, pagana y proletaria; más bien, pienso, intentamos restablecer una vieja línea en el mapa...” (Casas, 2014).

Algunas de las obras que cobraron más relevancia fueron: *Las dos Fridas* (1989), escenificación que ambos realizan de la obra *Las dos Fridas* (1939) de la artista mexicana Frida Kalho. En la fotografía tomada por Pedro Marinello en 1989 las Yeguas realizan un “cuadro vivo” de la obra y posan sentados tomados de la mano, conectados por una sonda de transfusión de sangre, en esta ocasión en alusión a una transfusión que habla del contagio en el contexto de la pandemia del VIH. En otra de sus obras, *La conquista de América* (1989) en el marco del “Día de la raza” bailan una cueca sobre un mapa de América del Sur que a su vez está cubierto de vidrios. Una obra que muestra la vinculación de los artistas con la madres de desaparecidos que durante la dictadura realizaban ese baile solas, como forma de protesta antes la desaparición de sus hijos, proponiendo un baile ahora incompleto. En esta obra Las Yeguas bailan una cueca con sus torsos desnudos y sus cuerpos heridos por los vidrios que se encuentran debajo de sus pies, recorren el mapa de América del Sur marcando con sus pasos ensangrentados las ausencias de los desaparecidos en dictadura.

---

<sup>16</sup> La diferenciación entre performativo, performatividad y performático es nombrada en el capítulo 1: *Performance y género*, donde retomo las lecturas de Taylor al respecto.

Si bien estas obras fueron las más visibles, me interesa ir tras el rastro de otras acciones del dúo de las cuales hay pocos registros fotográficos, así como también pocos testimonios y escritos sobre lo sucedido. Me intriga el ir tras ese cuerpo nómada que nombra Casas y sobre esas intervenciones efímeras, donde sus cuerpos parecen estar un breve momento para luego desviar, o devenir en otra cosa. Sostiene Richard (2018) sobre este interés en generar recorridos improvisados: “La sed de lo irrepetible que anima a Pancho y Pedro en sus improvisados recorridos por variadas identidades y geografías prefiere lo vivo de un recuerdo que tenga presente la fragilidad de sus huellas delebles, evanescentes” (p.48).

El contexto donde desarrollaron la mayoría de sus obras fue durante los últimos años de dictadura y durante la transición democrática. En este sentido, Las Yeguas establecieron alianzas con diversos espacios de denuncia y sobre todo con los detenidos desaparecidos, en alianza con las madres de los mismos (Rojas, 2019). Durante aquellos años los artistas decidieron alejarse del ámbito del que venían, que era la literatura, para acercarse hacia la acción con el propio cuerpo como territorio de denuncia.

En *Refundación de la Universidad de Chile* (1988) Las Yeguas irrumpen en la Universidad en el marco de una toma realizada por los estudiantes de artes de la Universidad de Chile. Realizan una entrada triunfal montados sobre una yegua, desnudos. Esta acción fue realizada en compañía de las poetas Carmen Berenguer, Carolina Jerez y Nadia Prado. Pensando en esos otros trayectos que ambos marcaron, creando su propio recorrido trazado principalmente por la denuncia y la politización de sus propios cuerpos, Casas (2014) sostiene:

“La entrada triunfal a la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, ocupada por los milicos, montados en pelota y a pelo en la yegua de feria, triste, vieja y proletaria *Parecía* (1990), a la manera de los conquistadores, parodiando al macho usurpador, (...) podría inaugurar esta línea, este trazo-desplazamiento, paseíto,

fragmento de un discurso amoroso, el estar unos momentos sobre los cascos de los caballos y no abajo, acción que solo pretende entrar a la universidad, no para quedarse sino más bien para salir, para dejar su virus de despedida, un recuerdo, un pensamiento frágil que no va a cambiar nada, solo eso, la configuración de una metáfora remota, graficada como leyenda urbana, anudada en el tiempo, recuerdo solidario con los otros destinos” (Casas por Diego Rojas, 2019).

Las Yeguas irrumpen en la Universidad, con intención de sacarle chispas a la institución que ocupa el lugar de autoridad, y mediante su discurso de saber/poder, construye protocolos que reprimen ciertos cuerpos. (Richard, 2918) A su vez el desnudo aparece como manera de solidarizar con otros cuerpos vulnerados por la precariedad y el daño. En la fotografía (FIG. 11) se los ve montados sobre la yegua, por delante se encuentra Casas, y sentado detrás, Lemebel, que mira hacia abajo. Casas sin embargo mira hacia adelante, con la mirada firme, parecería, con la conciencia de estar acercándose a una institución donde había poco lugar para ellxs: la Universidad. Ambos desnudos se dirigen hacia la entrada, y desde su desnudez dejan ver su cuerpo en tanto cuerpo sexuado. Pienso que la característica de la desnudez cobra relevancia en la obra debido a que no es cualquier espacio al que acuden, sino una Universidad, a plena luz del día. La idea de entrar como conquistadores refunda la Universidad, como lo dice el título de la obra, la vuelve a inaugurar, ahora con conquistadores maricas. A su vez, la desnudez se torna un dispositivo de acción y de resistencia, como forma de negar “lo normal” bajo discursos de disciplina y orden, intentando así denunciar la censura bajo el propio territorio de la piel.



**FIG.11.** Yeguas del Apocalipsis, *Refundación de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 1988.

En otra de sus obras, *Que no muera el sexo bajo los puentes* (1989) Las Yeguas posan de manera provocativa sentadxs sobre una cama. Esta fotografía fue publicada junto a otras tres en la revista *Trauko* publicada en agosto de 1989. Acompañando a las imágenes se publica una carta escrita por Las Yeguas y dirigida “a mi querido niño” en la que relatan un suceso en el que intentan interrumpir en un acto del partido comunista. Sostienen Las Yeguas (1989) al respecto: “¡En el partido no hay maricones! nos gritaron casi con miedo, dos homosexuales contra un estadio, (...) el lienzo que no pudimos abrir decía: “homosexuales por el cambio” como yeguas troykas, y no tenía ninguna falta ORTOgráfica, pero no lo entendieron... ¿cachay?” (Yeguas del apocalipsis en Revista Trauko, 1989).

En la imagen (FIG 12) se puede ver la pose seductora de ambos artistas, sus cuerpos cerca y semi desnudos, con la cara maquillada de forma estridente. Ambos se encuentran entrelazados, mientras Casas muestra su entrepierna, Lemebel se toca el pecho descubierto, y pareciera estar calvo o con un gorro que le sube el cabello, convirtiéndose en un cuerpo

extraño, andrógino, estridente, un cuerpo histriónico que convierte su propia pose en una transgresión. Se podría pensar que el soporte donde se presenta la imagen es la revista, a su vez acompañada de un texto que sirve de anclaje y refuerza esas fotografías de lxs artistas posando de manera provocativa, ya que recalca, desde una línea en diálogo con el manifiesto de Lemebel (nombrado anteriormente), la exclusión de la homosexualidad dentro de las organizaciones de izquierda, desde donde se gestaban los movimientos de resistencia a la dictadura chilena.



**FIG. 12.** Fotografía publicada en Revista Trauko n°16, Apartado: “Que no muera el sexo bajo los puentes”, Santiago de Chile, 1989.

Por último, en *Cuerpos contingentes* (1990) Las Yeguas posan sentadxs en sillas de ruedas en un evento público. Se trató de la muestra *Cuerpos contingentes* organizada por Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit en la Galería de artes CESOC (Centro de estudios sociales) en

Santiago de Chile. Las Yeguas irrumpen en la inauguración presentándose en sillas de ruedas, con sus cuerpos desnudos, rodeados de plástico, alambre y pájaros disecados. En la fotografía (FIG. 13) se ven sus cuerpos enfermos, con la mirada caída, con manchas o golpes en el rostro, las piernas enflaquecidas y cubiertas por el plástico, dejando ver su flacura por debajo. Desde un lugar de desafío, parecen estar mostrando otros cuerpos contingentes que en esta ocasión se encuentran enfermos. Sostiene Casas (2014) sobre esta corporalidad: “Sin duda fue una de nuestras obsesiones; cambiar los sentidos de circulación de la percepción de los cuerpos: zonas de duelo, zonas de tráfico de deseo, zonas de desperdicios y tráficos culturales, zonas de dolor” (p. 7). En diálogo con *Las dos Fridas* (1989) de Las Yeguas, en donde escenifican mediante una fotografía la obra de Frida Kahlo (*Las dos Fridas* de 1939) vuelve a aparecer otra cita, en esta ocasión escenificada en vivo y con marcas más agudas de dolor sobre sus cuerpos.

El recorrido por estas obras de Las Yeguas posibilita la reflexión en torno a esos otros cuerpos que irrumpen en el espacio público, en fiestas o en muestras de arte, cuerpos que están enfermos, que sienten dolor, y que no son aceptados no sólo por el discurso violento de un gobierno dictatorial sino también por los discursos encriptados de los partidos de izquierda. En este sentido es interesante volver a retomar las palabras de Lemebel en su manifiesto: “Y su utopía es para las generaciones futuras, hay tantos niños que van a nacer con una alita rota, yo quiero que vuelen compañero. Que su revolución les dé un pedazo de cielo rojo para que puedan volar” (Lemebel, 1986).



**FIG. 13.** Yeguas del Apocalipsis, Intervención en la exposición *Cuerpos Contingentes*, Galería de Arte CESoc, Santiago de Chile, Registro de Leonora Calderón, 1990.

Retomando los lineamientos planteados anteriormente, es posible pensar cómo en las obras de Las Yeguas se entrecruzan la sexualidad, el arte y la política y a su vez este recorrido lo realizan sin prestar atención a las instituciones y sin responder demasiado a las catalogaciones entre arte oficial, arte contestatario o cultura under. Por fuera de los discursos que rondan entre los espacios artísticos oficiales, Las Yeguas desplegaron una nueva sensibilidad que dejaba ver ciertos deslices en el arte, en el que no eran tan importantes las lealtades discursivas. Sostiene al respecto Richard (2018):

“Las yeguas del apocalipsis renunciaron a cualquier tipo de enmarque discursivo para largarse al extravío lumpen de citas callejeras que les traspasan energías ya no textuales sino carnales. Su habla artística consiste en una especie de comentario en vivo y en directo, modulado por desempeños histriónicos, que glosan la actualidad de la vida social, política y cultural con un

repertorio casual de anotaciones al margen y de subrayados fluorescentes que se ríen -con digresiones y piruetas- del acontecer nacional” (p. 53).

### **Batato Barea**

Durante los mismos años en que Las Yeguas realizaban sus obras, Batato Barea ingresaba en la cultura del under porteño para poner a jugar su corporalidad travestida y también enferma. Desde un lugar auténtico Batato logró ironizar y teatralizar sobre la realidad social y sobre los prejuicios en torno a la sexualidad en Argentina durante los años posteriores a la dictadura militar. Sobre el artista me interesa analizar la interpretación que realizó durante la presentación de la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas con motivo de inaugurar la muestra: *Lo que el viento se llevó* de Liliana Maresca en 1989. Batato participó del evento recitando el poema escrito por Alejandro Urdapilleta titulado *Sombras de Concha*, el cual se trataba de una combinación que alababa el sexo femenino y a la vez dejaba ver sus denuncias hacia los prejuicios sobre la homosexualidad.

Batato Barea fue un artista que se definía a sí mismo como clown travesti literario. Nació en Junín provincia de Buenos Aires y murió en 1991 víctima del virus VIH SIDA. Cerca de 1978 se establece definitivamente en la ciudad de Buenos Aires y comienza a formarse con distintos maestros de teatro y clown. En 1984 se incorpora al grupo underground de clown rock “Los peinados de Yoli”. También formó parte del grupo “El Clu del Cloun”. Más adelante se separa de esas grupalidades e inicia proyectos propios. “Los perros comen huesos” fue su primer espectáculo donde incluía poemas de Alejandra Pizarnik mezclados con un tinte de comedia, obra que fue suspendida durante un tiempo debido a la denuncia que el artista realizaba contra sacerdotes vinculados a crímenes de lesa humanidad. En 1984 colaboró en

“Terapia intensiva”, obra en la que actuaba junto a Antonio Gasalla, acercándose hacia el teatro comercial.

Batato trabajó en distintos ambientes culturales y artísticos, su mayor producción y creación fue en el under porteño, realizando diversas obras en el Centro Cultural San Martín, así como en el Centro Cultural Rojas, entre otros espacios como plazas, calles y sótanos. Sostenía que su creación provenía de su propia marginalidad (Testimonios Ba, 2021). Fue un artista muy querido y reconocido por el ambiente artístico del under porteño durante los ochenta y noventa en Argentina, por la manera de mostrarse frente al público como un personaje auténtico, que lograba transmitir comicidad en medio de un contexto social que transicionaba del terror a la celebración. Al respecto sostiene Marina Suárez (2018) que Batato generaba una fascinación por su alegría así como por su contrastante melancolía, marcada por su historia personal, que a su vez encuentra un correlato con el clima de época, donde se vivían las consecuencias de la violencia en la dictadura y por otro lado, el deseo de liberación durante el advenimiento de la democracia. La utilización de la comicidad aparece como una estrategia de alegría a la que apelan lxs artistas del underground de los años ochenta, intentando recuperar el estado de ánimo y los lazos sociales quebrados en los años anteriores. Es durante este proceso de apertura democrática en Argentina cuando Batato interviene y participa de la contracultura artística, junto a otrxs artistas se ubica por fuera de la cultura dominante y cuestiona el ambiente artístico oficial desde la propia experimentación.

Los años ochenta también estuvieron marcados por la aparición del VIH- SIDA, generando un ordenamiento sobre los cuerpos junto con prejuicios hacia la sexualidad. Sostiene Suárez (2018) al respecto: “La última dictadura militar desplegó diversas técnicas de normalización sobre los cuerpos. Cualquiera que escapase a las normas y valores autoritarios impuestos sería categorizado en la serie de significantes anormalidad-enfermedad-peligro” (p.

2). Cuestionando ese ordenamiento social y político, Batato ataca desde la desobediencia sexual y a través del cuerpo, así como también desde el uso paródico sobre la declamación en la poesía, estableciendo así fugas en relación al disciplinamiento de los cuerpos durante la dictadura militar (Garbatzky, 2012). Las performances poéticas de Batato inauguran de alguna forma “nuevos posicionamientos sobre la subjetividad, teniendo como horizonte la puesta en primer plano de la teatralidad en distintas artes durante la posdictadura argentina” (Garbatzky, 2012, p. 1). La performance de Batato puede ser leída en articulación con otro acontecimiento importante, como la lectura de Nestor Perlongher de “Cadáveres” en el Teatro San Martín en el año 1984, acto que declama una articulación entre política y poesía, así como política y sexualidad, binomio que no figuraba en los escenarios oficiales de la transición democrática.

En el marco de aperturas de centros culturales y eventos artísticos se inaugura en 1989 la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas en Buenos Aires, con una muestra de Liliana Maresca titulada *Lo que el viento se llevó* (1989). En la apertura del evento Batato recitó el poema *Sombras de concha* de Alejandro Urdapilleta, (FIG. 14) vistiendo una túnica y un tocado blanco. El artista buscó el poema de un baúl y comenzó a recitar, generando un particular modo de desplegar su cuerpo junto a una oralidad que lograba unir arte, poesía y política. Sostiene al respecto Garbatzky (2012) que la declamación en la poesía cumplía la función de homogeneización en la identidad nacional, enseñada en los conservatorios de artes dramáticas, la actitud del declamador debía ser noble y viril. Sin embargo hay en Batato una destitución paródica de aquél declamador heroico. Ahora el artista se encuentra travestido, es una declamadora que interpreta una poesía provocativa. No se trataba únicamente de recitar una poesía, aquello que se enuncia implica una subjetivación política, que traspasa la lectura y compromete al cuerpo en su decir, pensando en la voz como herramienta de enunciación.

Batato a su vez jugaba con el desconcierto hacia el público, como elemento desestabilizador del sentido común. En esta performance, así como en otras de sus apariciones, es posible pensar en la ambivalencia propia del clown, que implica oscilar entre la tragedia y la risa.

Sostiene Garbatzky (2012) al respecto:

“Ocurre que la purpurina blanca, la lentitud de los movimientos en Batato, la neutralidad del gesto y la violencia de su crescendo, daban tan cerca de lo serio y lo triste como de lo festivo o lo escandaloso: “Y atrás de todo mi muerte negra”, “Cisnes que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes”, “Potras de crines blancas/ cayendo en los precipicios”, “130 mariconas frente a un espejo/ todas descuartizadas/ vocación de concha”. Lo laudatorio de la declamación se trastocaba en elegíaco y nuevamente en laudatorio, siguiendo el camino ambidiestro de las imágenes sarduyeanas” (p.4).



**FIG. 14.** Batato Barea recita "Sombras de concha" de Alejandro Urdapilleta en la exposición *Lo que el viento se llevó*, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, 1989.

De esta performance se encuentra poco registro, el más importante es un video corto que forma parte de *Frenesí - Liliana Maresca*, un video catálogo realizado en memoria de Liliana Maresca realizado por Adriana Miranda (1994). En este video se puede ver a Batato recitando la poesía entera, y al público que de a momentos murmura y en otros aplaude fervorosamente al artista. Por lo tanto es más preciso el material audiovisual que la imagen fija o fotografía. Al igual que algunas acciones de Las Yeguas, hay poco registro de las intervenciones, y ese saber que circula sobre la acción se encuentra en anécdotas de allegados y en escritos sobre el evento.

Batato apeló a la transgresión verbal para poner cuerpo a lo que no se podía decir, mediante el uso de la oralidad y la teatralidad abrió espacios de disidencia sexual. Gracias a

estas experiencias, el campo artístico inaugura un terreno donde lo poético y lo político se cruzan para poner en palabras e imágenes algo que aún no se volvía visible. Tanto Batato como Urdapilleta, Perlongher, entre otros, sentaron ciertas bases y vehiculizaron demandas canalizadas posteriormente por las disidencias sexuales. Sus intervenciones aportaron a la construcción de una memoria colectiva que incluye no solo la memoria por los derechos humanos sino también los derechos de la comunidad LGTBIQ. En palabras de Roberto Jáuregui (2013): “Salir a la calle vestido de esa manera, ir a la verdulería de la esquina a comprar bananas. Se pudo vivir así, a partir de él y eso tendrán que reconocérselo. El ejercicio de la libre sexualidad es nuestro elemental derecho” (p. 64).

En Batato no existía la necesidad de rotularse dentro de alguna u otra categoría en el ambiente artístico o dentro del campo de la disidencia sexual, ya que se consideraba un clown travesti literario, pero la pertenencia al travestismo también se daba desde un lugar liminal. Sostenía que su travestismo tenía que ver con su vida como actor. Este borde en relación a la pertenencia o no a un binarismo sexual permite pensar en un estilo propio del artista que a su vez pone en escena una sexualidad que disiente de lo heterosexual, un cuerpo otro que autoconstruye su imagen, y desde esa transgresión vuelve sus intervenciones sumamente políticas.

### ***Reflexiones***

*Hablar desde la diferencia* implicó redefinir el cuerpo, y a la vez instalar un modo nuevo de ver y poner a circular otros sentidos alrededor de él. Tanto Las Yeguas como Leppe y Batato, junto a otros artistas de los años ochenta lograron armar una cartografía de cuerpos deseantes como estrategias nuevas de resistencia, que devinieron luego en laboratorio de experimentación sexual. Experiencias que permiten mirar desde otro ángulo la idea de

democracia, ya que devuelven a los distintos espacios aquellos cuerpos expulsados, no sólo por resistir a la dictadura, sino también por resistir a la heterosexualidad como norma (F. Davis y M. A. López, 2010). Esto se convierte en un reto político sumamente vigente, que genera un retorno hacia la pregunta de Lemebel en su manifiesto: *¿Qué harán con nosotros compañeros?*

Los cuerpos presentados en este capítulo irrumpen en el espacio, en instituciones, fiestas, muestras de arte, revistas, etc, y crean desde la precariedad de su propia experiencia, marcados por la enfermedad del VIH SIDA, cargada de estigmas durante aquellos años, cuerpos débiles, flacos, desnudos, travestidos, disidentes. La diferencia de la que habla Lemebel en su manifiesto se vuelve notable cuando estos cuerpos aparecen en escena y denuncian desde su desnudez, poniendo a flor de piel su sexualidad, sacando el velo y dejando al descubierto cómo estos cuerpos son mirados no solo por sectores más conservadores, sino también por aquellos sectores revolucionarios, es decir, los partidos tradicionales de izquierda. Son obras que devuelven la mirada normativa hacia la sociedad que los juzga, y lo realizan desde la fiesta y la ironía. Irrumpen también en el devenir de acontecimientos posteriores, marcando claros precedentes en la comunidad LGTBIQ, convirtiéndose así en los refundadores de su propia historia.

## CAPÍTULO 4

### Ciudad como soporte

*Nos dimos cuenta que si queríamos tener un trabajo más de arte y política, pero no del tipo de política panfletario, teníamos primero que todo salir a la calle.*

(Lotty Rosenfeld por Alejandro de la Fuente, 2015).

En este capítulo reuniré obras que parten de la interacción con el espacio público, acciones que intervienen las calles convirtiéndolas en soporte de obra, marcadas a su vez por el riesgo que implicaba realizarlas en contextos de dictadura militar. Desde esta mirada la performance aparece como un acto político efímero que provoca, desde un posicionamiento de ruptura y desafío. Se trata de acciones que borran las limitaciones entre un acto artístico y la vida habitual, que surgen desde la cotidianeidad y denuncian lo represivo de un contexto marcado por la prohibición, la tortura y la desaparición. En palabras de Taylor (2011): “De pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como una performance de resistencia a la censura. En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos” (p.11).

Tanto Lotty Rosenfeld (Chile), el Colectivo de Acciones de Arte CADA (Chile) como el Colectivo de Arte experimental Cucaño (Argentina) proponen obras que se escabullen del control y la represión, y que desbordan las instituciones oficiales en un movimiento que traslada las acciones hacia las calles. Este espacio se convierte en terreno de disputa desde donde distintos sectores de la sociedad se apropian para protestar por la redemocratización de los respectivos gobiernos. A su vez, el gesto de *salir a la calle* implica defender lo público en

contraposición al incipiente proceso de privatizaciones llevado a cabo por las políticas neoliberales de los gobiernos dictatoriales en América Latina.

Las obras analizadas en este capítulo tensionan la relación con los espacios artísticos como galerías y museos tratándose éstos de espacios que representan la cultura hegemónica, burguesa y conservadora. Desde los márgenes de estas instituciones, estxs artistas vinculan sus prácticas a los conflictos latentes en estos años, en un movimiento que invita a reapropiarse de un espacio restringido por los gobiernos dictatoriales, en una clara búsqueda de -lo común- con el pueblo. Desde la creación de prácticas que se validaron en la comunicación con lxs otrxs, estxs artistas se encargaron de pensar y actuar mediante diversos ejercicios de reflexión, habilitando desde la práctica performática la búsqueda por la recuperación de los derechos coartados.

### ***Lotty Rosenfeld***

Para empezar este análisis describiré el trabajo de Lotty Rosenfeld, artista chilena que a fines de los años setenta inicia una obra en la cual la interacción con el espacio público se vuelve crucial para pensar su desarrollo. En *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) Rosenfeld interviene las líneas que ordenan la circulación en el asfalto, de esta manera convierte su función y significado, es decir, transgrede las líneas que ordenan la convivencia. A su vez las cruces aluden a un símbolo de muerte, asociada en ese contexto a las desapariciones durante la última dictadura chilena. Por otro lado y en otra línea de sentido, aparece la transformación de un signo negativo en positivo, un acto de rebeldía que cambia la manera de ordenar la sociedad y revertirla desde la acción artística. La misma se transforma en un modo de cuestionar los mandatos en un momento en el que el espacio público se encontraba ocupado por el régimen militar.

Rosenfeld nació en 1943 en Santiago de Chile y estudió artes aplicadas en la Universidad de Chile durante los años sesenta. Sus inicios artísticos se dieron con la técnica del grabado, sin embargo, la situación política de la dictadura militar la llevó a repensar su vínculo con lo político y el de su producción artística con la realidad social. Desde entonces, su trayectoria estuvo marcada por un fuerte cuestionamiento y crítica hacia la institucionalidad. Desde ese lugar exploró e incorporó distintos lenguajes artísticos como la fotografía, el videoarte, las acciones de arte y las instalaciones audiovisuales. En 1979 las inquietudes políticas y sociales se aunaron en la formación del Colectivo de Acciones de Arte CADA, del cual fue fundadora y partícipe, junto a otros artistas e intelectuales, realizando acciones con la grupalidad a la par que desarrollaba sus obras de manera individual.

El trabajo de la artista se inscribe bajo el clima de la dictadura chilena, marcada por la violencia, la censura, y una crisis económica en 1982 que fue seguida de fuertes protestas. Durante estos años las expresiones artísticas neovanguardistas<sup>17</sup> desplazan su espacio de acción hacia nuevos soportes y formatos, que hasta ese momento resultaban inéditos o poco explorados. La obra de Rosenfeld se inscribe en este clima de experimentación y creación de nuevos lenguajes que marcó la Escena de Avanzada<sup>18</sup> chilena. En este contexto, las intervenciones en el espacio público son atravesadas por distintas aristas que a su vez se fusionan. Por un lado reflejan el cuestionamiento hacia las instituciones formales de arte

---

<sup>17</sup>El neovanguardismo es un período señalado por la historia y la teoría del arte, se inició en los años cincuenta, y estuvo caracterizado por prácticas que buscaron experimentar con nuevos materiales y procedimientos. Durante este proceso se vivieron fuertes quiebres dentro del campo artístico, los cuales se dieron mediante cuestionamientos hacia nociones tradicionales del arte, tensionando así relaciones tales como las de sujeto-objeto, espectador-artista, así como las nociones de obra de arte y la diferenciación entre las distintas disciplinas. Si bien hubo producciones muy diversas, un rasgo general fue la gradual desmaterialización del objeto, al proponer desplazamientos que dejaron atrás las cualidades estéticas de una obra, para dar lugar al concepto de la misma. Es decir, aparecen esquemas nuevos que permiten ver como obra de arte un objeto de la vida cotidiana o un acontecimiento escénico en el que se da lugar al cuerpo como herramienta artística. En una cita a las vanguardias de los años veinte, se rememora el anhelo de las mismas por fusionar el arte a la vida, es decir, disolver los valores de autonomía del arte, a su vez privativo y burgués.

<sup>18</sup>Ver capítulo 1: *Performance como gesto político*.

como museos y galerías por tratarse de instituciones cerradas que en cierta medida incomunican el arte con las problemáticas sociales y políticas. Por otro lado, y en relación con lo anterior, aparece la acción de arte como potencial de denuncia en contra de las políticas de represión, censura y desaparición, poniendo en juego así la fragilidad de la propia integridad física ante el peligro de la violencia militar. Atravesada por este contexto, Rosenfeld actúa sobre el espacio público de una manera particular, ya que en *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) (FIG. 15) interviene un signo de tránsito y cruza sobre las líneas que marcan el camino, otras de forma perpendicular, dibujando así cruces sobre la Avenida Manquehue en Santiago de Chile. Sostiene la artista sobre la obra:

“Utilizo como modelo un signo de tránsito, líneas blancas que dividen las pistas de circulación vehicular, las cuales modifiqué físicamente, generando como resultado un signo +; entrecruzamiento de dos líneas, la primera impuesta por un código de reglamentación social y la segunda propuesta por el arte a modo de insumisión. Al introducir la “crisis” en un subsistema de ordenamiento comunitario, la obra incita al sujeto a repensar su dependencia al código” (Tala, Fundación Malba).

Al alterar un código de convivencia, discute la autoridad del mismo, y desde allí, el arte aparece como una práctica desviante y obstructora de un ordenamiento normalizado. En la obra se interviene un signo cuya obligatoriedad pasa desapercibida, porque está naturalizada como “norma”, y que al repetirse va regulando comportamientos, escondiendo así las convenciones sobre las que se cimienta (el ordenamiento y control de una ciudad). Siguiendo este pensamiento, y retomando a Butler<sup>19</sup> (1993) es posible pensar esta acción desde su *performatividad* en términos teóricos y a su vez en sus implicancias materiales y físicas. Es

---

<sup>19</sup> Ver capítulo 1: *Performance y género*.

decir, Rosenfeld actúa mediante una interrupción a esa repetición, interviniendo físicamente sobre ese ordenamiento y revirtiéndolo a partir de la superposición de otra materialidad por encima de las líneas del pavimento.

La artista convierte su obra en un gesto de insumisión a lo impuesto, a la vez posible de trasladar hacia los demás sistemas de poder (Richard, 1986), el acto de transgredir un sistema que delimita la circulación, en un contexto marcado por la prohibición, se convierte en un modo específico de interrogar los mandatos que ordenan la convivencia social. En este sentido, la obra surge como desacato e interpela la actitud irreflexiva de los ciudadanos al obedecer reglas constantemente.



**FIG. 15.** Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979.

*Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) fue la acción que dió inicio a la reutilización de la misma a partir de su registro audiovisual. En ese sentido, el video y la

instalación aparecen como herramientas claves para los siguientes trabajos en los que se pone a jugar el registro de la acción en función de otros contextos y situaciones. Sostiene Rosenfeld (2011) al respecto: “Siempre registré porque es muy efímero el trabajo, se hace ahí y uno se va y se acaba, pero ese registro me sirvió para hacer una nueva intervención, hasta hoy en día lo utilizo, siempre se está utilizando, no es un mero registro sino un registro que está vivo” (Fanfárfilm, 2011). Luego de un tiempo de haber realizado la intervención en la autopista, la artista proyecta el registro de la acción en el mismo espacio donde se había llevado a cabo. En ese sentido, el video aparece no como simple reflejo de la obra, sino como dispositivo mediante el cual se reinventa la materialidad de la misma (Richard, 1986). El reciclaje sobre el registro de la acción primera continuó durante varios años, creando así nuevas obras que dialogan con distintos contextos:

*Una herida americana* (1982) exhibe el registro en video de *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) en uno de los monitores de la Bolsa de Comercio de Santiago, desde donde se transmitían las fluctuaciones de la moneda. Una intervención que transgrede la racionalidad de un espacio masculino en donde priman la economía y el cálculo, un espacio de circulación de valores económicos ahora interrumpido por la instalación de la artista.

*Proposición para (entre) cruzar espacios límites* (1983) traslada la acción de intervenir las líneas, ahora en espacios limítrofes, como ser la frontera chilena-argentina y la frontera entre Berlín oriental y occidental. Los límites geográficos funcionan como delimitación que diferencia las naciones, en este sentido, el movimiento de Rosenfeld de cruzar el límite con el cuerpo humano y dibujar las cruces en el camino, crea espacios que se suspenden en el entre que marca la frontera, para cuestionar las lógicas de delimitación y segregación político nacionales de las identidades y de los cuerpos (Richard, 2008).

*Paz para Sebastián Acevedo* (1985) se trató de un video en memoria de un obrero que decidió inmolarse frente a la Plaza de Armas en Concepción como acto de protesta frente a la detención forzada de dos de sus hijos durante la dictadura militar. En el mismo Rosenfeld entrelaza imágenes del momento de la inmolación junto al registro de la acción de la artista al marcar una cruz en el pavimento. El video es acompañado de un texto que reclama, como el nombre de la obra: “Paz para Sebastián Acevedo”. La cruz aparece como símbolo de muerte, ahora de una muerte real y puntual que retrata la cruda violencia vivida durante aquellos años en la sociedad chilena.

Por otra parte, en *Cautivos* (1989) la artista retoma el registro audiovisual de *Una milla...* (1979) y lo fusiona con distintas imágenes, entre ellas el plebiscito chileno, imágenes públicas de la televisión, políticos dando discursos, entre otros, para crear una nueva pieza audiovisual, en la cual las imágenes se encuentran recortadas respetando la forma de la cruz. Además, aquellas que se desarrollan en la línea vertical se cruzan con otras que respetan la línea horizontal, generando así un cruce de relatos. Se trata de un collage de videos que deja ver en ese entrecruzamiento algo de la realidad caótica y convulsionada de Chile durante aquellos años.

La obra de Rosenfeld logró inscribirse en la memoria de la sociedad chilena a partir de una sutil *economía del signo* (Richard, 2011), es decir, desde la precariedad del material y la simpleza de la intervención sobre líneas rectas del pavimento, se instaura un signo sumamente potente que abre sentidos y reflexiona sobre la propia realidad. La transformación de un signo negativo en positivo, la acción de transgredir un código de ordenamiento urbano y reflexionar sobre el acatamiento al mismo, y por último la cruz que simboliza la muerte y la desaparición de cuerpos durante la última dictadura chilena, aparecen como distintas capas de sentido que se entrecruzan en la obra de la artista. Sostiene Richard (2008) al respecto: “Los signos tras los

que se organiza la circulación -de bienes, de sujetos, de políticas, de violencia- han constituido la sede más relevante del trabajo visual de Lotty que se pensó callejero, ciudadano y rebelde en los momentos en que el espacio público se encontraba ocupado por el invasivo régimen militar” (p.100).

Por otro lado, el reciclaje de la acción se genera de una manera particular al utilizar el registro de la misma para fusionarla con nuevos materiales, que van resignificando la obra y mutando su significado según la coyuntura y el contexto social. Este cruce entre arte y política se logra en la obra de Rosenfeld desde una impronta propia, ya que logra inscribir desde la repetición de una acción y de un signo, cierta reflexión sobre la realidad. Al reciclar la acción primera (*Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), Rosenfeld cita su propia obra para resignificar el material, desde el recuerdo de una huella que intenta no ser borrada, a pesar de un contexto social hostil que busca eliminar todo aquello que se ubique por fuera de un orden establecido. En palabras de Richard (1968): “Lotty Rosenfeld combate el olvido mediante la repetición de una huella idéntica a sí misma, huella que insiste en ubicarse en contra de la muerte omitida por el régimen militar. La repetitividad del gesto de marcar una y otra vez el signo, responde a la intención de resistirse al borramiento de la huella” (p.19).

La obra de la artista habilita la reflexión en torno al trabajo con lo precario desde dos visiones: por un lado hay cierta precariedad en el material y la economía del soporte (el pavimento) que se traslada según las locaciones donde la artista realiza la acción, es decir, es una acción que podría ser realizada en cualquier calle del mundo. A su vez hay una simpleza en el trabajo con el signo que en su revés se convierte en una potencia subversiva y provocadora. Lo precario de la propia existencia en un contexto de censura y violencia es desafiado mediante una acción que se repite a sí misma en su reciclaje, desde un gesto de *performatividad*, reiterativo, que encuentra fisuras en el ordenamiento de la sociedad,

permitiendo poner en suspenso lo establecido e inventando nuevas maneras de interpelar lo real. El espacio público se convierte en terreno desde donde intervenir e interrumpir una circulación automatizada, en este sentido, la obra de Rosenfeld interrumpe este ordenamiento desde un gesto simple y a la vez rebelde y contestatario.

### ***Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A)***

En años cercanos a la producción individual de Rosenfeld, se crea el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), del cual la artista fue fundadora y partícipe. Se trató de un grupo interdisciplinario formado en Chile por artistas visuales, poetas y escritores, que a su vez formaron parte de la Escena de Avanzada chilena. Sobre esta grupalidad me interesa retomar dos obras: por un lado las acciones *NO+* en la que lxs artistas marcan las paredes de Santiago con el lema “NO+”, dejando abierta la propuesta a ser completada por los transeúntes. Analizaré específicamente el registro de una acción realizada en 1983 en el que lxs artistas despliegan carteles con aquél lema. Se trató de una acción efímera que minutos más tarde fue censurada por la policía cuando lxs artistas ya no se encontraban presentes. Por otro lado, en *Ay sudamérica* (1981) dejan caer desde seis avionetas 400.000 volantes sobre Santiago con algunas frases en relación al vínculo entre el arte y la vida. En sus acciones se encontraba el interés de luchar por un cambio social, cuestionando las condiciones de vida de los ciudadanos chilenos durante la dictadura.

El CADA (Colectivo de acciones de Arte) fue un grupo interdisciplinario integrado por los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora y artista Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita. Esta grupalidad formó parte de la Escena de avanzada en Chile, cuya apuesta se trató del radicalismo en sus experimentaciones de lenguajes y a su vez buscaban ir en contra del sistema-arte considerado elitista y acotado a la

institucionalidad del Museo. Según Richard (1994) se manifestaban en contra del sistema represivo, pero desde lugares donde encontraban ciertas fracturas de los símbolos y códigos oficiales. Existía en la grupalidad la intención de pensar la ciudad como Museo, alineando la concepción del arte como parte de la vida, del cotidiano y como una práctica social necesaria que debía acortar la distancia tradicional entre el artista y el espectador. Incorporaron la performance como una práctica abierta y espontánea desde donde podrían interrumpir el cotidiano de los ciudadanos, generando así cierta descontextualización simbólica de los comportamientos urbanos (Instituto hemisférico de performance y política, 2021). En sus prácticas reunían lenguajes que provenían de distintas disciplinas como la poesía, las artes visuales y la filosofía.

Una de las acciones más importantes del grupo fue *Para no morir de hambre en el Arte* (1979), obra que trató de manera multifacética el problema de la pobreza y el hambre, en la que se atribuye al paquete de leche el valor simbólico de representar estas problemáticas. La misma se desarrolló en distintas etapas, partiendo de la repartición de bolsas de leche en barrios carenciados de Santiago. Luego de desarrollar distintas acciones en el espacio público, finalizaron la obra dentro del museo sellando una caja de acrílico que contenía gran cantidad de bolsas de leche, con la intención de pensar los vínculos entre el museo y las problemáticas sociales de la sociedad. La pregunta por lo social se direcciona hacia el Museo, que guarda en sus salas aquellas bolsas de leche pudriéndose.

Las obras del grupo CADA se realizaron en el contexto de la dictadura militar en Chile durante aquellos años se vivió un quiebre en la producción de diversas expresiones artísticas y culturales que se venían realizando en años anteriores. En ese contexto cierta parte del ambiente asumió la creación artística desde la lógica de la resistencia, el golpe militar aparecía como “ordenador”, asociado a las ideas de pureza en la sociedad. Es decir, el orden se vuelve

un principio desde el cual se clasifican los discursos y las identidades. Bajo este mandato se perseguían ciertas acciones políticas, considerándose manifestaciones de desorden, transgresoras de aquellas verdades formadas por el régimen como únicas y definitivas. En palabras de Richard (1994): “La persecución y la censura de la política y de lo político durante los primeros años del gobierno militar llevaron el arte y la literatura a servir de medios sustitutivos para la evocación-invocación de las voces silenciadas” (p.57). Con el pasar de los años en la dictadura, y de manera progresiva, la cultura contestataria al régimen fue moviéndose de la semiclandestinidad hacia una mayor visibilidad pública.

Ya avanzados algunos años desde el inicio de la dictadura chilena, en el mes de julio de 1981, desde seis aeroplanos volando se lanzaron 400.000 volantes sobre la ciudad de Santiago. Se trató de *Ay sudamérica* (1981) (FIGS. 16 y 17), una acción que hacía referencia al bombardeo de la Casa de gobierno mediante la cual se dió fin al gobierno democrático de Salvador Allende en 1973. En los volantes se encontraban escritas distintas frases que reflexionaban en torno al arte y su vinculación con la sociedad, pensando en el derecho de cada persona a acceder a una vida digna, profundizando así sobre la intención de crear un arte nuevo que pudiera convertirse en parte de la vida cotidiana. Los volantes contenían las siguientes palabras: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista (...) Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido. La única exposición, la única obra de arte que vive” (Colectivo de acciones CADA, 1981).

Lo que prima en esta obra a primera vista parecería no ser el cuerpo, sino los volantes dispersos en el cielo y cayendo lentamente en la ciudad, inaugurando un universo nuevo en el que el espacio aéreo se vuelve terreno a intervenir. La ciudad se convierte en depositaria de

aquella intervención: sobre ella caen los volantes, y serían los transeúntes de Santiago quienes “completan” la acción tomando los papeles y leyendo las consignas. Si aquellos volantes hubieran caído en una zona despejada, donde no viviera nadie ¿tendría el mismo efecto? Pienso que probablemente no, ya que la reflexión que contienen los mismos es en torno a la ampliación de los espacios de vida, pensando en el arte como complemento o como expansión de la misma, y fue diagramada para interpelar a lxs ciudadanos. Plantear la idea de ampliar los espacios de vida en un contexto de dictadura habla de un particular vínculo entre arte y política. Los volantes cayendo por el cielo se transforman en una imagen poética, el espacio aéreo se torna imposible de censurar debido a su inmensidad y a la volatilidad de los papeles, que se dispersan por el cielo y pasan a formar parte del paisaje urbano.



**FIG. 16.** Grupo CADA, *Ay sudamérica*, 1981.



FIG. 17. Lotty Rosenfeld arrojando los volantes desde la avioneta, 1981.

Pocos años después, el grupo propuso en 1983 el lema *NO +*, que fue pensado para ser completado en relación a distintas demandas sociales. Las primeras apariciones de la frase se vieron plasmadas en las paredes de Santiago, escritas por diversxs artistas invitados por el grupo. En poco tiempo el lema fue utilizado de forma masiva por parte de la resistencia a la dictadura, es decir, tuvo múltiples reappropriaciones. En relación a esta acción, que luego se multiplicó en amplias demandas, Diamela Eltit (2009) sostiene que se trató de la posibilidad de un relato rebelde, que restituye la palabra escrita al espacio público, signado por la vigilancia y el terror. En palabra de la autora:

“El NO+ necesitaba de la ciudad para consolidarse, se requería de muros para ser legible, pero también necesitaba de las escrituras de los otros para legitimarse, en ese sentido cuando se produjo la auto proliferación del NO+ en toda la ciudad, acompañado de distintas leyendas, fue el exacto corolario de la experiencia CADA y su

propuesta de reunir arte y política o arte, política y poética. Definitivamente el NO+ alcanzó una dimensión que no había sido presagiada por el grupo, porque finalmente la ciudadanía la escribió pluralmente en su cuerpo político. El NO+ le pertenece tanto a la ciudad como a sus ciudadanos” (Hemisferic Institute, 2009).

Entre los distintos registros que existen de las acciones que competen al *NO +*, me interesa retomar la intervención llevada a cabo en los inicios de la misma en 1983, en la cual los artistas despliegan varios carteles en un puente ubicado sobre el Río Mapocho en Santiago de Chile. En el registro audiovisual de la acción se logra ver el movimiento previo al despliegue de los carteles, personas expectantes y también transeúntes que caminan cerca del acontecimiento sin reparar en la acción. La realización de la misma se logra cuando lxs artistas despliegan los largos carteles que dejan leer el lema: NO+ junto al dibujo de un arma (FIG.18). De esta acción me interesan también los momentos previos y posteriores al suceso, es decir, cómo los artistas se van preparando para realizar la acción, que se desarrolla en pocos minutos. Una vez finalizada, se retiran inmediatamente del lugar, de lo ocurrido luego sólo hay fotografías, en las mismas se ven militares rompiendo los carteles uno a uno y quitándolos del espacio público (FIG. 19). La acción duró pocos minutos, en ese sentido, lo efímero de la intervención deja ver en su despliegue la potencia de la rebeldía contra el régimen, pero a su vez muestra el peligro que impartía realizarla en la vía pública en ese contexto.

Una cuestión interesante del grupo CADA fue el trabajo interdisciplinario que reunía tanto a artistas plásticos como a sociólogos, filósofos, entre otros, que lograron trabajar en torno a una problemática discutida y pensada en común, tendiendo hacia el futuro una actitud crítica con la realidad. Claro ejemplo de esto fue la continuidad que tuvo la acción *NO +*, retomada en el plebiscito chileno que dió fin a la dictadura, así como en otros conflictos sociales posteriores. Como sostiene Richard (1996), desde las torsiones y rupturas del

lenguaje, el grupo CADA logró trastocar la institución artística, citando a las vanguardias en la fusión arte/vida, lo que implicaba denunciar la institucionalidad del arte como espacio cerrado, y en contraposición a aquel cierre, aparece el espacio público como entorno abierto, donde la obra se convierte en situación, y donde lo artístico se fusiona con lo cotidiano. Tanto en las acciones *Ay Sudamérica* (1982) como en *NO +*(1983), se interrumpe la ciudad y la obra pasa a completarse en relación con lxs otrxs, con el transeúnte que ve los carteles colgando, o recibe los volantes y los lee. Es decir, la ciudad se vuelve soporte de las acciones, y la comunidad en su totalidad es concebida como partícipe de la obra. Son acciones que seducen desde la convocatoria a ser parte, no como espectadores sino desde una presencia que acciona y por lo tanto, que cambia el ritmo de la cotidianeidad.



**FIG.18.** Grupo CADA, Acción *NO+*, Santiago de Chile, 1983.



**FIG.19.** Grupo CADA, Acción NO+, Santiago de Chile. 1983.

En las obras analizadas se visibiliza una ciudad que habla, por pedazos, en fragmentos, dispersa en miles de volantes, o escrita en las paredes. El espacio público violentado por la vigilancia y la represión condiciona el accionar, y en este contexto, el CADA crea intersticios, permite vislumbrar fisuras desde donde dar aire a la represión, desde donde pensar la propia realidad y a los ciudadanos con sus respectivas demandas. Por otro lado, en ambas obras el registro de video y la fotografía de las acciones se convierten en archivo y a su vez, en obra. En estos recortes se reconstruye la memoria chilena desde los fragmentos de un cuerpo colectivo que interrumpe en la vía pública, atravesada por el riesgo, y permiten, mediante el archivo, inscribir esos cuerpos en el repertorio de la resistencia a la vigilancia y la violencia. Esa inscripción a su vez deja ver estas historias que se agenciaron desde la *precariedad de la performance*, noción que habilita, retomando a Fabião (2019), la creación en dirección

contraria hacia obras acabadas y totales, sino desde lo efímero y fragmentado, desde un movimiento constante que deja ver en su entramado la fragilidad de la propia existencia.

### ***Grupo de Arte Experimental Cucaño***

Siguiendo el impulso de la experimentación desde la grupalidad, se iniciaba en años cercanos a la creación del CADA en Chile, el grupo de Arte Experimental Cucaño en Argentina, formado por artistas que en medio del terror vivido por la dictadura militar, realizaron distintas intervenciones desde las cuales tensionaron la división entre distintas disciplinas. De esta grupalidad me interesa retomar la obra *Las Brujas. Dos meses de surrealismo en Rosario* (1981) en la cual durante dos meses se realizaron acciones performáticas en distintos puntos de la ciudad, convirtiendo el espacio público en terreno de acción expandido. El grupo de Arte Experimental Cucaño fue creado en 1979 y continuó hasta mediados de los años ochenta en la ciudad de Rosario. Desde 1981 trabajaron en una casa que funcionaba como centro cultural llamada La Casona, donde se realizaban talleres, cursos, charlas, muestras, y también funcionaba la sede de la agrupación de revistas independientes de Rosario. Algunos de los participantes del grupo eran: Carlos Luchesse, Carlos Ghioldi, Guillermo Ghioldi, Guillermo Giampietro, Graciela Simeoni, entre otros.

Malena La Rocca (2012) sostiene que en el grupo podemos encontrar cierta particularidad en la cita a las vanguardias que buscaba unir arte y vida. La idea de “romper con todo lo que se ha hecho en el arte” (frase del grupo) expande el camino hacia la experimentación y abre sentidos en el campo artístico, borrando los límites entre las distintas disciplinas, así como también cuestiona la idea misma de disciplina. Por otro lado, se ubican como artistas revolucionarios que desde su creación intervinieron en la trama social y cultural. En palabras de Marcelo Roma (2017), integrante del grupo: “Nosotros entendíamos que un

artista revolucionario debía ser revolucionario en términos de producción artística, no solamente en lo ideológico” (Piazza, 2017). En este sentido, retomando a Nelly Richard<sup>20</sup> (2009) hay una fusión entre la politización del arte y el experimentalismo crítico que permite el cruce de disciplinas artísticas.

Sobre algunas de sus intervenciones, sostiene La Rocca (2012) que desde la cita al surrealismo<sup>21</sup> buscaban el sin sentido en la acción, había cierta intención en alterar el orden del cotidiano desde lo absurdo y lo paródico como herramientas de desobediencia, para así romper con la vida cultural opaca que rondaba en la ciudad (Giampietro, 2017). Una de sus primeras presentaciones fue *Una temporada en el infierno* (1980), un montaje al que llamaron *hecho teatral experimental*, en el que investigaron sobre las sensaciones de lo siniestro en el arte. Dichas investigaciones fueron experiencias realizadas en el taller que luego fueron mostradas en la Asociación Cristiana de Jóvenes en una sala donde no había escenario ni butacas. Las acciones se realizaban en distintos espacios del establecimiento y de forma simultánea, finalizando con un momento central donde representaban una cena familiar en la que a medida que avanzaba su desarrollo, se iban volviendo cada vez más siniestros los personajes.

A mediados de 1982 realizaron *La Penetración o la escalada lautreamoniana*, se trató de una intervención en una misa dominical en la Parroquia Nuestra Señora del Carmen en la cual los artistas, dispersos al interior de la institución realizaron micro acciones en simultáneo, buscando quitar centralidad al ritual religioso. En palabras de Carlos Ghioldi (2017): “A un poder ideológico y simbólico opusimos una subversión absoluta de todos sus valores, en su

---

<sup>20</sup> Ver capítulo 1, *Performance como gesto político*.

<sup>21</sup> Al igual que en el surrealismo, el grupo Cucaño realizó distintas intervenciones en las cuales se buscaba generar desconcierto y caos en el público, al mismo tiempo que se confundían los roles entre los actores y los espectadores, sin saber éstos en ocasiones que estaban participando de un acto performático. Ver capítulo 1: *Genealogías de la performance*.

propio terreno (...) Queríamos transformar la misa en otra cosa, en un acto sublime y revolucionario” (Piaza, 2017). Las acciones se realizaron en distintos lugares del espacio con la intención de no ser identificadas dentro de una grupalidad o como disruptivas, sin embargo la escena finalizó con la detención de algunos de los participantes.

Sostiene La Rocca (2012) sobre el contexto social en el que emergen las obras del grupo Cucaño, que la censura operó de manera menos violenta que en otros espacios, como la radio y la televisión. No existían reglas explícitas en su totalidad que permitieran diferenciar entre conductas que estuvieran permitidas o no. El grupo Cucaño surge en este entramado y en paralelo con otras grupalidades de artistas, músicos, revistas, que se reunían en torno a actividades que no criticaban de manera direccional contra el régimen autoritario. Desde las políticas de la dictadura se buscaba disciplinar una sociedad que era mirada como “menor de edad”, al restringir ciertas lecturas, películas, obras de teatro, etc que no respondiesen a los valores de la moral cristiana occidental. En este sentido, sostiene La Rocca (2018): “Cucaño se apropió de la imagen infantil que el poder había construido sobre la sociedad; si bien sus inocentes acciones parecían juegos, idioteces de adolescentes, perturbaban el ordenamiento cotidiano, al tensionar los ambiguos y porosos márgenes de lo que no era sancionable o sancionado aún por las fuerzas represivas. Con *Las Brujas* Cucaño parodió el imaginario del poder sobre la sociedad” (p.8).

*Las brujas. dos meses de surrealismo y transgresión en Rosario* (1981), se trató de un hecho artístico que se realizó durante dos meses en septiembre y noviembre. La ciudad fue entendida como el campo de acción de este acontecimiento. Se llevaron a cabo intervenciones en distintos momentos y puntos de la ciudad que buscaban interrumpir el ritmo cotidiano para generar desconcierto. Se realizaron distintas acciones en diferentes puntos y finalmente se daría por finalizado el hecho artístico con una acción en la que se revelaría cierto misterio.

Esto tenía relación con el nombre de la obra “Las brujas” que hacía alusión al fenómeno de la brujería, su vínculo con lo místico y el intento de reprimir la brujería por parte de la Santa Inquisición. Desde un costado metafórico sería posible pensar aquella represión, ahora en manos del gobierno argentino durante la dictadura, junto al respectivo encubrimiento por parte de ciertos sectores de la Iglesia Católica.

Sostiene La Rocca (2012) en relación a la fusión de campos artísticos en esta obra: “A lo largo de Las Brujas llevaron a cabo hechos artísticos, musicales o plástico-poéticos que compartían la búsqueda experimental de fusionar los campos estéticos para abolir el concepto de hegemonía de una disciplina por encima de la imaginación o de lo sensible” (p.25). Durante esos tres meses se realizaron también distintas *intervenciones* que, a diferencia de los *hechos artísticos*, no tenían un inicio y un final, sino que se creaba a partir de acciones que lxs artistas realizaban en las calles de Rosario, como por ejemplo llenar la calle de volantes y dibujos, o escribir sobre las paredes la frase: “libertad total a la imaginación”. Con estas intervenciones se generaba cierto desconcierto y extrañeza en los transeúntes que presenciaron las mismas. En cambio los *hechos artísticos* eran nombrados por ellxs como presentaciones en espacios como casas culturales o salas, durante las cuales se experimentaba en la creación escénica desde distintos lenguajes como el teatro, la literatura o la música.



FIG. 20. Grupo de Arte Experimental Cucaño, *Libertad total a la imaginación*.

El final de aquel misterio que se revelaría al finalizar *Las brujas* (1981) se llevó a cabo mediante una acción que aludía a un cortejo fúnebre en el que lxs artistas se trasladaron desde el centro de la ciudad hasta la confitería VIP de Rosario. En aquel lugar se realizó una intervención en la que, desde la oralidad se referían a aquel ataúd como una generación muerta. Aquellas personas que se mostraban conformados con la situación política del país u obedientes, eran nombrados como cadáveres en este hecho artístico. Lxs miembros de Cucaño eran de una generación más joven que la que había sufrido la mayor violencia por parte de la dictadura, sin embargo en *Las Brujas*, aparecía un llamado hacia la juventud a retornar a la rebeldía. Sostiene La Rocca (2012) al respecto: “Con Las Brujas, se evocaba el emblema de la subversión para la modernidad, aquel que desde fines de la década del ‘60 en diferentes puntos del planeta, había encarnado por antonomasia la juventud” (p. 14).

Se podría pensar que con *Las brujas* y su final marcado por una ceremonia fúnebre, el grupo Cucaño logró desplegar un recurso simbólico para nombrar aquello que era silenciado en esos años: la muerte y la desaparición. En la procesión con la que se finaliza la obra se

acude a la idea de algo que está muriendo, no sólo los cuerpos de los desaparecidos sino también una generación que no se cuestiona sobre la realidad, existe allí un llamado a la juventud a retomar la desobediencia. De una manera simbólica el grupo Cucaño logró dar cuenta de un estado de la realidad, con un recurso poético que cobra potencia y significado únicamente en aquel contexto vivido durante la dictadura militar. Sostiene La Rocca (2018) que a través de estas acciones lograron expresar y hacer visible la muerte latente en aquellos años, así como la ausencia de cuerpos que se intentaba negar, volvía continuamente a aparecer en los encuentros entre artistas, en intervenciones y otros eventos.

Existía en la grupalidad cierto acercamiento de algunos participantes hacia partidos de izquierda, sin embargo, la conformación del grupo no se ceñía a la militancia partidaria, en ese sentido es interesante cómo desde los bordes o márgenes de un discurso oficial de oposición a la dictadura, el grupo Cucaño encontró una manera propia de dar cuenta sobre su contexto y problematizar sobre él, sin acudir a la denuncia explícita, sino desde elementos simbólicos como el ataúd en *Las brujas* (1981). Más que narrar o denunciar explícitamente, las intervenciones del grupo Cucaño buscaban desde la experiencia sensible de la performance, permear el cuerpo social con las sensaciones generadas por la violencia y el terror vivido durante esos años. Sostiene la autora al respecto (2018): “Crearon desde sus cuerpos imágenes perceptibles de lo siniestro, de la experiencia de la represión, de la tortura, de la ausencia de personas, de aquello que supuestamente la sociedad argentina no sabía” (p.15).

## **Reflexiones**

Las obras planteadas en este capítulo se podrían pensar como ejercicios de sensibilización a partir de la propia experiencia de vida, en donde el espacio público aparece como terreno desde el cual poner a circular aquello que se encontraba velado por los dispositivos de poder. Tanto el Colectivo de Acciones de Arte CADA (Chile) el Grupo de Arte Experimental Cucaño (Argentina) y las acciones de Lotty Rosenfeld (Chile) incorporan en sus obras problemáticas vividas durante aquellos años como la censura, la violencia y la desaparición, pero desde un lugar que escapa a los discursos oficiales de oposición a los gobiernos dictatoriales. En una línea similar, es posible también recuperar el trabajo de Las Yeguas desarrollado en el capítulo anterior, en donde la intervención en el espacio público, como terreno desde donde disputar el poder, se vuelve crucial para analizar sus prácticas.<sup>22</sup> Estas obras surgen desde los márgenes de los espacios artísticos oficiales, y proponen otras formas de pensar el vínculo entre arte y política, que encuentra en las expresiones artísticas performáticas un costado poético que escapa a la redundancia del testimonio histórico.

En las obras analizadas aparecen alusiones a las problemáticas a partir de símbolos, imágenes o signos para dar cuenta de un contexto marcado por la prohibición y la censura. Así como en el CADA vemos cómo el lema *NO+* es captado rápidamente por la sociedad, en Rosenfeld las cruces sobre el pavimento se inscriben en el imaginario social y funcionan como signo de un contexto marcado por la desaparición de cuerpos, misma problemática a la que alude el ataúd que trasladan lxs integrantes del grupo Cucaño en *Las brujas* (1981). En este sentido la denuncia no se vuelve explícita, sino que aparece velada, permitiendo escabullirse de los dispositivos de control, inaugurando así una fisura en el ordenamiento social, un tiempo nuevo de reflexión que permite pensar el arte desde la comunicación con otrxs, desde el

---

<sup>22</sup> Ver capítulo 3: Hablar desde la diferencia, *Yeguas del Apocalipsis*.

vínculo con el transeúnte que completa la frase del *NO +* en una pared, que sostiene los volantes que caen sobre Santiago, o que se encuentran con las cruces de Rosenfeld en el pavimento.

Existe también en las obras y colectivos analizados en este capítulo cierto desborde del Museo, que permite reparar, como sostiene Richard (2014) en la temporalidad móvil de la calle, la cual abre camino al formato de obra-acontecimiento, en contraposición al tiempo estático del Museo, institución que en este contexto aparece como espacio cerrado y separado de las problemáticas. A su vez, el movimiento hacia las calles da cuenta de la reapropiación de espacios restringidos por las políticas represivas, convirtiéndose en terreno de disputa, marcado por la protesta social que busca mediante el encuentro con lxs demás, la redemocratización de la sociedad.

Desde una pertenencia precaria a las grandes tradiciones artísticas, las obras no se presentan como acabadas y totales, sino que cobra más importancia la primacía del acto, el cuerpo y el tiempo<sup>23</sup>. La conciencia de la propia fragilidad de la existencia genera ciertos quiebres en las prácticas, marcadas principalmente por lo efímero de las acciones, tiempo condicionado por el peligro de encontrarse en la vía pública bajo gobiernos en dictadura. En este contexto, el trabajo con la propia precariedad de la existencia, frágil e inestable, se convierte en un rasgo que vuelve sumamente potentes a las prácticas, en las cuales hay una fuerte conciencia sobre el poco valor dado a la vida por parte de los gobiernos dictatoriales. Se trata de volver a pensar en aquellos cuerpos que no valían, vistos como un número más (+),

---

<sup>23</sup> Tal como desarrolló en el capítulo 1, *Hacia la desmaterialización del objeto* (p.11): “Luego de la Segunda Guerra Mundial, la frontera entre acción, performance y arte se volvió irrelevante, ya que el peligro inmanente sobre el aniquilamiento global generó que las personas fueran más conscientes de la fragilidad de la creación y de la primacía del acto. Esto condujo inevitablemente a una progresiva desmaterialización del objeto, que implicó la valorización hacia el cuerpo, la presencia y la relación inmediata con lxs espectadorxs. En este sentido, como señala Fabião (2019): “La transformación gradual del arte (de sus materiales, sus temas, sus medios) ocurrida a lo largo de la segunda mitad del siglo XX está marcada por poéticas de lo precario, por prácticas que valorizan el cuerpo, el tiempo y el acto como materia prima” (p.32).

signo que a su vez se revierte mediante actos performáticos. Desde estos movimientos que intervienen y dejan huella en la sociedad, es posible reflexionar, retomando a Taylor (2011) sobre la performance como acto de transferencia, como ejercicio de traspaso de la identidad, que permite a su vez, recuperar la memoria colectiva.

## REFLEXIONES FINALES

Esta investigación partió de una pregunta sobre la práctica performática y sus vinculaciones con el entramado social vivido entre los años setenta y ochenta en Latinoamérica. Las obras analizadas anteriormente se presentaron como un catálogo de huellas performáticas que permiten ver a modo de archivo móvil cómo aquellxs cuerpos fueron atravesados por las problemáticas vigentes en aquellos años, tales como la censura, la violencia y la desaparición de personas como parte de las políticas de las respectivas dictaduras, así como la influencia del feminismo en los años setenta y la irrupción de movimientos de liberación y disidencia sexual. El trabajo fue pensado como un archivo vivo, posible de ser ampliado hacia años posteriores, con la intención de reconstruir una historia marcada por discontinuidades y quiebres.

En algunas de las obras analizadas, como como en el *NO+* (1983) del grupo CADA, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) de Rosenfeld, y el final de *Las Brujas* (1981) del grupo Cucaño hay una denuncia hacia la violencia y la desaparición, pero desde un lugar marginal en relación a los discursos oficiales de oposición a los gobiernos dictatoriales, proponen una búsqueda propia que encuentra otras maneras de resistencia, no desde la denuncia explícita sino simbólica, que apela a signos o símbolos, y que escapa así de la redundancia del testimonio histórico.

Por otro lado, la tensión en relación a las instituciones artísticas dominantes en ese contexto permite cuestionar las limitaciones entre el adentro y el afuera del museo. Un ejemplo de ello son las acciones del grupo CADA, las obras analizadas de Las Yeguas del apocalipsis, las intervenciones del grupo Cucaño y la obra de Rosenfeld. Aparece cierto desborde de la institución, que experimenta con la temporalidad móvil de la calle,

atravesando el espacio público como terreno desde el cual volver a reconstruir los lazos sociales, a través de la comunicación con lxs otrxs, pensando el arte y en particular la performance como práctica que posibilita la rememoración y refundación de historias marginales, reformulando así los espacios de recomposición social. El carácter relacional de las mismas permite pensar en el derrumbe de la tradicional distancia que implica a lxs demás como espectadores que contemplan, para dar lugar a la interpelación y participación, potenciando la inmediatez de las acciones, a su vez marcada por la urgencia de un contexto represivo. El espacio público se torna terreno de democratización, desde donde salir a movilizarse, las calles se convierten en espacios desde donde se disputa el poder gestado por las dictaduras militares que a su vez inician un proceso de privatización de lo público. En contraposición, el Museo aparece como institución privativa y burguesa.

En el caso de la obra *Senografía* (1975) de Leppe, hay una relación interesante con la institucionalidad, ya que se presenta en el marco de una muestra pero desde cierta tensión con la temática, buscando reflexionar de manera crítica sobre el cuerpo femenino. Es decir, hay una operación desde el interior de la institución que aparece como fin táctico que permite pujar desde adentro de la institución sus propios límites. En esta obra en particular, el desborde del museo no aplica como nexo de análisis, pero sí la relación de tensión con el mismo.

En el marco de pensar estas nuevas resistencias, la heteronormatividad también es cuestionada como régimen regulatorio, y las obras analizadas en el segundo y tercer capítulo permiten pensar en la creación desde los márgenes de la heterosexualidad como régimen, en un claro cruce con el entramado cultural y social vivido por la violencia de la época. Tanto Leppe, *Las Yeguas*, como *Batato* devuelven a la escena aquellxs otros cuerpos expulsados no sólo por las dictaduras sino también en algunas ocasiones por las democracias nacientes,

poniendo en disputa la composición de las diferencias en una sociedad que se proclama igualitaria. Estxs artistas cuestionan la supuesta estabilidad y coherencia entre el sexo y el género, poniendo a circular, desde diversas estrategias de visibilidad, aquellas otras corporalidades que la norma heterosexual clasifica como “lo otro”.

Desde otro espacio de desobediencia, las obras de Maresca y Mendieta cuestionan el lugar de seducción en el que se ubica al cuerpo de la mujer cis, y desorganizan así los pactos de sentido administrados por la norma heterosexual. Tanto en *Glass on Body* (1972) de Mendieta, como en la serie *Liliana Maresca junto a su obra* (1983) de Maresca, la desnudez ya no se muestra al servicio de una mirada masculina, sino buscando nuevos modos de subjetivación. En estas obras la corporalidad aparece mediada por objetos y estructuras que permiten pensar en las *tecnologías del género* (Lauretis, 1989), las cuales construyen los cuerpos como territorio de inscripción y regulación de las normas sociales. A su vez estas obras funcionan como respuesta a aquella normalización, ya que resisten y deconstruyen los esquemas regulatorios del régimen heterosexual, para el cuál lo femenino ocupa el lugar de lo diferente y oprimido.

Al cabo de este recorrido, se podría concluir que la creación desde los márgenes actúa como hilo conductor que hilvana todas las obras analizadas a lo largo del trabajo. Es decir, se trataron de prácticas que crearon desde un espacio liminal, desde la pertenencia precaria a los grandes discursos y normas sociales de su época. Las obras analizadas en esta Tesina miran desde un costado la escena nacional, y responden desde su propia experimentación con el cuerpo, buscando crear nuevos lenguajes, a la vez como ejercicios de expansión de vida. Existe en ellas una búsqueda singular que encuentra modos genuinos de denunciar un contexto marcado por la violencia, la censura y la desaparición, así como también por discursos homogeneizantes en donde la singularidad parece opacada.

En una búsqueda de significaciones nuevas, el cuerpo aparece rodeado de otros sentidos, permitiendo ver diversas maneras de resistencia a partir de la propia corporalidad. En una cita a aquellas vanguardias que intentaron aliar el arte a la vida<sup>24</sup>, estas obras performáticas anteponen sus propias experiencias como material creativo y artístico, poniendo a dialogar los propios conflictos que atraviesan aquellxs cuerpos. En este sentido, esta vida que intenta acercarse a aquella cita, es constantemente amenazada por las dictaduras que hacen peligrar estxs cuerpos, surge así la creación desde la propia experiencia de vida precaria.

Finalmente, la pregunta por la práctica performática confluye aún en otro cuestionamiento: ¿Cómo contar estas otras historias? Esta investigación rememora, trae al presente, recopila aquellxs cuerpos precarios, débiles, enfermos, dañados, vendados, violentados, con la intención de crear un archivo performático que logre insertarse con más fuerza en los estudios académicos de arte. Este estudio crea un catálogo de experiencias desde las cuales volver a mirar nuestra propia historia, permitiéndonos reflexionar sobre la experimentación con el propio cuerpo, no para enunciar verdades sino para mostrar otro entramado de corporalidades precarias que devienen deformadas, transformadas, marcadas, fragmentadas, censuradas. Se trata de una micropolítica de cuerpos deseantes que tensionan la relación con lo macro, esto implica volver a detenernos en las experiencias sensibles poético-políticas que develan cuerpos vibrátiles en constante movimiento. Desde este enfoque, podemos pensar en cómo ampliar los márgenes de lo culturalmente instituido, para

---

<sup>24</sup> Esta cita vanguardista se refiere específicamente a las vanguardias utópicas del siglo XX que buscaban integrar sus obras en la praxis social, distinto a otros movimientos vanguardistas que defendían la independencia creativa de la forma por sí misma, bregando así por la radicalidad formal dentro del propio lenguaje. La intención de aliar el arte a la vida es reformulada a partir de los años sesenta por los movimientos de neovanguardia. Elena Oliveras (2005) reflexiona al respecto y sostiene, retomando a Vattimo, que estos movimientos transforman esa herencia vanguardista de la *utopía* hacia la *heterotopía*, momento en el cual las obras pasan a ocupar lugares diferentes a los asignados tradicionalmente, el campo del arte se expande y explota, algunos artistas eligen no separar sus obras de la vida cotidiana. En este sentido, el campo del arte se vuelve parte de la vida real (pp. 330-333).

así generar espacios de pensamiento y creación desde la propia subjetividad, que puedan habilitar a su vez, universos posibles de transformación.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros y artículos

Archivo de acción NO+ CADA. Museo Reina Sofía.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/no>

Barrientos, M. (julio de 2017). *La construcción estética de la imagen en la performance Zonas de dolor de Diamela Eltit*. Revista *Aisthesis*, 61.

[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-7181201700010008](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-7181201700010008)

Butler, J. (1998). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Debate Feminista, 18. (Lourties, M., Trad.).

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós.

Campillay Covarrubias, C. y Flores Leiva, M. I. (2018). Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe. En *Cuadernos de Historia del Arte*. N° 31. (pp.135-167). Mendoza, Argentina: Instituto de Historia del Arte.

Cejas, M. I. y Ochoa Muñoz, K. (2021). *Perspectivas feministas de la interseccionalidad*. (Introducción). Universidad Autónoma Metropolitana.

Coluccio, B. (Abril de 2015). *Liliana Maresca: cuerpo, síntoma y experiencia*. Revista *invencibles*, 9. <http://www.revistainvisibles.com/liliana-maresca.html>

De Lauretis, T. (1987). *Tecnologías del género: ensayos de teoría, cine y ficción*. (Bach, A. M. y Roulet, M., Trad.) Indiana University Press: Bloomington.

Equipo APA. (17 de marzo de 2020). *Maresca: una vida atravesada por el signo performativo*. Buenos Aires, Argentina: Argentina Performance Art.

<https://www.argentinaperformanceart.com/liliana-maresca>

Fabião, E. (2019). Performance y precariedad en Hang, B. y Muñoz, A. (Comps.) *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de la artes performativas*. (pp.25-51). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra editora.

Fischer Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Fondart. *Archivo yeguas del apocalipsis. Registro, voces y relato*.

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

Fondart. *Archivo de Carlos Leppe*. <http://carlosleppe.cl/>

Foster, H., Bois, Y. A., Buchloh B., y Krauss R. E. (2006). *Arte desde 1900*. Ediciones Akal.

Friera, S. *El poeta Fernando Noy explica su biografía de Batato Barea: "Era cualquier cosa, menos light"*. Página 12.

<https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-06/pag33.htm>

Garbatzky, I. (2011) *Formas de la teatralidad y performances poéticas en Argentina durante la transición democrática*. IX Jornadas de Sociología. Universidad de Buenos Aires,

- Buenos Aires. <https://cdsa.aacademica.org/000-034/253>
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores Argentina.
- Hang, B. y Muñoz, A. (2019) *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de la artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra editora.
- La Rocca, M. (2012). *Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas*. Revista *Separata*.  
<https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/13694/Separata-17-21-33.pdf?sequence=2&Allowed=y>
- Leppe, C. (1987). *Lección de acuarela*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Malba.  
<https://www.malba.org.ar/evento/rumor-8-carlos-leppe-leccion-de-acuarela/>
- Longoni, A. Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde": Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Lugones, M. (2008). *Colonialidad y género*. Tabula Rasa, Nº 9.
- Mellado, J. P. (2015). *Carlos Lepe (1952-2015)*. Revista *Artishock*.  
<https://artishockrevista.com/2015/10/16/carlos-leppe-1952-2015/>
- Mendieta, A. (1980). Catálogo: *Dialectics of isolation: An Exhibition of Third World women artists of the United States*. AIR Gallery. Nueva York.
- Muestra: *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Museos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. <https://untref.edu.ar/muntref/es/muestras/perder-la-forma-humana/>
- Neustadt, R. *El grupo CADA. Acciones de arte en el Chile dictatorial*. Casa de las Américas. Revista *Conjunta*.  
<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/127/robert.htm>
- Noy, F., (2001). *Te lo juro Por Batato: Biografía oral de Batato Barea*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires, Argentina: Fiordo ediciones.
- Quintana, L. (2007). *Obertura de la parodia*. XIV Jornadas de Investigación y Tercer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia*. Santiago de Chile, Chile. Editorial Palinodia.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y Poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Richard, N. (2009). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. *É-misférica* 62.  
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Richard, N. (1986). *Una resta de sentido*. In *Desacato: sobre la obra de Lotty Rosenfeld*. Santiago, Chile: Francisco Zegers editor.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/734543#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1562%2C-1%2C288%2C290>

Rizzo, P. (6 de mayo de 2020). *Orígenes de la Performance Art en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Argentina Performance Art.

<https://www.argentinaperformanceart.com/origenes-performace-art-argentina>

Rolnik, S.(s/f). *Tres ensayos sobre Lygia Clark*. Buenos Aires, Argentina: Cooperativa Gráfica del Pueblo.

Rolón, M. (2020). *Neovanguardias y nuevos comportamientos artísticos*. Universidad Nacional de las Artes.

<https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-nacional-de-las-artes/historia-de-las-artes-visuales/clase-6-neovanguardias/9288560>

Ruido, M. (2002). Ana Mendieta. Madrid: Nerea.

Tala, A. *Lotty Rosenfeld*. Fundación Malba.

<https://coleccion.malba.org.ar/una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento/>

Taylor, D. Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de Performance*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

### **Material audiovisual y obras**

Anchou, G. y Pank, P. (directores). (2011) *La peli de Batato*. [cinta cinematográfica] Argentina: Masoka cine.

Archivo Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Archivos en uso. Red conceptualismos del sur.

<http://www.archivosenuso.org/cada/accion>

Barea, B. (1989). Lectura de *Sombras de concha* de Alejandro Urdapilleta en la exposición *Lo que el viento se llevó* [Captura de video]. Centro Cultural Rojas. Buenos Aires, Argentina.

Grupo de Arte Experimental Cucaño. *Libertad total a la imaginación* [Fotografía]. Rosario, Argentina.

Grupo CADA. (1981). *Ay sudamérica* [Fotografía]. Santiago de Chile, Chile.

Grupo CADA. (1983). *Acción NO+* [Fotografía]. Santiago de Chile, Chile.

Fanfárfilm. (2011) Homenaje a Lotty Rosenfeld.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZNfOgl7PgDA&t=191s>

Hemisferic Institute (Productor). (2009). *Diamela Eltit: 30 años del NO+ de CADA*.

<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/x0k6dm9g>

Hemisferic Institute (Productor). (2011). *Entrevista a Diamela Eltit. ¿Qué son los estudios del performance?*

<https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl/hidvl-int-wips/item/1970-entrevista-a-da-ela-eltit-qué-son-los-estudios-de-performance-2011.html>

Leppe, C. (1975). *El Perchero* [Instalación compuesta por tres fotografías colgadas de un perchero, Madera (perchero y perchas), Gelatinobromuro de plata sobre papel]. Santiago de Chile, Chile.

- Leppe, C. (1981). *Prueba de artista* [Performance]. Santiago de Chile, Argentina.
- Maresca, L. (1983). *Sin título*, de la serie *Liliana Maresca junto a su obra* [Fotoperformance] Fotografía de Marcos López. Buenos Aires, Argentina.
- Mendieta, A. (1972). *Glass on body* [Performance]. Iowa, Estados Unidos.
- Mendieta, A. (1972). *Facial Hair Transplant* [Performance]. Iowa, Estados Unidos.
- Piazza, M. (director) (2017). *Acha Acha cucaracha: Cucaño ataca otra vez*. [cinta cinematográfica]. Langhi, M. productora. Argentina. <https://vimeo.com/202946281>
- Rosenfeld, R. (directora). (2019). *Documental Colectivo de Acciones de Arte CADA*. [cinta cinematográfica]. Chile. <https://vimeo.com/354437409>
- Rosenfeld, L. (1979). *Una milla de cruces sobre el pavimento* [Performance]. Santiago de Chile, Chile.
- Yeguas del Apocalipsis (1988). *Refundación de la Universidad de Chile* [Performance]. Santiago de Chile, Chile.
- Yeguas del Apocalipsis. (1989). *Que no muera el sexo bajo los puentes* en Revista *Trauko* n°16 [Fotografía] Chile.
- Yeguas del Apocalipsis. (1990). *Cuerpos Contingentes* en Galería de Arte CESoc [Performance] Registro de Leonora Calderón. Santiago de Chile, Chile.