



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Arias, T. (2010). *El arte de la performance: Analizando la obra de Elena Tejada-Herrera, artista peruana* [Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título: El arte de la performance: Analizando la obra de Elena Tejada-Herrera, artista peruana

Autor: Teresa Arias Rojas

Año: 2010

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Hipótesis, Manifestación artística, panorama nacional, desarrollo artístico.

Referencia en APA 7ma. ed. Arias, T. (2010). *El arte de la performance: Analizando la obra de Elena Tejada-Herrera, artista peruana* [Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La presente tesis pretende brindar un acercamiento hacia el concepto y la realidad de la performance, a partir de un análisis a nivel internacional y nacional, para ello, se divide el trabajo en tres capítulos. En el primer capítulo, se aborda el concepto y características que se tiene de la performance en las artes visuales, a partir de una revisión histórica a las tradiciones europeas y norteamericanas. En el segundo capítulo, se presenta un alcance de las manifestaciones de la performance en países latinoamericanos como Argentina, Cuba, Bolivia, Brasil, México y la historia de la performance en Perú. Por último, en el tercer capítulo se aborda la trayectoria artística de Elena Tejada – Herrera: su formación académica, su traslado de la pintura a la performance, sus principales performances y los lineamientos de su producción.

Palabras Clave: Elena Tejada – Herrera, performance, manifestación artística, desarrollo artístico.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
Escuela Académico Profesional de Arte



**EL ARTE DE LA PERFORMANCE: ANALIZANDO LA
OBRA DE
ELENA TEJADA-HERRERA,
ARTISTA PERUANA**

**Por:
Teresa Arias Rojas**

**Asesora:
Lic. Mihaela Radulescu**

**Tesis presentada para obtener el Título
Profesional
De Licenciada en Arte**

Lima

2010





**Esta investigación está dedica a:
Mi madre Nelly Rojas,
por su permanente apoyo y comprensión,
a Alexander Criado,
por su bella compañía y afecto,
y a los estudiantes de Bellas Artes,
por su persistencia en crear un arte peruano y universal.**





ÍNDICE

| | |
|---|---------|
| INTRODUCCIÓN | Pág. 5 |
| CAPITULO I | Pág. 9 |
| EL CONCEPTO DE PERFORMANCE EN LAS ARTES VISUALES. HACIA SU DEFINICIÓN Y REVISIÓN HISTÓRICA | |
| 1.1 El concepto de performance | |
| 1.2 Historia de la performance | |
| 1.2.1 Tradición europea | |
| 1.2.2 Tradición norteamericana | |
| 1.3 Características de la performance | |
| 1.3.1 El cuerpo como soporte | |
| 1.3.2 Un arte efímero | |
| 1.3.3 El arte en los espacios públicos | |
| 1.3.4 El arte de la performance | |
| 1.4 El arte postmoderno | |
| CAPITULO II | Pág. 39 |
| LA PERFORMANCE EN LATINOAMÉRICA | |
| 2.1 Performance en Argentina | |
| 2.2 Performance en Cuba | |
| 2.3 Performance en Bolivia | |
| 2.4 Performance en Brasil | |
| 2.5 Performance en México | |
| 2.6 Historia de la performance en el Perú | |
| 2.7 La performance en Latinoamérica | |
| CAPITULO III | Pág. 59 |
| DE LA PINTURA A LA PERFORMANCE. UN RECORRIDO POR LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE ELENA TEJADA - HERRERA | |
| 3.1 La formación académica de Elena Tejada - Herrera | |
| 3.2 De la pintura a la performance | |



3.3 Principales performances

3.3.1 *Señorita de Buena Presencia Buscando empleo*. 1997

3.3.2 *Recuerdo*. 1998

3.3.3 *Bomba y la Bataclana en la danza del vientre*. 1999

3.4. Lineamientos centrales de la obra de Elena Tejada – Herrera

3.5 La postmodernidad en la obra de Elena Tejada - Herrera

| | |
|-------------------------|---------|
| CONCLUSIONES | Pág.83 |
| BIBLIOGRAFÍA | Pág. 84 |
| INDICE DE ILUSTRACIONES | Pág. 88 |
| ANEXOS | Pág. 91 |

1. Texto del volante de la *performance Señorita de Buena Presencia Buscando empleo*. 1997.
2. Entrevista inédita realizada por los estudiantes de Bellas Artes el 23 de noviembre del 2000
3. Entrevista inédita a Elena Tejada – Herrera, por Teresa Arias el 30 de junio de 2003
4. Entrevista inédita a Elena Tejada – Herrera, por Teresa Arias el 13 de agosto de 2003
5. Reseñas de los vídeo arte de Elena Tejada - Herrera
6. Memorias descriptivas de Elena Tejada - Herrera sobre las Performances: *Señorita de Buena presencia buscando empleo, Recuerdo, Bomba y la Batacalana en la Danza del Vientre, Los Espulgadores y Patio trasero con papayo en flor*.



INTRODUCCIÓN

En el Perú de fines del siglo XX se desarrollaron diferentes tendencias artísticas experimentales como la instalación, el vídeo arte y la performance. Las galerías, los concursos de artes plásticas y la crítica de arte dieron apertura a la difusión de estas tendencias artísticas.

Estos géneros artísticos cuya formación no es académica, a pesar de que partan de la obra de artistas plásticos egresados de Escuelas y Facultades de Arte, se dio en base al interés de los artistas por experimentar y expresarse haciendo uso de todo tipo de materiales y recursos visuales tal como lo hicieron los artistas de las primeras vanguardias. En el caso particular del arte de la performance hay una tradición internacional que parte de la década de 1960, cuyos inicios se dan en la obra de a Marcel Duchamp.

El presente estudio pretende enfocar el concepto y la realidad de la performance, sin pretender trazar un panorama histórico artístico completo de la performance. Se observa la realidad de la performance a nivel internacional (en el mundo y América Latina) y nacional. Asimismo, se trata sobre la posmodernidad como marco conceptual de desarrollo de este arte y de la obra de Elena Tejada – Herrera. Este es el marco establecido para enfocar en la específica obra de la artista plástica Elena Tejada - Herrera, quien es una de las más destacadas representantes de este género en el Perú.

La importancia de esta tesis radica en que, en un momento en que el arte diluye fronteras de género, estética y realización, la performance resulta siendo una manifestación artística ejemplar por su autodefinición a partir del experimento y de una geografía móvil de ejes temáticos conceptuales, comunicativos y expresivos. La performance es un género artístico que presenta características propias que reflejan los nuevos lineamientos de la investigación y expresión en el arte y Elena Tejada – Herrera es una destacada representante de este tipo de arte.



Para ello analizaremos las características de la performance en los diferentes artistas a nivel internacional dando un especial énfasis al caso peruano y para realizar en lo referente un análisis formal de la obra de Elena Tejada - Herrera.

Hipótesis:

La permanente apuesta de Elena Tejada – Herrera por experimentar con el cuerpo como soporte principal de sus obras la sitúan como una de las más importantes representantes de la performance en el Perú.

Su permanente apuesta por experimentar con esta técnica, el rechazo inicial de parte del público ante su obra y la aceptación inmediata de la crítica de arte es un proceso que amerita ser estudiado, pues a través de ello podemos conocer el desarrollo de las nuevas tendencias artísticas en el Perú. Nos permitirá comprender como un artista experimenta con un género nuevo saliendo de los parámetros de la formación académica.

Estado actual de la cuestión:

Se han escrito ensayos sobre la historia de la performance a nivel internacional pero no se ha abordado de manera particular la obra de Elena Tejada - Herrera. Esta investigación nos permite analizar su proceso creativo y contextualizarlo con la obra de otros creadores a nivel nacional e internacional. Esta investigación, no obstante, no carece de fuentes y referentes. Podemos encontrar críticas de arte sobre su obra dentro de recopilaciones sobre arte contemporáneo y catálogos de muestras colectivas que destacan la importancia de su producción artística.

En el sentido formal, de estudios sobre la performance, destaco los estudios del argentino Jorge Glusberg *El arte de la performance* (1981), quien hizo un análisis de los antecedentes y características del arte de la performance con una recopilación de las obras más resaltantes.

Asimismo, la española Ana María Guash en su libro *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (2002), plantea un estudio crítico sobre las manifestaciones artísticas desarrolladas a nivel internacional a fines del siglo XX y emplea un espacio especial para la performance.



Enfocando el arte experimental peruano, han sido consultadas investigaciones a cargo de los críticos, tales como Max Hernández y Jorge Villacorta en su libro *Franquicias Imaginarias* (2000) donde presentan un panorama de arte peruano de fines del siglo XX y tratan la obra de Elena Tejada – Herrera como representante de las artes de acción. Otra consulta remite al ensayo *Entre el desconcierto y la Madurez* de Jorge Villacorta y Carlo Triveli publicado en la Enciclopedia Temática de arte y arquitectura del Diario El Comercio (2004). Estos dos autores presentan un análisis del arte contemporáneo peruano haciendo hincapié en las nuevas instituciones artísticas y el contexto político y social en el que se desarrollan las artes, destacando la obra de Elena Tejada – Herrera dentro de la generación de artistas de esta generación.

Otras fuentes han sido los escritos de Gustavo Buntinx y Emilio Tarazona. Gustavo Buntinx en su ensayo *¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana* (1983) nos ofrece una perspectiva de la plástica peruana contemporánea que nos permite contextualizar el proceso creativo de los artistas peruanos y sus propuestas actuales.

Emilio Tarazona (2005) ha escrito sobre el arte de acción en el Perú y ha dado un espacio a la obra de Elena Tejada - Herrera, en un ensayo publicado para el catálogo de una muestra antológica organizada por el ICPNA.

Los estudios sobre la performance han sido enmarcados en una evolución global del arte contemporáneo, cuyas fuentes fueron investigaciones teóricas sobre el arte contemporáneo de historiadores de arte europeos, norteamericanos y latinoamericanos.

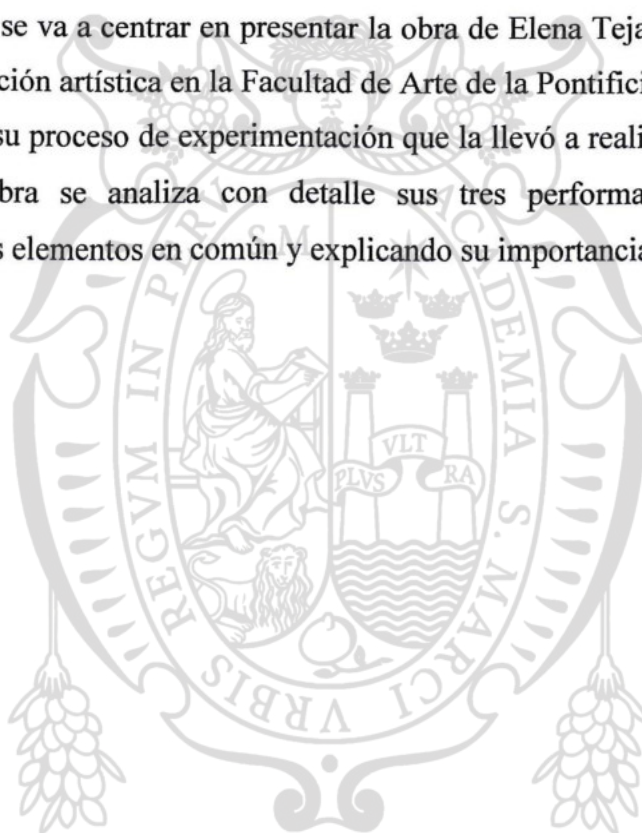
Por lo tanto, el planteamiento metodológico es el de la historia del arte contemporáneo. Los objetivos de este estudio son: Presentar un panorama de las performances a nivel internacional y nacional para entender las características centrales de este género artístico y presentar el desarrollo de la performance en la obra de Elena Tejada - Herrera, como artista ejemplar del género en el Perú. Los resultados de esta investigación son presentados en los tres capítulos de esta tesis.



El Capítulo I enfoca el concepto de la performance y sus características así como la historia de este género artístico en Europa y Norteamérica, donde se inicia este tipo de arte. El marco teórico es la posmodernidad.

El Capítulo II está dedicado a presentar la obra de los más destacados artistas de performance a nivel de Latinoamérica y una historia de la performance en el Perú, que proporcionará el marco para la trayectoria y desarrollo de la performance de Elena Tejada - Herrera.

El Capítulo III se va a centrar en presentar la obra de Elena Tejada – Herrera partiendo desde su formación artística en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú hasta su proceso de experimentación que la llevó a realizar performances. Para entender su obra se analiza con detalle sus tres performances más destacadas, encontrando los elementos en común y explicando su importancia.



CAPITULO I

EL CONCEPTO DE PERFORMANCE EN LAS ARTES VISUALES

Hacia su definición y revisión histórica

Resulta necesario aclarar la definición de esta tendencia artística para revisar su trayectoria en la historia del arte contemporáneo.

1.1.- EL CONCEPTO DE PERFORMANCE

Performance es un término inglés cuya traducción al español es la siguiente:

Performance: actuación, ejecución, interpretación, representación, funcionamiento, teatro, función, deporte, performance. (Williams, Edwin B. *Diccionario Español Inglés*, Ed. McGraw-Hill, México, 1988)

Esta palabra está relacionada a su vez con dos definiciones:

Perform: ejecutar; representar (teatro) funcionar (p. ej. una máquina).

Performer: ejecutante; actor, representante; acróbata.

La primera definición se refiere a una acción y la segunda se refiere al sujeto que realiza dicha acción. En ninguna de las definiciones se hace referencia a las artes plásticas o artes visuales. El término “performance”, según el diccionario bilingüe, se relaciona con el teatro y el deporte, y el término “performer” hace mención al actor y acróbata, en tanto se habla de la acción del cuerpo de la persona.

En una búsqueda de la palabra “performance” en Internet, uno de los principales medios de información masiva e inmediata, cerca de 28,000 páginas¹ relacionan la performance de manera directa con la palabra deporte. En una página escrita por una dependencia de la Universidad Nacional y Autónoma de México se encuentra, por ejemplo, una

¹ La búsqueda última fue el día 1º de setiembre del 2005 en el buscador Google, indicándose la búsqueda en castellano a fin de que los textos seleccionados por el buscador utilizaran la palabra Performance con su definición en español.



explicación sobre el concepto de performance en el deporte que enfoca la performance como la capacidad de sobresalir por una cualidad intelectual y estética, esta última referida como “gracia física” realizada con libertad.

Otra palabra frecuentemente relacionada con la performance es la “máquina” (en 46,300 páginas encontradas en Internet), de ahí que una de sus definiciones comunes sea la de funcionamiento. Ejemplo: Toyota, Máxima performance.

También es constante la referencia que se hace al papel de ciertas personalidades. Ejemplo: “la performance del Alcalde”, refiriéndose la frase a la actitud o acción realizada por dicho personaje. Una performance se refiere en este caso a la acción realizada por un personaje público que sea de cierto interés para un gran número de personas.

En el *Diccionario de Arte Actual* de Karin Thomas, de referencia importante para la historia del arte contemporáneo, editado por primera vez en Alemania y con traducción al castellano en 1978, no se encuentra el término “performance”. Sin embargo podemos encontrar otros conceptos relacionados con la performance como *arte de acción* y el poco empleado *Behaviour art* (arte corporal), cuyo concepto es muy similar al de performance, sobretodo en lo referente al papel del cuerpo y a su relación con el público:

“Es una forma muy especial del arte procesual y denota una conciencia muy sensibilizada sobre los condicionantes de la experiencia y el comportamiento, valiéndose exclusivamente de la fisionomía humana. El *behaviour art* se remite a las múltiples formas expresivas del cuerpo humano en cada momento del transcurso real del tiempo, supeditado a factores que, en cada caso, dejan sentir su influencia sobre el cuerpo en procesos determinados.” (Thomas, 1978, p. 38)

Entre los artistas representativos de este arte menciona a Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Franz Erhard Walter y Klaus Rinke.



Helena Kontova² publica en 1980 el artículo *Los artistas de la Nueva Performance*, donde reconoce que este término inglés suele ser asignado a cualquier clase de presentación pública. En su opinión, su definición imprecisa y el desconocimiento de este arte por su falta de difusión motivó a que los artistas que la practicaban no fuesen conscientes del tipo de arte que estaban realizando:

“Antes de ejecutar una performance, los artistas no necesariamente se ilustran sobre el mismo leyendo libros, periódicos y revistas, para tener una idea de las tradiciones de las que surgió el performance y de la secuencia lógica de su desarrollo: no son historiadores del arte”. (Kontova, 1993, p. 344)

A diferencia de cuando se aprende una técnica tradicional, el artista -en su formación académica- aprende la historia del arte que aborda a los principales representantes de cada técnica y sus estilos; además sigue de este modo los cursos prácticos que le enseñan procedimientos y materiales. De este modo, llega a ser consciente de lo que diferencia un óleo de un acrílico en el caso de la pintura, por ejemplo, o un intaglio de una xilografía en el caso del grabado.

Según Kontova, el principal antecedente de la performance es Bruce Nauman y las tendencias del postminimalismo y del arte conceptual sirvieron indudablemente de pista de lanzamiento de la nueva performance. Ella explica que:

“Lo importante era crear con un mínimo de materiales (a veces solamente el cuerpo humano en el espacio) un máximo de irritación y participación en una situación de estructura abierta, difícil de ejecutar. Los materiales y las situaciones fueron elegidos dependiendo de si se podían o no percibir al nivel del hecho directo, sin referencia a la historia del objeto o de la situación”. (Kontova, 1993, p. 345)

² Helena Kontova es una reconocida crítica de arte residente en Milán. Publicó en 1980 en la revista mexicana *Artes Visuales* N° 24 el ensayo titulado “Los Artistas del Nuevo Performance”, texto traducido al castellano y recopilado trece años después por Gerardo Mosquera en su libro *Del Pop Al Post. Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años*, Ciudad de la Habana, 1993, pp.343 - 347. Cabe señalar que la antología recopilada por el crítico de arte cubano reúne cuarenta y cuatro ensayos, siendo solo dos los dedicados a la performance. Por otro lado, es necesario mencionar que actualmente Helena Kontova codirige las revistas *Flash Art Italia* y *Flash Art Internacional*, importantes publicaciones de arte de vanguardia, y formó parte del Comité Organizador de la Primera Bienal de Praga, titulada “Las periferias se convirtieron en el centro”, realizada del 26 de junio al 24 de agosto del 2003.



Michel Giroud³, quien conformó la comisión especial que seleccionó a los artistas de performance para la XI Bienal de París, ofrece mayores precisiones acerca de lo que es una performance y además encuentra una estrecha relación con la intervención en el espacio público:

“La performance exige una conciencia global de su cuerpo, de su voz, de sus gestos, del tiempo de intervención (que puede ser extremadamente breve o muy largo-varias horas), del espacio de intervención (volumen, estructura, materia del espacio, color, sentido del medio, en la naturaleza, en el interior), de los medios utilizados (electrónica, vídeo, diapositivas, película, fotografía, audiovisual...)” (Giroud, 1993, p. 349)

Giroud insiste en la actitud interdisciplinaria del arte de la performance, debido al empleo de varios medios para su realización. Es una actitud que fue desarrollada, a decir del autor, inicialmente por la Bauhaus : “Si el performance se desarrolla en los Estados Unidos es por el aporte de los exiliados de la Bauhaus” (Giroud, 1993, p. 349). Como bien sabemos, la Bauhaus no se ha destacado por desarrollar un arte corporal, pero si estamos de acuerdo con él en que empleó varias técnicas artísticas, lo cual para Giroud es la característica más importante de la performance y por ello es que insiste que la performance es inclasificable:

“Si hoy el performance corre el riesgo de ahogarse, es porque se ha convertido en un truco, una nueva especialidad, mientras no puede ser más que un comportamiento, otra manera de vivir, una ampliación, un desbordamiento que hace inútil toda tentativa de clasificación” (Giroud, 1993: 349).

De acuerdo a esta afirmación debemos recordar que la performance no es un arte específico de pintores, sino de todo artista plástico, actores, bailarines o de toda persona que desee expresar sus ideas a través de su cuerpo.

En 1981, el crítico de arte y curador argentino Jorge Glusberg⁴ publicó el libro *El arte de la performance*, en el que se plantea dos objetivos: realizar una historia de la performance y destacar sus características y aportes como género artístico. Para la parte

3 Crítico de arte francés que como jurado de la XI Bienal de París en 1980 escribe en el catálogo de presentación el ensayo “Performances/Intervenciones”, texto recopilado también por Gerardo Mosquera en *Del Pop Al Post*, pp.348-350.

⁴ En 1979 George Glusberg participó en la organización de una serie de eventos en torno al arte de la performance en el Palacio Grassi en Venecia, entre los cuales una exhibición y coloquios donde se debatían diferentes aspectos de este arte, reuniendo para tal objetivo artistas y críticos de arte internacionales. El evento fue organizado por La Universidad de Nueva York, donde era profesor, el Palacio Grassi de Venecia y Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires que era dirigido por Glusberg en ese entonces.



histórica, Glusberg empieza por lo que denomina “La Prehistoria del género”. En este primer capítulo desarrolla un estudio de las primeras manifestaciones desarrolladas por las primeras vanguardias, con los artistas futuristas y dadaístas que realizaban acciones con un discurso crítico sobre el arte y la sociedad. Luego comenta los otros géneros artísticos antecedentes de la performance, tales como el Happening, aparecido en los años '60, y el Body Art; trata asimismo con énfasis especial para la historia de la performance al movimiento Fluxus y a los Accionistas Vieneses. El autor destaca una característica muy importante sobre el body art; dice: “el común denominador de estas propuestas es desfeticizar el cuerpo humano, sacándolo de la exaltación de la belleza ...” (Glusberg, 1981, p. 35) Para Glusberg, el body art fue absorbido por la Performance, pues este género artístico tiene una propuesta más amplia al proponer algo más que explorar las posibilidades del cuerpo; es crear diferentes discursos en base a que el artista es transformado en obra de arte. Explica al respecto: el artista es “objeto y sujeto indisoluble de su arte” (Glusberg, 1981, p.35)

Glusberg realiza también un mapa de la performance donde menciona las personalidades más destacadas de acuerdo a sus propuestas particulares, los que tratan el cuerpo por su sexualidad, su perversidad, su energía, sus poderes gestuales, etc. Además de sistematizar la trayectoria de la performance, este autor se preocupa por destacar sus particularidades simbólicas, tal como la percepción visual peculiar provocada por los artistas a través de su trato directo con el público.

Para darnos un concepto acertado de lo que es la performance, Glusberg también recurre a analizar su etimología:

“Recordemos la etimología de este vocablo inglés que significa desempeño, cumplimiento, actuación, funcionamiento, acción, capacidad, representación teatral, ejecución musical, acrobacia, espectáculo. Al parecer llegó al inglés desde el francés antiguo (siglo XVI: performance); en todo caso, deriva del latín per-formare, realizar”. (Glusberg, 1981, p.58)

Quizá por que se trata de un término muy ambiguo, el autor agrega al concepto de performance, comparándolo con el teatro, un elemento fundamental: la espontaneidad. “El performer no ‘actúa’ en el sentido generalizado del término, es decir, no representa ningún papel distinto al de su iniciativa, al que le va dictando su propia actividad. No sustituye a nadie ni pretende ofrecer un símil de la realidad.” (Glusberg, 1981, p. 58).



Uno de los ensayos más precisos sobre el papel de la performance fue escrito por el polaco Tadeusz Pawlowski y lleva como título: *El Performance*, publicado en la revista cubana *Criterios* en 1987. Reconociendo las dificultades del concepto, inicia su ensayo haciendo una distinción entre la performance y el happening:

“Puesto que la performance se desarrolló en cierta oposición al happening, considero que el objetivo que me he propuesto se alcanzará con el mayor éxito comparando y contraponiendo los correspondientes rasgos de ambas corrientes del arte contemporáneo” (Pawlowski, 1987, p.154).

Por ello hace un listado de sus cualidades, enfoca el rol social del arte de la performance y distingue cinco variedades que se refieren al tipo de temática desarrollada y una serie de criterios parciales del performance.

Del análisis de Pawlowski podemos destacar las siguientes características:

- Lleva ante el público una acción en gran medida preestablecida (cómo y qué efectos va a tener).
- Su aspiración de cambiar el mundo es de manera indirecta: a través del conocimiento del individuo y de la liberación en él de lo auténtico, lo no manipulado.
- El artista como un ser individual, subjetivo.
- Los objetos son empleados sólo lo indispensable.
- La obra está basada en la profesionalidad.
- La atención se concentra en el cuerpo del artista.

En algunas publicaciones más actuales se evita la palabra performance para, más bien, utilizar otros términos más amplios como: Arte de Acción, o también Arte Corporal. Tal es el caso de la historiadora Anna María Guasch, que en su último libro *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, publicado por Alianza Editorial en el año 2000, incluye las performances en el rubro Arte Corporal. No hay una clara definición del concepto pero destaca que la performance en la actualidad tiene gran convocatoria como género artístico, lo que podemos corroborar a través de la información que los medios de comunicación (prensa cultural e instituciones culturales) nos hacen llegar.



En el libro *El Arte del siglo veinte en sus exposiciones. 1945 – 1995*, de Ediciones del Serbal, Madrid, escrito también por Ana María Guasch, e impreso tres años antes que su última obra, hay una separación entre arte corporal y performance o arte de acción. El objetivo principal de ese estudio de carácter histórico es el análisis de los diferentes estilos que se desarrollaron en Norteamérica y Europa a través de las exposiciones más representativas⁵. La autora, bajo el título *El cuerpo como soporte y como campo experimental: el arte corporal* (pp.197 – 205), se refiere a todas la experimentaciones de artistas que desde los años sesenta trabajaron con su cuerpo como soporte y que, además, tenían en común un discurso crítico hacia la sociedad. Dentro de este rubro se incluían también las performances, es decir el término *arte corporal* consigna muchas disciplinas relacionadas con el cuerpo. Sobre ello la autora explica:

“ En la consolidación de esta nueva modalidad de arte, en la que tenían cabida los artistas que utilizaban el cuerpo como un objeto que quedaba plasmado en fotografías, notas, dibujos, como aquellos –Body Performers- que se valían de la acción congelada en videos, filmes o performances ...”. (Guasch, 1997, p. 197).

Cuando trata concretamente la performance, en el capítulo titulado *El arte de la acción en los años setenta: La Performance* (pp.273 – 277), destaca:

“ ...el concepto estricto de performance, de la llamada a veces fenomenología performática con conceptual performance, no se desarrolló hasta principios de los años setenta, alcanzando su plenitud en los inicios de los ochenta y prolongándose hasta la actualidad con prácticas muy diversas, desde las cercanas a las *performing arts* (danza, música y canto) hasta las derivadas de movimientos vinculados más directamente al mundo de la plástica como el Fluxus, el Body Art, el arte conceptual y la poesía sonora” (Guasch, 1997, p. 273)

La performance resulta un género artístico que se amplía en tanto se aplica o se mezcla con otros géneros artísticos. Resulta importante también que los artistas sean conscientes de que realizan performances y que esa práctica es motivo de discusión, de crítica, de encuentros a nivel institucional. De ahí que la exposición que Ana María Guasch menciona como representativa del arte de las performances, realizada en Lyon en el año 1983, es la culminación de cinco años de encuentros y simposios sobre performance. Esta toma de conciencia resulta acaso lo más importante para los artistas

⁵ Cabe destacar que el libro *El Arte del siglo veinte en sus exposiciones. 1945 – 1995*, de Ediciones del Serbal, Madrid, 1997 es un documento valioso pues es un trabajo con bastante rigor documental y de un análisis crítico preciso. Ana María Guasch logra distinguir cuarenta y dos movimientos artísticos e incluye en cada uno de ellos su cronología y bibliografía, además de los nombres de los artistas participantes en cada una las exposiciones y un comentario de carácter histórico. Suman en total ciento treinta exposiciones analizadas.



que hacen performance, saber que lo que hacen se denomina así y que tiene una trayectoria y vigencia en la historia del arte contemporáneo.

1.2 HISTORIA DE LA PERFORMANCE

Abordaremos la historia de la performance desde la influencia occidental donde se genera esta disciplina artística, tanto en Estados Unidos como en Europa. Luego estudiaremos la influencia en América Latina para finalmente centrarnos en el caso peruano, lo cual nos permitirá analizar la trayectoria, las particularidades locales y las influencias de este arte en nuestro país.

1.2.1 TRADICIÓN EUROPEA

Son muchos los autores que coinciden en que los antecedentes más antiguos de la performance son las acciones realizadas en el Cabaret Voltaire por los artistas dadaístas. Se conocen en su mayoría a través de textos escritos, pues a inicios del siglo veinte no se pensaba en registrar visualmente las acciones efímeras. Para fines de la década del cincuenta y sobretodo en los sesenta y setenta, el Dadaísmo y la obra del artista francés Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887- Neully, 1968), uno de sus principales representantes, influenciaron en varios artistas y movimientos que retomaron dos de sus principales aportes⁶: la experimentación con diferentes materiales y soportes no convencionales, entre ellos el propio cuerpo y la nueva relación entre el arte y el público, la cual se resumía en eliminar las fronteras entre arte y vida.

⁶ El descubrimiento de Marcel Duchamp por los artistas neodadaístas se debió en gran medida a que se editó la antología de sus textos en el libro *The Dada Painters and Poets*, Ed. R. Motherwell. New York, 1951. En ese texto Duchamp explicaba los diferentes materiales utilizados en sus ready – mades.





Fig. 1 *La Fuente* de Marcel Duchamp, 1917



Fig. 2 *Tonsura* de Marcel Duchamp, 1919



Fig. 3 *Rose Sélavy*, de Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray, 1921

Como padres de la performance se suele considerar a dos artistas que trabajaron en ciudades distintas, pero que coincidieron en sus propuestas: el francés Yves Klein (Niza, 1928 – París, 1962) y el italiano Piero Manzoni (Soncino, 1933 – Milán, 1963).

Yves Klein es un pintor autodidacta que empezó a pintar a los 27 años. Se formó en la disciplina del judo Koakan, cuyas técnicas llevan la impronta del Zen y que luego lo llevarán a experimentar primero las relaciones de la energía con el espacio y luego a realizar las exploraciones de lo físico y lo mental que se puede apreciar en su obra, tanto en sus pinturas como en sus performances.

Formó parte del grupo Nuevos Realistas, con quienes participó en el festival de arte de vanguardia en el Palacio de la Exposición de París en 1960, donde presentó la obra Teatro del vacío, la cual comprendía un complejo programa de acciones descritas y publicadas en un periódico de un día que tituló Dimanche. En este periódico aparece una fotografía montada titulada “¡El pintor del espacio se lanza al vacío!” con el mismo Yves Klein lanzándose desde un segundo piso de un edificio en actitud de volar. Se presentaba la obra de arte-acción como proyecto artístico imposible de realizar, pero que se socializaba a través del texto escrito y la fotografía. Tal como lo describe Javier Arnaldo:

“El teatro del Vacío era una función sin funciones. La vida era la manifestación teatral que se hacía en este virtual macroespectáculo del vacío. Se trataba de un proyecto de teatro privado permanente para la satisfacción del histrionismo kleiniano y para los progresos de la sabiduría”. (Arnaldo, 2000, p. 57)





Fig. 4 *Salto al vacío* de Yves Klein, 1960

Posteriormente realizó la performance titulada *Antropometrías* (París, 1960) en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo, obra muy difundida a través del registro fotográfico que nos permite hoy tener una idea de cómo fue aquella acción. En las fotografías en blanco y negro se aprecia al artista impecablemente vestido con terno y corbata dirigiendo la acción de dos mujeres desnudas a las cuales les pinta el cuerpo con pintura oscura (azul), para imprimirlo luego sobre una serie de papeles colocados estratégicamente en la sala sobre la pared y el piso. Como fondo, una orquesta integrada por nueve músicos entonaba la “Sinfonía Monótona”, compuesta por Yves Klein. Klein, vestido de impecable smoking, además de pintar el cuerpo de las modelos, dirigía los movimientos de las tres modelos. Los asistentes a la performance eran gente del mundo de las galerías y el arte parisino. Confluía el espacio, el sonido, el cuerpo de las modelos en movimiento, el propio artista y el mismo público.



Arnaldo describe esta performance como un efecto iluminador, en la medida que el arte capta todas las sensaciones y se produce fuera del taller del artista para desarrollarse en el espacio público y en el aquí y ahora. Yves Klein debió sorprender incluso a los parisinos acostumbrados al arte de vanguardia:

“Nuevamente una inversión del trabajo artístico tenía el efecto iluminador de una revelación. Porque del cambio de la condición pasiva de la modelo en la pintura a su conversión en agente activo surgía un sorprendente universo estético, relacionado con lo más primigenio de la expresión artística”. (Arnaldo, 2000, p. 67)

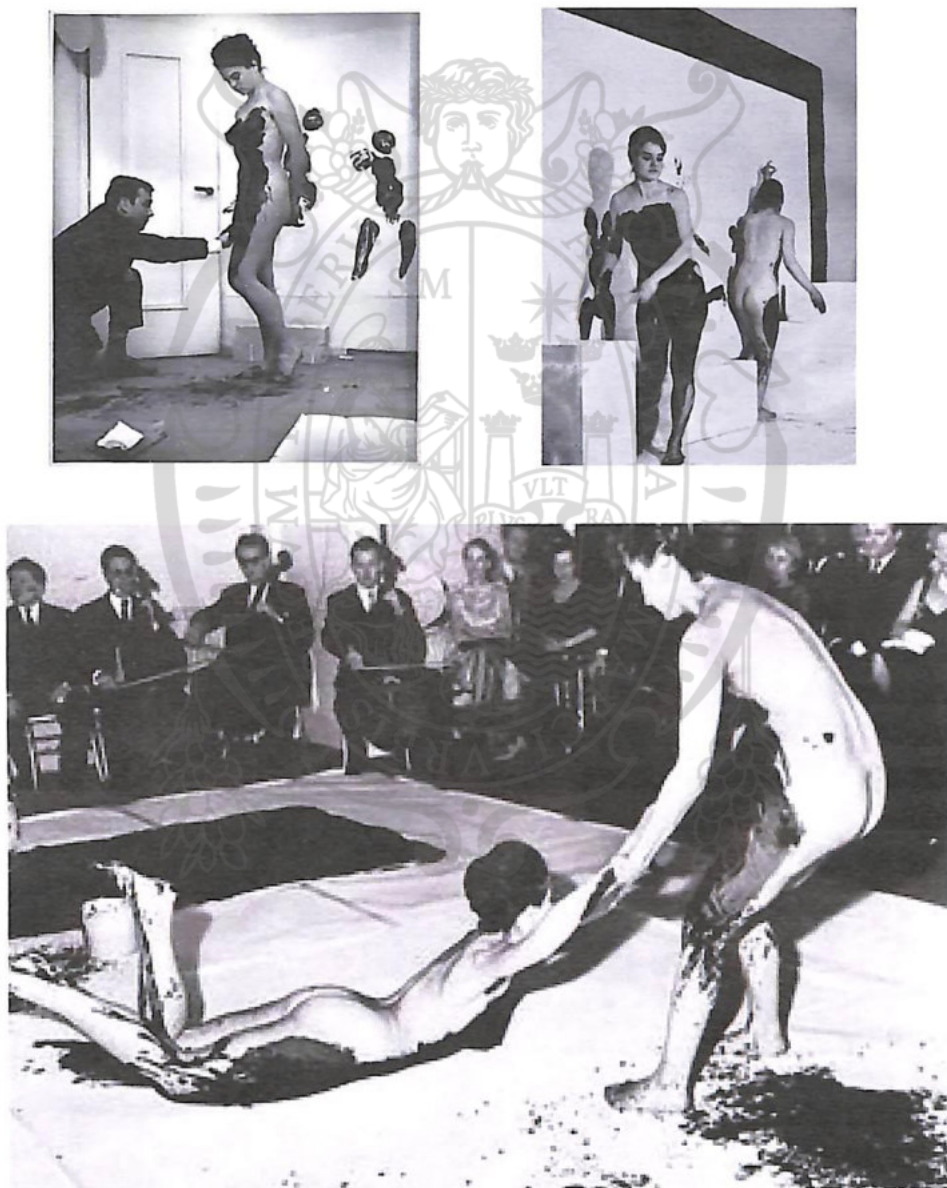


Fig. 5 *Antropometrias* de Yves Klein, 1960



La obra de Piero Manzoni titulada *Esculturas vivientes* (1961), poco difundida pero de igual importancia, tenía un sentido crítico sobre la institución Arte y los mecanismos que la rigen. Ana María Guasch describe aquella obra de la siguiente manera:

“Cualquier individuo podía convertirse en obra de arte tan sólo con que su cuerpo fuese firmado por el artista. Una firma roja le confería el carácter o el certificado de autenticidad de la obra de arte total hasta su muerte; una firma amarilla sólo confería naturaleza de obra de arte a la parte del cuerpo firmada.” (Guasch, 2002: 85),

Esta obra fue registrada a través de la fotografía, que nos permite apreciar como el artista firmaba los cuerpos de las modelos mientras ellas posan de manera estática. El registro fotográfico es importante en un arte efímero como la performance; en este caso se puede apreciar que también el artista posa frente a la cámara mientras realiza la acción a fin de inmortalizar el instante de la creación. Es interesante que mientras que él muestra su rostro, las modelos aparecen anónimas, con los rostros ocultos dando la espalda.

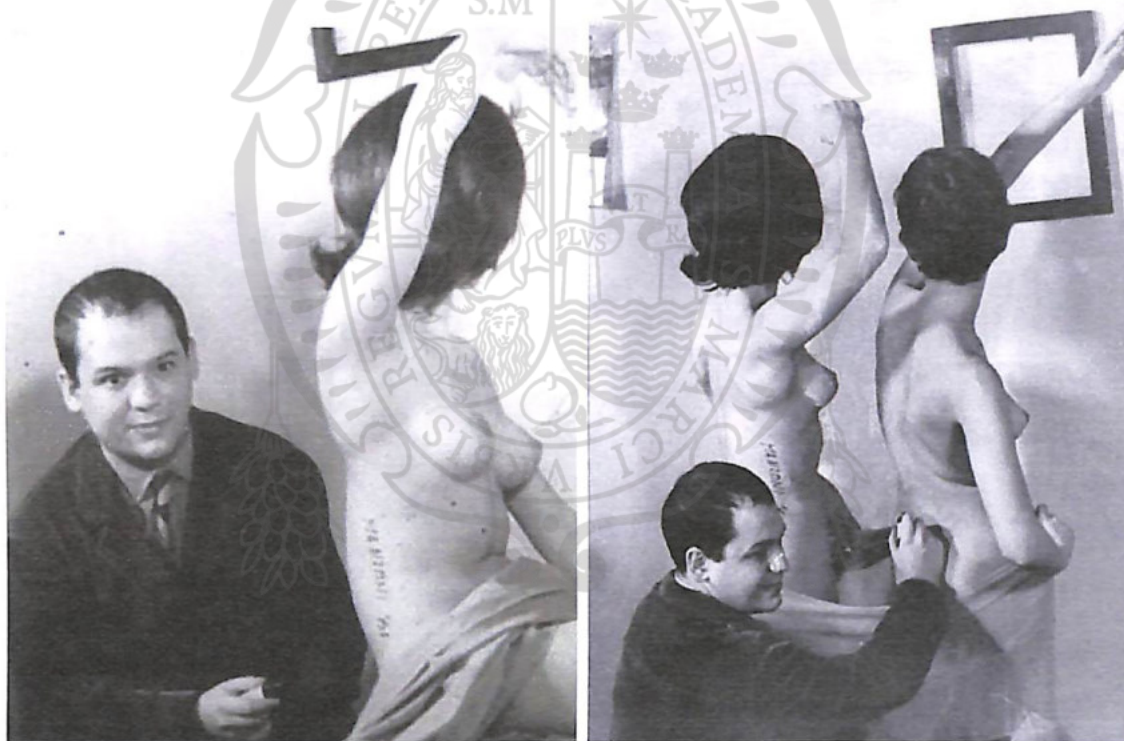


Fig 6 y 7 *Esculturas vivientes* de Piero Manzoni, 1961

Uno de los movimientos más importantes en la trayectoria de la performance es Fluxus, que apostó por lo multidisciplinario y llegó a tener un despliegue internacional. Sobre él, Karin Tomas explica:



“Representa dentro del arte de acción un movimiento paralelo al happening y marca el intento de renovación del espíritu dadá a escala internacional. Combina como medio la música, el teatro y las artes plásticas, eliminando las barreras que separan las distintas manifestaciones artísticas.” (THOMAS, 1978: 101).

En Fluxus se reunieron los artistas más importantes del arte contemporáneo de su época y que actualmente siguen influenciando en el arte joven, tal es el caso de Nan June Paik, Yoko Ono, Joseph Beuys.

Beuys sería uno de los artistas más representativos del Movimiento Fluxus. Es conocida su trayectoria como activista político, su carácter teórico reflexivo en torno al arte y a la vida. Es considerado uno de los padres del arte conceptual. Sus performances de carácter social político, al igual que sus esculturas, tienen en su mayoría un interés marcado por la ecología, por lo cual recurre a materiales como árboles, cera, fieltro, miel, grasa, hojas, incluso animales como una liebre o un coyote. Su concepto sobre el arte radica en lo simbólico más allá de lo estético, llegando a ser incluso lo antiestético un recurso en muchas de sus obras, tal como lo refiere Carmen Bernardez al describir la obra *Badewanne* (Bañera), objeto creado en 1960 y que se exhibió en el Museo de Leverkusen:

“Su aspecto antiestético es deliberado, pues Beuys no está creando un objeto bello, inspirado en la búsqueda de la perfección formal, sino que alude a cuestiones de vida, de intimidad, de dolor. Está recreando aspectos consustanciales con la vida, pero tradicionalmente ocultos con la obra de arte.” (Bernardez, 2001, p. 25)

La elección del material y sus dimensiones eran para Beuys de suma importancia, está relacionada con un acontecimiento de biografía, cuando el año 1942, durante la Segunda Guerra Mundial, el artista sobrevivió al derribo de su avión que cayó sobre Crimea. Unos campesinos enseñaron sus heridas y las cubrieron con fieltro para conservar el calor. Además apelaba a la percepción que produce la materia orgánica y caótica como es el caso de la grasa, material que suele utilizar en sus obras. Su escultura *Stuhl mil Fett* (Silla con grasa) creada en 1963 es una silla de madera sobre la que el artista ha colocado sebo desde la base del asiento hasta el respaldo.

“Un material no es sólo vehículo para las ideas, sino también protagonista y activador de percepciones en el espectador. Pero además le adjudica una dimensión metafórica que es la que alienta la elección de la grasa como material fundamental de su creación artística”. (Bernardez, 2001, p. 49)



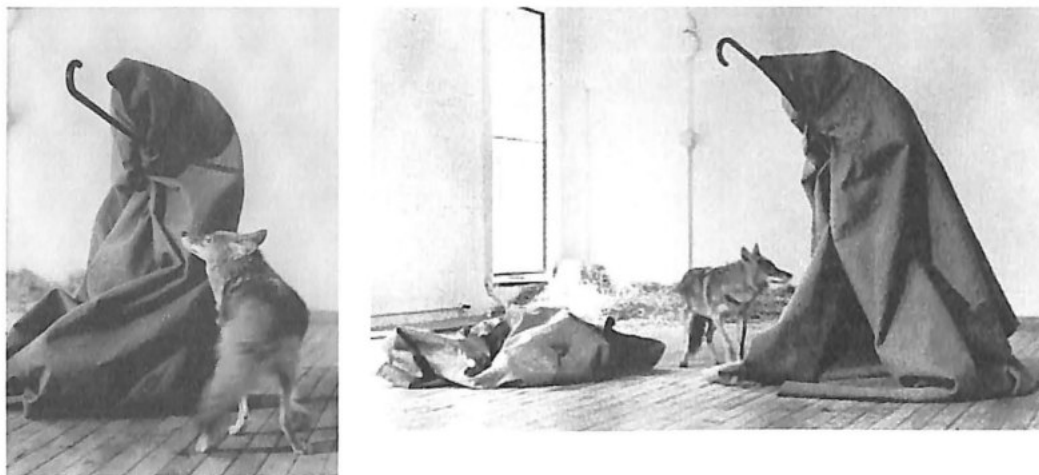


Fig. 8 y 9 *I like America and America likes me* de Joseph Beuys, 1974

Otra acción que gozó de amplio reconocimiento es *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklart* (Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta), 26 de noviembre de 1965, Dusseldorf, Galería Schmela.

“Al iniciar la acción, que duraría tres horas, el artista se había desplazado por la sala, llevando atado a su pie derecho con cordones de cuero una plataforma de hierro, una especie de plantilla de fieltro. Se detenía ante los cuadros expuestos para explicárselos a la liebre con algunos ademanes, tocándolos a veces con la pata del animal y en una jerga murmurada, difícilmente audible. En un momento dado se sienta en el taburete, una de cuyas patas está envuelta en fieltro. Bajo el asiento hay un hueso que contiene un micrófono conectado a una radio cuya misión es retransmitir las explicaciones de Beuys al animal.” (Bernardez, 2001, p. 95)



Fig. 10 y 11 *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* de Joseph Beuys, 1965



Un aporte significativo en la performance es la obra de la pareja de artistas ingleses Gilbert Proesch (San Martino, 1943) y George Passmore (Devon, 1942) más conocidos como Gilbert and George por firmar toda su producción de manera conjunta; ellos crearon las conocidas esculturas vivientes. En 1970 realizaron con sentido crítico la performance *Escultura Cantando*, en la que ambos, vestidos con terno y pintados completamente de color dorado cual esculturas de bronce y con música de fondo, aparecieron en la sala de una reconocida galería de arte de Londres. Estos artistas trabajaron también fotografías de sus cuerpos desnudos donde desarrollaron un discurso en contra de la discriminación racial y sexual.



Fig. 12 *Escultura cantante*, de Gilbert y George, 1970

El accionismo vienés, movimiento artístico que se desarrolló en Viena entre 1965 y 1970, estaba conformado por artistas plásticos que trabajaron de la manera más extremista temas relacionados con los límites emocionales, catárticos, psicológicos, al punto de herir su propio cuerpo, mostrando un aspecto escatológico, empleando durante la acción constantemente fluidos – sangre, semen, heces, saliva, etc.- por su carga simbólica. Por las mencionadas características, el Accionismo vienés se enmarca en la



corriente de movimientos corporales, tal como lo explica Piedad Soláns en su ensayo monográfico⁷, donde nos muestra el sentido político que estos artistas asumieron al exponer sus cuerpos a laceraciones a través de una serie de acciones agresivas, convirtiendo el cuerpo en el soporte y objeto artístico, realizando una crítica a la sociedad y a la mercantilización de la obra de arte.

A fin de explicar el sentido político del accionismo vienés, Soláns logra contextualizar el papel que jugó este movimiento en su sociedad. “El accionismo supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de posguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos –el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, tanáticas y agresivas- y revolucionarios –el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de mayo del 68, que conmocionara a Europa y Latinoamérica”⁸.

Ana María Guasch coincide con Soláns en que el sustento teórico y los antecedentes de los accionistas vieneses son diferentes a los de los otros movimientos de arte corporal anteriormente mencionados, debido a que pusieron un énfasis creativo en prácticas corporales expresionistas, provocativas, transgresoras y fetichistas que buscaban su justificación en las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, C. Jung y W. Reich. Guasch, en un análisis sobre la obra de los accionistas vieneses, encuentra sus antecedentes en el trabajo de artistas austriacos como Egon Schiele y Oscar Kokoschka, en los rituales paganos (episódios dionisiacos) o cristianos (escenas de la pasión de Cristo) y en las fiestas populares y carnavalescas tanto como en el teatro futurista y dadaísta”, (Guasch, 2002, p. 85)

Danielle Roussel encuentra un sustento histórico para explicar la creación de performances tan violentas en la obra de los accionistas vieneses:

“El accionismo empezó en 1961. Imaginen que los aliados se retiraran de Austria en 1955. Para nosotros, europeos, y para los aliados (o sea, también para los canadienses que estaban allí, para los norteamericanos y para los ingleses), la guerra acabó en 1945, es decir, 10 años antes, y esta influencia de los resabios del fascismo que aún reinaban en Viena durante los años sesenta, justifica la necesidad de esta brutalidad.” (Roussel, 2004, p.206)

⁷ Piedad Soláns “Accionismo vienés” p.12.

⁸ Idem, p. 12



La estética del accionismo vienés se encuentra sobretodo en las fotografías que registran el proceso de estas obras, convirtiéndose en el objeto-documento final. Estas imágenes, que transmiten situaciones violentas, suelen ser autorretratos que se proponen exhibir una situación espontánea –escenas donde se aprecia la interacción entre el artista y el público participante de la acción- a la vez que pretenden mostrar la fragilidad del cuerpo deformado, alterado y recargado de objetos con una importante carga simbólica. Para apreciar este tipo de obras de arte, al igual que en el caso del arte conceptual, es imprescindible el entendimiento del contexto social en el que se desarrolló, sobretodo porque los artistas de este movimiento eran conscientes que sus acciones fueron realizadas como un acto de protesta hacia los problemas no sólo locales sino universales, tal como lo explica Soláns:

“...no puede ser descontextualizada de la Europa emergente en los años sesenta y de las revoluciones libertarias del 68, con su actitud de crítica y ataque al Estado como aparato represor de la libertad del individuo. Las acciones más radicales de los artistas vieneses se producen en los años de la guerra fría, de las Guerras de Vietnam y de Corea, de la reorganización de las estructuras políticas de los gobiernos y de la economía del bienestar tras la destrucción de la Segunda Guerra mundial, de la definición de territorios en el Tercer Mundo, de la expansión económica de las multinacionales, de la nueva conformación y control de la sociedad a través de redes mediáticas e informáticas y de la tecnología”⁹.

Un buen ejemplo de cómo el documento de registro es parte fundamental en el accionismo vienés lo constituye la obra de Gunter Brus (Ardning, 1938), uno de sus principales representantes, quien describe en su obra *Selbstverstummelung III* (Automutilación III) cada detalle del proceso de la acción realizada frente a un público privado en Viena en el año 1965. Logra transmitir con la palabra escrita aquellas sensaciones que se reflejan en la imagen estática de la fotografía:

“Estoy tumbado blanco en una habitación blanca (...) Secciono mi mano derecha. En algún lugar yace un pie. Una sutura en el hueso de mi tobillo. Presiono una chincheta en mi columna vertebral. Clavo un dedo del pie a un dedo de la mano. Los pelos del pubis, brazo y cabeza yacen en un plato blanco. Rajo la aorta con una cuchilla de afeitar. Golpeo una tachuela de acero dentro de mi oreja. Corto a lo largo de mi cabeza en dos mitades. Inserto un alambre de espino en mi uretra y dándole vueltas intento cortar el nervio. Muerdo un grano y lo succiono”¹⁰.

⁹ Idem, p. 16

¹⁰ Idem, p. 21





Fig. 13 *Automutilación III* de Gunter Brus, 1965

Brus, al fotografiar y grabar sus obras, fue consciente de la importancia del registro de la imagen de este tipo de arte que por su temporalidad efímera requiere ser preservado para la posteridad. Para esta labor de registro el artista explica: “La cámara es la memoria”, demostrando que es consciente que la obra de arte requiere ser comunicada no sólo para ese grupo pequeño de espectadores-participantes que pudo apreciarla en su momento. Brus también es consciente de las implicancias estéticas de la fotografía y de la palabra escrita, lo cual se puede advertir incluso en la redacción del texto cuando a manera de poesía explica el color blanco de ciertos objetos y en frases cortas los describe. Cabe señalar que casi todos los artistas vieneses escribieron sobre sus obras, de manera teórica, descriptiva y como proyectos. Son documentos reflexivos de los que podemos extraer los rasgos más importantes de su poética.





Fig. 14 *Acción* de Herman Nitsch, 1970

En cuanto al empleo de nuevas tecnologías en el arte corporal, Jacques Donguy¹¹ considera que son dos los artistas que han realizado importantes aportes: la artista francesa Orlan (Saint-Etienne, 1947) y el artista chiprota Stelios Arcadiou conocido como Stelarc (Limasso, 1946).

La primera, conocida como Madame Orlan, de nacionalidad francesa, cuya trayectoria abarca desde la década del sesenta hasta inicios de los noventa, apuesta por un arte que lleva a los extremos la implicación del cuerpo como soporte artístico. Durante 1990 y 1993 se sometió a una serie de cirugías plásticas para transformar su rostro, para la fusión de los ideales estéticos occidentales, haciendo referencia a obras maestras del Renacimiento Italiano tales como la *Monalisa* de Leonardo de Vinci o la *Venus* de Botticelli. Ella denominó a esta serie de performances *Carnal Art* y su participación con el público se hizo a través de Internet, pues los espectadores podían observar la operación quirúrgica en el mismo instante en el que se estaba realizando. Su obra logra escapar de los determinismos genéticos haciendo un híbrido entre arte y ciencia¹².

¹¹ Jacques Donguy, "Arte corporal", p. 174.

¹² Idem, p. 135



“ORLAN dice que su trabajo “es una lucha contra lo innato, lo programado, el ADN”, con la idea de escapar a los determinismos genéticos y crear un híbrido entre arte y ciencia. De hecho, se trata de un trabajo sobre el autorretrato, en el que gracias al ordenador y el morphing, crea híbridos virtuales incluso de sí misma, a partir de arquetipos míticos y culturales. A través de emprenderla sobre todo su rostro, la emprende contra algo prohibido, dada la importancia cultural para la mujer de esta parte del cuerpo, que se manifiesta a través de afeites y maquillaje.” (Donguy, 2004, p.175)

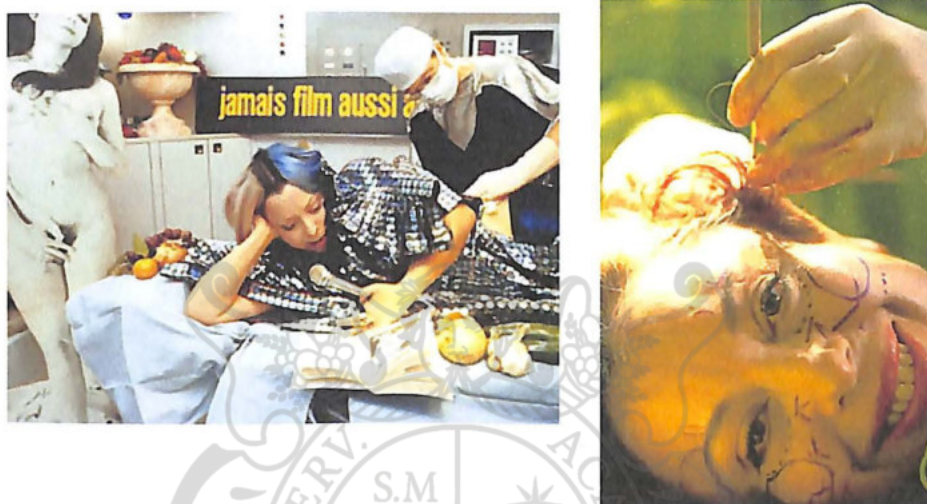


Fig. 15 *Carnal Art* de Orlan, 1993

Mientras que Orlan hace empleo de la tecnología médica, Stelarc utiliza prótesis tecnológicas. Conocido como cybort, Stelarc¹³ ha anexado a su cuerpo implementos electrónicos como un tercer brazo que es manipulado vía internet desde otro país. En sus primeras obras conocidas como *Eventos de suspensión*, y realizadas a fines de los '70 e inicios de los '80, se insertaba ganchos de carnicero para sostener su piel en el aire, a manera de un faquir muestra la implementación de lo artificial en el cuerpo. Estas acciones se realizaban en vivo frente a un público sorprendido ante el cuerpo clavado por ganchos y estirado por cuerdas que lo dejaban flotando en el medio de la sala. Estas acciones provienen de una tradición ritual de la India y de Norteamérica.

“Hay que decir que esta práctica nos remite a los ritos que existían en Madrás en los años 20 y en Ceilán en los años 30, y se remonta a las culturas más antiguas de la India. También se encuentra entre los indios de Norteamérica en forma de ritos funerarios (de transición) o de danza en honor al sol.”(Donguy, 2004, p.175)

Posteriormente, Stelarc aplica la tecnología insertada en su cuerpo haciendo uso de dispositivos tecnológicos como ojos de láser y un brazo robótico. El cuerpo se conecta a

¹³ Stelarc estuvo en Lima el año 2000, invitado por ATA, institución interesada en difundir y promover el arte electrónico en Lima; se presentó en la sala Luis Miro Quesada Garland.



una serie de circuitos artificiales. Marsh analiza esta propuesta de Stelarc como un discurso sobre la deshumanización del hombre frente a la tecnología:

“Las obras posteriores de los años 80 y 90, que experimentaron con la interrelación tecno-biológica por medio de exploraciones quirúrgicas, prótesis robóticas y programas interactivos de ordenador, parecían eclipsar el tema del autoconocimiento, objetivo del humanismo, ya que el cuerpo podía manipularse mediante la inteligencia artificial, implantada tanto dentro como fuera del cuerpo”. (Marsh, 2004, p. 30)

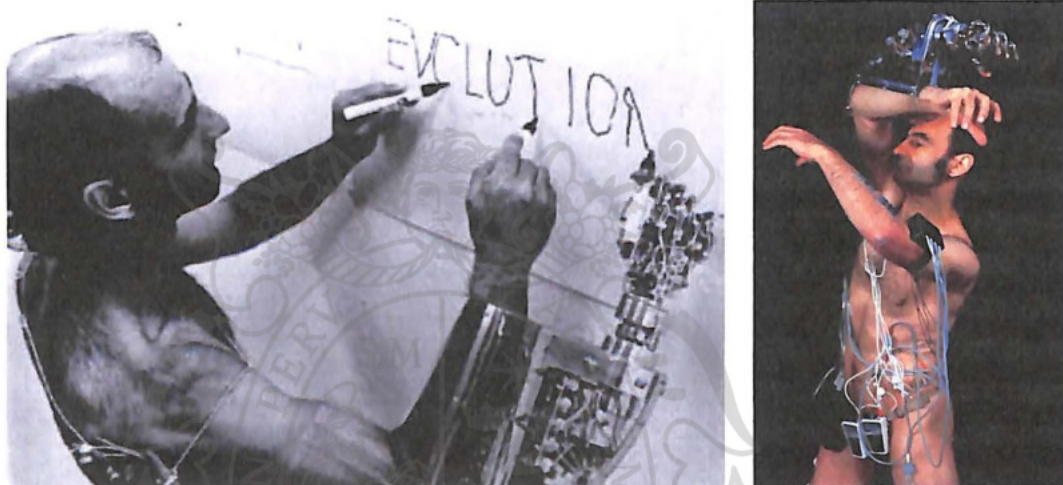


Fig. 16 y 17 Tercer brazo Exo-esqueleto Stelarc

Hemos podido observar en esta trayectoria de la performance que existen muchas variantes, por su misma naturaleza interdisciplinaria, lo cual es una muestra de su constante disposición de búsqueda e innovación, en estrecha filiación con los sucesos correspondientes a su contexto y desarrollando una actitud crítica frente a diferentes aspectos de la sociedad.

1.2.2 TRADICIÓN NORTEAMERICANA

En Estados Unidos el músico John Cage se propuso crear un arte que uniera a todas las artes: el teatro, la música, la poesía, la pintura, la danza y la música. Para él, la experimentación con diferentes materiales y soportes no convencionales, entre ellos el propio cuerpo y la nueva relación entre el arte y el público, proponía eliminar las fronteras entre arte y vida. Esta premisa fue tomada al pie de la letra a fines de la década del cincuenta por un grupo de artistas norteamericanos conocidos precisamente como



Neodadaístas, entre ellos Allan Kaprow quien creó los happenings, acciones que trabajaron de una manera muy agresiva la relación público – obra de arte, pues en el happening no existe espectador sino participante. Esto lo comenta claramente Karin Thomas en su *Diccionario de Arte Actual*:

“El concepto happening fue usado por primera vez en 1958 por Allan Kaprow para una representación artística en la Reuben Gallery de Nueva York en la que se invitó a los espectadores a tomar parte en las actividades de los actores, tales como rodar barriles, arrastrar enormes placas de aluminio, etc.” (Thomas, 1978: 101).

Este primer happening titulado “18 happenings in 6 Parts”, comprendió una combinación de paredes y esculturas-rueda, de música concreta, proyección de transparencias, monólogos, bailes y obras pictóricas realizadas “in situ”.



Fig. 18 *18 happenings in 6 Parts* de Allan Kaprow, 1959

Por todos sus componentes, el happening sería el resultado de la aparición de una serie de técnicas empleadas por los neodadaístas, que se inicia con el collage (composición realizada con materiales extra-artísticos, creada por Picasso y desarrollada tanto por los pintores cubistas como por el dadaísmo), el assemblage (extensión tridimensional del collage) y del environment (ambientación que hoy en día es más conocida como instalación). La poética del happening se puede resumir en reivindicar los movimientos del cuerpo y el empleo de materiales propios de la vida cotidiana por encima del



convencionalismo de la pintura de caballete. Es necesario mencionar que tanto el happening como el neodadaísmo surgen en un contexto en el que el expresionismo abstracto era el movimiento representativo de Norteamérica, por tratarse del primer estilo artístico creado por artistas estadounidenses. Kaprow a través de su obra, criticó el convencionalismo del expresionismo abstracto, aunque de su máximo representante Jackson Pollock tomó el gesto impulsivo del cuerpo que pintaba la tela. Con su técnica particular “dripping” pintaba de manera impulsiva la tela, proceso que no se apreciaba en su obra final sino a través de fotografías de registro.

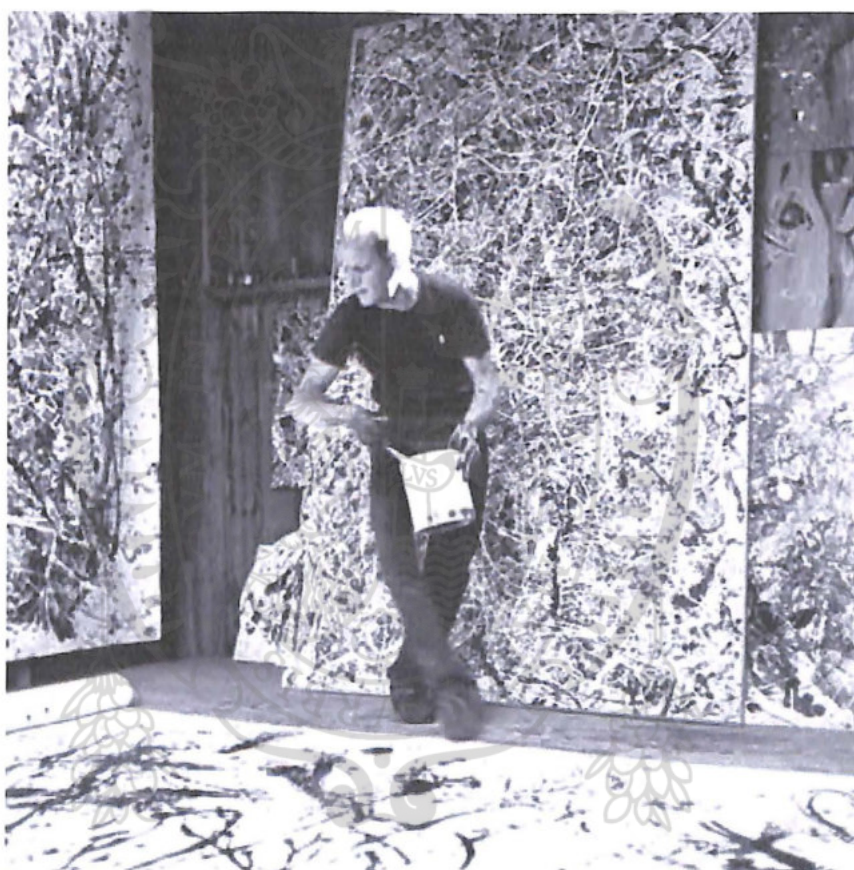


Fig. 19 Jackson Pollock pintando un lienzo

1.3 CARACTERÍSTICAS DE LA PERFORMANCE

Enfocaremos ahora la performance más allá de las circunstancias concretas de sus manifestaciones artísticas las desarrolladas tanto por artistas plásticos como por actores de teatro y artistas de danza contemporánea.



1.3.1 El cuerpo como soporte

Después de este recorrido histórico de la performance podemos reconocer que la característica más importante es el empleo del cuerpo como soporte de la obra. Se trata tanto el protagonismo del cuerpo del artista mismo como de las personas que participan en la acción. Marthel indica que este arte está relacionado con la intimidad del cuerpo expuesto en una situación pública:

“Se favorece la intimidad porque el cuerpo presente utiliza los datos propios del cuerpo, en las secreciones, el delirio o la actitud nihilista, por ejemplo. La intimidad es aquella zona del tabú en la que el público encuentra su oposición potencial.” (Marthel, 2004, p. 32)

Por sus cualidades, el cuerpo presenta una carga simbólica que forma parte del discurso de la obra. Más aun si el cuerpo se muestra desnudo y en acciones que sólo se realizan en la intimidad, lo que trastoca lo establecido socialmente. Por ello es que sorprende y produce reacciones diversas en el público, que por lo general son de rechazo. El artista de performance provoca situaciones donde expone su integridad. Marthel, en su ensayo titulado *Los tejidos de la performance*, explica que se establece durante la performance un nivel de tolerancia:

“El hecho de presentar, con motivo de una manifestación pública, unas acciones que normalmente son realizadas en la intimidad más absoluta, implica un nivel de cuestionamiento del sistema cultural, incluso social, pero también establece un nivel de tolerancia, de una y otra parte, tanto si se trata del lugar y su dispositivo, como del protagonista y sus gesticulaciones”. (Marthel, 2004, p. 32)

El cuerpo femenino, representado permanentemente en la historia del arte occidental, cuando se muestra desnudo en las performances causa una impresión totalmente diferente, como afirma María Ruido, porque desborda los márgenes paradigmáticos.

“Los cuerpos (y las miradas cosificadas sobre los cuerpos) como escenarios de confrontaciones; los cuerpos de las mujeres como permanentemente inadecuados, desbordando los límites de los márgenes paradigmáticos, sometidos al escrutinio y la ratificación de las tecnologías de producción de género del sistema representacional basado en la carencia” (Ruido, 2002:22)

1.3.2 Un arte efímero

Siendo un arte efímero, la obra queda registrada a través de una serie de documentos tanto visuales como escritos. Tal es el caso del vídeo y la fotografía e incluso, el proyecto escrito por el artista. Este registro del proceso artístico se convierte en otra obra, tal es el caso del vídeo arte y la fotografía.



Las primeras creaciones artísticas de este género no fueron registradas por ningún medio, pues además estas obras tenían como objetivo crear una reacción en el público y que esta impresión quedara en su memoria. Había un discurso de lo inmaterial en la obra de arte. María Ruido explica esta cualidad de la performance en la obra de Ana Mendieta:

“Existentes sólo en / a partir de la memoria, procesos necesariamente destinados a la desaparición, la mayor parte de las producciones de Mendieta –desde sus performances (pocas veces filmadas) hasta sus siluetas- son sólo débiles marcas en el espacio, resisten como fotografías, rastros de la medida de su cuerpo que se limita a desaparecer para existir”. (Ruido, 2002, p. 20)

1.3.3 El arte en los espacios públicos

Las performances son un tipo de arte que suele intervenir espacios públicos con el objetivo de captar la atención del espectador, haciéndolo participe de un acontecimiento inesperado. Lippard advierte la importancia que tiene la opinión del público para el artista que desarrolla este tipo de obras:

“Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio.” (Lippard, 2001: 61)

Pero además es importante en la performance el significado del espacio donde se realiza la acción. Como hemos apreciado en el recorrido histórico de las performances, los artistas han trabajado en espacios que tienen una carga simbólica por su historia, costumbres, problemas e identidad del lugar para sus habitantes. Lippard explica la implicancia del lugar como catalizador de la acción colectiva:

“Performances o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas, o en general sobre la identidad y experiencia compartida en común. Al igual que los carteles en la calle, las pintadas con plantillas o adhesivos, estas obras funcionan a menudo como un « arte que hace despertar», un catalizador de la acción colectiva.” (Lippard, 2001, p. 62)

1.3.4 El Arte de la performance

A diferencia de los otros géneros o disciplinas de las artes plásticas, en un inicio, el arte de la performance no contaba con una definición precisa, motivo por el cual se prestaba a confusiones siendo lo más común relacionarlo solamente con el teatro o la danza, y



por lo tanto se entendía que sus realizadores serían necesariamente actores o danzantes. Este tipo de confusiones en torno a la performance no se deben a que se trate de un arte de reciente creación, ya que cuenta con más de cuarenta años de importantes realizaciones de este género, pues otros géneros artísticos aparecidos en la misma época no han tenido los mismos problemas, tal es el caso de la instalación y el vídeo arte; incluso en artes de más reciente aparición, como el arte digital o el net art, las definiciones resultan desde un principio claras e inconfundibles.

La performance es un arte donde el cuerpo es el soporte artístico primordial, por lo tanto es el principal protagonista en toda creación, es por ello que se suele confundir con la danza y con el teatro experimental. La performance suele confundirse además con otras expresiones artísticas, como es el caso del *body art* y el *happening*.

Cabe destacar las diferencias con estas otras tendencias, en el *body art* se muestra el cuerpo como lienzo para ser pintado y expresa de manera estética, mientras que en la performance el sentido estético no es primordial, y en muchos casos apela a lo grotesco, el cuerpo suele ser intervenido, siendo expuesto a ser victimado y apela al concepto del cuerpo en si mismo, por ello apela tanto a nuestras sensaciones como a nuestras ideas y pensamientos.

Asimismo el *happening* presenta una evidente diferencia con la performance en el sentido de la participación del público, en el *happening* el artista se interesa que el público interactúe de manera explícita. Mientras que en la performance la interacción con el público no está programada por los artistas.

En el caso del arte de acción, los artistas forma crean una circunstancia donde no es necesariamente el cuerpo el principal protagonista.

En este capítulo hemos podido apreciar que el arte de la performance está ligado al movimiento y presentación del cuerpo ante el público para expresar una idea, apelando a nuestros sentidos y emociones. Asimismo, a través de la revisión histórica de sus antecedentes, podemos apreciar que la influencia de la experimentación de las vanguardias es patente en el proceso de creación de este género artístico.



Es en Europa y Norteamérica donde surge este arte a través de diferentes grupos y artistas con características distintas pero que comparten el trabajo del cuerpo como principal protagonista de su obra. Por otro lado, cabe destacar que el discurso de crítica social aparece como un tema común en los realizadores de performance siendo por ello un arte que trabaja tanto la forma como la idea.

1.4 LA PERFORMANCE Y EL ARTE POSTMODERNO

En la actualidad, la palabra “postmodernidad”, suele ser empleada para dar cuenta del momento actual, a partir de una serie de características sociales, políticas y culturales (Lash, 1990; Vattimo, 2002; Sarlo, 1994; Jameson, 1996; Lyon, 1996), sin por ello terminar configurando una filosofía o corriente de pensamiento articulada, homogénea y menos aún unitaria.

Tal relativismo cultural, se encuentra a su vez fundamentado en una serie de razones y tradiciones, cuyo desarrollo excede los fines de la presente investigación. No obstante esto, consideramos pertinente señalar que desde nuestra perspectiva, el término postmodernidad se encuentra asociado a las artes plásticas, en un punto muy concreto: El de la superación de las vanguardias clásicas.

En ese sentido, consideramos que la idea central del arte moderno, esto es, la creencia en la idea de “progreso”, entendido como la “sucesión de estilos orientados por la búsqueda de un arte que emancipe de manera definitiva al hombre” (Martínez, 2000, p. 142), es algo que en la actualidad es severamente criticado por aquellas manifestaciones artísticas que, como el performance, se encuentran fuertemente relacionadas con el cuestionamiento de la obra de arte en tanto objeto (la performance es vista como una manifestación del llamado “arte conceptual”), o, más aún, con reivindicaciones asociadas a las llamadas “minorías” (mujeres, grupos étnicos minoritarios o marginados, reivindicación de luchas particulares –trabajo para las mujeres jóvenes– antes que propias de la colectividad social en su conjunto¹⁴).

¹⁴ Como bien lo señala Montoliu Soler en su libro *Arte, Cultura e Historia para Arquitectos* (2006, pp. 247-253) al aparecer en los 70 las primeras manifestaciones anti-galería, anti-museo, anti-objeto y anti valor de cambio (la obra de arte no tiene por qué ser una mercancía sujeta a los vaivenes de las leyes del



De esta manera, coincidimos con la caracterización del arte postmoderno a partir de su relación con las Vanguardias, propuesto por Martínez:

“Las vanguardias fueron engendradas por un espíritu de vocación universalista y contenido izquierdista. Pero su destino había sido muy distinto a los anhelos revolucionarios que albergaban. La sociedad que querían destruir las legítimo y les dio cobijo. El arte no había servido como agente de cambio y tampoco existía ya un proyecto colectivo capaz de soñar el futuro. El arte de la postmodernidad afirma la imposibilidad, incluso la inconveniencia, de articular un lenguaje universal; la sociedad postmoderna promueve una cultura del yo que busca la satisfacción individual y promociona el relativismo, esas serán las coordenadas del nuevo arte.” (Martínez, 2000, p. 143)

En el caso particular de la Performance, encontramos que esta manifestación artística, si bien no renuncia a evidenciar un perfil crítico y contestatario, si evidencia la ausencia de un proyecto colectivo que a futuro puede posibilitar la emancipación social y política del hombre (Proyecto Moderno¹⁵). En ausencia de dicho proyecto¹⁶, la Performance optaría por recuperar el tiempo presente y, más aún, el espacio particular (con toda la carga social e histórica del mismo) en el que tiene lugar.

Así lo entiende Muñoz (1998) cuando afirma:

mercado), las mismas deberán afrontar el hecho de que no existen canales de distribución alternativos, esto es, diferentes a los mecanismos habituales, por lo que su propuesta subversiva acabará convirtiéndose en una utopía. De ahí que dichas propuestas orientadas a emancipar al hombre moderno, luzcan más interesadas durante el último tercio del siglo XX en buscar soluciones parciales a los problemas de nuestra sociedad.

¹⁵ En la presente Investigación, El Proyecto Moderno y el concepto mismo de Modernidad serán definidos siguiendo a Habermas como la tendencia cultural que surgida en Europa (Ilustración) pretende imponer la razón como norma trascendental a la sociedad. (Heler, 2007).

¹⁶ En estas líneas, la crisis, impase, descredito, obsolescencia, etc. del Proyecto Moderno, son sinónimos. En la actualidad, y para el caso particular del Perú, tal situación ha sido investigada por López Soria quien en *Adiós a Mariátegui. Pensar el Perú en perspectiva postmoderna*, plantea: “La promesa-la convivencia armónica de los peruanos en un Estado-nación que facilite para todos el despliegue pleno de la posibilidad humana en términos de libertad, justicia y bienestar, y que provea a cada uno de las claves para resolver los problemas de identidad, lealtad y cohesión social- no se realizó ni es ya realizable en clave moderna”. López, (2007, p.42). Dicho autor señala acertadamente un caso en el que la implementación del proyecto moderno resultaría inadecuado. En lo referente al “Discurso de las libertades”, el mismo interpela a todos los individuos y aspira a organizar la vida humana en todos sus aspectos. Sin embargo, tal como lo señala López, se trata en realidad de un discurso que, enraizado en la esfera de la legitimidad-del mundo de la ética y del derecho- deja de lado la esfera de la objetividad y se ocupa sólo parcialmente de la esfera de la representación simbólica. Tal discurso, presentaría dos limitaciones: la desvinculación cultural y la desvinculación territorial. Así, el hombre, para que sea sujeto de derecho, debe ser entendido de una manera abstracta, es decir, despojado de su pertenencia cultural, lo cual, haría a su vez, tabla rasa de la rica diversidad cultural que caracteriza al Perú. De otro lado, la desvinculación territorial se manifestaría en el escaso interés por el suelo en el que se realizan el trabajo y la producción, las actividades orientadas al mantenimiento y transformación de los medios de existencia



“El arte, en la década final de nuestro siglo, tiene su existencia en el museo, su pervivencia en el catálogo y su fugacidad en la memoria. Ya no se trata tanto de una participación dialéctica entre el objeto y la percepción, sino entre la concepción auratizada y su naturaleza efímera. De tal modo que, habiendo renunciado a su integración en el engranaje de lo cotidiano, las reacciones que provoca, incluso aquellas procedentes de la crítica especializada, ocupan un lugar secundario frente a la importancia adquirida por el lugar y el medio.” (Muñoz, 1998, p. 240).

Dicha recuperación del tiempo (y del lugar presente) por medio de la Performance, si bien puede ser relacionada con manifestaciones artísticas de índole vanguardista (las acciones de los dadaístas, futuristas, constructivistas y aun los surrealistas), respondería desde los años 70 del siglo pasado a una situación cultural en la que el énfasis principal ya no recaería en el cuestionamiento de la noción de obra de arte (en tanto objeto), y si en cambio, en la convicción de que el arte es antes que un fin en sí mismo (para la creación de un nuevo lenguaje), un medio para cuestionar determinadas realidades sociales.

Uno de los primeros en investigar las nuevas manifestaciones artísticas afincadas en lo conceptual, relacionándolas a su vez con las nueva “sensibilidad postmoderna, es el investigador español Simón Marchán Fiz (1988). Si bien en su trabajo de investigación *Del Arte Objetual al arte de Concepto*, no aparece la expresión “Performance”, en el mismo se reconoce bajo la expresión *Arte de Comportamiento* a la Performance, destacando la índole conceptual y elaborada como rasgos que diferencian dicho Arte del Comportamiento de sus similares vanguardistas:

“El “arte de de acción”, tras la experiencia del happening, “Fluxus” o del Accionismo Vienés, abandona las formas neodadaístas -sobre todo sus elementos de improvisación-para centrarse en un proceso de acciones que obedecen a premisas previstas de antemano. Estas acciones tiene como objeto concienciar sobre la complejidad de la realidad a partir del análisis didáctico de las experiencias o de actividades perceptivas exploratorias” (Marchán, 1988, p.235).

No es fácil establecer una sola razón o circunstancia con la cual podamos explicar el descrédito de las Vanguardias o del Proyecto Moderno. Menos aún, explicar la aparición sistemática de Performances, Instalaciones, o de manera general, del llamado Arte Conceptual. Pese a ello, nos arriesgamos a afirmar que en un mundo en el que la

social. Este universo quedaría simplemente fuera de la esfera de intereses del discurso de las libertades.



imagen ya no es patrimonio exclusivo de los artistas, y la obra de arte aparece desprovista de su aura original, la justificación del “status” en el que se encontrarían las obras de arte pasaría a depender del significado que esta puede tener para el espectador, en el momento y lugar en el que se da la interacción entre el espectador y la obra de arte. Dicho significado, implicaría a su vez la necesidad de tener en cuenta el contexto cultural en el que aparece dicha obra de arte, en especial aquellas convenciones sociales, estéticas y culturales, gracias a las cuales pasa a ser considerado una obra de arte.

Así parece entenderlo Marchán cuando escribe:

“Por otra parte, las nuevas gramáticas visuales y convenciones iconográficas de la civilización de la imagen inciden sobre las artes plásticas, provocando un florecimiento de las tendencias representativas, desplazadas por la “vanguardia” durante la década anterior. Así pues, se insinúan dos alternativas iniciales: mientras unos movimientos profundizan en la renovación sintáctico-formal –de un modo con frecuencia unidimensional–, otros articulan las dimensiones semánticas y pragmáticas, dedicando menor atención a la sintáctica de las formas.(...) Ambas alternativas desbordan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición --sobretudo, pintura y escultura-, e incluso—en una tercera alternativa—se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto. (Marchán, 1988, p.11).

Tenemos entonces que la performance durante la postmodernidad es una manifestación que si bien cuestiona el concepto tradicional de obra de arte, no es ajena a la larga tradición artística y estética que le precede y de la cual, por otro lado, es resultado, aunque no derivación “natural”.



CAPITULO II

PERFORMANCE EN LATINOAMÉRICA

En este capítulo enfocaremos la performance en Latinoamérica y particularmente en el Perú.

2.1 PERFORMANCE EN ARGENTINA

En su libro *Aventura Plástica de Hispanoamérica*, Damián Bayón le dedica el capítulo titulado *Algunos heterodoxos latinoamericanos: Del "pop" a los "happenings" y a las artes de "acción"* (Bayón, 1991 pp. 261-271) a la performance y otras artes de acción. En este capítulo sólo desarrolla el caso argentino a través de comentarios sobre la obra de su máxima representante Marta Minujín (Buenos Aires, 1941) experimentó con alimentos, con instalaciones en la vía pública y esculturas de tela, y de la actividad del Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, conocido por haber promovido la difusión de las tendencias artísticas europeas y norteamericanas durante los años setenta.

Otro de los artistas argentinos reconocidos en este género es Alberto Greco (Buenos Aires, 1933 – Barcelona, 1965) que, sin embargo, no aparece en el libro de Damián Bayón. Alberto Greco realizó una serie de obras en Europa.

“Uno de los antecedentes más notables del arte de acción en Argentina seran las acciones precursoras de Alberto Greco, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. No hay que olvidar que él realiza una exposición en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo a fines de 1958. Greco realizaba «señalamientos artísticos» en plena calle, por ejemplo, encerraba a los transeúntes dentro de círculos y los declaraba esculturas vivientes”. (Muñoz, 2004, p. 49)

Alberto Greco utilizaba los espacios públicos para hacer sus acciones y los registraba con una cámara fotográfica para luego exhibirlas. Manifestó que el arte tenía que hacerse fuera de las salas de exposición, sin embargo retornaban a ellas a través del registro fotográfico.

“El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca al objeto pero al



objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa la galería y la muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones" (Alberto Greco, según Romero Brest. <http://www.magicasruinas.com.ar/red60002.htm>)



Fig. 20 Performances de Alberto Greco

2.2 PERFORMANCE EN CUBA

Es considerada como una de las máximas representantes de performance a nivel mundial. La cubana Ana Mendieta (La Habana 1948-New York 1985), a quien se le organizó una exposición retrospectiva itinerante por diferentes ciudades de Latinoamérica¹⁷, comenzó a emplear su propio cuerpo como soporte desde 1972, cuando era estudiante de la Universidad de Iowa. En una entrevista, la artista declara su alejamiento de la pintura a partir de 1972:

“En arte el punto de reflexión se situó en 1972, cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que transmita la imagen, y cuando digo real quería

¹⁷ A Lima llegó la muestra en el año 2001, a través de gestiones con la Galería Pancho Fierro, espacio que estuvo dedicado a exhibir obras tanto de artistas peruanos como internacionales, teniendo mayor preferencia por el arte de Centro América. Es una de las salas más importantes de Lima y formó parte del Centro de Artes Visuales de la Municipalidad Metropolitana de Lima, institución organizadora de la Bienal Nacional e Iberoamericana de Lima, durante la cual funcionó como un espacio que difundía las propuestas artísticas conceptuales. La muestra, dedicada a la obra de Ana Mendieta causó gran interés en el público limeño; estaba conformada por fotografías y textos críticos que difícilmente se podía encontrar en bibliotecas y librerías limeñas.



decir que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas” (Sin fecha, recogida por Merewether, Ch., “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo de la obra de Ana Mendieta” en Ana Mendieta, Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundación Tapiès, 1996, pag. 90)

El cuerpo de Ana Mendieta aparece deformado y dolorosamente apretado a un vidrio transparente en una de sus primeras performances titulada *Glass on body* (Cristal sobre cuerpo). Sus performances no fueron filmadas sino registradas a través de la fotografía. En estas fotos se aprecia su rostro como desfigurado y constreñido:

“La artista experimenta los límites de la carne al exprimirla y violentarla simbólicamente contra el cristal, un elemento transparente inapreciable (como el mismo sistema ideológico generador de las tecnologías de dominio corporal), pero eficazmente duro y resistente”. (Ruido, 2002, p.16)



Fig. 21 *Glass on body* (Cristal sobre cuerpo) de Ana Mendieta, 1972

En *Tie-up woman* (*Mujer atada*) Iowa, 1973, performance donde Mendieta aparece desnuda, amarrada con sogas en las manos y los pies, interpreta a una víctima de la violencia. María Ruido hace un análisis sobre la obra de Mendieta resaltando el grado de violencia con que se realizan sus obras:

“Semidesnuda, atada de pies y manos , y flexionada de pie sobre una mesa, Mendieta incorpora dentro de su propio estudio el papel de víctima de una reciente violación: a la escenificación de la acción fueron invitados algunos de sus amigos que, sin saberlo, se convirtieron así en intérpretes-cómplices de la misma violencia, la violencia del mirar, esa violencia que todas y todos ejercemos.” (Ruido, 2002, p.37)





Fig. 22 *Rape scene* (Escena de violación) de Ana Mendieta, 1973

Ella trató de manera desgarradora el tema de la feminidad a través del empleo de su cuerpo, haciendo una crítica al rol de la mujer en la sociedad moderna así como utilizando recursos de la naturaleza a fin de evocar el papel de la mujer en épocas remotas donde como diosa y creadora de vida era digna de un estatus superior. Sagrario Aznar¹⁸ señala que la obra de Mendieta está estrechamente ligada a la tradición europea, donde la búsqueda de situaciones corporales extremas, -pensemos en los accionistas vieneses- fueron empleadas a fin de realizar una crítica a la sociedad. María Ruido resalta además sobre el uso de lo grotesco como característica de su obra:

“Como ocurre en las imágenes pornográficas, la sobre-exposición, la desestetización a través de la evidencia, impiden el placer voyeurístico al convertir la imagen del cuerpo de Mendieta en una representación desagradable y obscena, no proporcionadora de placer estético, no inscribible dentro de los cánones de la belleza...” (Ruido, 2002, p.38)

2.3 PERFORMANCE EN BOLIVIA

En Bolivia uno de los artistas más destacados es Roberto Valcárcel (La Paz, 1951). Conocido como artista conceptual, sus propuestas en performances tienen más bien un carácter automatista, así se pudo ver en una obra que desarrolló para la Tercera Bienal de Trujillo (1987)¹⁹, donde en plena vía pública se pintó todo el cuerpo con una brocha y pintura color violeta y celeste, ejecutando para tal fin acciones automáticas y brochazos sueltos sobre su cuerpo, zapatos, ropa, lentes y una silla, para finalmente

¹⁸ Sagrario Aznar “Arte de acción”, p. 65

¹⁹ Dicha obra fue registrada en el video documental de la Tercera Bienal de Trujillo, 1987



quedar inmóvil como una estatua hasta que lo subieron en un camión en medio de un público que se detuvo a mirarlo durante varios minutos.

2.4 PERFORMANCE EN EL BRASIL

En el caso de Brasil el pintor Hélio Oiticica (Río de Janeiro 1937-1980), uno de los principales representantes de la vanguardia en Brasil durante los años sesenta y setenta, es uno de los máximos artistas de la performance. Realizó la obra titulada *Parangolé* en 1964, donde el artista parte de la tradición del Carnaval de Río tomando como recursos la danza y la vestimenta como expresión. Para ello él mismo diseña un peculiar traje con telas de colores que conforman volúmenes, texturas y movimientos. Esta obra constituye una de sus mejores invenciones según la crítica Sagrario Aznar, quien explica:

“Se trataba de un trabajo de arte transformable incorporado al cuerpo. Cada una de sus capas tiene una estructura y un carácter diferentes, normalmente inspirados en un hecho individual o en colaboración. Cuando Oiticica lo llevaba y bailaba, el espectador veía y no veía los diferentes velos”²⁰. (Muñoz, “Apuntes sobre el arte de acción en América Latina”, En: *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004 p. 44)

Esta performance comprendía una serie de movimientos corporales donde un conjunto de telas de diferentes colores colocados a manera de capas conformaban una serie de composiciones plásticas de vivos colores, convirtiéndose en una serie de esculturas vivas donde el movimiento y el color era lo fundamental. Su formación de pintor fue determinante en la elaboración de estas obras, tal como lo explicó el mismo artista en noviembre de 1964 cuando escribía:

“El descubrimiento de lo que doy en llamar «parangolé» (que denomina una situación de sorpresiva confusión o excitación en un grupo), marca un punto decisivo y determina una posición en el desarrollo teórico de toda mi experiencia referida a la construcción del color en el espacio, especialmente en relación a una nueva definición de lo que dentro de esa experiencia sería el objeto plástico o mejor dicho la obra. El fenómeno del «parangolé» puede verse emparentado con el Body Art, el Happening o la Performance. Los ejemplos más conocidos son las capas - «parangolé» que vestían los amigos del artista utilizando una variedad de otros elementos como banderas o carpas. Interacción, movimiento y la modificación del sentido de realidad conforman el núcleo central de un «parangolé»”²¹.

²⁰ Sagrario Aznar “Arte de acción”, p. 53

²¹ Edward J. Sullivan, *Lateinamerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts*, Munich, 1993. En: *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, catálogo de la exposición del mismo nombre en Colonia. Prestel-Verlag, Munich 1993. Cita tomada de http://www.universes-in-universe.de/doc/oiticica/s_oitic3.htm, 29 de marzo del 2005.



2.5 LA PERFORMANCE EN MÉXICO

En México se desarrolló un gran movimiento en torno a la performance y donde destaca el colectivo SEMEFO, cuya obra desarrollada desde la década de 1980 con lineamientos expresionistas protesta contra la crueldad de la sociedad moderna, realizando para ello obras con cadáveres y empleando diferentes fluidos humanos en sus creaciones. Por más de una década han explorado el tema de la muerte, particularmente la transformación del cuerpo después de la muerte. A través de fotografías, videos, instalaciones y performances han incidido en temas tabú, dolor, memoria, violencia y desigualdad social.

Otro destacado representante de la performance en México es Guillermo Gómez Peña (Ciudad de México, 1955) quien radica desde 1978 en Estados Unidos. Es promotor y difusor del arte chicano, a la vez que artista que se ha desempeñado en la poesía, periodismo, instalaciones, video arte y performance, desarrollando un discurso crítico sobre la interculturalidad y la creación de una imagen exótica del latinoamericano.

Junto con la escritora Coco Fusco ha creado una serie de performances que por sus características denomina “diorama humano”, donde parte de la idea de esculturas vivientes vestidas con recreaciones de atuendos aztecas con taparrabos de pieles y tocados de plumas combinados con accesorios modernos como lentes de sol y una radio portátil a fin de encarar de manera irónica la imagen estereotipada del mexicano que se difunde en Europa y Estados Unidos en un discurso crítico sobre el racismo. El mismo artista explica al respecto:

“Mi primer performance utilizando el formato del «diorama», se tituló *The Guatınai World Tour* (la Gira Mundial Guatınai). En 1992, mientras acontecían los acalorados debates sobre el Quinto Centenario, la escritora neoyorquina Coco Fusco y yo decidimos recordarle a los norteamericanos y a los europeos lo que en aquel entonces, nosotros llamamos, «la otra historia del performance intercultural»; o sea, las infames exhibiciones pseudo-etnográficas de seres humanos que fueron tan populares en Europa y los Estados Unidos desde el siglo XVII hasta principios del XX. En todos los casos la premisa era la misma: los «primitivos auténticos» eran exhibidos contra su voluntad como especímenes míticos o «científicos», tanto en contextos populistas (tabernas, jardines, salones y ferias), como en museos de Etnografía y de Historia Natural. Junto a estos «especímenes» humanos había frecuentemente un muestrario de la supuesta flora y fauna del lugar de origen. Los «salvajes» eran obligados a vestir trajes y utilizar artefactos rituales diseñados por el propio empresario, y que poco o nada tenían que ver con su realidad cultural.”
(<http://www.crim.unam.mx/cultura/2003/modulo%202/Lectura7.html> 12 de dic. 2003)



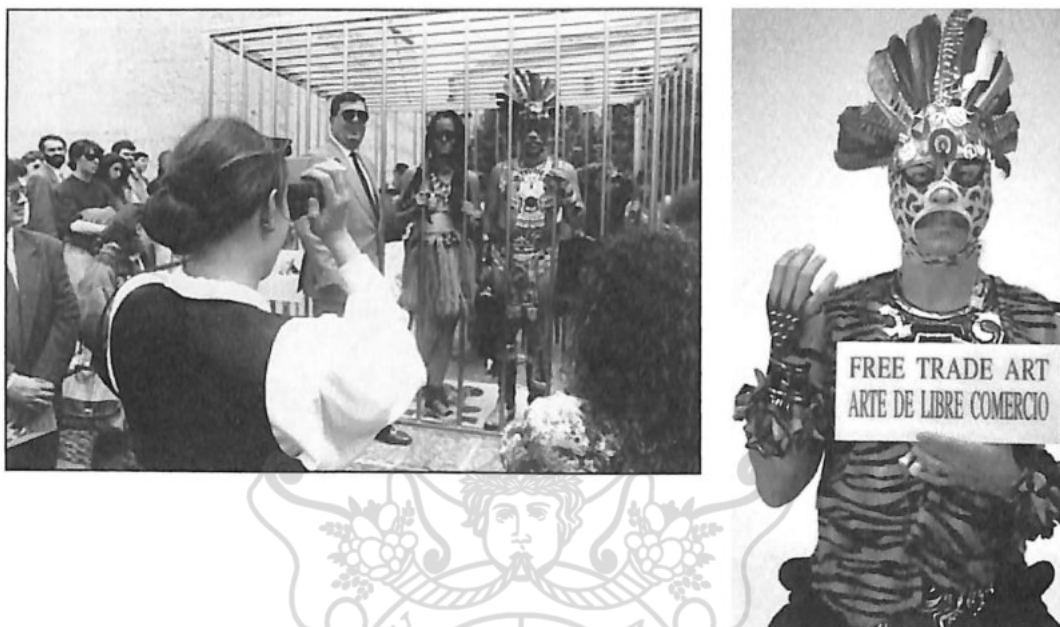


Fig. 23 y 24 *Gira Mundial Guatinai*, Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña

Esta performance que se presentaba como una crítica a las celebraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento de América se exhibió durante tres días en la Plaza del Descubrimiento de Madrid donde el público pagaba para tomarse una fotografía con ellos y para verlos bailar. Se realizó posteriormente en otras ciudades europeas y en Estados Unidos en el Museo de Historia Natural de Chicago.

En la década del 1990 se da la obra de los mexicanos Eduardo Flores y Ema Villanueva, vinculada al arte de protesta. Se constituyeron a su vez en promotores del arte de la performance ofreciendo conferencias y dictando cursos en diferentes ciudades mexicanas y latinoamericanas²². Estos artistas hicieron performances durante las manifestaciones de protesta de los estudiantes de la Universidad Autónoma de México. En medio de la turba de estudiantes, Ema Villanueva aparece desnuda con el cuerpo pintado de rojo y haciendo que los estudiantes pongan su firma sobre su cuerpo. Una

²² El año 2002 Eduardo Flores estuvo en Lima y dictó en la Escuela Nacional de Bellas Artes el curso taller: “La performance y la intervención en espacio público”, al cual tuve la oportunidad de asistir. Durante dos semanas desarrolló aspectos teóricos como: el concepto de arte, la relación arte y sociedad, la historia de la performance, acompañados de videos. Por el lado práctico, se hicieron ejercicios de expresión corporal y se desarrollaron performances en tres espacios del Centro Histórico de Lima: Parque



característica de las performances de los años 90 es precisamente su participación en contextos de protestas colectivas y en vía pública.

2.6 HISTORIA DE LA PERFORMANCE EN EL PERÚ

Para entender el desarrollo de la performance en el Perú habría que revisar el contexto artístico y cultural del arte peruano de fines del siglo XX, el cual tiene como una de sus principales premisas la noción del Perú como un país pluricultural. Según los críticos de arte peruanos Jorge Villacorta y Augusto Del Valle, las influencias externas (Europea y Norteamericana) y las influencias culturales de los inmigrantes del interior del país son las principales premisas estéticas en el arte peruano. Es un fenómeno que se inicia en la década del cincuenta para lograr tener más fuerza a fines del siglo XX.

“No obstante, Lima su capital, sólo alcanzó dicha cualidad en los años ‘50 por efecto de dos procesos que confluyeron por entonces en un contexto político desarrollista: la modernización de su casco urbano de acuerdo al modelo norteamericano de urbanización económicamente especulativo y la migración interna de pobladores provenientes de la sierra y de la selva que cambiaron a su imagen y semejanza en la medida de sus propias y precarias posibilidades económicas”. (Villacorta y Del Valle, 2002 p. 5)

Sin embargo la influencia Europea en el arte también sigue siendo relevante, pues los artistas plásticos peruanos continuaron la tradición del viaje de formación a Europa, tal como se hacía en el siglo XIX; es el caso de Fernando de Szyszlo, por ejemplo, que viajó a Francia.

La influencia de Marcel Duchamp se pudo apreciar en la obra de uno de los primeros artistas de intervención en espacio público, Emilio Rodríguez Larraín quien lo había conocido en Cadaqués en los años ‘60. Rodríguez Larraín elaboró una intervención en el espacio público en la Playa de Huanchaco en Trujillo en los años ‘80, a su retorno al Perú y con motivo de la Bienal de Trujillo.

“Rodríguez Larraín une un concepto de espacio, proveniente de sus estudios de Arquitectura, con propuestas que trabajan la noción de emplazamiento y materiales que señalan con su presencia una consistencia simbólica y hasta mítica.” (Villacorta y Del Valle, 2002 p. 6)

Universitario, Plaza San Martín y Jirón Quilca. Los integrantes del taller eran en su mayoría estudiantes de los primeros años de la Escuela de Bellas Artes.



Sin duda, nuestro primer creador de performances es el poeta y artista visual Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924)²³. De formación autodidacta en lo concerniente a las artes plásticas vivió casi toda su vida en Italia. Tuvo una estrecha relación con Fernando de Szyszlo con quien realizó una muestra bi personal el año 1948, en la cual ya empezaba a experimentar con los diferentes soportes y materiales en pintura. En una entrevista realizada el año 1972, Eielson recuerda aquella primera muestra y describe los materiales empleados:

“Mi interés por la pintura ha sido siempre paralelo a la literatura. Tan cierto es, que antes de salir de Lima, en 1948, expuse —junto con Fernando de Szyszlo, que mostraba sus primeras telas— una serie de dibujos, pinturas y objetos de mi invención hechos con escobas, hilos de metal, terciopelo, maderas quemadas y pintadas, etc.” (Entrevista de Michel Fossey, 1972. Publicada en Nudos, 2001)

En adelante, Eielson experimentó con materiales de índole efímera. En la misma entrevista explica el sentido que tiene el empleo de estos materiales, lo cual nos lleva a la conclusión de reconocer que el sentido simbólico de una obra se ve enriquecido por las cualidades de los materiales empleados así como por sus propias formas. En el arte conceptual, que es el caso de Eielson, nada es coincidencia, todo elemento y gesto tiene una intención definida. Cuando en la misma entrevista le preguntan *¿A qué se debe esta inclinación por los materiales y las obras efímeras?*, Eielson responde con cierta actitud crítica ante la tradición, destacando el nuevo valor que le da a la obra la temporalidad de los objetos precarios empleados en sus obras:

“Además, los llamados materiales «nobles» alimentan una cierta forma de racismo de la materia que me molesta. Y para colmo con tales materiales todo trabajo corre el riesgo, si es malo, de quedarse malo para siempre, y de contribuir a la espantosa acumulación de detritus que estrangula las ciudades modernas. Yo prefiero, siempre que es posible, producirme más en el tiempo, en la memoria, o a través de materiales leves e intensos, fácilmente sustituibles o transportables y que «viven» sólo en determinado espacio o momento. Los tejidos y los papeles poseen estas cualidades. Ellos me permiten la repetición de una serie de «acciones» que voy disseminando en varios lugares de la tierra, aun sin necesidad de mi presencia física.” (Entrevista de Michel Fossey, 1972. Publicada en Nudos, 2001)

²³ Para más conocimiento de la obra plástica de Eielson revisar el libro *Nudos*, editado por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el año 2002. Esta obra es una antología de su obra y de textos escritos en torno a su producción literaria y artística.



Eielson además, tiene el mérito de ser uno de nuestros artistas de mayor reconocimiento a nivel internacional, pues su presencia ha sido significativa en eventos importantes de arte tales como la Bienal de Venecia, en sus ediciones de 1964,1966, 1972 y 1988 y en la V Documenta de Kassel en 1972, donde, precisamente, se presentó realizando performances además de las instalaciones que realizaba. Su estadía entre Europa y Perú fue propicia para la elaboración de una temática peruana y a su vez universal, basándose en un lenguaje visual tanto europeo como peruano. Lo más conocido de Eielson son sus *Nudos*, serie de instalaciones, performances, objetos y pinturas influidos por los quipus Incas a los que les otorgó una nueva significación. De las performances también existe un registro fotográfico que ha sido difundido a través de diferentes publicaciones. Su contacto con los artistas en estos eventos internacionales influyó en su obra. Es uno de los precursores del arte conceptual. En sus performances como *El cuerpo de Giuliano* (Bienal de Venecia, 1972) puede apreciarse claramente la influencia de Yves Klein y Joseph Beuys, donde el cuerpo de la modelo es el soporte principal de la obra, tiene un carácter ritual y estético.

“En ese mismo espacio realiza la performance: El cuerpo de Giulia-no, homónima de su primera novela, publicada un año antes en México. En ella el artista despliega una tela blanca y larguísima en torno a una muchacha desnuda, envolviéndola y creando nudos que son dejados cuidadosamente a sus pies, llegando luego a envolverla completamente.” (Tarazona, 2005, p 23)



Fig. 25,26, y 27 *El cuerpo de Giulia-no* de Jorge Eduardo Eielson en la Bienal de Venecia en 1972





A principios de los años setenta llega a Lima el artista suizo-peruano Francisco Mariotti quien había estudiado en París y Hamburgo y que, al igual que Eielson, participó en las más importantes exposiciones de arte contemporáneo europeo como la Documenta de Kassel, donde el arte experimental, la intervención en el espacio público y la performance estaban en boga. Esto le sirvió para promover el interés por estas nuevas tendencias artísticas en un grupo de jóvenes artistas limeños. El grupo liderado por Mariotti tomó el nombre de *Paréntesis* y estaba conformado por Herbert Rodríguez, Lucy Angulo, Emei, Juan Javier Salazar, Fernando Bedoya, Martín Biduera, Armando Williams, Charo Luza y Mariela Cevallos. Realizaron acciones de intervención del espacio público en el distrito de Barranco, en que se denominó los festivales totales de arte Contacta.

Gustavo Buntinx describe de manera minuciosa las intervenciones que realizaron estos artistas en el Festival Contacta 79, destacando el sentido crítico de esta propuesta. Y en el registro fotográfico que ha recopilado se puede ver la participación del público en estas obras:

“... Las gallinas organizadas jerárquicamente por Emei en tres niveles de jaulas superpuestas donde las aves en las posiciones más altas acaparaban todo el alimento y la mayor parte del agua, excretando alegremente sus residuos sobre las demás. En compensación, aquéllas ubicadas al medio contaban al menos con líquidos, pero eran solo las inferiores –caréntes tanto de éstos como de maíz- las que ponían los huevos (de inmediato robados por el público, junto con una de las tres radios que entrecruzaban sus emisiones para mejor aturdir a las prisioneras) «La ley del gallinero», explicaba la artista: «las de arriba cagan a las de más abajo»”. (Buntinx, 2005, p.56)

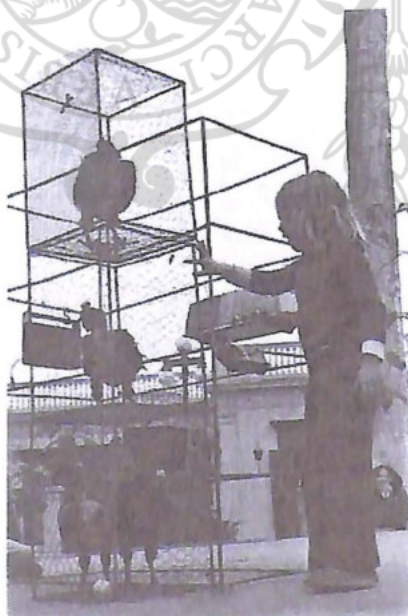


Fig. 28 *La ley del gallinero* de Emei 1979.
Intervención en la calle durante *Contacta 79*.

Todas las propuestas artísticas tuvieron en común un discurso crítico muy evidente. Se utilizaban elementos simbólicos como fue el caso de un sillón viejo que aludiera al Gobierno, usado por Juan Javier Salazar:

“... el desvencijado sillón (presidencial) de tres patas colocado por Salazar en plena plaza y sobre una columna ornamental de elaborados mármoles, buscando connotar la precariedad del gobierno y la fatuidad del poder.” (Buntinx, 2005, p. 56)

Por ello no se hizo esperar la reacción de la autoridad local al poco tiempo de iniciado el festival. El alcalde de Lima no permitió que continuara el evento. Es muy probable que la obra de Juan Javier Salazar fuera la más “criticable” pues además colocaba un objeto que difícilmente se entendería como artístico sobre una pileta ornamental:

“El alcalde ordenó su retiro tras el primer día de exhibición, pero queda en una fotografía su silueta perfilada contra el cielo gris de Lima en sugerente paralelo con la bandera oficialmente izada durante las fiestas patrias.” (Buntinx, 2005:56)



Fig. 29 Intervención en la calle durante
Contacta 79



Fig. 30 *Sillón de tres patas* de Juan
Javier Salazar, 1979

La obra presentada por Mariotti tenía como recurso visual y conceptual lo grotesco; utilizaba además elementos de la cultura popular urbana como la venta ambulatoria



típica de la ciudad de Lima y el empleo de un diario local que difundía noticias amarillistas.

“Juegos escatológicos a los que aún más acentuadamente apeló Mariotti para la producción y venta ambulatoria del «Calcalcol», un supuesto vino de materia fecal anunciado por la prensa sensacionalista como insólito «elixir de juventud». Es uno de esos recortes periodísticos el que le sirvió al artista de cartel para el triciclo desde donde circulaba y ofrecía a por quinientos soles de la época (diez veces el precio del diario) excrementos sintéticos envasados entre líquidos amarillentos en bolsas traslúcidas exhibiendo el logotipo sardónicamente modificado de la Coca Cola. (todos los mojones se vendieron)”. (Buntinx, 2005:57)



Fig. 31 y 32 Calcalcol de Francisco Mariotti.. 1979. Intervención callejera durante Contacta 79. (Fotografías: ¿RK?)

De todas las obras presentadas en Contacta 79 fue la creada por Fernando Bedoya la que tuvo mayor proximidad a la performance, por el mayor protagonismo del cuerpo del artista. Para ello, hizo que participaran los demás integrantes del colectivo Paréntesis. Se trataba de llevar en andas un supuesto becerro de oro creado con materiales reciclados.

“...la procesión del becerro de oro concebida por Bedoya como «performance pagana» y transgresión litúrgica: al anochecer del domingo 28, en coincidencia con la última misa celebrada en la iglesia que domina al parque central de Barranco, él y varios artistas más pasearon en andas por sus alrededores un ídolo informe cubierto de falsos dorados y monedas, en tanto una sonora comparsa teatral del grupo Cuatrotablas los precedía con batido de tambores y otros instrumentos. Los participantes iban entonando mugidos y cánticos diversos (incluso deportivos) hasta llegar a las puertas mismas del templo, donde quedaron pasivamente detenidos por la salida de los fieles. Finalmente la pieza fue abandonada y anónimos la incendiaron en la glorieta de la plaza, como en un inconsciente remedo de los holocaustos bíblicos.” (Buntinx, 2005:58)



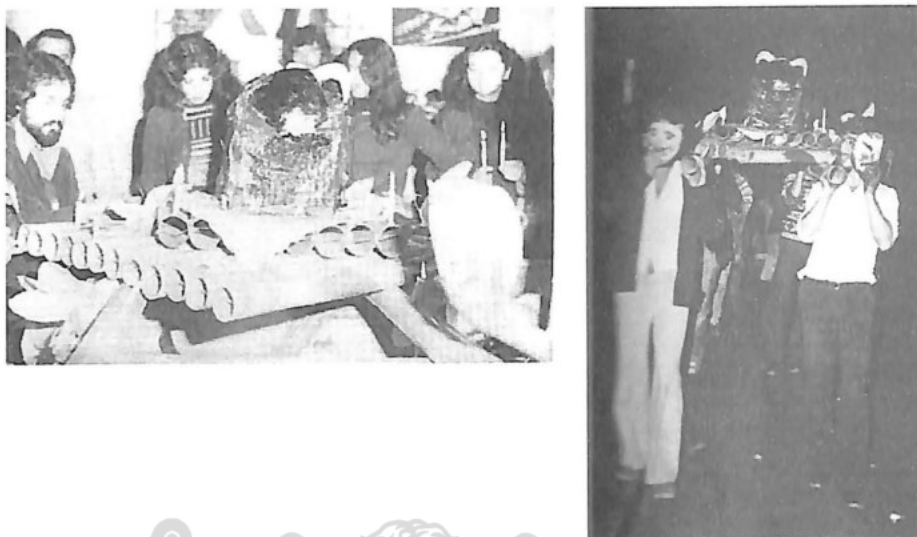


Fig. 33 y 34 *El becerro de oro* de Fernando Bedoya. 1979. Intervención en la calle durante Contacta 79. Colaboraron Martín Biduera, Charo Luza, Mariela Zevallos y Lucy Angulo. Fotografías R.K.

El año 1983 aparece el *Colectivo Chaclacayo* conformado por tres artistas, estando a la cabeza Helmundt J. Psotta, artista y profesor de arte de nacionalidad Alemana quien fue invitado por Adolfo Winternitz, director en ese entonces de la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Este después de conocerlo en la Universidad Católica de Chile, lo invita a dictar un taller de arte experimental dirigido a estudiantes de arte. Ahí conoce a Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos, dos estudiantes de la Facultad de Arte de la misma universidad.

El nombre del grupo corresponde al lugar donde ellos se instalan como taller para elaborar sus performances, en las afueras de Lima. La obra realizada por ellos trata acerca de la homosexualidad, el erotismo y lo escatológico. Sus acciones fueron fotografiadas como material documental y a su vez como parte de la obra. Pese a ello, su obra no ha sido lo suficientemente difundida en el Perú; quizás se deba el haberse realizado fuera de lo institucional y, sobretodo, fuera del circuito cultural limeño. Esa elección por buscar la periferia como espacio de acción también es parte de su discurso de protesta. Jorge Villacorta y Max Hernández escribieron al respecto:

“Claramente fuera del circuito oficial, de hecho fuera de Lima, el grupo Chaclacayo -formado en 1983 por Helmundt Psotta, de Alemania, y Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos -realizó performances y arte experimental radical, completamente separado del mesurado *mainstream*



local aunque sin las connotaciones socio-políticas de otras alternativas políticas . El trabajo del grupo fue pionero en ese acercamiento al cuerpo como material de trabajo artístico, pero también con respecto a la carga que ponían sobre el cuerpo en tanto carne. A pesar de ello ha sido virtualmente desconocido y en el mejor de los casos, oscuro para el público en general” (Hernández y Villacorta, 2002, p. 61-62)

Esa oscuridad que Villacorta y Henández infieren en torno a estos artistas, cuyas obras merecen mayor atención, se explica por el poco interés de los críticos e historiadores de arte por escribir acerca del trabajo experimental y conceptual local. Por otro lado, una obra de este tipo, que pretende cuestionar un tema controversial por los años ochenta, era auto censurada, por la actitud puritana que se tenía al respecto tal como se explicaría también el rechazo de los profesores y estudiantes en la Escuela de Arte de la Universidad Católica.

“...incrementaba entre autoridades y profesores de la Escuela la incomodidad ya generada hacia algunos métodos de trabajo por él introducidos: los ejercicios ópticos e introspectivos, heredados de cierto automatismo, se apropiaban lentamente de diversos materiales dando paso a construcciones abigarradas, confeccionadas con trazos, palabras, fotocopias, objetos e imágenes religiosas.” (Tarazona, Emilio: “El Grupo Chaclacayo. Marcas de la violencia por debajo de la piel” En: *Arte Marcial*, Año 3 N° 3, 2005, p. 8).

Villacorta y Hernández agregan el siguiente comentario:

“El trabajo del grupo tenía un fuerte tinte sexual ritualista que en la conservadora Lima era prácticamente desconocido, o más precisamente conocido como un rumor, como chisme; eran comentarios no acerca del trabajo del grupo, sino sobre sus preferencias sexuales.” (Hernández y Villacorta, 2002, p. 62)

“Tras la generosa invitación del IFA —entidad de intercambio cultural que tenía hacia el año 1989 un marcado interés en países latinoamericanos y que, en los años inmediatamente posteriores a la caída del muro, viraría su política cultural hacia los países del este-, el Grupo Chaclacayo parte de Lima y se establece en Alemania, realizando una serie de exhibiciones de sus trabajos e incluyendo performances en vivo en varias ciudades; finalmente disolviéndose como grupo a mediados de los noventa, fecha desde la cual cada uno de sus miembros continúa su trabajo independientemente.”²⁴

²⁴ Tarazona, 2005: 9.





Fig. 35 *Escena de performance delante de tumba vacía de un cementerio de los Andes* de Raúl Avellaneda Grupo Chaclacayo. Ca. 1984



Fig. 36 *La asunción accidentada (Escena de performance en una prisión)* de Sergio Cevallos Grupo Chaclacayo. 1986-87

A inicios de la década del noventa el sociólogo Félix Portocarrero y su esposa Teresa Carvallo²⁵, coleccionistas de arte contemporáneo, abren una galería de arte en Punta Hermosa, conocido balneario al sur de Lima. La galería se llamaba “Arte Actual”, y realizó una serie de eventos artísticos que apostaban por las tendencias actuales del arte: *intervención en espacio público, festivales artísticos, land art, performances*, las cuales eran subvencionadas con auspicios de empresas limeñas y proponían la convocatoria e interacción de un mayor público en ambientes abiertos, en oposición a la galería tradicional de paredes blancas y acceso limitado. Se planteó un espacio donde lo experimental tuviera la posibilidad de exhibirse, dado que ninguna galería de arte ni otra institución artística apostaba por este tipo de proyectos.

En enero de 1994 el pintor Francisco Guerra García presentó una performance llamada *Expláyate* en Punta Hermosa en la que parodiaba la captura del líder senderista Abimael Guzmán.

²⁵ Teresa Carvallo es heredera de una tradición artística familiar. Sus tías, una llevaba el mismo nombre, Teresa Carvallo y la otra, Cota Carballo, eran reconocidas pintoras del movimiento indigenista. En la actualidad Teresa Carvallo de Portocarrero se ha dedicado a la escultura en cerámica, campo en el que está destacando.



es cierto que sobresalió como escultor con una tendencia que seguía los lineamientos que la academia aceptaba, empezó por estos años a experimentar con materiales y técnicas no tradicionales. Sus instalaciones y performances pertenecen a una tendencia conceptual que maneja discursos relacionados con lo religioso y metafísico del espacio, empleando para ello su propio cuerpo como ente transmisor de energía. Precisamente con una obra de este tipo se hizo acreedor de uno de los premios de la Segunda Bienal de Iberoamericana de Lima (1998), que tuvo como jurado a críticos de arte de nivel internacional. En 1998 obtuvo el primer lugar en la Segunda Bienal Iberoamericana de Lima por un proyecto que incluía formar un perímetro de fragmentos de espejo pegados en las calles de la ciudad, que mucha gente atribuyó a un mecanismo de espionaje del pasado régimen fujimontesinista. En realidad se trataba de un cuadrado energético que agrupaba a veinticinco manzanas siguiendo el principio oriental de las figuras conocidas como mandalas, del que Pacheco era practicante. En el afiche difundido por esta bienal aparece una fotografía de Juan Pacheco con una camisa blanca y pantalón negro con los brazos levantados formando una cruz con el cuerpo y de fondo una calle del Centro Histórico de Lima.

El complejo discurso de Juan Pacheco ha sido poco estudiado, por ello es que los críticos de arte Jorge Villacorta y Max Hernández dieron un comentario desfavorable:

“Pacheco ganó un importante sitio con sus elaboradas esculturas abstractas en mármol y luego realizó trabajo con textiles (crochet). Últimamente, ha estado involucrado en discursos místicos abstrusos que han informado su obra reciente.”²⁶





Fig. 37 Juan Pacheco con escultura tejida a crochet

Otros artistas destacados en el arte de la Performance son la pareja Adrián Arias y Susana Aragón, que desde año 1982 realizaron obras en fotografía, vídeo arte, espectáculos multimedia y performances. Juntos firmaron sus obras como Arias y Aragón. Sus obras han tenido en común dos premisas: el cuerpo como medio de expresión y el enfoque interdisciplinario basado en una estrecha relación entre arte, literatura, teatro y cine. Muchos de sus espectáculos estaban realizados sobre la base de poesía.

Una de las acciones artísticas más conocidas es *Lava la bandera*, obra de Susana Torres y del colectivo Sociedad Civil, la que se llevó a cabo como un acto de protesta contra el régimen de Alberto Fujimori. Según Jorge Villacorta y Augusto del Valle, el sentido político y la crítica social fue una de las características del arte de fines de los noventa en el Perú:

“A fines de los '90 la dictadura se vio sitiada por protestas callejeras, dando lugar a una politización del pensamiento y a nuevas apariciones críticas desde el arte. Este nuevo arte crítico fue deudor directo del experimentalismo plástico y denunció valientemente algunos de los más sonados atentados contra los derechos humanos del régimen” (Villacorta y del Valle, 2007, p. 167)





Fig. 38 *Lava la bandera*, de Susana Torres y el Colectivo Sociedad Civil, 2000

Desde fines de los '90 la performance empezó a incluirse en algunos programas de estudios académicos de las escuelas de arte en Lima, pero no como un curso de especialidad, sino dentro de cursos experimentales o de arte integral. Se inició en la Escuela de Bellas Artes Corriente Alterna, institución dirigida por el crítico de arte Luis Lama, principal organizador de la Bienal de Lima. En ella enseñó el artista chileno Marco Durán Toro, especialista en grabado, instalaciones y performance, quien radica en Lima desde inicios de los noventa. En la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el curso Integración de las Artes, dictado por la arquitecta María Burela, se ha realizado también trabajos de performance entre otras artes que proponía la experimentación. En la Escuela Nacional de Bellas Artes, Elena Tejada – Herrera realizó performances en el año 2000 con sus alumnos del taller de arte de la especialidad de docencia artística.

En centros culturales como el de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos se dictaron cursos-taller de performances, igualmente en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, entre otros. Por ello debemos apreciar que en la actualidad la difusión de la performance en Lima es mayor en otras épocas y merece un estudio especializado.



2.7 LA PERFORMANCE LATINOAMERICANA

Las performances en Latinoamérica y Perú surgen a partir de fines de la década de 1960 y mantienen características similares a las presentadas en Europa y Norteamérica pero relacionadas con su propio contexto socio cultural. Abordan temas de actualidad local donde el discurso de la otredad se manifiesta como hemos podido ver en el caso de Ana Mendieta y su crítica de género o en los artistas mejicanos cuando encaran la imagen estereotipada del latinoamericano. En el Perú podemos apreciar claramente el sentido de protesta política que llega a tener este arte a partir de los años ochenta.



CAPITULO III

DE LA PINTURA A LA PERFORMANCE UN RECORRIDO POR LA TRAYECTORIA ARTISTICA DE ELENA TEJADA - HERRERA

En el Perú, Elena Tejada – Herrera es la más significativa artista de performance, con logros representativos para el arte contemporáneo. Para poder entender los antecedentes, el proceso y el resultado de su trabajo experimental es necesario realizar una revisión de su trayectoria y analizar los cambios surgidos en su proceso creativo.

3.1.- LA FORMACIÓN ACADÉMICA DE ELENA TEJADA - HERRERA

Elena Tejada – Herrera nace en Lima el año de 1971. Ingresa a la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica, teniendo como profesores principales a las escultoras Anna Macagno y Johanna Hamann y al pintor y vitralista Adolfo Winternitz, fundador de la Facultad de Arte²⁷. El aprendizaje en la universidad le dio la oportunidad de tener,

²⁷ La Facultad de Arte de la PUCP tiene una gran trayectoria e importancia dado el papel que sus profesores y alumnos egresados cumplen en la escena artística local, como nos lo hace ver Nanda Leonardini en su libro *Algunos Alcances Sobre el Arte Peruano (1968-1996)*; «Mientras la tradicional Escuela de Bellas Artes decae en prestigio y calidad, de manera paralela la de Artes de la Universidad Católica crece en fama; gracias a ello la UNESCO en 1980 la distingue como la escuela de arte modelo para América Latina, razón por la cual la invita a París para exponer el método didáctico utilizado. Así se hace rectora del arte «culto» del país. Su enseñanza elitizada, por el monto económico que significa permanecer en ella, conlleva a que sus promociones sean reducidas; por ejemplo en 1995 egresan catorce pintores, dos escultores y un grabador». (Leonardini, 1999, p. 52 – 53). La Facultad de Arte de la PUCP en aquel entonces y hasta la actualidad es dueña de un espacio donde la naturaleza armoniza con los pequeños talleres bien equipados y con un manejo excelente de las técnicas artísticas tradicionales a su vez que el estudio humanístico que la Universidad ofrece es de los mejores del medio. Sin embargo y para nuestro caso, el arte de la performance al igual que otras tendencias conceptuales, no se desarrolló dentro de los estudios académicos, pues hay una mayor preferencia por lo tradicional y ello de alguna manera se debe a la larga permanencia de las personalidades directivas (durante su existencia sólo ha tenido cuatro decanos) que han aportado considerablemente en la Facultad de Arte, pero se han mostrado reacios a la experimentación.



además del dominio de las técnicas artísticas tradicionales, un acercamiento a las ciencias sociales y humanidades que las diferentes facultades de la universidad ofrecía. Por iniciativa propia asistió como alumna libre a cursos de Antropología, Historia y Literatura, pues como ella misma explicó:

"Todo esto, alimentó mi visión como artista, y me permitió desarrollar una actitud crítica e informada. Por otro lado, tampoco fui una alumna típica, ya que siendo estudiante, llevé tanto como pude, cursos electivos en otras facultades, como la Facultad de Antropología y Ciencias Sociales, así como en Literatura. Todo esto me ha permitido situar mi trabajo artístico dentro de un contexto social histórico, desde el mismo proceso de creación." (entrevista que hice en junio de 2003)

El aprendizaje adquirido por los cursos teóricos es el aspecto que la artista más valora de sus estudios universitarios²⁸, y esto se advierte en los planteamientos conceptuales de sus manifiestos y proyectos artísticos donde es evidente la presencia de la sustentación teórica así como una visión antropológica de aspectos sociales particulares que ella trata en sus creaciones.

Sin embargo, en el aspecto formal de sus creaciones la academia no le ofreció el aprendizaje y conocimiento de las tendencias y géneros del arte actual, ya que los centros de enseñanza de arte más importantes de Lima (la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica y la Escuela Nacional de Bellas Artes), para ese entonces continuaban, abocadas en la enseñanza de las técnicas tradicionales de las artes plásticas (ambas dividen sus especialidades en: pintura, escultura, grabado y educación artística). La diferencia entre ambas instituciones radica en que la Escuela de Bellas Artes cuenta además con la especialidad de Docencia en Arte y la Universidad Católica cuenta con las especialidades de Diseño Gráfico y Diseño Industrial.

Esta falta de apertura hacia las nuevas tendencias del arte actual en la formación académica es un motivo por el cual la performance en la obra de Elena Tejada – Herrera como en el caso de otros artistas sea producto de la experimentación constante sin asesoría, y por lo tanto es una búsqueda individual²⁹. Por lo cual podemos asumir

²⁸ Información tomada de la entrevista realizada por mí a la artista vía Internet, junio 2003. Ver anexo.

²⁹ Max Hernández y Jorge Villacorta en su libro *Franquicias Imaginarias*, Fondo Editorial de la PUCP, 2002, tratan en breves líneas sobre el papel de la pedagogía en las escuelas de arte al referirse a la responsabilidad que tienen en cuanto a la elección y apuesta del mercado de arte por los nuevos valores nacionales: "Estos puntos (el riesgo del mercado por las nuevas propuestas) inciden sobre un tercero que es la pedagogía, la que responde al contexto artístico donde se desenvuelve, aunque tampoco ha exhibido



que aprendió de una manera “autodidacta”, en la medida de que realizó sus primeras obras conceptuales, instalaciones y performances sin conocer sus referentes en la historia del arte universal y peruano. Al igual que muchos artistas empezó a informarse a través de la búsqueda bibliográfica, cuya documentación llegó a sus manos de manera limitada por medio de amistades que compraban libros del extranjero o encargaban en librerías exclusivas libros importados de precios prohibitivos para un estudiante universitario. Para fines de los noventas, Internet y los canales de cable aun no eran medios de difusión masivos que proveyeran de información actualizada.

Fue el Centro Cultural de España, que en 1998 instaló su sede en Lima, uno de los lugares más frecuentados por la artista, tanto por los eventos culturales (música, teatro, literatura y arte) que ofrecía desde que se creó, como por su biblioteca, la cual ha conformado en el transcurso de los años una de las colecciones más importantes de publicaciones especializadas en arte contemporáneo³⁰. Más adelante Elena Tejada – Herrera llevará a sus alumnos a este Centro Cultural, desarrollando algunas de sus clases en la sala de audiovisuales.

Desde que era estudiante causó el interés de los críticos de arte, quedando finalista en varios concursos de artes plásticas, como en el “Concurso de Pintura del Quinto Centenario del Descubrimiento de América” organizado por el Centro Español del Perú (1992), “Concurso Nacional de Pintura Coca Cola” (1992), el “IV Salón de Pintura Latinoamericana de Manchala” en Ecuador (1994), el “Concurso de Pintura Mitchell y Cía.” (1995), “Concurso Arte Joven de Miraflores” (1999), auspiciados por empresas privadas o por municipalidades, donde participó en sus inicios con pinturas. Para más tarde, cuando algunas instituciones dejaron de ser estrictas con los formatos y técnicas en las bases de sus concursos, presentó instalaciones y performances, obteniendo en muchos de ellos los primeros puestos o menciones honrosas. Por ello podemos deducir que tanto su arte conceptual como sus pinturas eran valoradas por la crítica de arte,

una voluntad de renovación significativa, aun soplando otros vientos. Una aplicada forma de apertrechamiento en lo conocido, y por ende, seguro” (Hernández y Villacorta, 2002 :147-148)

³⁰ Actualmente el Centro Cultural de España ha continuado permaneciendo como una de las instituciones más importantes en Lima en este rubro de difusión del arte contemporáneo, pues organiza constantemente exposiciones de arte conceptual español además de promover a artistas peruanos en exposiciones colectivas desarrolladas por un curador. Entre los más destacados artistas que llegaron a Lima se encuentra Anthony Muntadas y Rogelio López Cuentas, este último incluso vino personalmente a dictar talleres para artistas y realizó con ellos una intervención en el espacio público.



institución conformada por intelectuales promotores del arte cuya participación era fundamental en la premiación de los concursos de artistas jóvenes.³¹

3.2.- DE LA PINTURA A LA PERFORMANCE

Elena Tejada - Herrera, siendo aún estudiante, presenta públicamente su producción pictórica en su primera exposición individual en el año 1995, en la Galería de Arte de la Escuela Académica Profesional de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es necesario destacar en primer lugar las características de este espacio de exhibición, pues entiéndase que además de tratarse de su primera exhibición individual, es importante el significado que para la artista tuvo este espacio. Por su historia y su influencia en el pensamiento ideológico de la sociedad actual, era un espacio alternativo que a diferencia de las tradicionales salas de arte, dedicadas a exhibir artistas consagrados, planteaba el contacto de los estudiantes universitarios, gran número de ellos provincianos y de clase media y baja de Lima, con la obra de artistas jóvenes.

La sala, que en aquel entonces estaba a cargo de Mihaela Radulescu, profesora del curso de *Semiótica de la imagen*, proponía a los estudiantes sanmarquinos tomar contacto con los artistas jóvenes organizando exhibiciones de sus obras. En las dos salas que ofrece esa galería se exhibieron durante 1993 a 1995 obras de conocidos representantes de las artes plásticas contemporáneas tal como Herbert Rodríguez, miembro del desaparecido colectivo *Huayco* (1979 – 1980) y actual representante del movimiento de contracultura; performances e instalaciones de los esposos Arias y Aragón; fue ese mismo espacio donde se realizó las primeras exposiciones de artistas jóvenes como Angie Bonino, dedicada actualmente al vídeo arte y Christian Bendayán, pintor de formación autodidacta quien aborda un discurso sobre la homosexualidad con una estética basada en el empleo de colores estridentes e imágenes tomadas de la cultura

³¹ Cabe mencionar que tanto para Elena Tejada como para los artistas de su generación, los concursos de artes plásticas más que propiciar un ambiente de competitividad son considerados una oportunidad para que los jóvenes artistas muestren sus trabajos y se den a conocer en vista de lo cerrado que resulta el espacio del circuito de galerías comerciales. Al respecto Nanda Leonardini comenta: “La alternativa de los premios, tan difundida en los últimos años por entidades particulares, les significa a los jóvenes artistas algunas posibilidades para darse a conocer, alcanzar prestigio e insertarse en el mercado. Las expectativas de los egresados para continuar sus estudios en el extranjero, se ven mermadas debido a la política de evaluaciones bajas con los que se acostumbra a calificar; por lo general las notas no superan el doce (Iñiguez y Valladares, entrevistas). Esto los limita para postular a becas o realizar estudios de



popular urbana. También de los artistas conceptuales Víctor Prieto, Eduardo Villanes, Renzo Ortega y el Colectivo Los Bichos.

Al igual que estos artistas, Elena Tejada - Herrera fue invitada por Mihaela Radulescu, quien también era docente de la Facultad de Arte de la Universidad Católica. El tema central de esta primera muestra fue la figura de la mujer, en un discurso crítico que abordó constantemente en su producción artística. En esa oportunidad su estilo era apegado al expresionismo de pinceladas sueltas y gruesas, y presenta escenas eróticas donde las protagonistas eran mujeres de cuerpos voluminosos y de color verde. Sus sobresalientes glúteos, senos y abdómenes mostraba personajes grotescos. Incluso los títulos de los cuadros se caracterizaban por tener un sentido irónico, como aquél que se titulaba: "Abuelita te alimentará como Dios manda", donde se muestra a una anciana amamantando a un hombre. En esta primera exposición, la artista es consciente de la importancia del texto escrito para dar mayor énfasis a sus imágenes, aunque en este caso sólo se aplique al título por tratarse de una pintura. Más adelante, en sus obras de performance, ella desarrollará textos en sus proyectos para publicarlos en catálogos o para presentarse en la misma sala de exhibición acompañando sus vídeos y obras.

Notamos también que a través de sus primeras pinturas, existe una indagación por el universo femenino, no sólo por el erotismo sino también por el lado psicológico y social de la mujer y de su cuerpo. Esta sería la principal relación con su posterior trabajo de performance. Aunque en esta primera muestra individual su técnica y formatos sean tradicionales, con una ligera similitud a las pinturas de Víctor Humareda, pintor peruano cuya obra se caracteriza en el empleo de colores verdosos y violetas, con estética expresionista y frecuente representación de escenas de burdeles, donde las prostitutas tienen un papel protagónico, bailando o sentadas a la espera de un cliente.

Es importante mencionar que sólo en una de las pinturas presentadas en la primera muestra de Tejada - Herrera se apreció el empleo de material extra artístico, al incluir a manera de collage fragmentos de revistas locales que muestran a la vedette Susi Díaz, uno de los personajes más conocidos de la farándula local, en medio de imágenes de edificios del Centro Histórico de Lima. Este cuadro, por su temática, nos muestra otro

postgrado en el extranjero donde, por ejemplo en la Academia de San Carlos de México, les exigen un



aspecto importante de la producción de Elena Tejada - Herrera, la inclusión de personajes populares, típicos de la cultura urbana.

Es necesario precisar que Elena Tejada – Herrera maneja una serie de elementos visuales y conceptuales relacionados con la cultura popular denominada cultura “chicha”, utilizados también por un gran número de artistas de su generación con el propósito de elaborar un discurso artístico que implicara aspectos sociales³². Sobre este punto es necesario mencionar que el empleo de imágenes y materiales de la cultura popular urbana se ha venido desarrollando en Lima a partir de los años ochenta, como se ha visto en las obras del colectivo Paréntesis y más adelante en el Colectivo Huayco (1979- 1980).

Elena Tejada - Herrera no dejó de realizar pinturas a pesar de que más adelante se hizo conocida por su actividad como performer aunque su diploma indicara ser graduada como pintora. En una oportunidad, el crítico de arte Luis Lama mencionó que la obra pictórica de Elena Tejada - Herrera no era lo suficientemente conocida a pesar de ser muy buena. Su obra pictórica será exhibida en muestras colectivas y se encuentra actualmente en algunas colecciones privadas, tal es el caso de la colección *Micromuseo* del historiador y crítico de arte Gustavo Buntinx, quien ha especializado su colección en obras de arte actual.

Pero fue con una performance que Elena Tejada – Herrera tomó mayor protagonismo en la escena artística local. La realizó en el Museo de Arte de Lima el año 1997, en el marco de la última conferencia de críticos de arte latinoamericanos de la Primera Bienal de Arte Lima donde, sin previa coordinación con los organizadores del evento intervino el espacio público apareciendo cubierta con periódicos y dejando al descubierto el pubis y los glúteos, sorprendiendo tanto al público como al personal del Museo y de la Bienal,

promedio ponderado equivalente a quince.” (Leonardini, 1999, p. 55)

³² Máx Hernández y Jorge Villacorta explican esta característica del arte peruano de fines de los noventa como una actitud que lleva la política al espacio de lo cotidiano. “Al promediar la segunda mitad de la década, y con más fuerzas a fines de los noventa, se produjo una relativa escalada de los temas sociales en el arte. Esta ascensión no responde a un punto de vista político en particular, ni siquiera netamente definido. Lo social no es visto como un frente único ni desde un solo frente. Esta ascensión de lo social no sólo en las artes sino en el espacio público no responde necesariamente a una conversión de lo social a las formas tradicionales de la política. Más bien indica el desplazamiento de la política a la esfera de lo cotidiano fuera del ámbito de lo estatal.” (Hernández y Villacorta, 2002, p. 139)



institución conformada por artistas plásticos y egresados de Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, poco acostumbrados a este tipo de manifestaciones artísticas, a pesar que la Bienal ofrecía las últimas tendencias del arte contemporáneo.

En esta performance desarrolló una crítica sobre la condición de la mujer, el desempleo y el racismo, temas que en adelante continuó abordando y que caracterizan su discurso artístico.

En su corta estadía en Francia conoció los centros de arte más importantes de París, observó muestras internacionales e intercambió información de arte actual con otros artistas. A pesar de que no vio alguna presentación de performance sí llegó a sus manos una valiosa documentación sobre los artistas y movimientos de arte contemporáneo como Fluxus, Joseph Beuys y Marina Abramovich³³, que influenciarían en su obra. Así también ese mismo año fue invitada a participar en el Seminario “Arte e Interactividad” en la ciudad de Hangar en Barcelona.

Elena Tejada - Herrera realizó una muestra individual en la *Cité Interamericana de Artes* en París en Enero del 2000, obteniendo una favorable aceptación por parte de la crítica de arte.

Ese mismo año, a su regreso de Francia, Tejada – Herrera ingresa en calidad de profesora a la Escuela Nacional Superior y Autónoma de Bellas Artes, teniendo a su cargo los Talleres de Artes Plásticas de la Especialidad de Docencia. Como profesora y artista se sintió identificada con sus alumnos, proyectando en ellos su experiencia recogida en su viaje. Una de sus mayores preocupaciones era el bajo rendimiento académico que muchos de sus alumnos mostraban; de ahí que su papel de maestra continuaba muchas veces fuera del salón de clases, visitando muestras itinerantes en museos y galerías de arte o en la videoteca del Centro Cultural de España, teniendo como objetivo principal enseñar a los estudiantes las últimas tendencias del arte nacional e internacional³⁴

³³Información tomada de la entrevista realizada por mí en junio de 2003 (ver anexo 2)

³⁴ Información tomada de la entrevista a Ricardo Orihuela, ex alumno de Elena Tejada en julio 2003.



En la actualidad la enseñanza de la Performance no existe en el plan curricular de las especialidades de arte. Sin embargo, Elena Tejada - Herrera incluyó en sus talleres parte de su experiencia en este género, motivando incluso a sus alumnos a participar con ellos en la performance llamada “*Los espulgadores*”, realizada en la II Bienal Nacional de Lima.

Desde el año 2001 Elena Tejada - Herrera vive y trabaja en Estados Unidos a donde llegó a través de una beca de estudios de arte y continúa realizando acciones y video arte.

3.3.- PRINCIPALES PERFORMANCES

Entre los años 1997 y 2000, Elena Tejada – Herrera realizó ocho performances, para las cuales se tomó cierto tiempo para la investigación y para gestionar lugares y fechas precisas para realizar sus obras, lo cual se puede ver en los textos escritos por ella, donde el rigor intelectual es patente. A continuación analizaremos las tres obras más conocidas de la artista:

3.3.1 *Señorita de Buena Presencia Buscando empleo.* 1997

Cuando Elena Tejada – Herrera realizó su primera performance no tenía un conocimiento preciso de lo que era este género artístico, pues como ya mencionamos, la universidad no ofrecía enseñanza ni información sobre este arte ni sobre otras tendencias artísticas contemporáneas. Incluso se puede decir que Elena Tejada - Herrera tenía un concepto equivocado de lo que es una performance, pues en ese entonces se promocionaba la performance en Lima como un espectáculo de fondo para un evento mayor, de ahí es que Elena Tejada – Herrera tenía un prejuicio pues entendía que la performance era una actividad superficial e incluso frívola. Ella comenta acerca de la primera vez que la invitaron a realizar una performance:

“...muchas galerías querían tener performances como truco publicitario. Y llegó el día en que Eli Martín me invitó a presentar una performance en la Feria del Libro, y al mismo tiempo que repartía las invitaciones de la misma, me invitó a hacerla. Como te puedes imaginar, quedé sorprendida y un poco molesta, porque en ese momento no estaba involucrada en esa clase de trabajo. Me vi ante la disyuntiva de decir que no, pero al mismo tiempo pensé, que tal si en lugar de presentar esta cosa sensacionalista o esteticista que están esperando, hago exactamente lo contrario, y empecé a planear algo que para mí iba a ser una especie de anti-performance. Entonces decidí que debía usar esa audiencia, y convertirla en parte del trabajo.” (entrevista, junio 2003)



Aquel concepto erróneo de la performance impulsó a Elena Tejada – Herrera a crear una singular performance, una de las más contundentes en su trayectoria artística. En 1997, Elena Tejada – Herrera fue censurada por la misma persona que le propuso realizar una performance, antes de iniciar este primer proyecto, pues al organizador le pareció que sería un acto agresivo para el público. Esta primera experiencia la llevaría después a realizar la intervención en espacio público en el Museo de Arte de Lima, para lo cual no pediría autorización a nadie a fin de no volver a ser censurada. La joven artista optó primero por buscar un espacio alternativo para esta primera performance, y éste sería el teatro de Yuyachkani. La performance se tituló *Señorita de Buena Presencia Buscando empleo*, la misma que la haría conocida cuando fue presentada, en una segunda versión, en la Primera Bienal de Lima el año 1997.

Como curadora de la exposición de Yuyachkani, Mihaela Radulescu, había organizado una serie de exposiciones y performances de artistas jóvenes en relación al diálogo con las obras de teatro presentadas por los Yuyachkani. Susana Cayo, E. Werner, Angie Boninno, Víctor Prieto y Elena Tejada – Herrera participaron en una noche de performances, que interactuó con uno de los estrenos. Respecto a esta primera experiencia de performance, Elena Tejada – Herrera recuerda:

“Para mi el espacio de Yuyachkani, constituyó una especie de laboratorio. Era la primera vez que hacía una performance, y nunca me había expuesto de esa manera delante del público. Antes de hacerla, busqué en el diccionario que significaba la palabra performance, por que obviamente no es una palabra del español. Y lo que encontré no me ayudó mucho, porque la definición asociaba esa palabra al teatro. Tenía claro que no soy una actriz, mi formación no se ha llevado dentro de las artes teatrales. Tenía claro que quería hacer, y tenía claro que no era lo mismo que había visto antes.” (entrevista, junio 2003)

Por lo mismo que Elena Tejada – Herrera no conocía los lineamientos de la performance, ella no sabía una de las necesidades fundamentales que requiere la realización de las performances, que es el proceso de documentación. Por ello no se preocupó en registrar con video y fotografías, fue una casualidad que un amigo suyo fotografiara la primera performance realizado en Yuyachkani, y que los artistas Arias y Aragón filmaran la performance realizada en la Primera Bienal de Lima.

Por otro lado, en la realización de su primera performance Elena Tejada - Herrera descubre por si misma algo muy importante que le ayuda a esclarecer lo que es una



performance, y es la interacción con el público, que desarrollará con mayor destreza en su segunda presentación en la Primera Bienal de Lima. Ella se refiere así a su principal descubrimiento:

“Decidí que debía crear mi propia definición (de performance). La experiencia en Yuyachcani, me permitió entender que el público era también parte de la obra, pues al hacer la performance fui parte de la audiencia, al mismo tiempo que fui la persona que realizaba la performance. Y la audiencia estaba siendo parte de la performance también.” (entrevista, junio 2003)

Otro elemento primordial que hará su aparición en su primera performance, y que ya había podido observar en sus pinturas pero de manera esporádica, es el texto escrito como parte de la obra; no como elemento anexo, sino como parte fundamental, pues tratándose de un arte conceptual, la palabra escrita tiene valor significativo que enriquece el concepto de la obra. En aquella oportunidad ella seleccionó unos párrafos del libro *Geopolítica del Hambre* del antropólogo brasileño Josué de Castro. La manera como dispuso los textos en la sala obligaba a que el público los leyera antes de verla en plena acción. Elena Tejada – Herrera describe con detalle la función que tuvo estos textos:

“Ese trabajo consistió en que mientras el público estaba en el ambiente del teatro, pegué unos papeles en el piso, con textos escritos por Josué de Castro, un antropólogo brasileño, que había escrito un libro acerca de los comportamientos generados por el hambre. Previamente había seleccionado los textos, extraído algunas frases, y reordenado las mismas, enfatizando los aspectos que me parecieran relevantes para la performance. Los textos que escogí básicamente hablaban de conductas sexuales generadas por el hambre, así como de niveles de fertilidad generados por el hambre, y estadísticas señalando que países en el mundo presentan los porcentajes más altos con relación a estas conductas. Los textos se referían también a experimentos en laboratorio, siguiendo el mismo estudio. Estos papeles craft, escritos en grandes letras formaban una especie de recorrido, motivando que la gente los siguiera y llegara hasta la sala donde me encontraba.” (entrevista, junio 2003)

En la segunda performance empleó este mismo texto pero como volante, entregándolo al público con el mismo propósito, entender la obra en tanto leyeron el texto escrito a manera de manifiesto.

Esta performance fue replanteada en el marco de la Bienal de Lima, espacio central y artístico concurrido, donde se reunieron artistas y críticos de arte internacionales y fue comentada por ellos durante mucho tiempo. Algunos críticos dieron un comentario superficial en sus columnas periodísticas, siendo motivo de posiciones encontradas, mientras la pregunta general entre los asistentes y aquéllos que no asistieron, pero que inmediatamente fueron enterados por boca de los primeros, era si lo que hizo aquel día



Elena Tejada – Herrera era arte o no. Podemos decir que uno de los principales objetivos de esa obra se había cumplido: cuestionar a la institución *arte* y a toda la parafernalia que lo rodea.

Señorita de buena presencia buscando empleo, realizada el 30 de octubre en el patio del Museo de Arte de Lima, durante la conferencia de curadores de arte latinoamericanos convocados por la Primera Bienal Iberoamericana de Lima se inició cuando ella vestida con un abrigo oscuro y largo para ocultar el traje interior que tenía puesto, repartió volantes al público, cerca de 600 personas entre artistas, críticos de arte, estudiantes de arte y profesionales de diferentes instituciones culturales, reunidos para escuchar a los especialistas internacionales hablar sobre las problemáticas y tendencias del arte actual.

Al quitarse el abrigo descubrió un traje diseñado por ella compuesto por la sección de avisos clasificados del diario *El Comercio*, conocido medio utilizado para encontrar las ofertas de empleos en Lima. Era un traje precario que le cubría desde la cabeza hasta las piernas, dejando ver las partes femeninas del pubis y las nalgas, para desconcierto del público asistente. Cerca del vientre se encontraba en letras grandes el título de la sección del diario: **Empleos en general**. Elena Tejada – Herrera iba subrayando con un plumón fosforescente, tal cual se acostumbra hacer para resaltar las propuestas de trabajos que se encuentran en el diario. El título de la performance es tomado de una frase que aparece en las propuestas de trabajos femeninos como parte de un requisito imprescindible que aparece en los anuncios y que tiene una connotación racial y sexual.

Elena Tejada - Herrera, después de caminar en medio de los asistentes, se subió al escenario donde se encontraban los críticos de arte, quienes no se inmutaron frente a la acción, y siguieron disertando, “ignorando” la presencia de la artista. Esta reacción de parte de los críticos de arte, también resulta interesante pues pone en cuestionamiento la sensibilidad y reconocimiento de los especialistas del arte ante una acción artística.

Elena Tejada – Herrera empezó a gritar “¡Ellos traen dólares!” señalando a los curadores y mostrando una bolsa negra. El curador que estaba sentado al lado, le ofrece cinco dólares; ella los recibe, los muestra al público, grita y micciona producto de la cantidad de agua que había consumido antes de la performance y como reacción de



protesta premeditada desde el inicio de la performance. Luego es retirada de la tarima por una representante de la Bienal. Cuando es conducida fuera del escenario, otro de los organizadores de la Bienal, le arranca el papel de la cabeza jalándole el cabello y poniendo su rostro al descubierto.

A fines de 1999, el vídeo de esta performance junto con otra recopilación de performances de Elena Tejada - Herrera, fue exhibido en la muestra titulada *Emergencia Artística*, exposición alternativa a la Bienal Iberoamericana de Lima, curada por el crítico e historiador Gustavo Buntinx en el Colegio de Periodistas de Lima.

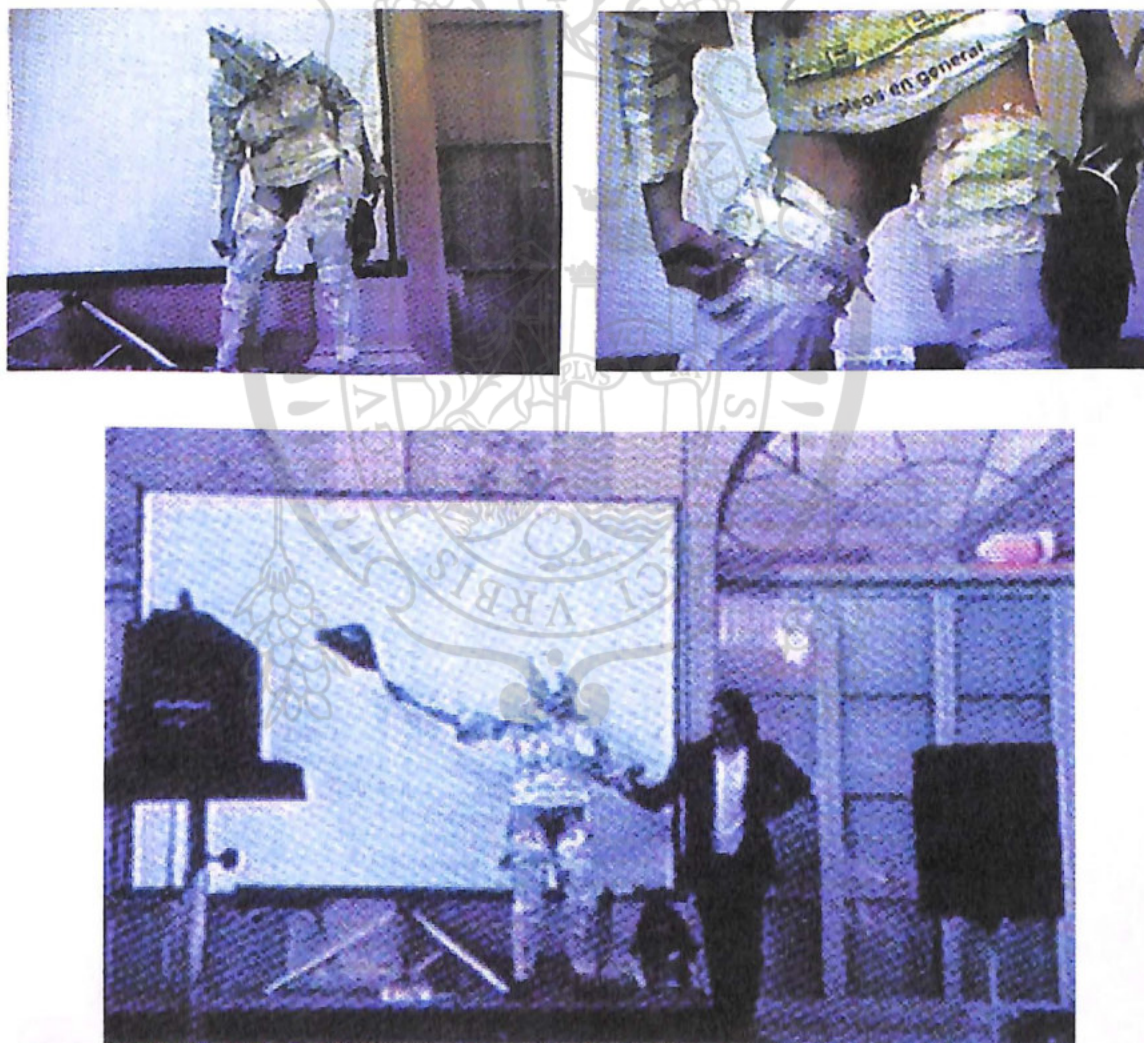


Fig.39, 40 y 41 Performance *Señorita de buena presencia buscando empleo*. Museo de Arte de Lima, 1997.



3.3.2 *Recuerdo. 1998*

En 1998 con motivo del aniversario de la Escuela de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, los alumnos y profesores organizan una serie de eventos entre los cuales destacó la muestra de Performances organizada por Mihaela Radulescu. Para el 8 de agosto de 1998 se presentó Elena Tejada – Herrera con la performance *Recuerdo* en el patio principal de la Facultad. Esta obra alude a los derechos humanos en la época de violencia de fines de los noventas.

Antes de iniciar esta performance la artista pintó círculos concéntricos rojos y blancos en el piso, imágenes que aludían a escarapelas, en torno a los cuales se fue arrastrando en el lapso de una hora hasta que el artista Víctor Prieto la llevó cargada al interior de una de las aulas de la Escuela de Arte.

Durante el transcurso de la performance Elena Tejada – Herrera cantaba ayudada de una radio unas estrofas del vals peruano *Ódiame* del grupo los Embajadores Criollos: “Ódiame por piedad yo te lo pido / ódiame sin medida ni clemencia / odio quiero más que indiferencia / porque el rencor hiere menos que el olvido”. La voz de Elena se escuchaba entrecortada y agitada produciendo una sensación de asfixia por el esfuerzo que hacía al estar en el interior de la bolsa negra y desplazarse de un extremo a otro. La canción era interrumpida cada cierto tiempo para describir a los estudiantes desaparecidos: los nombres completos de las víctimas y la ropa que usaban el día que desaparecieron.

Se considera que esta obra confronta a los estudiantes sanmarquinos con la violencia que afectó la vida de otros jóvenes estudiantes como ellos, los nueve alumnos y un profesor desaparecidos de la Universidad de la Cantuta. Este tema fue tratado también por el artista Eduardo Villanes quien expuso una muestra individual de vídeos, instalaciones y objetos en la Galería de la Escuela de Arte en 1994.



Henry Tarazona, en su estudio sobre *Accionismo en el Perú (1965-2000)* se refiere a dicha exposición en estos términos:

Esta acción de Tejada-Herrera apunta a remover, en el contexto de los estudiantes, la memoria de aquellos otros quienes como ellos –estudiantes también además un profesor-, de la Universidad Nacional Enrique Guzmá y Valle (La Cantuta) fueron victimados en 1992 por un comando paramilitar –en un salvaje acto de terrorismo- siendo sus restos quemados y avandonados en una quebrada de Cieneguilla. (Tarazona, 2005, p. 52)

La artista era consciente del riesgo que asumió durante esta performance. En las palabras de Elena Tejada - Herrera:

"La performance *Recuerdo* se realizó durante la dictadura de Fujimori. Todas las universidades estatales se encontraban ocupadas por los militares. Los estudiantes y profesores cuyos nombres y características mencioné en esta acción habían sido torturados y asesinados. Yo estaba dentro de una bolsa de plástico. Cantaba una canción de amor alternada con silencios y con el sonido de una radio que llevaba conmigo. A veces me quedaba quieta y en ocasiones me movía. Realicé esta acción en una universidad estatal con los militares en las cercanías. El público era mi única protección". (Testimonio de Elena Tejada, 1999).



Fig. 42 *Recuerdo*. Performance en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM con motivo del aniversario de la Escuela de Arte, 1998



3.3.3 *Bomba y la Bataclana en la danza del vientre. 1999*

En 1999 Elena Tejada – Herrera obtendrá un mayor reconocimiento a su obra al ganar el primer premio del concurso “Pasaporte para un Artista”, auspiciado por la Embajada de Francia, uno de los concursos más importantes en artes plásticas, pues el premio consistía en un viaje a París donde asistiría a talleres de arte. Este concurso es una gran oportunidad para que un artista joven viaje y estudie en Francia, y es un referente importante para los jóvenes artistas, dado que en Francia se formaron los primeros artistas peruanos académicos en el siglo XIX y XX y que aún sigue siendo un espacio cultural y artístico de gran interés por los museos y monumentos con que cuenta, tanto del arte antiguo como de la vanguardia.

Debido a circunstancias económicas, las dificultades para adquirir una visa y el idioma, París resultaba una ciudad a la que un estudiante sólo tiene posibilidad de conocer a través de una beca y este concurso era una gran oportunidad. Es necesario mencionar que mientras Elena Tejada – Herrera participó en este concurso con una performance, los demás participantes presentaron obras con técnicas tradicionales. Su performance *Bomba y la Bataclana en la danza del vientre* incluía un proyecto escrito y un vídeo, presentados al público y al jurado el mismo día de la inauguración de la Muestra de artistas preseleccionados en la Sala del Centro Cultural de la PUCP.

Resultó ganadora y se convirtió en una de sus performances más conocidas. Ofrece un trabajo elaborado con rigor y cuidado, con una labor de investigación minuciosa y que parte de un trabajo de campo. La artista realizó entrevistas a un personaje que incluyó de manera protagónica en esta obra; contó con un cómico ambulante que se disfraza de mujer para vender tamales en la vía pública. En el trabajo de campo se dio también la búsqueda de un local de diversiones nocturnas del Centro de Lima o de distritos de los conos. Terminó desarrollándose en el local alternativo conocido como *El Averno*.

Cabe destacar que presenta la obra con un proyecto escrito y con un vídeo editado por ella misma. Si bien realizó esta performance especialmente para presentarla en un concurso, ella no tenía mucho entusiasmo por ganar, lo cual se explica primero por ser



la primera vez que se presentaba una performance en un concurso de arte, y segundo porque su objetivo era mostrar un arte que no fuera complaciente, que más que expresar virtuosismo técnico expresara ideas, sobretodo una crítica social. Así lo explicó a un grupo de estudiantes interesados sobre el sentido de la performance:

“Cuando hice ese trabajo en la Embajada de Francia, por ejemplo, yo no pensaba que iba a ganar porque no habían personas en el medio, o habían muy pocas y el criterio de los jurados de la mayoría de los concursos era bastante predecible y estaba circunscrito a cierto tipo de disciplinas y otros no tenían ninguna cabida. Entonces, lo único que me interesaba al hacer ese trabajo era hacer algo tan serio, tan bien pensado, tan bien estructurado que no tuviera ningún talón de donde cojear, que estuviera muy bien hecho, entonces era como un compromiso con el género de la performance.” (entrevista, 23 de noviembre de 2000)

Es interesante como la artista se refiere a la performance, pues empezó a ser consciente que es un género artístico que tiene que perfeccionar y que ella era una de las pocas representantes de ese arte, por lo cual tenía que mostrarlo muy bien sustentado, para demostrar que en la performance lo que menos se debe haber era la improvisación del concepto, mientras que sí podía mostrar espontaneidad en el desarrollo tanto en la labor de la artista como en la de los participantes (público). Ella se esmeró por realizar un trabajo con la más absoluta seriedad y rigor, como cuando pintaba. Lo cual motivo que ganara el concurso y el respeto de la crítica.

El crítico de arte Jorge Villacorta describe esta performance, resaltando el personaje tomado por Elena Tejada – Herrera como recurso para expresar la identidad femenina y la precariedad urbana:

“La bataclana es un personaje popular, un(a) vendedor(a) ambulante de golosinas que, travestido, le sale al paso al transeúnte. Es una manera sorprendente de sobrevivir y ganarse la vida. En el vídeo la performer (Elena Tejada) se apropia del modo como luce este personaje y se vincula con la precariedad urbana y su propia identidad femenina por medio del desplazamiento de un sentido y un significado trastocados. Aquí lo popular aparece ya no en tanto idealización de una estética de la pobreza sino como una cultura lumpen poderosamente afirmativa. El tópico callejero y su posterior escenificación (en un lugar de la calle Quilca del centro histórico de Lima para su documentación y registro) pone en tela de juicio la pertinencia del juego que interioridades museísticas e institucionales. La performer señala, de esta manera, una frontera: una crisis de sentido de lo popular puesto en escenarios que no le son próximos.” (Villacorta et al, 2006, p.129)





Fig. 43, 44 y 45 *Bomba y la Bataclana en la danza del vientre*, imágenes tomadas del vídeo de registro de la performance editado por la misma artista. 1999

3.4.- LINEAMIENTOS CENTRALES DE LA OBRA DE ELENA TEJADA - HERRERA

En la actualidad son pocos los artistas que deciden reflexionar por escrito acerca del arte y de su propia obra. Por lo general se suele pedir a un crítico de arte o escritor que se



expresarse en unas líneas sobre su producción artística, previa visita a su taller. Este no es el caso de Elena Tejada – Herrera quien ha llegado a elaborar un sólido y coherente discurso sobre su poética artística, tal como se evidencia en unas breves líneas de un texto inédito que, como mencionamos, forma parte de los proyectos - memoria para sus performances. En uno de ellos explica su modo personal de ver y sentir el arte:

“Me interesa el arte como creación de realidades, es así que vengo desarrollando trabajos de arte performance por la posibilidad de interacción con el público y de trabajar el concepto de arte como un acontecimiento de verdad” (En: *Memoria descriptiva del proyecto instalación de Elena Tejada: Patio Trasero con papayo en flor*. Lima, 1999)

La definición de un arte como creación de realidades y su relación con un concepto de “acontecimiento de verdad”, se explica en la medida de que el público, antes entendido sólo como espectador, tiene una participación más activa frente a la obra, en este caso la performance donde, según la misma artista explica, se trata de una elección tomada por la posibilidad de interacción que este género artístico ofrece. Esta manera de concebir el arte, según la historia del arte contemporáneo, tuvo su precursor en Marcel Duchamp quien con sus *ready made* propuso que la obra sólo es completa si el público interactúa con ella³⁵.

Un año después, en una entrevista concedida a un grupo de estudiantes de Bellas Artes la artista vuelve a explicar sobre el sentido tiene el arte para ella³⁶:

“Me interesa el concepto de arte como un acontecimiento de verdad, entonces cuando yo concibo una obra de arte lo concibo con un acontecimiento de verdad, es decir, si estás hablando de un objeto estás hablando de un de algo que ocupa un espacio real, realmente lo ocupa, que se puede percibir en un determinado periodo de tiempo, puedes rodear la escultura en un tiempo, tiene una materialidad, existe, es, está ahí, tiene una presencia, igual la performance que para mí implica considerar esos elementos..., ocurre en un determinado momento, un tiempo en un espacio, modifica el espacio la manera de percibirlo, la manera de vivir ese momento, puesto que si estás interviniendo un espacio público y hay gente ahí que está haciendo determinadas cosas cuando uno entra a hacer la performance estás interrumpiendo esas cosas y entonces esas personas van a tener una experiencia distinta (23 Noviembre 2000)

Sigue manteniendo el sentido de arte como acontecimiento de verdad, concepto que ella ha ido descubriendo en el transcurso de su carrera, desde la experimentación en la sala de Yuyachkani, enfrentándose a un grupo de asistentes, hasta una gran audiencia como

³⁵ Sobre este tema es recomendable revisar el libro *Duchamp* del historiador Janis Mink, Editorial Taschen, Alemania, 1996.

³⁶ La entrevista fue realizada por un grupo de estudiantes de Bellas Artes como tarea del curso de Metodología de la Investigación dictado por la socióloga Rosario Nájjar (entrevista inédita).



la que se encontrara en el Museo de Arte de Lima. También lo descubre cuando se da cuenta que la obra de arte es un proceso y de ahí su interés por registrar cada acción realizada con fotografías, grabaciones y vídeos, para conservar documentalmente aquel momento y espacio en el cual se ha desarrollado el acontecimiento que ella misma ha creado.

Es interesante como esta artista entiende que el hacer arte no es un trabajo individual sino que se preocupa por la reacción del público. Mihaela Radulescu, advierte que el hecho de utilizar su cuerpo como soporte es estratégico en esta relación directa obra - público

“Para Elena Tejada, por el contrario el cuerpo desnudo es un espejo ante el cual el otro debe asumir su propia identidad, enfrentado a la vulnerabilidad del cuerpo expuesto ante su mirada. La artista registra la mirada del otro viéndola, lo privado expuesto a lo público, y devuelve el espectáculo de esta mirada, grabándola y exponiéndola al público.”
(Mihaela Radulescu “Diversidad y disponibilidad en el arte Latinoamericano actual”. En: http://www.pucp.edu.pe/eventos/congresos/filosofia/programa_general/jueves/sesion_9-10.30/RadulescuMihaela.pdf, 29 marzo, 2005)

A través del siguiente esquema podemos visualizar los puntos en común entre las tres performances analizadas a fin de poder reconocer cuáles son las características de este género artístico patentes en la obra de Elena Tejada - Herrera. Y que pueden servir como sistema de análisis de este tipo de arte:

| CARACTERÍSTICAS DE LA PERFORMANCE | SEÑORITA DE BUENA PRESENCIA BUSCANDO EMPLEO. 1997 | RECUERDO. 1998 | BOMBA Y LA BATACLANA EN LA DANZA DEL VIENTRE. 1999 |
|--|--|---|--|
| Intervención del espacio público y su carga simbólica. | Patio del Museo de Arte de Lima, conferencia de Críticos Latinoamericanos. | Patio de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, celebración del Aniversario de la Escuela de Arte | Centro Cultural <i>El Averno</i> . Espectáculo cultural artístico. |



| CARACTERÍSTICAS DE LA PERFORMANCE | SEÑORITA DE BUENA PRESENCIA BUSCANDO EMPLEO. 1997 | RECUERDO. 1998 | BOMBA Y LA BATACLANA EN LA DANZA DEL VIENTRE. 1999 |
|--|--|--|---|
| Factor sorpresa, apela a la reacción del público | Asistentes a las conferencias, críticos de arte, organizadores del evento. | Estudiantes y profesores de la Universidad. | Poetas, músicos y público que suele asistir a escuchar recitales de poesía y conciertos. |
| Empleo de materiales precarios y efímeros | Traje diseñado con páginas del diario El Comercio. | Bolsa negra usada generalmente para botar la basura. | Globos, implantes de plástico, traje de lentejuelas. |
| Un arte conceptual. La palabra como parte importante de la obra. | Texto <i>Geopolítica del Hambre</i> de Josué de Castro. | Canción <i>Recuerdo</i> de los Embajadores Criollos. | Título de la obra y proyecto artístico. |
| Discurso de crítica social. | Discurso de género y discriminación racial. | Protesta por los derechos humanos de los estudiantes desaparecidos. | Discurso de género. |
| Apela a nuestros sentidos | Recurre a lo grotesco, cubierta de periódico solo muestra sus partes íntimas y micciona frente al público. | Se percibe su fatiga en su voz y desplazamiento mientras se arrastra a manera de autosacrificio. | Baila sistemáticamente con gesto de agotamiento y alude a cortarse los implantes llenos de líquido verde. |
| Registro audiovisual. | Vídeo filmado por casualidad por los artistas Arias y Aragón asistentes a la conferencia. | Vídeo filmado en coordinación con Elena Tejada - Herrera. | Vídeo dirigido y editado por Elena Tejada - Herrera. |
| El cuerpo como principal protagonista | El cuerpo envuelto en papel desplazándose por el escenario. | El cuerpo cubierto de plástico arrastrándose por el patio. | El cuerpo disfrazado de implantes y lentejuelas bailando. |



La trayectoria artística de Elena Tejada – Herrera constituye un paradigma de cómo surge la experimentación en las artes plásticas en el Perú a fines del siglo XX. Dejar a un lado lo aprendido en la academia para buscar otras maneras de expresarse, haciendo uso de recursos y técnicas poco difundidas. El desenfado de presentarse frente a un numeroso público que no está preparado para una obra de este tipo es una característica del espíritu de la artista.

Las tres performances analizadas nos permiten además apreciar una evolución de su técnica, de la casualidad y espontaneidad que se aprecia en la primera a un mayor control de la acción en la última, lo cual es patente en la misma ejecución del video que en la última performance es minuciosamente editado por la artista.

Es necesario mencionar que la obra de Elena Tejada – Herrera proporciona la primera performance que gana un concurso, compitiendo de igual a igual con otras técnicas tradicionales. La crítica y la historia del arte peruano coinciden en el aporte de Elena Tejada – Herrera en las nuevas tendencias del arte peruano y se constituye en un ejemplo de arte experimental para las nuevas generaciones de artistas.

3.5 LA POSTMODERNIDAD EN LA OBRA DE ELENA TEJADA – HERRERA

Aun cuando distintos autores tienen reservas para aceptar el término “postmodernidad” (Lash, 1990; Rodríguez, 2000; Sarlo, 1994; Lyon, 1996), consideramos que a partir de los años 70 es posible hablar de una “crisis de la modernidad” (Ramírez, 2002, p. 44-49), entendida esta, como una crisis o superación del legado artístico de la Vanguardias. No obstante tal enfoque, eminentemente artístico, esto es posible relacionar las performances de Elena Tejada – Herrera con ciertas características sociales y culturales propias de tal crisis de la modernidad, aceptemos o no para dicha crisis el término postmodernidad.

En el Capítulo I, consideramos que la performance, en tanto manifestación artística postmoderna, se caracterizaba por cuestionar la obra de arte en tanto objeto, y por intentar representar el tiempo y el lugar presente. En relación ello, podemos afirmar que



performances como *La cámara saltarina* (2000)³⁷; *Girl boy*; *Fronteras* (2002); *Tedd* (2001); *Teddy And Mirrow Piece* (2001); *Poto Proyect* (Sin Fecha); *Installation Cafeteria* (2002); *Spider* (2002); *A Furry Tale Installation* (2003); *Robots, Microships, Sensors, Computer Sowfare, And Soundad Installations* (2003) y *Guantanamo* (2003), presentan dichas características, aunque en lo referente a la recuperación del espacio y tiempo presentes, dicha intención se encuentra desarrollada de manera tangencial.

Tenemos pues, que si bien la propuesta artística de Tejada – Herrera muestra cierta afinidad con otras propuestas de índole vanguardista (las acciones de los dadaístas, futuristas, constructivistas y aun los surrealistas), el eje principal de la obra de esta artista respondería desde los años 70 del siglo pasado a una situación cultural en la que el énfasis principal ya no recaería tanto en el cuestionamiento de la noción de obra de arte (en tanto objeto), y si en cambio, en la convicción de que el arte es antes que un fin en sí mismo (para la creación de un nuevo lenguaje), un medio para cuestionar determinadas realidades sociales.

La obra de Elena Tejada – Herrera buscaría así desarrollar una serie de elementos afines a un logro común: “reivindicar”, “fortalecer”, “recuperar” y/o “redescubrir” el espacio público. Para nosotros, en *Señorita de Buena Presencia Buscando empleo* (1997) y en *Recuerdo* (1998), la reflexión e intervención artística sobre lo “público” estaría revelando la situación de descrédito en la que habría caído el ámbito público (Borja, 2003), como consecuencia de un hecho puntual: la aparición de una sociedad compleja y altamente diferenciada.

Naturalmente, con la caída de los “grandes relatos” (Lyotard, 1987), los diferentes grupos humanos (hombre, mujeres, homosexuales, jóvenes, mineros, ecologistas, artistas conceptuales, pintores quechua-hablantes, etc.), y sus respectivos intereses particulares, se encontrarían en una situación signada por una carencia: la falta de un nexo que les pueda permitir imaginarse como parte de una colectividad mayor, cuyos intereses, y esto al final es lo que resulta decisivo, sean entendidos también como propios.

³⁷ Ver anexo 5



La propuesta artística de Elena Tejada - Herrera, plantea en ese sentido una perspectiva crítica en la que destacan ciertas reivindicaciones particulares: espacio y oportunidad para los jóvenes o, para ser más precisos, para las mujeres jóvenes (*Señorita...*); respeto a la memoria de los caídos durante el apogeo del terrorismo estatal o subversivo (*Recuerdo*) o, reconocimiento a la importancia de personajes y espacios “marginales” (*Bomba y la Bataclana en la danza del vientre*, 1999).

Tenemos pues que el cuestionamiento del orden político y social, realizado de manera frontal en el caso de **Señorita de Buena Presencia Buscando empleo**, y de manera más sutil en *Recuerdo*, es propuesto como la “recuperación” de espacios que siendo institucionales, presentan también cierta densidad histórica. En el caso de *Señorita...*, Tejada – Herrera plantea una intervención cuyo eje implica subvertir la función que al interior de la escena plástica local cumpliría el Museo de arte de Lima: consagrar y difundir obras de arte. En ese sentido, la crítica planteada por la muestra de Elena Tejada – Herrera presentaría dos aristas claramente diferenciadas: Por un lado, critica el concepto tradicional de obra de arte (básicamente, en tanto objeto cuyo último fin es ser albergado finalmente en un museo) por medio de una obra de arte “efímera”; y por el otro, cuestiona el papel tradicional del espectador: pasivo, “voyeur”, acaso indulgente, al presentarle una performance que apela a circunstancias situadas más allá de lo exclusivamente artístico o estético.

Para nosotros resulta interesante hacer notar que la recuperación del espacio público llevada a cabo por las performances de Elena Tejada - Herrera, no apela a una perspectiva nostálgica o a plantear un nuevo uso simbólico o institucional, acaso alternativo, de dichos espacios, y sí en cambio, a renegociar, a replantear con el espectador, una nueva manera de interactuar con ellos. En la performance *Recuerdo*, podemos notar esto con mayor nitidez, en la medida que el significado o sentido que los espectadores de dicha performance, si bien aparece mediado e influido por las características del público espectador (estudiantes pertenecientes a una universidad pública), el mismo responde a un proceso más difícil y complejo: dotar de sentido a una acción (desconcertante, acaso críptica³⁸) a partir del espacio y ,sobre todo, el tiempo

³⁸ Una persona envuelta por completo en una bolsa negra, de esas que comúnmente se emplean para botar la basura, sugiere además una serie interrogantes que permiten ligar la



histórico en el que la misma es ejecutada, por la performer y vista, dotada de sentido, por el espectador.

Al respecto, resulta interesante destacar que la recuperación de ciertos espacios, se realiza también por medio de una puesta en escena del cuerpo femenino realizada en clave postmoderna. Coincidimos con Márquez (2002), en lo referente a que la representación del cuerpo aparece como una estrategia eficaz a la hora de articular el espacio de lo público (colectivo) con lo privado (individual)

“Sin embargo surgen también en la posmodernidad, expresiones artísticas de un señalado carácter antisocial y reivindicativo, en las que, a menudo el cuerpo será el campo de manifestación de imágenes y acciones sexualmente violentas y de gran crudeza psicológica, símbolo de la manipulación y reducción instrumental sufrida por el cuerpo, por parte de la cultura económica dominante. El arte corporal se reconstituye como un espacio autónomo por derecho propio, capaz de compensar la cada vez más extendida imposibilidad que sentimos, de forjar representaciones de nuestra experiencia actual y de comunicarla en la relación interpersonal; la distorsión de lo público y lo privado”.(Márquez 2002, p. 125)

Para nosotros resulta interesante resaltar que el cuerpo femenino en la obra de Elena Tejada – Herrera, es un cuerpo situado más allá del bien y del mal establecidos por la moral cristiana, judeo-cristiana o simplemente patriarcal. Así, es un cuerpo en el que el impudor (ante el desnudo pero también frente a ciertas funciones fisiológicas privadas), y la mutilación (simbólica antes que real) encuentran un lugar para manifestar deseos, anhelos y esperanzas, que de otro modo, difícilmente podrían ser expresados dado el rol de lo femenino, y aún, del arte mismo en nuestra sociedad.

experiencia personal, cotidiana, intrascendente, con aquella otra experiencia vivida en un tiempo creado por y para la comunidad: el tiempo histórico.



CONCLUSIONES

- 1.- La performance es un arte no objetual. Su producto final no lleva a la contemplación de un objeto concreto, palpable y coleccionable, sino a la participación tanto del artista como del público en el discurso artístico abierto con carácter dialógico.
2. La performance es una acción efímera que queda registrada en la memoria visual del espectador y en el documento escrito, fotográfico y audiovisual.
- 3.- El sentido de las obras de performances se realiza no en el objeto sino en el sujeto. El discurso del cuerpo genera sentido en el otro, a través de la provocación, del mantenimiento dialógico de la implicación conceptual.
- 4.- El cuerpo es llevado al límite, llegando a ser agredido si se requiere para prescindir de lo estético a fin de apelar a la sensibilidad y visión del mundo del espectador provocado a cambiar sus ideas o interpretaciones de la realidad. El cuerpo es herido, victimado, agredido y expuesto ante el público.
- 5.- Las coordenadas de la performance en Latinoamérica y en el Perú son su contenido de crítica social y el carácter de discurso de género. La performance se define como interpretación de problemas y límites de la sociedad por lo cual la problemática del contexto social del artista denuncia.
- 6.- En la obra de Elena Tejada - Herrera podemos distinguir la relevancia del proceso de investigación para la elaboración de sus performances, es como el carácter de crónica social y cultural.
- 7.- Elena Tejada – Herrera es una representante importante de la performance en el Perú y el análisis de su obra nos muestra claramente la trayectoria de una artista plástica peruana que se inicia en el arte académico tradicional para experimentar con su propio cuerpo la elaboración y realización del acto de performance. La trayectoria artística de Elena Tejada – Herrera constituye un paradigma de cómo surge la experimentación en las artes plásticas en el Perú a fines del siglo XX. Dejar a un lado lo aprendido en la academia para buscar otras maneras de expresarse, haciendo uso de recursos y técnicas poco difundidas. El desenfado de presentarse frente a un numeroso público que no está preparado para una obra de este tipo es una característica del espíritu de la artista.
- 8.- La obra de Elena Tejada-Herrera tiene características propias de la posmodernidad que resalta sobretudo en su discurso de reivindicación de los marginados. Así, como la simbolización del espacio público en el que realiza sus obras.



BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA DE ARRIBA, Rafael. "El cuerpo: ese texto tan antiguo". *Revista Unión*, N° 38 - 39. La Habana. 2000.

ARNALDO, Javier, *Yves Klein*. Col Arte Hoy, Ed. Nerea, San Sebastián, 2000.

ALONSO, Rodrigo. "La ciudad escenario: itinerarios de la performance pública y de la intervención urbana". En: *Encuentro de Teoría y crítica*. 7° Bienal de la Habana, Cuba, 1999.

BERNÁRDEZ SANCHÍZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Col. Arte Hoy. Ed. Caja de Asturias. 2da. Ed. Madrid, 2001.

BAYÓN, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Editorial del Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

BUNTINX, Gustavo "¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana" En: *Rev. Hueso Húmero* N° 18. Lima, 1983.

BUNTINX, Gustavo *E.P.S. Huayco. Documentos*. Ed. Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima. Lima, 2005.

CASTRILLÓN, Alfonso. Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones. *Revista Lienzo*, Año III, N° 3 / 4, Lima, 1981.

COLAIZZI, Giulia. "Visiones de lo contemporáneo: cuerpos reales, sujetos virtuales". En: *Crítica cultural y visión artística*. Ed. Signo Abierto, Valencia, 1998.

DONGUY, Jacques "Arte Corporal" En: *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004 p. 135-175.

FISCHER – LICHT, Erika. "La performance posmoderna: ¿regreso al teatro ritual?" *Criterios* N° 32. La Habana. 1993.

GIROUD, Michel "Performances/Intervenciones" En: *Del Pop al Post*. Ed. Arte y Literatura. La Habana. 1991. pp. 348-350

GLUSBERG, Jorge. *El arte de la performance*. Ediciones de Arte Gaglianone. Argentina. 1981.

GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997.

GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid. 2000.



HAC MOR, Carles y XARGAY, Esther. La acción: el arte reinventado. *Revista Lápiz* 132 pp. 30 –42, Madrid, 1996.

HELER, Mario. Jürgen Habermas y el proyecto moderno: cuestiones de la perspectiva universalista. Editorial Biblos. Madrid, 2007

HERNÁNDEZ, Max y VILLACORTA, Jorge. *Franquicias Imaginarias*. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, 2002.

JAMESON, Fredric Teoría de la posmodernidad. Editorial Trotta. Madrid, 1996

KONTOVA, Helena “Los artistas de la nueva performance” En: *Del pop al post. Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años*. Ciudad de la Habana, 1993 pp. 343-347.

LAUER, Mirko. Latigazos en el templo: una entrevista a Carlos Zerpa. *Hueso Húmero* n° 12 / 13 enero – junio. Lima, 1982.

LASH, Scott. Sociología del Postmodernismo. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires. 1990.

LEONARDINI, Nanda. *Alcances sobre el arte peruano contemporáneo*. Fondo Editorial del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras de la UNMSM, Lima, 1999.

LIPPARD, Lucy, “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar” En: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001 pp. 51-72.

LYON, David, Postmodernidad; Traducción del inglés por Belén Urrutia. Alianza editorial, Madrid. 1996.

LYOTARD, Jean Francois. La Condición Postmoderna. Trad. Mariano Antolín Rato. Editorial Cátedra, Madrid. 1987.

LÓPEZ, José Ignacio *Adiós a Mariátegui*. Pensar el Perú en perspectiva postmoderna Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.

LUCIE – SMITH, Edgard. *Movimientos artísticos desde 1945*. Ediciones Destino. Madrid, 1993.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Editorial Biblioteca Mondadori, Barcelona, 1990.

MARCHÁN , Simón. Del arte Objetual AL arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre La sensibilidad postmoderna. Akal, Madrid. 1988.

MÁRQUEZ, Patricia. *Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles*. En *Arte, Individuo y Sociedad* Vol. 14 .2002. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid., España. p. 121-149



- MARSH, Joshua. "Stelarc" En: *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004 p. 30- 43.
- MARTEL, Richard et Al, *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004.
- MARTINEZ, Amalia. De Andy Warhol a Cindy Shermann. Arte del Siglo XX, Madrid, 2000.
- MINK, Manis. *Duchamp*. Editoria Taschen, Alemania, 1996.
- MONTOLIU, Violeta. *Arte, Cultura e Historia para Arquitectos*. Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Composición Arquitectónica. 2 006.
- MOSQUERA, Gerardo (compilador). *Del Pop al Post*. Ed. Arte y Literatura. La Habana. 1991.
- MUÑOZ, Víctor, "Apuntes sobre el arte de acción en América Latina", En: *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004 p. 44.
- MUÑOZ, Manuel, "Ante el ejercicio de la apariencia" En: *Y después del Postmodernismo ¿Qué?* Ed. Anthropos. Valencia, 1 998 pp. 234-242.
- PADILLA, José Ignacio (Editor). *Nudo. Homenaje a J. E. Eielson*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2001.
- PAWLOWSK, Tadeusz. "El performance." En Rev. *Criterios*, N° 21 – 24, La Habana pp. 154 -179,1987.
- RAMÍREZ, Patricia Todo vale?: Latinoamérica ante la encrucijada de la posmodernidad. Bucaramanga, Colombia. Editorial UNAB, 2002
- RODRIGUEZ, Jaime Hipertexto y Literatura: una batalla por el signo en tiempos posmodernos. Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Literatura, 2000
- ROUSSEL, Danielle "Accionismo Vienés" En: En: *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004 p. 206.
- RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Col. Arte Hoy. Ed. Caja de Asturias. Madrid, 2002.
- SARLO, Beatriz. Escenas de la vida postmoderna (Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina). Buenos Aires, Ariel, 1994.
- SOLANS, Piedad, *Accionismo Vienés*. Col Arte Hoy, Ed. Nerea, San Sebastián, 1999.
- TARAZONA, Emilio. *Accionismo en el Perú (1965-2000) Rastrros y fuentes para una primera cronología*. Ed. Galería ICPNA San Miguel. Lima, 2005
- TARAZONA, Emilio. "El Grupo Chaclacayo. Marcas de la violencia por debajo de la piel" En: *Arte Marcial*, Año 3 N° 3, Lima, 2005 p. 8.
- THOMAS, Karin. *Diccionario de arte actual*. Editorial Labor, Barcelona. 1978.



TORRES, David. "La vigencia oculta de la performance." *Revista Lápiz* N° 80 pp.14 - 23, Madrid, 1991.

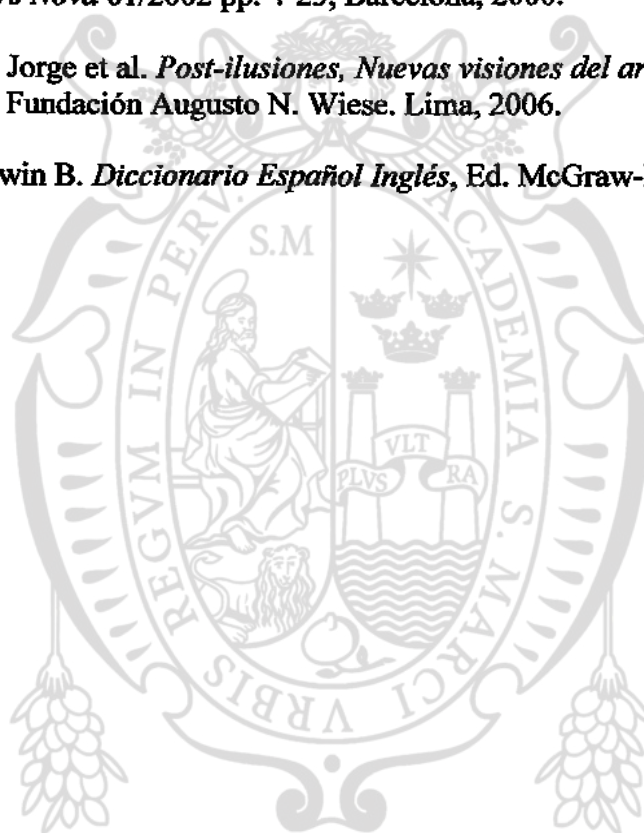
VATTIMO, Gianni . La postmodernidad a debate. Universidad Santo Tomás. Bogotá, 2002

VILLACORTA, Jorge & TRIVELLI, Carlo "Entre el desconcierto y la madurez" En: *Enciclopedia Temática de Arte y Arquitectura*, Tomo XV Ed. Diario El Comercio. Lima, 2004.

VILLACORTA, Jorge & DEL VALLE, Augusto "Otra actualidad: las artes plásticas en Perú". *Revista Ars Nova* 01/2002 pp. 4-23, Barcelona, 2000.

VILLACORTA, Jorge et al. *Post-ilusiones, Nuevas visiones del arte crítico en Lima (1980-2006)* Ed. Fundación Augusto N. Wiese. Lima, 2006.

WILLIAMS, Edwin B. *Diccionario Español Inglés*, Ed. McGraw-Hill, México, 1980.



INDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1 *La Fuente* de Marcel Duchamp, 1917.

Extraído del libro de Manis Mink. *Duchamp*. Editoria Taschen, Alemania, 1996

Fig. 2 *Tonsura* de Marcel Duchamp, 1919

Extraído del libro de Manis Mink. *Duchamp*. Editoria Taschen, Alemania, 1996

Fig. 3 *Rose Sélavy*, de Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray, 1921

Extraído del libro de Manis Mink. *Duchamp*. Editoria Taschen, Alemania, 1996

Fig. 4 *Salto al vacío* de Yves Klein, 1960

Extraído de: ARNALDO, Javier, *Yves Klein*. Col Arte Hoy, Ed. Nerea, San Sebastián, 2000.

Fig. 5 *Antropometrías* de Yves Klein, 1960

Extraído de: ARNALDO, Javier, *Yves Klein*. Col Arte Hoy, Ed. Nerea, San Sebastián, 2000.

Fig 6 y 7 *Esculturas vivientes* de Piero Manzoni, 1961

Extraído de: MARTEL, Richard et Al, *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004.

Fig. 8 y 9 *I like America and America likes me* de Joseph Beuys, 1974

Extraído del libro de Carmen Bernárdez Sanchíz. *Joseph Beuys*. Col. Arte Hoy. Ed. Caja de Asturias. 2da. Ed. Madrid, 2001

Fig. 10 y 11 *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* de Joseph Beuys, 1965

Extraído del libro de Carmen Bernárdez Sanchíz. *Joseph Beuys*. Col. Arte Hoy. Ed. Caja de Asturias. 2da. Ed. Madrid, 2001

Fig. 12 *Escultura cantante*, de Gilbert y George, 1970

Extraído del ensayo de Paola L. Fraticola *Arte conceptual, entornos y happenings*, publicado en: http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/conceptual.html

Fig. 13 *Automutilación III* de Gunter Brus, 1965

Extraído de: SOLANS, Piedad, *Accionismo Vienés*. Col Arte Hoy, Ed. Nerea, San Sebastián, 1999.

Fig. 14 *Acción* de Herman Nitsch, 1970

Extraído de: SOLANS, Piedad, *Accionismo Vienés*. Col Arte Hoy, Ed. Nerea, San Sebastián, 1999.

Fig. 15 *Carnal Art* de Orlan, 1993

Extraído de: www.stanford.edu/.../readings/Orlan/Orlan.html

Fig. 16 y 17 *Tercer brazo Exo-esqueleto* Stelarc

Extraído de: <http://www.stelarc.va.com.au>



Fig. 18 *18 happenings in 6 Parts* de Allan Kaprow, 1959

Extraído de:

http://creativetechnology.salford.ac.uk/fuchs/modules/input_output/Happening/happening_kaprow.htm

Fig. 19 Jackson Pollock pintando un lienzo

MARTEL, Richard et Al, *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004.

Fig. 20 Performances de Alberto Greco

MARTEL, Richard et Al, *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004.

Fig. 21 *Glass on body* (Cristal sobre cuerpo) de Ana Mendieta, 1972

Extraído de: RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Col. Arte Hoy. Ed. Caja de Asturias. Madrid, 2002.

Fig. 22 *Rape scene* (Escena de violación) de Ana Mendieta, 1973

RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Col. Arte Hoy. Ed. Caja de Asturias. Madrid, 2002.

Fig. 23 y 24 *Gira Mundial Guatinaui*, Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña

Extraído de: MARTEL, Richard et Al, *Arte Acción 2* IVAM Documentos 10, Valencia 2004.

Fig. 25,26, y 27 *El cuerpo de Giulia-no* de Jorge Eduardo Eielson en la Bienal de Venecia en 1972

Extraído de: TARAZONA, Emilio. *Accionismo en el Perú (1965-2000) Rastros y fuentes para una primera cronología*. Ed. Galería ICPNA San Miguel. Lima, 2005

Fig. 28 *La ley del gallinero* de Emei 1979. Intervención callejera durante *Contacta 79*. Fotografía RK

Extraído de: BUNTINX, Gustavo *E.P.S. Huayco. Documentos*. Ed. Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima. Lima, 2005.

Fig. 29 Intervención callejera durante *Contacta 79*

Extraído de: BUNTINX, Gustavo *E.P.S. Huayco. Documentos*. Ed. Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima. Lima, 2005.

Fig. 30 *Sillón de tres patas* de Juan Javier Salazar, 1979

Extraído de: BUNTINX, Gustavo *E.P.S. Huayco. Documentos*. Ed. Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima. Lima, 2005.

Fig. 31 y 32 *Calcacol* de Francisco Mariotti.. 1979. Intervención callejera durante *Contacta 79*. (Fotografías: ¿RK?)

Extraído de: BUNTINX, Gustavo *E.P.S. Huayco. Documentos*. Ed. Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima. Lima, 2005.

Fig. 33 y 34 *El becerro de oro* de Fernando Bedoya. 1979. Intervención callejera durante *Contacta 79*. Colaboraron Martín Biduera, Charo Luza, Mariela Zevallos y Lucy Angulo. Fotografías R.K.



Extraído de: BUNTINX, Gustavo *E.P.S. Huayco. Documentos*. Ed. Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima. Lima, 2005.

Fig. 35 *Escena de performance delante de tumba vacía de un cementerio de los Andes* de Raúl Avellaneda Grupo Chaclacayo. Ca. 1984

Extraído de: TARAZONA, Emilio. *Accionismo en el Perú (1965-2000) Rastros y fuentes para una primera cronología*. Ed. Galería ICPNA San Miguel. Lima, 2005

Fig. 36 *La asunción accidentada (Escena de performance en una prisión)* de Sergio Cevallos Grupo Chaclacayo. 1986-87

Extraído de: TARAZONA, Emilio. *Accionismo en el Perú (1965-2000) Rastros y fuentes para una primera cronología*. Ed. Galería ICPNA San Miguel. Lima, 2005

Fig. 37 Juan Pacheco con escultura tejida a crochet

TARAZONA, Emilio. *Accionismo en el Perú (1965-2000) Rastros y fuentes para una primera cronología*. Ed. Galería ICPNA San Miguel. Lima, 2005

Fig. 38 Susana Torres y el Colectivo Sociedad Civil, *Lava la bandera*, 2000

Extraído de: VILLACORTA, Jorge & TRIVELLI, Carlo "Entre el desconcierto y la madurez" En: *Enciclopedia Temática de Arte y Arquitectura*, Tomo XV Ed. Diario El Comercio. Lima, 2004.

Fig.39, 40 y 41 Performance *Señorita de buena presencia buscando empleo*. Museo de Arte de Lima, 1997.

Extraído de: TARAZONA, Emilio. *Accionismo en el Perú (1965-2000) Rastros y fuentes para una primera cronología*. Ed. Galería ICPNA San Miguel. Lima, 2005

Fig. 42 *Recuerdo*. Performance en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM con motivo del aniversario de la Escuela de Arte, 1998

Extraído de: VILLACORTA, Jorge & TRIVELLI, Carlo "Entre el desconcierto y la madurez" En: *Enciclopedia Temática de Arte y Arquitectura*, Tomo XV Ed. Diario El Comercio. Lima, 2004.

Fig. 43, 44 y 45 *Bomba y la Bataclana en la danza del vientre*, imágenes tomadas del vídeo de registro de la performance editado por la misma artista. 1999

Extraído de: VILLACORTA, Jorge et al. *Post-ilusiones, Nuevas visiones del arte crítico en Lima (1980-2006)* Ed. Fundación Augusto N. Wiese. Lima, 2006.



ANEXO 1:

**Texto del volante que formaba parte de la performance Señorita de Buena
Presencia Buscando Empleo, 30 de octubre de 1997**

El hambre: causa de superpoblación

Los pueblos sometidos a la acción continua de una alimentación deficiente, después de disminuir su apetito sexual, presentan exaltación del mismo y un claro aumento de fertilidad.

Psicológicamente el hambre crónica determina la exaltación de las funciones sexuales como un mecanismo de compensación emocional.

Los grupos de mayor fertilidad son aquellos que disponen de menor contenido de proteínas completas de origen animal en su régimen habitual.

Los más altos índices de natalidad se registran en ciertas poblaciones del Extremo Oriente, África y América Latina donde la ración de proteínas consumida diariamente no llega al 5% del total de los alimentos consumidos. En cambio los más bajos índices de natalidad se dan en Europa de Occidente. EEUU, Australia y Nueva Zelanda, donde la proporción de alimentos de origen animal en la ración llega respectivamente al 17% (Europa Occidental), 25% (EEUU) Y 36% (Australia y Nueva Zelanda).

Los individuos que sufren hambre crónica pierden al poco tiempo el apetito, la sensación de hambre, y se deshacen en esta forma del aguijón que con más intensidad impulsa al hombre a la actividad.

Las poblaciones crónicamente desnutridas casi no sufren la sensación de la falta de alimentos, porque su apetito es escaso, casi nulo algunas veces.

Cuando el hambre alcanza el apogeo, se llega a un estado de furia o rabia: hidrofobia de hambre.

En un principio el hambre provoca una excitación nerviosa anormal, extrema irritabilidad y violenta exaltación de los sentidos; pero luego viene la faz de la apatía, de tremenda depresión, de náusea y de dificultad de cualquier tipo de concentración mental.

La tristeza es otro signo emocional de los pueblos crónicamente famélicos.

Ninguna calamidad es capaz de disgregar tan profundamente y en un sentido tan nocivo la personalidad humana como el hambre, cuando toca los límites de la verdadera inanición.

Fustigado por la imperiosa necesidad de comer el hombre hambriento puede exhibir la más desconcertante conducta mental.

La última parte del proceso de la digestión consiste en la excreción de residuos no digeridos. Esta materia resultará más o menos sólida en relación a los alimentos digeridos.



ANEXO 2

Entrevista inédita realizada a Elena Tejada-Herrera el 23 de noviembre de 2000 por estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes para el curso de Metodología de la Investigación II: Ketty Ángeles Paredes, Alicia Chirinos Farfán, Gloria Colina Monteza, Janett Huamán Paucar y Ricardo Lizarribar Alvarado.

1.- ¿Cómo has ido evolucionando en tu propuesta actual, desde tu primera performance en la Bienal de 1997?

Me preguntaban si había producido alguna evolución en mi trabajo de performance que había estado haciendo, las primeras eran de contenido político más fuerte y ahora si bien eso todavía existe, está subordinada a la temática de género, todavía está presente lo que pasa es que no está de una manera tan evidente pero si hay una reflexión en ese nivel.

2.- ¿Cuál es la diferencia que Ud. concibe entre la performance y el teatro?

Yo no soy actriz de teatro, no tengo una formación teatral, entonces cuando empecé a hacer performance me cuestioné acerca de que me interesaba hacer y que era lo que haría como una acción, en un determinado tiempo y espacio que iba a generar una serie de relaciones que la gente los establecen entre la acción en lo que estaba pasando y a partir de ahí a ponerse a leer y descifrar una serie toda de significados, unos claro de acuerdo a la información que ya tenían podían entender una cosa u otra.

Entonces era claro que no me interesaba trabajar en el teatro, además me interesaba el concepto de arte como un acontecimiento de verdad, entonces cuando yo concibo una obra de arte lo concibo como un acontecimiento de verdad, es decir, si estás hablando de un objeto estás hablando de algo que ocupa un espacio real, que se puede percibir en un determinado periodo de tiempo, puedes rodear la escultura en un tiempo, tiene una materialidad, existe, es, está ahí, tiene una presencia. Igual la performance que para mí implica considerar esos elementos, existe, es, tiene una presencia, ocurre en un determinado momento, un tiempo en un espacio, modifica el espacio en la manera de percibirlo, la manera de vivir ese momento. Puesto que si estas intervenciones en un espacio público donde hay gente haciendo determinadas cosas, cuando uno entra a hacer la performance estás interrumpiendo esas cosas, y esas personas van a tener una experiencia distinta, que no es una ficción, es una realidad, creo que esa es una diferencia radical con el teatro, en el sentido en que el teatro es la realización de un argumento que parte de un hecho ficticio. La performance también puede tener un argumento pero en el momento, esa sería una diferencia radical. Hay gente que viene del teatro que se ha interesado en las performances, pero produce otro tipo de performances, entonces también hay performances híbridas, es decir donde hay hibridación con el teatro y con la danza. Como yo no vengo del teatro entonces mi performance no es teatral, no está concebida de esa manera, inclusive cuando trabajo la performance yo también me considero espectadora porque la reacción del público para mí es un espectáculo, ellos me dan un espectáculo a mí. Entonces el trabajo es de retroalimentación, es una experiencia que se vive en distintos niveles y que se experimenta no unilateralmente sino que la experiencia involucra a todos y a mí también como realizadora, espectadora y como receptora. Igualmente el público es a su vez espectador y espectáculo, yo creo que esa sería la diferencia radical con el teatro.



3.- ¿Cómo surgen los temas en la realización de sus performances?

Surgen temas que me motivan en el momento a veces por distintas reflexiones. Solamente un par de veces he hecho performances para situaciones especiales, una fue en una galería de la Municipalidad de Miraflores que fue con el tema de dos libros y otra fue en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos que fue con motivo del aniversario de la Escuela de Arte. En el caso de San Marcos el trabajo que presenté tenía que ver con el significado del espacio en ese momento. Y en el caso de Miraflores, tenía que ver con la idea del libro.

En mi caso particular tiene que ser algo que realmente me interese, que realmente me motive, porque desgasta dado que es un trabajo de bastante concentración, que tienes que confrontarlo con el público. Es diferente a presentar un cuadro, ya que al estar terminado recién se presenta al público. Quizás puedas estar inquieto durante la inauguración porque van a ver tus cuadros, sin embargo los cuadros están allí solos. En cambio en la performances está tu cuerpo, tu presencia, toda tu individualidad, y por ello eres vulnerable de alguna manera y tienes que concentrar mucha energía y eso es un desgaste fuerte que te agota. Es toda una interrelación con los demás, con respuestas distintas, a veces pueden ser respuestas agresivas y estás expuesta a una agresión, por ello te hace vulnerable. Implica una inversión de energía muy grande, no es cosa sencilla pues para realizarlo tiene que tener sentido. Si me invitan a realizar una performance en un determinado lugar, tendría que ver el espacio, entender su significado, que tipo de gente va a ir, que es lo que esperan y como trabajar con esos elementos. Cuando digo que es lo que esperan, no me refiero a que yo trabaje en base a lo que me pidan, sino a conocer su idiosincrasia, qué tipo de gente va asistir, preveo que posibles reacciones pueden tener, incluyo estas posibles reacciones dentro de la estructura de mi guión. Nunca hago un trabajo con la función para agradecer a un público.

4.- ¿Cuál es el motivo por el cual estás participando en esta Bienal Nacional?

Yo pienso que tiene que ver con el concurso del año pasado por el premio que obtuve de la Embajada de Francia, de alguna manera despertó el interés en mi trabajo. En aquella oportunidad yo no pensaba que iba a ganar, pues no habían personas en el medio, o había muy pocas que hicieran performances. Además, el criterio del jurado de la mayoría de los concursos era bastante predecible y estaban circunscritos a cierto tipo de disciplinas. Lo único que me interesaba al hacer ese trabajo era hacer algo tan serio, tan bien pensado, bien estructurado que no tuviera ningún talón de donde cojear. Era como un compromiso con el género demostrar que una cosa que estaba tan venida a menos podía presentarse se manera seria. No pensaba ganar, pues había otros artistas que se voceaban como favoritos por que tenía mucha influencia por parte de sus familiares. No tenía ilusión de ganar, ganar el concurso no era el motivo de mi trabajo.

5.- ¿Cuáles son sus proyecciones para el futuro como Artista Plástica?

Me gustaría estudiar más. Pienso que hay gente que sabe más que yo sobre esto. Conocer, estudiar, informarme más. Necesito estudiar y seguir produciendo. Me gustaría viajar y poder encontrar auspicios para algunas cosas que todavía son utópicas. Organizar proyectos con otros artistas, encontrar los mecanismos para producir proyectos utópicos porque es muy difícil producir.



6.- ¿Y actualmente tienes algunos planes, metas a corto plazo?

Está todo en función de lo que te he dicho, osea las cosas que estoy haciendo apunta mucho a eso, en eso estoy concentrando mi energía, trabajando. Cuando te decía medios de producción me refería a medios materiales.

7.- ¿Piensa que en algún momento puede volver a la plástica, a la pintura?

Ya estoy en estos días pintando, estas semanas es de dibujo y pintura. Los que vienen también son proyectos inconclusos que están ahí, quiero estos días concentrarme en esas cosas y no sólo concluir. Pienso que un proyecto debe ser camino al siguiente. Quiero hacer una performance más antes de que termine este año. No se si lo podré hacer, pero es una que tengo planeada hacer hace tiempo para un evento.

8.- ¿Respecto al arte peruano, faltará mucho tiempo para estar en el mismo nivel de los países del primer mundo?

En realidad creativamente no tenemos nada de que envidiar, he tenido la oportunidad de ver otras cosas. Si hay ciertas cosas que constituyen trabas, radican en los prejuicios que aquí se tienen y no solamente me refiero a prejuicios formales sino prejuicios de índole moral o puritana y eso frena la creatividad de los artistas. Si puedes ir más allá, hacer algo más arriesgado, más osado, te frenas por tus prejuicios. Esto me sucede en el taller, a veces hay alumnas que plantean trabajos que pueden ser geniales pero se inhiben de hacerlo porque se autocensuran, por lo que el resto cree en función de su trabajo “hay, no qué van a decir de mi, yo soy una chica honesta no puedo pintarme o representarme de tal o cual manera, no puedo hacer una escultura con tal elemento”, y ese tipo de cosas que hace frenar la creatividad y es auto imponerse censuras. Creo que es una de las peores cosas que por idiosincrasia de peruanos se tiene y es un lastre tan fuerte como podría ser el lastre económico. El lugar que ocupa la educación, la cultura y el arte no es prioridad de nuestros gobiernos, de las instituciones, de los grupos de poder. En esas condiciones es muy difícil que se avance. Sin embargo, es muy valioso las soluciones creativas que tienen los artistas peruanos frente a esa falta de materiales, de la nada hacen un buen trabajo.

9.- ¿Cómo que esa limitación se volvió una fortaleza?

Claro, sacan fuerza de eso, pero sería mejor que tuvieran mayores recursos, instituciones financiando o dando premios de investigación, dando cosas que favorecieran el desarrollo de los artistas.

10.- ¿Estudiar arte en el Perú es un privilegio?

Claro debido a estas condiciones estos lastres que se arrastran por generaciones. Esperemos que con el tiempo, conforme las cosas se vayan abaratando, por ejemplo las computadoras antes eran más costosas, esperemos que poco a poco esto contribuya a que ciertos medios estén al alcance de la mayoría, eso sería ideal.



ANEXO 3

**Entrevista realizada a Elena Tejada - Herrera
Lima, junio de 2003**

1.- Como egresada de la facultad de arte de la PUC, que aprendizaje es el que más rescatas en tu desempeño actual como artista?

Pienso que una de las cosas más importantes que me dio la universidad, fue la posibilidad de acceder a información, que una escuela exclusivamente de arte no me hubiera permitido.

El hecho de estudiar en una ciudad universitaria me permitió entrar a clases en otras facultades, así como seminarios, simposios, películas, como en el caso de los jueves culturales, festivales de teatro, y tantas otras manifestaciones que se producían en el momento en que fui estudiante. Esto me permitió tener una visión más amplia acerca de distintas disciplinas de arte, y expresiones culturales en general, así como de otras áreas de conocimiento.

Todo esto alimentó mi visión como artista, y me permitió desarrollar una actitud crítica e informada. Por otro lado, tampoco fui una alumna típica, ya que siendo estudiante, lleve tanto como pude, cursos electivos en otras facultades, como la facultad de antropología y ciencias sociales, así como en literatura. Todo esto me ha permitido situar mi trabajo artístico dentro de un contexto social histórico, desde el mismo proceso de creación.

2.- Podrías explicarme cual fue tu primer acercamiento al arte de la performance?, que fue lo que primero que aprendiste, que artista es el primero que viste?

Como estudiante, no tuve ningún conocimiento acerca del arte de performance, ahora, se que las escuelas de arte enseñan algo al respecto, pero en la época en que fui estudiante, ni siquiera existía la definición de performance dentro de la currícula de los cursos.

Ya habiendo terminado de estudiar, se había puesto de moda, entre algunas galerías, el contratar a alguna modelo, y decirle al artista que iba a inaugurar la exposición, que pintara el cuerpo de la modelo, y lo publicitaban en el periódico como performance. Pienso que fue después de una gran muestra de fotografías gigantescas de cuerpos pintados, (que un artista chileno había presentado en el Museo de la Nación), y que tuvo mucho público. Obviamente, en una sociedad de fuerte represión sexual, como la nuestra, la desnudez atraía mucha gente. Ese fue mi conocimiento inicial de performance.

Después de eso, hubo un festival en la playa organizado por Arte Actual, donde habían invitado a unos artistas alemanes, y una de las artistas estuvo bailando, vestida con una gran falda negra, con forma de pirinola, girando cadenciosamente al ritmo de la música. Ahí también vi un trabajo de la pareja Arias y Aragón, que consistió en una pareja desnuda, o una muchacha desnuda saliendo de la playa, creo que pintada de celeste, o



algo así. Y algún grupo de algún otro lugar con un trabajo ritualista, cuya estructura no recuerdo muy bien. Una artista venezolana, que estudiaba en Nueva York, bailó delante de sus cuadros, instalados en la playa. Más información acerca de estos trabajos supongo que la puedes conseguir hablando con Teresa Carvallo, que organizó ese evento.

Pienso que después de eso, muchas galerías querían tener performances como truco publicitario. Y llegó el día en que Eli Martín me invitó a presentar una performance en la feria del libro, y al mismo tiempo que repartía las invitaciones de la misma, me invitó a hacerla. Como te puedes imaginar, quede sorprendida y un poco molesta, por que en ese momento no estaba involucrada en esa clase de trabajo. Me vi ante la disyuntiva de decir que no, pero al mismo tiempo pensé, que tal si en lugar de presentar esta cosa sensacionalista o esteticista que están esperando, hago exactamente lo contrario, y empecé a planear algo que para mí iba a ser una especie de anti-performance. Entonces decidí que debía usar esa audiencia, y convertirla en parte del trabajo.

Por esos días, se vivía dentro de ese clima de miedo y represión política de la dictadura Fujimorista, así como de incentivo a la inversión extranjera a costo de la vida de los peruanos. En la feria iban a estar presentes autoridades del gobierno, como el Ministro de Educación, entre otros. En lugar de ofrecer un espectáculo complaciente y esteticista en un clima social de desesperación, hambre y terror, ofrecería ese boicot a la propaganda y ficción que la feria representaba. El proyecto no fue posible, por que el mismo Eli, me impidió hacerlo, debido a mi reacción de sorpresa y disgusto inicial. Ese es el proyecto que presente en Yuyachcani.

Para mí el espacio de Yuyachcani, constituyó una especie de laboratorio. Era la primera vez que hacía una performance, y nunca me había expuesto de esa manera delante del público. Antes de hacerla, busqué en el diccionario que significaba la palabra performance, por que obviamente no es una palabra del español. Y lo que encontré no me ayudó mucho, por que la definición asociaba esa palabra al teatro. Tenía claro que no soy una actriz, mi formación no se ha llevado dentro de las artes teatrales. Tenía claro que quería hacer, y tenía claro que no era lo mismo que había visto antes.

Decidí que debía crear mi propia definición. La experiencia en Yuyachcani, me permitió entender que el público era también parte de la obra, pues al hacer la performance fui parte de la audiencia, al mismo tiempo que fui la persona que realizaba la performance. Y la audiencia estaba siendo parte de la performance también. Fue una experiencia muy intensa, pero además hecha con mínimos recursos, por lo que no hubo registro en video de la obra. Afortunadamente un amigo tomó algunas fotos. Ese trabajo consistió en que mientras el público estaba en el ambiente del teatro, pegué unos papeles en el piso, con textos escritos por Josué de Castro, un antropólogo Brasileño, que había escrito un libro acerca de los comportamientos generados por el hambre. Previamente había seleccionado los textos, extraído algunas frases, y reordenado las mismas, enfatizando los aspectos que me parecieron relevantes para la performance. Los textos que escogí básicamente hablaban de conductas sexuales generadas por el hambre, así como de niveles de fertilidad generados por el hambre, y estadísticas señalando que países en el mundo presentan los porcentajes más altos con relación a estas conductas. Los textos se referían también a experimentos en laboratorio, siguiendo el mismo estudio. Estos papeles craft, escritos en grandes letras formaban una especie de recorrido, motivando que la gente los siguiera y llegara hasta la sala donde me encontraba. Allí estaba tomando agua de una botella, y pegando papel periódico sobre mi cuerpo. Después de



repetir estas acciones alternadamente, cuando mi cuerpo estaba todo cubierto con el papel periódico de las páginas de empleo, y con las letras grandes empleos en general sobre mi pubis desnudo, oriné ahí mismo, y salí corriendo. El orinar estaba relacionado con la acción de ingerir agua, y con la idea de evacuar la misma materia que estaba consumiendo, o bebiendo. Esto se relacionaba con uno de los textos que decía que lo que expelemos está en relación directa con lo que ingerimos. Y este texto era mío (no figuraba en el libro de Josué de Castro), sin embargo lo incluí, por que enfatizaba el significado de la performance.

Al igual que en la performance de la Bienal, había pegado en la espalda la palabra: señorita de buena presencia buscando empleo, con las claras connotaciones racistas y sexistas, que se esconden detrás de esa expresión, tan usada en los avisos clasificados del periódico. El resultado fue bastante fuerte, creándose una serie de tensiones. Fue visual, pero no esteticista, es decir, no buscaba ofrecer un espectáculo bello, si no significante. El hecho de llevarlo a la bienal, fue por que se trataba de un evento oficial, en el que la intención inicial de incorporar a una audiencia oficialista como actores, iba a enfatizar el sentido del trabajo. En ese caso, las autoridades oficiales del gobierno Fujimorista, eran reemplazadas por las autoridades de la élite cultural (críticos de arte). La misma intención de denuncia se hacia imperativa en medio de un evento de propaganda, cuando el país estaba siendo vendido, y las nuevas empresas despedían a miles de trabajadores. Las mismas empresas extranjeras auspiciaban el evento.

En la performance de la bienal, tuve una bolsa verde, como las de la misa con la que se pide limosna, pero esta tenia el símbolo del dólar, y grite ellos traen dólares, cuando estaba en el estrado de los críticos de arte. Esto, en referencia al dinero que la bienal supuestamente estaba trayendo al país. Cuando eran los auspiciados, más bien quienes se estaban beneficiando del mismo. El eslogan de la bienal era: vuelve al centro, lo que resultaba bastante irónico, pues el centro estaba superpoblado, y para poder realizar la bienal, se movilizó a los vendedores ambulantes a otros sectores, muchos, sin embargo, no tuvieron los medios para adquirir stands en los nuevos puestos de venta. Había que preguntarse: ¿quién tiene que volver, y quien tiene que irse?

Si recordamos, el centro fue el hogar de la vieja aristocracia, se les estaba invitando a volver, para desplazar a los emigrantes y a quienes trataban de sobrevivir en medio de la crisis económica? Cada grupo en la audiencia fue parte de esa performance, algunos artistas manifestaron su solidaridad, protegiéndome cuando una persona de seguridad me sacó bruscamente, amenazándome y jalándome el cabello, así como descubriéndome el rostro que tenía cubierto con el papel periódico. Esta performance fue diferente de la primera. Estuvo estructurada de diferente manera, ya que ingrese con el periódico ya sobre mi cuerpo, y sobre él, tenía ropa que lo escondía. Esperé a que los conversatorios llegaran al final, me desprendí de la ropa y me cubrí la cabeza con periódico. El agua la había tomado sin que el público lo notara, solo para poder orinar después en el estrado, cuando me sacaron.

Estos trabajos no significan que esté en contra de la bienal, todo lo contrario, pienso que ha sido positivo el tener esta bienal, para los artistas, para el país, y para el público en general, y al ubicarse en el centro es más accesible para mucha gente. Además ha mejorado con el tiempo, convocándose a artistas en todo el país, y permitiendo a los artistas concursar. El caso de la primera, en la que realicé la intervención, no fue así de democrático. No hubo concurso, y se favoreció a mucha gente que tenia cierto poder



dentro del ambiente artístico nacional. La situación política era además sumamente crítica.

3.- ¿Qué artistas admiras y cuales crees tú que son tu referente inmediato?

Cuando he producido performances, no he tenido a otros artistas como referentes, por que la performance es un arte muy joven en nuestro país. Más bien mis referentes son culturales. Y cuando digo culturales me refiero a lo que sucede en la calle, a las diferentes idiosincrasias que podemos encontrar entre la población. A las experiencias personales en relación con el contexto social, al color en la ciudad, a la rapidez de la vida limeña, al estrés, a la creatividad para sobrevivir. Aun a la frustración y limitaciones del sistema, a la globalización con sus consecuencias. A los fenómenos de información. A la tragedia y a la alegría del día a día.

Después de realizar performances, he tratado de encontrar gente que haga cosas parecidas, después de ganar el concurso Pasaporte para un Artista que convocó la Embajada de Francia, encontré en Europa algunos libros sobre Fluxus, y traté de saber que pasaba en otros lados. No tuve la suerte de ver performance entonces, mas bien me dijeron que era algo que se hacia más en los 70. He leído en Internet, sobre un Oleg Kulik que me pareció interesante. Obviamente Joseph Beuys es importante, y de él, por que es parte de la historia se pueden encontrar sus teorías sobre la educación artística, y artículos sobre sus performances. Sin embargo la performance es un arte que se tiene que experimentar, no es lo mismo leer una narración acerca de ello. La yugoslava Marina Abramovich me parece interesante, no la he visto, pero en Europa, cuando estuve allí por la beca de Francia, pude leer acerca de ella, y es muy interesante.

4.- ¿Cuál crees que halla sido el principal motivo para dedicarte a la performance?

El principal motivo para dedicarme a la performance, entre otros, fue que es un arte que requiere de mínimos recursos, es una expresión muy poderosa para la que puedes usar el mínimo recurso físico que es tu cuerpo. Eso la convierte en un medio potencialmente democrático, en el sentido que se puede trabajar con mínimos recursos económicos, y en nuestro país eso es importante. Sin embargo es un arte complejo, y requiere de un entendimiento y análisis, que si requiere especialización, si se quiere hacer algo serio, y por otro lado, eso contrarresta su carácter democrático. Al decir especialización no me refiero a que si haces performance no puedes hacer nada más, estoy en contra de las posiciones puristas. Es un medio muy rico, que se puede combinar con otras expresiones, y convertirse en una expresión híbrida, eso la enriquece; por que pueden haber diferentes clases de performance. Es poderoso por que involucra a la audiencia. La hace vivir la experiencia, no solo presenciarla. Puedes hacer performance con tu vida, y hacer de tu vida arte. Este último es otro muy importante aspecto de la performance para mí. Es radical, total, y puede cambiar situaciones. En ese sentido es muy poderoso.



5.- ¿Crees que con el cuerpo se puede expresar mejor ciertas ideas que con otras técnicas artísticas? o en todo caso a tu parecer cuál sería la diferencia?

Y continuando con la respuesta anterior, por que puede cambiar situaciones, al involucrar la experiencia vivencial de las personas, es un medio esencialmente político. Sin necesidad de ser panfletario, al involucrar experiencias, puede llegar más profundamente. Subconscientemente y conscientemente por eso es que se han desarrollado muchas performances con contenido político. Y hay muchos nuevos ejemplos en el país. Esto ha sido ya notado, y los nuevos jóvenes artistas están usando la performance, su poder es ya evidente.

6.- ¿Que es lo que más temías al realizar tu primera performance?

Que no tenia referentes para lo que estaba haciendo, era como aprender a caminar sin poder ver donde estaba pisando. Aprendía sobre la marcha. Al hacer la primera performance temía estar haciendo algo muy mal, en términos artísticos, por que no tuve a quien mirar, o de quien aprender, ya que no existía una tradición de performance en el país. Ese sentirme vulnerable, y estar de repente haciendo el ridículo. Sin embargo creí firmemente en lo que hacia, y había un sentimiento de adrenalina y pasión, un imperativo y convicción que me decían que tenia que hacerlo para poder continuar. Y solo haciendo pude dar el siguiente paso. Durante la segunda performance, que fue en el Museo de Arte de Lima, el miedo fue más bien por que era un lugar más grande, con fuerte vigilancia policial, y el día anterior noté que había policías por todos lados, con perros enormes. Como recordarás en ese momento, si te cogía la policía, podías desaparecer para siempre. Por eso avisé a algunas pocas personas, para que si desaparecía, dieran mi nombre, y me buscaran. Sin embargo, lo que aprendí es que en situaciones públicas, con tanto público, el ser artista te podía dar cierta aura de seguridad. No mucha, pero al menos en ese momento, capturar a un artista iba a ser muy mala propaganda para quien lo hiciera. Y ese es cierto privilegio, con el que la mayoría no cuenta, desafortunadamente, para mucha gente que ya no esta aquí.



ANEXO 4

**Entrevista realizada a Elena Tejada - Herrera
Lima, agosto de 2003**

UNA DEFINICION DE PERFORMANCE por Elena Tejada Herrera.

Concibo la performance como real acontecimiento. Es la intervención de un espacio y un tiempo determinados para darle nuevas connotaciones, me interesa como acción transgresora y transformadora del espacio y tiempo que interviene. Se puede dar de manera imprevista o como consecuencia de un acuerdo previo, para el cual se habrá establecido previamente un juego de negociaciones.

Puede ser registrada pero el registro funciona como un recuerdo pues se trata de arte efímero no reproducible. Es un arte no coleccionable, la obra de arte la constituye el artista mismo con su acción y la interacción con el público que con su respuesta añade nuevos significados y connotaciones, completando la obra y siendo parte de la misma. No es imitación sino producción de realidades, de acontecimientos. La performance es un acontecimiento, una acción que realmente sucede, añade nuevos significados a la realidad, o hace evidentes aquellos que pasaban desapercibidos. Al producirse en un espacio público, o al hacerse pública se colectiviza., entonces se presta para ir de lo subjetivo individual a lo social, provocando una relación de identificación o rechazo con el espectador.

El accionista o performancista sólo necesita de si mismo (es decir de su cuerpo) y de su acción; puede prescindir de elementos accesorios, o pueden ser estos mínimos, lo cual la convierte en una expresión eminentemente democrática. Al no requerir de mayores recursos, la puede realizar cualquiera que tenga los conceptos claros y cierta sensibilidad e información sobre el género como expresión. Esto, reitero; la democratiza, pues sabemos que el arte ha tendido a elitizarse, ya sea por que requiere de materiales en extremo caros para su elaboración o por que llega a complejos niveles de sofisticación e intelectualización. Esta democratización se daría en lo que respecta a la accesibilidad a la performance por parte de aquellos artistas que cuentan con menos recursos económicos; sin embargo deben poseer cierta información sobre las características del género. Por supuesto que se pueden concebir cosas más sofisticadas que requieran de una infraestructura especial o elementos costosos si se cuenta con auspicios; pero el carácter transgresor de la performance favorece su desarrollo de manera espontánea, no siendo siempre los espacios a intervenir negociables o negociados.



2.-Recuerdo tu primera individual en la facultad de Letras de San Marcos, una serie de pinturas que tenían en común unos personajes femeninos color verdosos, incluso en uno de ellos aplicaste papel a manera de collage. Relacionando aquellas imágenes que en mi memoria se veían así con tus performances encuentro algunos puntos en común. ¿Cuál crees que sea la principal relación entre tus pinturas y tus performances?

Bueno, definitivamente mis pinturas están relacionadas con mis performances, el punto en común es la temática, ya que en ambos casos trabajo temas políticos y de relaciones de género, las cuestiones de los juegos de poder también están implicadas en las pinturas y en la performances, así como en los videos que hago. La situación de la mujer, la manipulación de la imagen femenina por los medios de comunicación, los estereotipos culturales y sociales, las cuestiones de los roles de género, y un intento por redefinir dichas construcciones culturales, a través de su cuestionamiento, proponiendo nuevas alternativas (esto es en lo último que estoy trabajando, tratando de redefinir la manera en que construimos nuestras identidades, proponiendo definiciones alternativas, o identidades alternativas, mas inclusivas y tratando de generar un discurso conceptual y visual que hable de tolerancia y de otras posibilidades distintas de las dictadas por la tradición.

Por ejemplo, en este momento estoy trabajando una serie de instalaciones y performances, que a su vez tiene una correspondencia en imágenes que estoy imprimiendo (algunas fotografías que he tomado y que estoy manipulando) De esto te voy a mandar fotos pronto, en cuanto las tenga listas, tal vez la semana que viene.

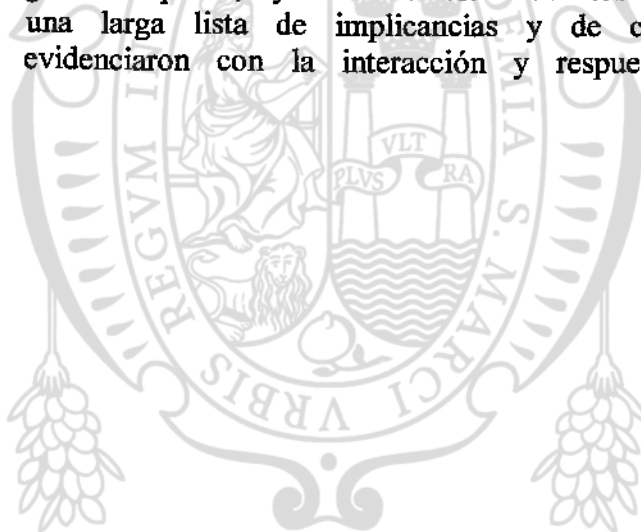
3.- Mencionaste anteriormente que no sabías inicialmente la importancia de documentar una performance. ¿Quién filmó la performance del Museo de Arte de Lima? Crees que es necesario filmar una performance?

Nunca dije que no supiera que era importante la documentación, siempre me dio pena el no siempre documentar las performances, pero las hice en un momento en que era muy difícil acceder a una cámara de video, lo máximo que podía cubrir eran las fotografías, ese es el motivo por el que no siempre hubo videos de mis performances. En el caso del video de la Bienal en el Museo de Arte de Lima, como era un evento internacional, hubieron muchas personas en el público, que tenían cámaras fotográficas y de video, por eso esa vez hubieron muchos registros de esa performance, algunos los vi, otros se que existen, por que vi a diferentes personas que estaban tomando fotos y filmando. Por suerte en el público estaba Adrián Arias filmando los conservatorios. Después le pedí si me podía proporcionar el registro que había hecho, del cual tomé la parte de mi performance, y la edite posteriormente. Así, el video que conoces, es la edición que hice de lo que él filmó en los conservatorios. Tuve mucha suerte de que se registrara.



4.- Para terminar, respecto a la actitud de los espectadores (críticos, organizadores y público en general) era lo que esperabas? ¿Qué crees que llamó tu atención respecto a su actitud?

Yo tenía miedo, porque la situación política era de terror y represión, así que cualquier manifestación pública podía tener consecuencias que podían incluso ser peligrosas para mi integridad física, y era consciente de ello. Por eso, antes de hacer la performance avisé a algunas personas que iba a hacer algo ese día, y les pedí que estuvieran al tanto si pasaba algo. Bueno, si hubo un poco de violencia, cuando una de las personas de seguridad me quitó el periódico de la cabeza y me jaló de los pelos, diciéndome que iban a saber quien era, y que iba a asumir las consecuencias. Antes de realizar la performance, estuve pensando en las diferentes posibles reacciones que podría provocar. Y planeé los posibles finales de la misma, de acuerdo a las distintas respuestas que podía tener. Y si, fue bastante positivo el por ejemplo, percibir la solidaridad de otros artistas, que se pararon a defenderme, cada persona cumplió con su rol, sin saberlo. Así, estuvieron los representantes del orden y autoridades oficiales, la represión y la solidaridad, la identificación y el rechazo. La confrontación de espacios y juegos de poder, y la alteración de los mismos, así podría continuar con una larga lista de implicancias y de connotaciones que se potenciaron y evidenciaron con la interacción y respuesta de la audiencia.



ANEXO 5

RESEÑAS DE PERFORMANCES REGISTRADOS EN VIDEO ARTE

OBRA: RECUERDO (MEMORY)

ANIVERSARIO DE LA ESCUELA DE ARTE DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNMSM 1998

El patio de la Facultad de Letras, en él se ha pintado un círculo rojo donde un joven coloca una bolsa negra de basura que lleva adentro a Elena Tejada - Herrera. La bolsa comienza a moverse y a rodar. Ella grita: “Juan Mariño, 32 años, Centro Federado de Mecánica... Profesor Hugo Muñoz, 47 años (el pato)”. Seguidamente, canta: “Ódiame por piedad yo te lo pido, ódiame sin medidas ni clemencias, odio quiero más que indiferencia...” La performance acaba cuando se llevan la bolsa.

OBRA: BOMBA A BATACLANA IN BELLY DANCE

LUGAR: CENTRO CULTURAL “EL AVERNO” (1999)

La cámara enfoca la calle, imágenes urbanas. En la entrada del denominado Centro Cultural El Averno (ubicado en el Jirón Quilca del Centro de Lima) se ha colocado un afiche pop anunciando la presentación de Elena Tejada - Herrera. Dos hombres vestidos forzosamente como mujeres (que se disfrazan recurriendo a globos colocados como senos y glúteos) bailan al ritmo de tambores. Dichos personajes se han convertido en parte de la cultura urbano-marginal, deambulando por la ciudad para ofrecer en venta golosinas o tamales.

Con un público asistente que aplaude y muestra interés, la función comienza dentro de El Averno: Elena Tejada – Herrera (vestida con ropa de bailarina exótica ingresa con los personajes antes mencionados y el tamborilero. Ubicados en el escenario, ella baila y mueve el abdomen que es captado por la cámara filmadora. Lleva una prótesis de senos alargados que cuelgan y que ella enhiesta con las manos. Se acomoda y corta lo que serían los pezones. De la prótesis brota un líquido verdoso.

Música de Celia Cruz

Continúan el baile.

OBRA: LA CÁMARA SALTARINA

BIENAL DE LIMA (2000)

Duración: 7 min. 40 seg.

Música rápida. Un ojo es enfocado por la cámara filmadora, luego ésta gira enfocando al público. Los ejecutantes de la acción se desnudan y ungiéndose de pintura comienzan a saltar. Inmediatamente de ese flash back, la cámara vuelve a enfocar al público y se detiene en cada uno de los espectadores como si ellos fueran también parte del espectáculo, y así registrar sus expresiones. La música cambia a otro ritmo, el público continúa siendo enfocado hasta que la cámara se detiene, luego del cual rápidamente muestra a uno de los participantes de la acción vistiéndose. La danza tribal a acabado.



OBRA: GIRL BOY**LUGAR: ¿? (2000)****Duración: 5 min. 10 seg.**

Elena Tejada - Herrera (con el torso desnudo y el rostro cubierto con una tela negra), lleva una maleta portátil y procede a sentarse en una silla. La maleta portátil se transforma en un espejo y ella (ya con rostro descubierto) se observa en él. Procede a acicalarse. Se hace bigotes y barba con su cabello. Después, se corta la punta de sus cabellos que los coloca en el pecho esparciéndolos y haciendo parecer que su pecho es similar a uno masculino.

Se quita el pantalón y muestra la prótesis de un falo. Se sube sobre la silla y se exhibe. Vuelve a vestirse y a ser una mujer. Se marcha llevándose todo.

Muestra FRONTERAS**LUGAR: SALA LUIS MIROQUESA – Miraflores (2002)**

El inusitado uso del espacio que el curador Jorge Villacorta le dio a la galería consistió en ocuparla de libros y revistas de arte escritas en diferentes idiomas para que el público concurrente —acomodándose en la alfombra— pudiera leer y ver las imágenes. En este contexto hace su intervención Elena Tejada - Herrera, quien coge un libro y comienza a lamerlo (el libro lleva se titula Sensations), luego a llevarlo sobre la cabeza, después a leerlo en voz alta (cual profesora dictando una clase) y mostrándolo. Ella (siempre gritando) lee en inglés y en alemán. De repente, se come una hoja del libro (libro titulado L'art Pourt), lame otro libro y continúa comiendo trozos de hojas y después hojas enteras que va arrancando con violencia. Hace caber las hojas en su boca al extremo de provocar que su garganta se contraiga y le ocasione necesidad de vomitar (hecho que reprime). Aún teniendo las mejillas atiborradas de papel, prosigue. Como si ya no pudiese reprimir los vómitos, se marcha.

TEDDY (2001)**Duración: 40 seg.**

Un joven desnudo juega con un oso (Teddy) sobre una cama.

TEDDY AND MIRROR PIECE (2001)**Duración: 2 min**

La misma imagen anterior que es proyectada por un televisor. La siguiente imagen muestra sólo al oso sobre la cama en la que anteriormente estuviera echado el joven. Luego, se muestra un polo que tendido sobre la cama se refleja la imagen anterior. Finalmente, la cámara enfoca un lienzo con el retrato de Elena Tejada – Herrera desnuda.

POTO PROYECT (SIN FECHA)**Duración: 1 min,**

Una persona desnuda se mueve fugazmente.

INSTALLATION CAFETERIA (2002)**Duración: 4 min**

Una cafetería fast food. Comidas, verduras, carne que va siendo rebanada. Comensales. Latinos trabajando.

SPIDER (2002)

Duración: 2 min. 40 seg.

Un hombre pisa una sábana blanca y salta, una mujer realiza lo mismo mientras que de sus piernas brotan arañas que caen al suelo. Ella salta sobre ellas. Ambos se retiran.

A FURRY TALE INSTALLATION(2003)

Duración: 3 min. 27 seg.

Un hombre desnudo se mira al espejo, luego aparece con una bufanda de plumas de avestruz. Hay un acercamiento de la cámara a su boca, mentón y oreja. Coje dos osos de peluche que arruga. Se enfoca un falo artificial. Un música tango acompaña todo el video.

ROBOTS, MICROSHIPS, SENSORS, COMPUTER SOWFARE, AND SOUNDAD INSTALLATIONS (2003)

Duración: 1 min.

Varios tipos de juguetes en movimiento: monos, sapos, conejos, etc. En posiciones de fornicación.

GUANTANAMERA (2003)

Duración: 2 min.

Un joven vestido con terno sentado en un sillón, luego aparece vestido con un mandil de cocina. Inmediatamente después de esta transformación, aparece a su lado Elena Tejada – Herrera vestida con terno. Ambos se besan.

A continuación, se observa un flash de un ambiente tropical en animación: un corazón, un sol, dos palmeras y flores.

La pareja se marcha.

Música: Guantanamera. (El Diccionario de la Música Cubana de Helio Orovio, únicamente menciona a Joseíto Fernández como el autor de Guantanamera y escribió: " la historia de esa guajira-son arranca de la noche que se le ocurrió cerrar los programas de su orquesta con una melodía de ese tipo en sustitución de la tradicional Rumba".)



ANEXO 6

MEMORIAS DESCRIPTIVAS INÉDITAS DE LA ARTISTA SOBRE SUS PERFORMANCES

Memoria descriptiva sobre la performance “Señorita de Buena Presencia Buscando empleo”

Se realizó en el Museo de Arte de Lima el 30 de octubre de 1997 en el marco de la Primera Bienal Iberoamericana de Arte de Lima

Documento inédito escrito por la artista para describir sus videos presentados en exposiciones temporales.

Ingresé al espacio del patio del Museo; donde se iniciaba el último de los conversatorios de la Bienal y comencé a repartir volantes con un texto que describía comportamientos de personas afectadas por el hambre, que extraje del libro *Geopolítica del hambre* del antropólogo brasileño Josué de Castro; además incluía algunos textos míos. Luego me senté junto al resto del público en el gran patio acondicionado para este evento, e iba tomando agua de una botella. Mientras, transcurría el conversatorio y las exposiciones de los diferentes panelistas.

Cuando el conversatorio terminó y se daba paso a la ronda de preguntas; me levanté y me despojé de la ropa que llevaba encima y que cubría los papeles de periódico con que me había forrado todo el cuerpo; dejando al descubierto solamente la zona del pubis con un letrero encima que decía *Empleos en general*; haciendo alusión a la prostitución. Las páginas de los periódicos pertenecen a la sección de empleos del Diario El Comercio, uno de los de mayor circulación en nuestro país y por lo tanto fácilmente identificable. En ese momento me forré la cabeza también con papel periódico.

Sobre la espalda me había colocado un letrero con letras grandes que decía *Señorita de buena presencia buscando empleos*. Esto en alusión a los requerimientos que constantemente aparecen en las solicitudes de los empleadores que publican sus avisos en las páginas de la sección *Empleos en general* de estos diarios. Es por todos los peruanos conocido que la frase *de buena presencia* significa *gente blanca* en nuestro país cuando aparece en estos avisos. Es la manera en que se esconde la discriminación racial. Esto es fácilmente probable. Bastaría con encuestar a las personas que acuden a solicitar empleo y confrontar los testimonios de quienes son rechazados por su color u origen con los testimonios de quienes son tratados con amabilidad por los mismos motivos.

Enseguida me desplazé y acerqué a las personas sentadas y con una bolsa de tela verde que llevaba escrito el símbolo del dólar les preguntaba: *Traen dólares?* Esta bolsa asemejaba las que se usa en la iglesia para solicitar el óbolo.



Un agente de seguridad intentó sacarme, pero pude evadirlo rápidamente desplazándome hacia el extremo opuesto. Se había producido ya la interacción, con expresiones como esta de intento de represión de la acción, pero también con expresiones de apoyo de parte del público que entraba en un proceso de identificación. Sobre todo de parte de los más jóvenes. Esto no es casual, pues son los jóvenes los que constantemente sufren la falta de empleo y para quienes las condiciones laborales actuales no auguran un buen panorama. Además en su búsqueda de éste, son ellos quienes en su mayoría se enfrentan con las distintas formas de discriminación a las que aludía con este trabajo y cuyos símbolos pudieron identificar y decodificar.

Acto seguido me acerqué a la mesa de los panelistas y volví a preguntar: *traen dólares?* Para luego gritar: *ellos traen dólares*. Uno de ellos interactuó arrojando un billete en la bolsa. Luego me desplazé en dirección al público y marqué con un plumón fosforescente sobre los anuncios de empleos que llevaba encima; como cuando marcamos el anuncio del empleo seleccionado y al que aspiramos. Inmediatamente se acercaban los guardias de seguridad y me retiraban de ahí, uno de ellos con violencia me arrancó el periódico que me cubría el rostro, mientras en respuesta yo miccionaba.

En ese momento la interacción fue total pues un grupo de jóvenes artistas corrieron a protegerme e impidieron una reacción violenta por parte de estos agentes, separándoles y formando una barrera humana a mi alrededor.

Nuevas connotaciones se evidenciaban: frente a la violencia de la represión oficial se revelaba la solidaridad de quienes se pudieron identificar o pudieron reconocer los signos utilizados. Finalmente aludía a hechos conocidos y sufridos por muchos de los presentes: y más aun, por la mayoría en el país. El público provenía de diferentes sectores sociales, aun cuando el conversatorio era una manifestación de arte erudito o de élites: estaban también estudiantes de universidades estatales.

La Bienal se realizó bajo el slogan: *Vuelve al centro*. Cabe preguntarse: quienes? Se había desalojado del mismo a los vendedores informales: peruanos emigrantes de la sierra a la ciudad que frente al desempleo habían encontrado en el comercio ambulatorio un mecanismo de subsistencia. La ciudad quedaba limpia de ellos para atraer al grupo social – racial antagónico (Nuestra legislación laboral favorece la actividad de las empresas extranjeras con el fin de atraer inversiones, se dejó desprotegidos a los trabajadores, quienes perdieron los derechos laborales conseguidos en sus anteriores luchas. Por esa fecha también se producían despidos masivos). Este fue el contexto elegido para realizar esta performance; y las respuestas de identificación y/o rechazo por parte de los distintos grupos evidenciaron todas estas contradicciones.



Memoria descriptiva sobre la performance “Recuerdo”

Se realizó en el Patio de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el viernes 28 de agosto de 1998 en el marco del Aniversario de la Escuela de Arte

Documento inédito escrito por la artista para describir sus videos presentados en exposiciones temporales.

Previamente, mucho más temprano; he pintado unos círculos en el piso a manera de grandes escarapelas del Perú marcando el recorrido que memorizo pues pretendo seguirlo cuando realizo la performance.

Más tarde me introduzco en una bolsa de plástico negro: de las que utilizan para envolver a los muertos en la morgue. Una persona me transporta cargada desde un lugar de poca visibilidad hacia un corredor en la universidad. Me coloca en el piso sobre una de las escarapelas pintadas y se retira. Luego de un momento en silencio comienzo a cantar esta estrofa de una canción peruana muy conocida:

Ódia por piedad yo te lo pido, ódiame sin medida ni clemencia. Tu odio quiero más que indiferencia, porque el rencor hierde menos que el olvido.

Enseguida digo el nombre de uno de los desaparecidos de la Universidad La Cantuta* y algunos detalles sobre la ropa con que desapareció, así como señas físicas. Todo esto sin especificar que se trata de uno de ellos.

Luego permanezco en silencio por un tiempo; para después avanzar arrastrándome. Después de otro momento de silencio enciendo una radio muy pequeña que llevo conmigo dentro de la bolsa. Se escucha música salsa y después doy el nombre de otro de los desaparecidos con más señas personales.

Silencio, vuelvo a arrastrarme. Me detengo y canto otra estrofa de la canción citada antes. Doy el nombre de otro de los desaparecidos y más señas.

Silencio; me arrastro y avanzo. Me detengo y permanezco en silencio. Enciendo la radio con música de la frecuencia A.M.** Doy otro nombre, más señas personales.

Me arrastro. Luego el silencio. Canto otra vez la primera estrofa citada, doy otro nombre y más señas personales.

Avanzo en silencio. Me detengo, enciendo esta vez el toca-cassette y se escucha música de la procesión del Señor de los Milagros***. Grito otro nombre, más señas y: *Él tenía las llaves* en alusión a las llaves que se encontraron con los restos humanos que permitieron identificar a los desaparecidos.



Me arrastro, me detengo y permanezco en silencio un momento. Después canto una estrofa del himno nacional y la misma persona que me trajo me recoge y retira del lugar.

La información que he proporcionado cada vez que me detenía en el recorrido que realicé dentro de la bolsa de plástico negro, me fue proporcionado por APRODEH****, donde acudí para investigar estos datos. Durante la performance mencioné todos los nombres de los desaparecidos de la universidad La Cantuta; sin mencionar que se trataba de ellos. El número de paradas durante las que canté o encendí el radio correspondía al número de desaparecidos en esa oportunidad.

La intención era traer a la memoria de los presentes el recuerdo de estas personas como individuos con una historia afectiva y cercana a todos nosotros.

* La Cantuta: Universidad Nacional de Educación Enrique Tomás y Valle. Un grupo paramilitar secuestró a estudiantes y profesores de esta universidad que se mostraron contrarios al régimen. Sus restos carbonizados aparecieron en cajas de leche en un campo de entrenamiento del ejército. La llave que se encontró en una de estas cajas permitió la identificación de estas personas pues correspondía a una de las habitaciones de la vivienda universitaria.

** Las estaciones de música de la frecuencia A.M. son las preferidas en los sectores populares. Esto se debe a que la música chicha se difunde principalmente por esta frecuencia, así como la música andina y la música salsa; identificadas con la cultura migrante en Lima.

*** La procesión del Señor de los Milagros es el rito religioso más importante en la capital peruana. Grandes multitudes pasean un anda del Cristo crucificado en el mes de octubre; también conocido como el mes morado.

**** APRODEH: Asociación Pro- Derechos Humanos.



Memoria descriptiva sobre la performance “Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre”

Presentada en el concurso *Pasaporte para un artista*, auspiciado por la Embajada de Francia.

El tema de ese evento fue *Lo real como desilusión*

Realizada en 1999

Lo real como desilusión

Lo individual-subjetivo tiende a colectivizarse al ser confrontado con el otro: público interactuante. El cuerpo como objeto simbólico y la acción transgresora como real acontecimiento generando procesos de identificación y/o rechazo. Lo popular, la calle en la galería. Nuevos espacios de significación confrontados. Lo real como desilusión, el objeto del deseo es al mismo tiempo espacio de frustración y negación de lo que se ofrece o anhela. Los tiempos se mezclan a partir de las imágenes y acciones que definen ritmos repetitivos en secuencias no-lineales. La paradoja de lo representado y el individuo-objeto real de la representación, en sucesivas alternancias virtual-físico-espacio-temporales. Lo representado y lo real intentando alcanzarse vanamente. La performance se realiza durante diferentes días. El punto de partida es la calle, las imágenes, las que nos provee la televisión y lo cotidiano buscando su lugar ideal-real. El cuerpo ofrece su repartición en colorida parafernalia – bataclana – cabaretera. Interacción, lo real o desilusión.

El artista anhela un premio-adquisición para la performance. O un viaje a París.

Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre

El presente trabajo está planteado como un proceso de acciones sucesivas que se inician con un rastreo de los orígenes de las imágenes que utilizo en la performance y que recojo de las calles y de los diferentes medios de comunicación masiva. La performance se inicia con una serie de entrevistas, en este caso a los vendedores ambulantes informales que deambulan por las distintas calles de la ciudad, travestidos con globos como potonas – tetonas ofreciendo caramelos. Después de buscar llego al actor Fernando Ramos, que ha trabajado durante más de 10 años con actores callejeros sin formación profesional. Él me informó sobre cómo se originaron las imágenes (que he escogido para la performance). De los personajes creados de manera espontánea por ciertos vendedores informales que pululan por las calles de Lima, generando parte de una estética urbana, que además ya ha irrumpido en la televisión (aunque esto último no haya partido precisamente de iniciativas espontáneas). Estas entrevistas las registro y edito en un vídeo, pues estarán presentes en la galería del Centro Cultural de la PUCP.

La siguiente acción consiste en una serie de visitas a locales nocturnos en el *Boulevard de Retablo*, en la Av. Túpac Amaru en Comas, así como en el Centro de Lima. Buscando llegar a un público no considerado dentro del circuito de arte erudito; entablé un juego de negociaciones con dueños y administradores de estos locales con el fin de presentar parte del proceso de esta performance. Recibí reiteradas negativas a mi solicitud y en el único local donde me dieron la posibilidad de presentar este trabajo (La Calle 8 del Centro de Lima) me negaron el local cuando quise filmar en el mismo. En general la propuesta les pareció bastante extraña y no les resultó interesante. Por otro lado, muchos de estos locales funcionan de manera informal y no deseaban correr



riesgos llamando la atención con espectáculos a los que su público no está acostumbrado. En tales circunstancias recurrí a un local; que si bien es frecuentado por algunos artistas y sobretodo por un público que disfruta del arte subterráneo, me permitía por su ubicación, atraer la atención de mi público objetivo; es decir, del público no acostumbrado a las sofisticaciones del arte erudito, y que transita por ahí cotidianamente, ya sea porque trabajan por la zona o por que frecuentan los establecimientos comerciales aledaños. El lugar escogido fue El Averno, en el Jr. Quilca en el Centro de Lima, y la fecha escogida fue un día martes, ya que los otros días se realizan ahí conciertos de rock subterráneo, recitales de poesía y obras de teatro. Y para el día martes se convocó a los transeúntes de la calles del Centro de Lima a un espectáculo de vedettes. Aquí me ayudaron a volantear, y también salí a la calle llamando al público. Quería compartir mi trabajo con quienes producen las imágenes que realizo en la performance (vendedores ambulantes, potonas tetonas), con quienes han dibujado el nuevo rostro de Lima.

Utilicé la imagen de la mujer presentada en los medios de comunicación masiva como periódicos, televisión, etc., pero con un programa que si bien utiliza dichas imágenes, tendrá un desenlace muy diferente al que nos tienen acostumbrados estos medios; buscando generar múltiples.

Los globos me interesaron como imagen y por la posibilidad de generar múltiples asociaciones a través de ellos; pero también por que los utilizan ciertos vendedores ambulantes de golosinas para travestirse y ofrecer sus productos. Esta imagen popular, como me lo explicaría el actor Fernando Ramos cuando lo entrevisté; surge como una ironización o parodia que hicieron los migrantes de los humiteros, como respuesta a las burlas de que eran objeto cuando llegaron a la ciudad. Por eso busqué trabajar con estas personas, y luego de buscar, contraté a una de estas tetonas ambulantes, quien junto con su tumba, me acompañó bailando en el Averno, en un espectáculo que llamé: *Bomba y la Bataclana presentan la Danza del Vientre*. Esta danza consiste en contraer y soltar los músculos del abdomen como cuando se hacen ejercicios para conseguir un perfecto 90-60-90. Bomba es el apodo que utiliza el actor ambulante informal que contraté.

La interacción con el público determina los alcances de lo real como ilusión en el espectáculo; como experimento conductual lo *behavior art*. Una mujer exhibe un falso cuerpo en un espectáculo que es una farsa. Utilizo la cotidiana imagen de manipulación del cuerpo de la mujer como objeto del deseo; la bataclana devela y destruye las prótesis de su maravillosa anatomía (las vedettes, pero también las potonas-tetonas travestis en informal comercio ambulatorio y que ya llegaron a la televisión nacional). Una escultura interactuante con tetas y globos; que explota o se revienta.

Otra acción que registro; se realiza en un baño: inflo globos, los cuales manipulo y luego reviento. Juego con sus formas y las connotaciones orgánicas que generan las mismas. Son perfectos: redondos y suaves como el cuerpo de la mujer, pero son de látex; se revientan y desaparecen como puede suceder con algunas de tus ilusiones. Las distintas asociaciones que puedan generar estas imágenes dependerán de cómo el público las relacione con su propias experiencias. Los niños las pueden asociar a la alegría del juego, de las fiestas, del carnaval, etc. La acción de lanzar un avión de papel sólo se ve en el video y alude entre otras cosas al viaje a Francia.

El registro de esta acción junto con las anteriores formará parte de la exposición en el Centro Cultural de la PUCP.



Intervenir este espacio implica considerar sus características, usos y significado como espacio legitimador de expresiones de arte erudito. Entonces intervenirlo implicará transgredirlo de alguna manera y jugar con las distintas connotaciones que se puedan suscitar al momento de la interacción con el público y el espacio. Ingresaré con Bomba y su Tumba al momento en que se escuchará la canción *El macho* de Lisandro Meza en un volumen extremadamente alto, con las connotaciones que esto generará como elemento transformador del espacio, pues busca marcar el encuentro entre dos universos socialmente opuestos. La letra de la canción me interesó por sus connotaciones de género y por que es muy escuchada en sectores populares.

Me acompañarán Bomba y su Tumba. La danza del vientre será presentada ante el jurado, con todo respeto. Nos retiraremos por el ascensor y regresaremos por el mismo, trayendo una escalera de tijera que colocaremos frente a este.

Llevaré un timbre que activaré produciendo un sonido muy estridente, el mismo que se repetirá durante tres minutos en el video que encenderé en ese momento. El video proyectará durante tres minutos las imágenes de la entrevista al actor Fernando Ramos, así como las de las performances en la calle, en el Averno, y en el baño; pero de tal forma que no se pueda establecer una secuencia temporal o narrativa en la lectura de las mismas a partir de alternarlas sucesivamente en la edición. Un registro de ocho minutos de la performance en El Averno, con Bomba y su tumba cerrarán la edición. Mientras suena el timbre en el video realizaré diferentes acciones simbólicas repetitivas con el fin de expresar el estado anímico que genera la confrontación de lo soñado con lo real. Sentada ya en la escalera de tijera, frente al ascensor; voy desmenuzando dunlopillo, en una acción constante y repetitiva como autómata; en una actitud autista.

Me interesa la acción como real acontecimiento. El video registra hechos que realmente sucedieron; pero como se dieron en un tiempo pasado; las imágenes de los mismos funcionan como recuerdos sólo para quienes participaron de ellos. La naturaleza no objetual de estas imágenes las coloca en el universo de lo virtual. Están ahí, pero funcionan como una farsa o una ficción. Las imágenes y sonidos del video, podrán generar una experiencia afectiva e intelectual en el público a partir de las asociaciones que pueda establecer a través de ellos. Sin embargo, será imposible que sean percibidos como hechos reales por el desfase temporal y espacial entre los acontecimientos registrados y lo que realmente sucede en ese momento. Los medios escogidos para esta interacción están directamente relacionados con el tema propuesto de lo real como desilusión. El video es una realidad en sí mismo y las imágenes que transporta ofrecen un espectáculo que deviene en fantástico por la distancia espacio-temporal, pero también por las prótesis que uso creando atributos de ficción que luego destruyo. El dunlopillo es el material de dicha ficción. En una acción paralela al video destruyo dunlopillo desmenuzándolo. La realidad y la ficción están separadas.

La danza del vientre sugiere cierta voluptuosidad que sólo se percibirá en el video como una parodia. La realidad de la galería será escenario de una acción simbólica muy diferente. Los alcances de lo real como desilusión en la performance se podrán percibir en la relación que estableceré con el público.

Con este trabajo me interesa además confrontar los diferentes espacios en que se realizan estas acciones: la galería del centro cultural con el universo socio-cultural que



representa, frente a las calles del Centro de Lima y el local en que realizo la acción que se ve en el video; representando estas últimas un universo social distinto y hasta opuesto. Sin embargo, este encuentro no sería realmente efectivo sin la presencia real de Bomba y su Tumba. El impacto del encuentro será experimentado tanto por ellos como por el público asistente a la galería. Este hecho resultaría cruel y no se justificaría, si no se hubiese producido un acuerdo previo con Bomba y su Tumba; previo pago de dinero. Finalmente, luego de acompañarme unos minutos ellos son libres de hacer lo que deseen, tienen licencia para presentar su espectáculo si así lo desean o para retirarse, pero queda claro que además son mis invitados. Y si no desean participar pese al acuerdo previo, también será válido y eso también será parte de la performance (El hecho de que me puedan dejar plantada, considerando de que desempeñan actividades como vendedores informales). No he querido contratar actores profesionales. Mis dos invitados llegarán a la galería un par de horas antes acompañados por un amigo que los traerá, su participación dependerá de que se adapten a trabajar en un espacio que normalmente les es ajeno.

Para esta performance escogí el área frente al ascensor, pues me interesaba interactuar en este espacio. Después de realizar la danza del vientre frente al jurado enciendo el televisor con el video. Luego de desmenuzar y botar un poco del dunlopillo que traje en una bolsa me retiro con la misma por el ascensor, para regresar después por la escalera. Al regresar realizo otra vez esta acción, después me coloco varios globos que trato de inflar al mismo tiempo, siendo imposible físicamente completar la acción. Esta imposibilidad busca reforzar la tensión psicológica del tema. Después me retiro y regreso por el ascensor con el mismo timbre que da sonido al video para terminar de vacear la bolsa con dunlopillo. Esta contenía también globos y las ropas que usé en la performance que sea aprecia en el video.

El video-registro con el que interactúo, tiene una duración corta; luego que termina enciendo una pequeña grabadora que emitirá el sonido de la voz del actor Fernando Ramos, que grabé cuando lo entrevisté acerca de su experiencia como actor en las calles. Así escucharon algunas anécdotas de sus experiencias y de experiencias de actores informales, pero sólo fragmentariamente; porque la entrevista completa la presentaré en un texto anillado que colocaré en la mesa para que la lean quienes lo deseen. Este testimonio nos habla de la manera en que estas personas generan particulares relaciones económicas, conquistando espacios de acción para las mismas y creando la estética de una ciudad mestiza; incluyendo referencias a su contexto social e histórico.

La alternancia de sonidos, ruidos, silencios e imágenes en el trabajo que presento: busca crear distintos ritmos y tensiones para transmitir y generar el estado anímico que relaciono con el tema planteado. Por tratarse este trabajo de una intervención espacial, tuve que negociar el espacio que utilicé. Por razones de seguridad no se me permitió realizarlo en el mismo lugar escogido frente al ascensor, por lo que los desplazamientos a este y hacia las escaleras los realicé introduciéndome en el público, interactuando de esta manera.

Me he encargado de la creación, dirección de fotografía y he editado personalmente el video con el que interactúo, así como el sonido.



Memoria descriptiva de la instalación “Patio trasero con papayo en flor”

Presentada en el Centro Cultural Ricardo Palma de la Municipalidad de Miraflores con motivo del Concurso Arte Joven en Miraflores y que obtuvo una Mención Honrosa.

Realizada en junio de 1999

El presente trabajo se inscribe dentro del proceso que vengo desarrollando que busca integrar los conceptos de arte-vida y en este caso arte-vida-naturaleza. Una pared de adobe, tierra formada por el hombre, donde crece un árbol-papayo, componiendo un poema visual. Estos objetos son reciclados y trasladados a la galería.

Me interesa el arte como creación de realidades, es así que vengo desarrollando trabajos de arte performance por la posibilidad de interacción con el público y de trabajar el concepto de arte como un acontecer de verdad. El presente trabajo se inscribe dentro de estos conceptos pues utilizo en la instalación un árbol real que está realmente creciendo en una pared.

Al trasladarlo a la galería permito la posibilidad de interacción del público con este objeto de arte vivo, que reciclaré del patio trasero de una vieja casona, incluyendo además un banco con tinajas de lavar ropa, imágenes cotidianas que nos remiten al tema de la instalación, a reciclarse del mismo lugar.

Realizar la instalación implica la participación del artista jardinero y del artista albañil, con quienes llevaré a cabo la acción del reciclaje del papayo, de la pared que actualmente lo sostiene para transportarlo a la galería; donde junto con el *artista albañil*, reconstruiremos la pared de adobes sobre la que transplantaremos el papayo. Lo que sigue es una acción performática que consiste en acudir al espacio de la galería para regar el papayo todos los días y así intervenir en el proceso de su existencia efímera, cuya duración dependerá de la fuerza vital del papayo para sobrevivir a este cambio de hábitat.

El árbol a la fecha tiene una altura de 1.35 m.; el banco de madera mide 80 cm. de largo, 30.5 cm. de ancho y 45 cm. de altura. El balde de color rojo y la tina amarilla son de plástico.



Memoria descriptiva de la performance “Los espulgadores”

Presentada en la Segunda Bienal Nacional de Lima

Realizada el 11 de noviembre del 2000

Recopilado el 23 de noviembre de 2000 por estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes para el curso de Metodología de la Investigación II: Ketty Ángeles Paredes, Alicia Chirinos Farfán, Gloria Colina Monteza, Janett Huamán Paucar y Ricardo Lizarribar Alvarado.

Para este trabajo me interesaba reclutar gente de la calle para que realicen acciones que ellos acostumbraban, tal es el caso de los espulgadores. En calles y parques algunas mujeres que vienen de provincias a vender fruta u otros pequeños productos cargando a sus espaldas a sus pequeños hijos, a los cuales acostumbran espulgar. He visto en parques a algunas muchachas que trabajan en la labor doméstica espulgando a sus enamorados en sus salidas de domingo, los acarician y escarban sus cabelleras sentados en el pasto. También recuerdo a mi profesora de primaria cuando nos ponía en fila antes de entrar al salón para ver si teníamos piojos o liendres. Luego yo regresaba a casa y le decía mamá que me había encontrado piojos para sentir el placer de sus manos escarbando en mi cabeza. Era muy agradable, deberían probar. Pensando en estas caricias, decidí que este trabajo empezara con una acción similar, de contacto físico y afectivo.

La performance

El perro estético, los espulgadores, los saltadores, la corona de rosa y la cámara saltarina. Escribe Aesthetic dog sobre la barriga de un perro; que mostré al público con su sexo al descubierto. Una mujer espulgaba a otra mujer y otra mujer mayor espulgaba al perrito de la barriga escrita.

Mientras tanto leí el siguiente texto sobre “La tenia de Adán” que extraje del libro “La vida sexual de los animales” de Herbert Wandt y que hacía referencia a la aparición teológica respecto al origen de la vida y a la teoría de la generación espontánea de las especies: “Resulta difícil de imaginar que la teoría y las lombrices intestinales hubieran existido desde el principio de la creación y que ya desde entonces hubieran atormentado a los seres humanos dentro de cuyos cuerpos venían, porque entonces Adán habría sido atormentado por parásitos del pecado original, y por consiguiente, no podía haber sido feliz en el Paraíso. ¿Y si las lombrices hubieran sido producidos por un acto especial de creación después de que la primera pareja humana fue expulsada del Paraíso? También esto era inconcebible a los ojos de los teólogos, ya que después del sexto día creativo, como enseña la Biblia, Dios la ya no creó nada más ¿Entonces, había que admitir una generación espontánea en los intestinos del ser que albergaba tales parásitos? La mayoría de los naturistas aceptaban esto sin reparo, y aun hasta los primeros años del siglo diecinueve hubo científicos serios que sostenían que la tenia era un producto del intestino. Como describe Bolsche:

Según fuera que la filosofía materialista o la filosofía teológica pudiera echar mano de tal generación, espontánea o repudiarla, siempre salía la solitaria. Durante un tiempo, también Rodi tendió a excluir la tenia de su teoría de la reproducción y considerarla como posible una generación espontánea de este animal tan discutido desde el punto de vista filosófico. Sin embargo, vino a librarle de este dilema un hombre aun más conspicuo, el profesor de medicina Antonio Vallesmen de Padua. Adán, así explicaba Vallesmen: el problema de la solitaria –es verdad que recibió las lombrices en el momento de ser creado, pero debido a la buena alimentación que gozaba en el paraíso

antes del pecado original, se mantenía en calma y no molestaba en lo más mínimo al padre del linaje hermano. Solamente después del pecado original, fue cuando se convirtieron en una plaga y en un castigo. Algo parecido sucedió en las lombrices de Eva, en opinión de Vallesmen, sus gérmenes estaba ya en la costilla de Adán o bien fueron transmitidos mediante contacto físico natural del hombre a la mujer, después de que el ser humano hubo perdido su inocencia paradisíaca”.

Leído este texto, e coloqué una corona de rosas en la cabeza que hizo brotar pintura de colores que llevaba escondida entre el pelo haciendo referencia a Santa Rosa de Lima, pero mi corona no hería, sino más bien liberaba y mi cabeza no sangró de dolor, pero sí se llenó de color. El ritual de auto-tortura corporal que se infligía la santa fue revertido y reemplazado por otro que representaba el inicio de una liberación y posterior colaboración, planteando otra manera de relacionarse con el cuerpo para la construcción de identidades libres de la secular culpa.

Después me desnudé... En ese momento entraron los estudiantes de arte que invité, y que se habían mostrado interesados en participar. Su acción consistió en saltar en el momento y espacio pactados; tan alto como pudieron en su mismo sitio, el tiempo que durara una canción. Podían hacerlo vestidos o desnudos si así lo deseaban. Después de saltar tuvieron licencia para realizar las acciones que ellos desearon. Podían hacer y decir lo quisieran en ese espacio y frente al público. Intervinieron las paredes y el espacio e interactuaron entre ellos. Quedó claro que serían acciones espontáneas no teatrales y las realizarían hasta que se cansaran, aburrieran o concluyeran lo que estaban haciendo. Les hice saber que en el momento de la licencia gozaban de total libertad. Por lo tanto no ejercían ningún control o censura respecto a las contingencias de sus acciones a partir de ese momento.

Mientras tanto me coloqué una cámara a la altura de la pelvis y jugando con el zoom que hice crecer a voluntad con la cámara como arma. La cámara disparando. Enfoqué al comité de la Bienal y al público quien es observado, y quien a su vez observa. Quien tiene la cámara? Quién registra? Es un juego de poderes. Se invierten los papeles y las jerarquías. El que maneja los medios tiene el poder. La posibilidad de ser el que genera la imagen.

La cámara danzando: dancing camera o camera dancer. He interactuado con el público fotografiándolo y filmándolo. De esta manera se intercambiaron los roles pasando de ser observadores a ser observados. El comité artístico quedó en nuestras manos y el espacio designado para este trabajo se convirtió en espacio de todos, pese a que fue designado por una curaduría; los estudiantes pudieron intervenir y dejaron sus huellas en él. La performance terminó cuando nos aburrimos, nos vestimos y nos fuimos. Los miembros del comité miraban disgustados, cubrí con esparadrapo la boca de la cesura. Esto es solo parte del proceso en el que una acción de contacto afectivo se convirtió en una protesta y luego en un acto de alineación, veremos que sucede después.

Auspició la filmación Carlos Enrique Delgado, de Record producciones con cámaras de José Rosales y Daniel Pineda. Agradezco la participación en esta performance a Ricardo Lizarribar, Diana Cárdenas, Mónica Rimayhuamán, Ricardo Orihuela, Julia Ortiz, Hugo Bravo Herboso, Rocío Gutierrez, Cirilo, Silvia Yovera, Mariza Yovera, Gabriela Bermúdez, Gladys Moscoso, Felipe del Águila, Leonel Calero Farias, Feliz Arias, Gladys Herrera y dos amigos más.

