

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**La posibilidad política del cuerpo: la performance de Elena Tejada-Herrera
entre 1997 y 2001**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
HISTORIA DEL ARTE**

AUTORA

María del Carmen Vilela Torres

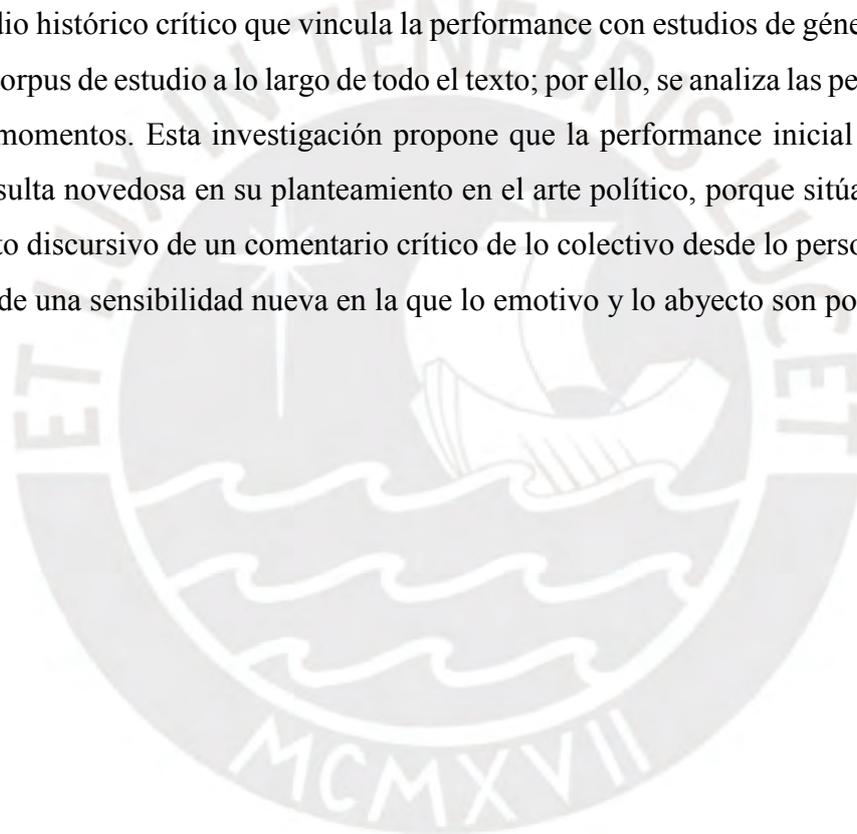
ASESORA:

Mg. Florencia Elvira Portocarrero Portocarrero

Julio, 2019

RESUMEN

En el Perú de fines de los 90, la compleja situación política y social perpetrada por la dictadura de Alberto Fujimori ameritó en la escena artística una gradual producción que la comentara. Precisamente a la vanguardia de ella, se situó Elena Tejada-Herrera (Lima, 1969), artista multidisciplinaria. En esta investigación, se aborda su propuesta de performance en la que puso en agenda artística la situación de la mujer en el Perú. El estudio se centra en el periodo comprendido entre los años 1997 y 2001. El objetivo principal de este estudio es determinar en qué medida la performance inicial de Tejada-Herrera resultó novedosa en su planteamiento de la mujer como sujeto de comentario político. Para estos fines, se ha optado por emplear un enfoque multidisciplinario, en tanto es un estudio histórico crítico que vincula la performance con estudios de género. La tesis aborda el corpus de estudio a lo largo de todo el texto; por ello, se analiza las performances en varios momentos. Esta investigación propone que la performance inicial de Tejada-Herrera resulta novedosa en su planteamiento en el arte político, porque sitúa a la mujer como sujeto discursivo de un comentario crítico de lo colectivo desde lo personal gracias al empleo de una sensibilidad nueva en la que lo emotivo y lo abyecto son posibles.



ÍNDICE

RESUMEN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1. Capítulo 1: Hacia la construcción de un discurso personal.....	14
1.1 Coordinadas biográficas y contextuales de la performance de Elena Tejada- Herrera.....	14
1.2 Roles de la mujer recurrentes aludidos en el periodo.....	29
1.2.1 La asociación de la belleza a la mujer como valor intrínseco.....	32
1.2.2 La mujer como objeto de deseo.....	40
1.3 Cuerpo de simulacro: mecanismos empleados.....	43
1.3.1 El <i>hacer</i> mediante el cuerpo.....	44
2. Capítulo 2: “Lo personal es político”: la identidad colectiva a partir de la individualidad.....	50
2.1 Relaciones entre lo público y lo privado desde el cuerpo.....	50
2.1.1 Identidades en conflicto.....	51
2.2 El gesto del artista como actor social.....	62
2.2.1 Poniendo el cuerpo.....	64
2.2.2 “El performance es real”.....	68
2.3 El uso del espacio y la cámara propuesto por Tejada-Herrera.....	72
2.3.1 El empleo del espacio.....	72
2.3.2 El uso de la cámara.....	81
3. Capítulo 3: La crítica ciudadana desde el cuerpo femenino.....	90
3.1 Una propuesta crítica al Perú de Fujimori.....	90
3.1.1 La crítica al campo político.....	92
3.2 El cuerpo femenino como vehículo reivindicativo a través de la performance.....	103
3.2.1 La performance, el recurso idóneo.....	104
3.2.2 El cuerpo femenino y su posibilidad reivindicadora.....	107
CONCLUSIONES.....	112
BIBLIOGRAFÍA.....	116
ANEXOS.....	127

INTRODUCCIÓN

En 1999, me encontraba en la sala de exposiciones del Centro Cultural de la PUCP. Había ido a la muestra de los finalistas del concurso *Pasaporte para un artista*, organizado por la Embajada de Francia. Llevaba ya varios minutos visitándola. Sin embargo, nunca olvidaré mi primer encuentro con una pieza en particular. Allí estaba *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999), performance cuyo registro en video terminó siendo el ganador del concurso mencionado. Su autora era Elena Tejada-Herrera (Lima, 1969).

Desde ese entonces, seguí el trabajo de la artista, incluso pese a que en 2001 se mudó a Estados Unidos, donde vivió 17 años. Actualmente, se encuentra nuevamente viviendo en Lima. La obra de Tejada-Herrera había y ha tocado, ciertamente, a muchos de nosotros en tanto resulta conmovedoramente crítica sobre la realidad nacional, principalmente sobre la situación de la mujer en un país donde todavía impera el machismo, el cual cada día cobra una nueva víctima por culpa de los crecientes feminicidios. Además, es evidente y encomiable su capacidad de hablar de la esfera pública a partir del tratamiento de la esfera privada personal, siempre colocando a la mujer como sujeto discursivo. Por ello, y otras razones, creo muy necesario hablar, reflexionar y escribir en torno a ella.

En ese sentido, nuestro estudio se centra en el primer periodo de la obra de performance de Tejada-Herrera. Este está comprendido entre los años 1997 y 2001. Esta delimitación se basa en dos razones. La primera tiene que ver con que 1997 es el año en el que la artista empieza a dedicarse a la performance y deja de lado su formación, mucho más tradicional, de pintora en la Pontificia Universidad Católica del Perú (en adelante PUCP). Este año, de hecho, es un punto de inflexión en su carrera. Esta se inicia con su conocida obra *Señorita de buena presencia busca empleo* (1997). Como ya he mencionado, Tejada-Herrera era una pintora egresada de la Facultad de Arte de la PUCP. En este año, empieza a interesarse en la performance como medio de expresión artístico más afín a sus intereses comunicativos. De allí, un primer motivo.

A su vez, se revisará su obra hasta el año 2001, cuando la artista abandona el Perú para mudarse a Estados Unidos para estudiar una maestría, becada por la Virginia Commonwealth University, donde termina quedándose a residir hasta el año pasado. No obstante, la obra de Tejada-Herrera sigue siendo vigente y muy cercana a nosotros. De hecho, además de ser una artista activa y constante en un circuito en Estados Unidos y

Europa, hay una creciente revaloración de su trabajo en el Perú y no solo a través de publicaciones periodísticas, sino también académicas.

De hecho, en octubre de 2018, participó en *Lydia Cabrera and Édouard Glissant: Trembling Thinking*, una exposición llevada a cabo en Americas Society en Nueva York entre el 9 de octubre de 2018 y el 12 de enero de este año (2019). En dicha muestra, curada por Hans Ulrich Obrist, Gabriela Rangel y Asad Raza, participaron importantes artistas como Etel Adnan, Kader Attia, Tania Bruguera, Manthia Diawara, Mestre Didi, Melvin Edwards, Simone Fattal, Sylvie Glissant, Koo Jeong A, Wifredo Lam, Marc Latamie, Roberto Matta, Julie Mehretu, Philippe Parreno, Amelia Peláez, Asad Raza, Anri Sala, Antonio Seguí, Diamond Stingily, Jack Whitten y Pedro Zylbersztajn. Dicha exposición convocó a estos artistas modernos y contemporáneos, pues sus obras responden a las nociones etnográficas, literarias y la multiplicidad cultural defendidas por Cabrera y Glissant.

La segunda razón de nuestra delimitación tiene que ver con que 1997 es un año en el que empieza a gestarse el final de la dictadura de Alberto Fujimori (1990-2001) a partir de las crecientes denuncias de violaciones a derechos humanos, como la muerte de la ex agente del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) Mariella Barreto en febrero de ese año, o el creciente destape de la compra de los medios de comunicación. En un “gobierno” marcado por una serie de prácticas poco democráticas como la violación de derechos humanos, la aniquilación de la institucionalidad y la compra de los medios de comunicación, no es posible desvincular la obra de Tejada-Herrera del mismo. Decimos esto, dado que, en reiteradas ocasiones, la artista ha señalado que cree en la práctica de un arte político, el cual siempre sea una respuesta a los estímulos de los fenómenos sociales. Así, señala: “En realidad, el arte es siempre eso, una respuesta a tu ambiente, a tu contexto. De hecho, todas mis piezas han sido respuestas a los contextos que me ha tocado vivir” (Portocarrero 2017: 25). En ese sentido, no solo hay una voluntad expresiva en su performance, sino también política y politizante, en tanto pone en relieve que también el artista, en tanto persona y ciudadano, debe proponer un comentario sobre su contexto político-social.

Justamente vinculado a lo anterior, es necesario incluir a Tejada-Herrera dentro del arte político, que, en esa época, a fines de los 90, como se explicará luego en este estudio, comentó los delitos perpetrados por la clase política y también por las Fuerzas Armadas con la venia de la dupla Fujimori-Montesinos. Ahora, esta inscripción no es gratuita y no

es oficializada todavía por la historia del arte peruano contemporáneo. En ese sentido, creemos que es necesario hacerlo. Por ello, este estudio propone que uno de los aportes de Tejada Herrera en el arte político peruano es que pone en agenda temática y de acción la reflexión sobre la situación de la mujer en el Perú. De hecho, es la primera artista que es capaz de construir discurso crítico político a partir del cuerpo femenino.

El corpus de performances que serán analizados a lo largo de esta tesis está conformado por *Señorita de buena presencia busca empleo* (1997), *Recuerdo* (1998), *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999), *Man in Paris* (1999), *La manera en la que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), *La mujer yo-yo con el traje amortiguador de golpes* (2000), *Fronteras* (2000) y *Girlboy* (2000). Buena parte de las obras seleccionadas en esta investigación son un comentario a las prácticas que la dictadura fujimorista tuvo y promovió en torno a la mujer. Por ejemplo, piezas como *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000) proponen una reflexión compleja sobre cómo la mujer en esa década había sido objetualizada en una hipersexualizada presencia en los medios de comunicación. Este comentario lo propone la artista a partir de los famosos “vladivideos”¹, pero la crítica no se limita al mero comentario sobre ese hecho, sino que lo orienta a la reflexión sobre la condición del artista como sujeto de poder en tanto manipula o dirige la mirada del espectador a partir de su propio cuerpo y la registra con la cámara. Es, entonces, necesario que se revise la performance de Tejada-Herrera en tanto resulta interesante que esta propuesta la haga en tanto artista y, sobre todo, como mujer y ciudadana.

La necesidad mencionada está, por otra parte, en consonancia con el hecho de que son pocos los estudios dedicados al arte contemporáneo peruano y mucho menos al arte feminista y a la performance. Si uno revisa catálogos virtuales, bibliotecas y repositorios de tesis en instituciones académicas, poco hallará sobre este. Dentro de ellos, un importante aporte es *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*, publicado en 2002 por Jorge Villacorta y Max

¹ “Vladivideo” es un término acuñado a las grabaciones secretas que hacía el asesor presidencial de Alberto Fujimori, Vladimiro Montesinos, en las instalaciones del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN). En ellas, se reunía con personajes vinculados a la política, a la clase empresarial, los medios de comunicación e incluso a la farándula, a quienes compraba a cambio de prestarse a los intereses del Fujimorato. Su destape removió al país al punto de propiciar la renuncia de Fujimori y, de esta manera, la caída del régimen.

Hernández Calvo. En dicho libro, los autores se concentran en entender cuáles fueron las coordenadas de la escena artística, principalmente limeña, y de fines de los años 90. Asimismo, es de destacar *Post-ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima* (1980-2006), de Paulo Dam, Augusto del Valle y Jorge Villacorta (2007), quienes, de manera crítica, proponen una revisión de la escena artística del periodo mencionado en cuanto a las producciones, actores y controversias que lo conformaron.

No obstante, ninguna de las dos publicaciones mencionadas le da mucha cabida a la performance. En relación a ella, es de resaltar el libro de Emilio Tarazona *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*, publicado en 2006. Este consiste en un catálogo de una muestra del mismo nombre curada por el mismo autor en el ICPNA de San Miguel en 2005. En la muestra, de carácter historicista, se sentó un importante precedente para poder comprender la práctica de la performance en el Perú, principalmente desde la propuesta de Jorge Eduardo Eielson y Rafael Hastings hasta la de la misma Elena Tejada-Herrera y de colectivos como Sociedad Civil². Si bien es cierto este estudio tiene el mérito de iniciar una cronología de la performance en el Perú, y concretamente sobre sus distintas temáticas, justamente por sus pretensiones no es un estudio que profundice en algún artista o incluso periodo. En ese sentido, creemos necesario continuar la senda propuesta por Tarazona, precisamente en su objetivo de afianzar el lugar de la performance en la historia del arte peruano.

² *Sociedad civil* fue un colectivo artístico creado el 9 de abril del 2000. Entre sus miembros fundadores estaban los miembros del colectivo *La perrera*, Sandro Venturo y Natalia Iguñiz; los artistas Claudia Coca, Emilio Santisteban, Susana Torres, Luis García Zapatero, Fernando Bryce y el crítico Gustavo Buntinx. Es muy conocida su acción “Lava la bandera”, que consistió en una serie de convocatorias públicas en la Plaza Mayor de Lima para lavar las banderas peruanas que llevaran los asistentes. La primera fue el 20 y 21 de mayo del 2000 en la llamada Feria por la Democracia, evento propuesto por diferentes agrupaciones civiles en el Campo de Marte. A partir de esta acción inclusiva y participativa, todos los viernes al mediodía muchos ciudadanos se reunieron para lavar el símbolo patrio en un acto que buscaba, simbólicamente, limpiar al país de la impunidad con la que la clase política delinquía y ensombrecía las elecciones presidenciales de ese año. Esta acción es, sin duda, una muestra de cómo una buena parte de la escena artística se vio en la necesidad de plantear un comentario y una postura sobre lo que acontecía en el contexto político hacia el fin del siglo XX. En este estudio, se volverá a comentar estas acciones, pero puede verse más en Tarazona (2006: 59-60).

Asimismo, un aspecto poco abordado es el arte producido por mujeres y menos el contemporáneo. En 2014, se publicó *Yo no solo coso. Estéticas femeninas tradicionales en las prácticas artísticas contemporáneas*. Este libro es en realidad el catálogo de la exposición curada por Gabriela Germaná en la galería John Harriman del Británico Cultural. En dicha muestra, se reunió a un conjunto de artistas mujeres que, mediante el empleo del bordado y otras prácticas asociadas a lo femenino, exploraron las formas y estereotipos con los que son representadas y pensadas las mujeres. En ese sentido, como señala el mismo libro, la propuesta curatorial no se limitó a un repaso estético de la feminidad. Esta publicación, entonces, ha sido tomada en cuenta en este estudio en tanto es un ejercicio por entender la producción del arte hecho por mujeres en el arte peruano contemporáneo, ya sea desde sus propios y distintos lugares de enunciación, recursos, temáticas, etc., o desde los aspectos en los que convergen.

En relación a lo anterior, como se decía, hay pocas investigaciones dedicadas a artistas mujeres, aunque el panorama parece estar empezando a cambiar. Recientemente, en abril de 2018, se ha publicado *Energías sociales/Fuerzas vitales. Natalia Iguñiz: arte, activismo, feminismo [1994-2018]*, libro catálogo de la exposición del mismo nombre sobre la artista peruana Natalia Iguñiz. Es muy importante que tanto la muestra como el libro hayan planteado las líneas de trabajo de la mencionada artista, pues reconocen su importante papel en el activismo³ peruano, que siempre ha estado vinculado al quehacer masculino y más en la historia del arte contemporáneo peruano. Es de celebrar, entonces, esta publicación, la cual se suma a intentos pasados de plantear estudios sobre artistas mujeres.

En la línea de lo antes dicho, poco a poco han estado apareciendo estudios sobre Elena Tejada-Herrera. El primero de ellos fue *El arte de la performance: analizando la obra de Elena Tejada-Herrera, artista peruana*, de Teresa Arias Rojas (2009). Se trata de la tesis que escribió la autora para obtener la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es, hasta el momento, la única tesis escrita sobre nuestra artista. Este estudio propuso un primer acercamiento académico a la performance de Tejada-Herrera. Sin embargo, lo hace recién en el último capítulo, el tercero, pues en los

³ *Activismo* es un término derivado de la fusión entre *arte* y *activismo*, que denota a las acciones que un grupo de artistas hace en el espacio público a través de formas relacionadas al arte urbano o callejero, como afiches, por ejemplo. Suele estar vinculado con la crítica a la sociedad de consumo, pero también es crítica de otros fenómenos sociales sin alinearse a un estilo artístico concreto. Es, además, participativo, esto es, suele involucrar al público.

dos primeros revisa el concepto de performance y ensaya una historia de la performance en América Latina. En ese sentido, reconocemos el precedente que sienta la iniciativa de Arias en plantear la performance como tema en la historia del arte peruano, y sobre todo la de Tejada-Herrera, y, justamente por ello, creemos necesario continuar su labor profundizando su estudio.

De otro lado, en revistas como *Bisagra* y *Ansible*, también se ha publicado sobre la performance de nuestra artista⁴. No obstante, una segunda importante publicación es *Videos de esta mujer: Registros de performances 1997-2010*. Dicho libro, publicado en abril de este año (2018), es el catálogo de la exposición del mismo nombre que curó Florencia Portocarrero en Proyecto AMIL en 2016. Esta muestra constituyó la primera revisión de la obra de Elena Tejada-Herrera y reunió 21 registros de performances en el periodo señalado. El libro, entonces, documenta muy bien estas piezas de performances hechas en Perú y Estados Unidos, pues reúne fotogramas de los videos y, además, está acompañado de textos de la misma curadora, del artista Armando Andrade Tudela y del curador Miguel A. López. Además, cuenta con un dossier de textos de la misma Elena Tejada-Herrera, entre otras virtudes. Esta última publicación ha sido tomada en cuenta, en tanto constituye, sin duda, la más importante realizada hasta el momento. En este recuento bibliográfico, hemos tratado de evidenciar que el interés que ha despertado y despierta la performance de Tejada-Herrera no solo es real sino también creciente. Es también por ello que esta investigación espera contribuir a consolidar su presencia en la historia del arte y subrayar la importancia de su propuesta en el arte político peruano.

Como se mencionó páginas atrás, en esta tesis se aborda la performance de nuestra artista entre 1997 y 2001, en la que puso en agenda artística la situación de la mujer en el Perú de fines de los años 90. El objetivo principal es determinar en qué medida la performance inicial de Tejada-Herrera resultó novedosa en su planteamiento de la mujer como sujeto de comentario político en el arte político peruano. Para ello, tenemos dos objetivos secundarios. Uno es entender cuál es la propuesta de Tejada-Herrera para una crítica política desde el cuerpo. Esto será posible mediante la exploración de cómo la artista propone una identidad a partir de lo femenino. Al respecto, nos referimos a identidad, a

⁴ Véase, por ejemplo, el artículo de Max Lira “Bataclana se extirpa tetas en danza del vientre”, publicado en el primer número de la revista *Bisagra*. Fue muy prometedor que dicha revista, desde su inicio, le dedicara a la artista otros dos artículos pequeños sobre la misma pieza, uno de Susana Torres y otro de Diana Daf Collazos. Para mayor detalle, consulte la bibliografía.

secas, en términos de la teórica del arte Amelia Jones. A partir del concepto de identidad de Rosalind Krauss, Jones propone que la identidad es la *autodefinición* conformada intersubjetivamente en relación con otra persona (2011: 174). Asimismo, complementamos esta definición con la propuesta por Félix Guattari, para quien la identidad es un “concepto de referenciación, de circunscripción a cuadros de referencia” (2006: 86). En ambos casos, la identidad puede entenderse como un proceso en el que uno se define no solo por condiciones propias, sino también por su relación y posición frente al otro.

Relacionado a lo anterior, otro objetivo es comprender cómo su performance vincula la identidad personal con la colectiva. Esto tiene que ver con la propuesta particular de la artista de plantear la política dando un giro de lo macro a lo micropolítico. Es entonces que entra en juego el uso de recursos como la apelación a lo doméstico, lo emotivo y lo corpóreo, valores tradicionalmente asociados a la figura femenina.

Estos objetivos se han traducido en la organización de esta investigación en tres capítulos. Ha de puntualizarse que estos proponen temáticas de análisis y es precisamente a partir de los temas tratados que analizamos una y otra vez las piezas que componen el corpus de este estudio. En otras palabras, las performances de Elena Tejada-Herrera son abordadas en varias ocasiones y a lo largo de los tres capítulos. Se ha creído conveniente esto en aras de subrayar la compleja polisemia de la performance de nuestra artista mediante su análisis desde distintos aspectos.

El primero es “Hacia la construcción de un discurso personal”. Este título refiere a dos cuestiones: Una es entender cuáles eran las coordenadas biográficas, contextuales y artísticas de la performance de Elena Tejada-Herrera, y la otra es ver cómo la artista poco a poco fue configurando una propuesta de sujeto femenino que lleva la voz crítica de la esfera colectiva a través de su cuerpo. Asimismo, queremos aclarar que entendemos como “coordenadas” a todas aquellas prácticas artísticas y sobre todo de performance a las que se puede asociar la hecha por Tejada-Herrera. Para ello, se ha hurgado no solo en varios de los textos mencionados en páginas anteriores, sino, sobre todo, en entrevistas a la artista, registros de conferencias o incluso correos sostenidos con ella para poder entender qué referentes manejaba ella sobre la performance al plantear sus piezas.

Relacionado a esto, se explora posibles genealogías que pueden establecerse entre su trabajo y el de otros artistas peruanos, sobre todo aquellos que, como ella, planteaban un

arte político. Pensamos en nombres como Eduardo Villanes y, sobre todo, Natalia Iguñiz. Ha de adelantarse que reconocemos que es sintomático cómo, pese a estos parentescos, nuestra artista no se adscribió a ningún colectivo artístico o político, sino que siempre prefirió trabajar de manera individual. Esto no es casual en un medio donde el arte político ha sido predominantemente masculino o, en todo caso, ha sido más difundido y reconocido por los discursos en torno a la escena del arte peruano contemporáneo y la historia del arte peruano, en general.

Pensamos entonces en cómo la propuesta de performance de Tejada-Herrera está más vinculada a propuestas más al “margen” de la oficialidad, si es que es posible hablar en estos términos en relación a una práctica de por sí marginal como la performance. Creemos, por ejemplo, que nombres como el de Sergio Zevallos y el grupo Chaclacayo están más emparentados con su obra en tanto sus pretensiones de reflexión sobre lo *queer* y una estética más disociada de lo heteronormativo. Además, habría que desentrañar cómo eventualmente la performance irruptiva de sus inicios, sobre todo la de *Señorita de buena presencia busca empleo* (1997), pasa a ser más controlada⁵ cuando su propuesta empieza a ser no solo conocida sino aceptada en ciertos circuitos de la escena artística.

Asimismo, en dicho capítulo se examina cuáles eran las prácticas sociales vinculadas a la mujer que Tejada-Herrera refiere en sus performances. La idea es entender qué creencias, estereotipos y prácticas asignados a la mujer (y así al hombre) sirven de referentes para la construcción de una figura femenina, siempre pensando desde nuestro contexto socio-político. De otro lado, un tercer aspecto es el análisis de los recursos que emplea la artista para plantear su comentario político. Aquí aclaramos que entendemos “lo político” como una condición de la obra artística que no solo implica el comentar temática política, sino que la vuelve una “práctica de resistencia”, de acuerdo a Hal Foster. Por ello, se pretende entender, por ejemplo, cómo es que el cuerpo se convierte en un soporte para reproducir y cuestionar las formas en las que se cree debe ser una mujer desde el empleo de las mismas formas comentadas.

⁵ Por “controlada”, nos referimos a una performance ya no irruptiva sino acordada entre la artista y un espacio institucional, ya sea una galería de arte, los pasillos de una universidad o la sala de un museo. Esto, a su vez, supuso una replanteamiento de lo que Tejada-Herrera entendía como performance, como se verá más adelante.

En el segundo capítulo, titulado “‘Lo personal es político’: la identidad colectiva a partir de la individualidad”, se busca vincular cómo es que, una vez que Tejada-Herrera configura las diversas representaciones femeninas, plantea que la identidad individual puede significar también la identidad colectiva. Para esta parte, se considera nociones como “micropolítica” o “subjetividad” y otras ideas de *Micropolítica. Cartografías del deseo*, de Félix Guattari y Suely Rolnik (2006), libro del cual también se ha tomado la noción de “identidad”.

En ese capítulo, se aborda las relaciones entre lo privado y lo público a partir del vehículo del cuerpo femenino. En un primer momento, se analiza las tensiones entre ambos ámbitos, pero sin descuidar las que existen dentro del mismo cuerpo. Y es que debemos decir que Tejada-Herrera no solo se limita a emplear el cuerpo como canal de transmisión de mensajes, sino que pone en énfasis que el cuerpo *per sé* puede ser un territorio del cual hablar y plantea problemáticas que atañen a todas pero también a todos. En un segundo momento, se emparenta lo anterior con el análisis de cómo Tejada-Herrera reconoce el gesto del artista como agente transformador de las estructuras del poder en tanto es un actor social. Esto lo hace en tanto, como artista, reconoce que es un sujeto con un poder de enunciación socialmente válido. Por ello, creemos necesario centrarse en los aspectos de la exposición del cuerpo de la artista al público, de cómo ella usa la cámara como herramienta de documentación y, a la par, de (re) creación discursiva y, naturalmente, de cómo Tejada-Herrera se vincula con el espectador a partir de su desnudo, la cámara y, sobre todo, el espacio. Es más, la calidad “fronteriza” de la performance con el teatro ha implicado revisar estudios de teatro.

Finalmente, en el tercer capítulo, “La crítica ciudadana desde el cuerpo femenino”, se explica la propuesta de nuestra artista de plantear un arte político desde el sujeto femenino. El fin de esto es justamente sustentar cómo es posible una conexión entre la esfera de lo individual, en este caso desde una propuesta femenina, y la esfera colectiva entendida desde una perspectiva social, política en términos de ciudadanía. Mediante una investigación histórica, de carácter hemerográfico y bibliográfico, se ha empleado fuentes sobre el régimen fujimorista para, en un primer apartado, reconocer qué aspectos de la vida socio-política, vinculados al gobierno de Fujimori, son los criticados en la performance de Tejada-Herrera.

Dicha investigación resultó fundamental para entender cómo era representada la mujer en los medios de comunicación. Piénsese en la constante y creciente presencia objetualizante

de la mujer en fenómenos mediáticos como “la malcriada”, esta mujer que aparece en prendas cortas, por lo general en bikini o tanga, al final de los periódicos en formato tabloide. De hecho, como se sabe, esta figura es parte de un fenómeno mayor denominado “prensa chicha”, que la dictadura fujimontesinista “aportó” al imaginario social. A la luz de conceptos como “basurización simbólica”, propuesto por Rocío Silva Santisteban en su libro *El factor asco*, se revisa en este capítulo cómo las prácticas denigrantes sostenidas por el régimen de Fujimori fueron no solo abordadas sino combatidas desde la performance como un recurso más elocuente que la palabra y la misma imagen para adoptar y defender una postura crítica contra el Gobierno.

Ya en un segundo momento del tercer capítulo, se analiza cómo el cuerpo femenino se erige como un medio de reivindicación ya no solo individual femenino, sino también colectivo y universal, incluso más democrático en tanto integra a grupos no normativos o marginales (los vendedores ambulantes, los travestidos, los perseguidos y muertos políticos, y, de hecho, la misma mujer). Para ello, la hipersexualización de la mujer es abordada en la performance de Tejada-Herrera, pero lo hace desde un empleo de lo abyecto y el humor, como se verá.

Esperamos, entonces, que la presente investigación contribuya a profundizar los estudios nacidos del creciente interés en Elena Tejada-Herrera y, en general, anime a otros a unirse en el propósito de incorporar a la performance y, sobre todo, a las mujeres artistas en la historia del arte peruano.

Capítulo 1: Hacia la construcción de un discurso personal

1.1 Coordinadas biográficas y contextuales de la performance de Elena Tejada-Herrera

Elena Tejada-Herrera nació en Lima en 1969. Realizó estudios de pintura en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En dicho espacio, se empapa de la formación de la que es considerada como una de las mejores escuelas de arte en América Latina. Allí recibiría una formación no solo en su especialidad, sino también con estudios complementarios. Así, Tejada-Herrera estuvo interesada en expandir su conocimiento a campos no exclusivos a su formación plástica. Por eso, llevó cursos en otras unidades académicas. Por ejemplo, cursó en Antropología y Literatura. Señala la misma artista en una entrevista hecha por Teresa Arias⁶:

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 del arte y expresiones culturales en general, así como de otras áreas de conocimiento (2003: 95).

En ese sentido, no ha de sorprender que la artista mantenga esa línea de curiosidad por otras áreas de interés, más allá de lo estrictamente artístico. Este es un patrón que se ha mantenido a lo largo de su trayectoria artística, lo cual se traduce en su obra, como se verá posteriormente. Volviendo a su formación como artista, ya desde facultad se notaba el interés de Tejada-Herrera por el universo femenino. En sus pinturas, hay evidencia de su manejo de la representación del cuerpo de la mujer, con una vena bastante erótica.

Una muestra de ello se da desde su primera muestra individual, realizada en 1995. *Abuelita te alimentará como Dios manda* se montó en la galería de la Escuela Académica Profesional de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos por convocatoria de Mihaela Radulescu. En dicha exhibición, presentó obras de marcada carga erótica y

⁶ Teresa Arias Rojas (Lima, 1976) es Magíster en Historia del Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, casa de estudios donde también se formó como historiadora del arte. Justamente para obtener el grado de Licenciada en 2009 escribió la tesis *El arte de la performance: analizando la obra de Elena Tejada-Herrera, artista peruana*. Esta es hasta el momento la única tesis hecha sobre la artista en cuestión; por ello, ha sido y es de suma importancia para esta investigación. Le agradezco su generosidad por facilitarme su lectura.

también psicológica. Justamente la exploración por la psicología femenina es un rasgo que se trabaja desde esa época y se mantiene hasta su obra en la actualidad.

Asimismo, en esa misma muestra, hay ya un interés por retratar aspectos marginales de la sociedad. Es así que se reconoce una exploración por espacios como bares y prostíbulos, espacios que justamente también exploraba Víctor Humareda, uno de sus pintores favoritos. Performances como *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999) están en la misma línea e irían mucho más lejos en el trabajo de investigación previo que supone, además, la performance.

De otro lado, vinculado a lo anterior, hay en esta primera etapa de Tejada-Herrera un interés por personajes mundanos, muchos de ellos extraídos del imaginario popular-mediático. Una de las obras expuestas en esta primera muestra individual es una de técnica mixta, donde se emplea una foto de la vedette Susy Díaz en medio de imágenes del centro de Lima, a manera de collage. Este ejemplo la vincula con otros artistas de finales de los noventa. De hecho, el uso de elementos de la cultura popular urbana no es exclusivo de ella, sino que es parte también de otros artistas de su generación. Como señalan Max Hernández y Jorge Villacorta en su libro *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*: “Al promediar la segunda mitad de la década, y con más fuerza a fines de los noventa, se produjo una escalada de los temas sociales en el arte” (2002: 139).

Finalmente, otra característica de su pintura es que la palabra escrita ya tiene importancia para su interpretación, más concretamente en los títulos. En su primera exposición, muchos de ellos tienen una carga irónica intencional. Esta dedicación al título es una primera exploración al texto escrito, que posteriormente tendría mayor protagonismo en el trabajo de investigación previa para la concepción y fundamentación de su obra de performance.

Este breve repaso por la obra inicial de Elena Tejada-Herrera nos habla no solo de una artista con características peculiares, sino de una pintora que recibió reconocimiento en los noventa desde su etapa de formación. Así, ya antes de 1995, había quedado finalista en concursos como los siguientes: “Concurso de Pintura del Quinto Centenario del Descubrimiento de América”, organizado por el Centro Español del Perú en 1992 y, en el mismo año, en el “Concurso Nacional de Pintura Coca-Cola”; también en 1994, en el “TV Salón de Pintura Latinoamericana” de Machala, Ecuador. Incluso, en 1995 mismo,

fue finalista del “Concurso de Pintura Michell & Cia”⁷. Pese a los logros reseñados, la artista muda hacia la performance y la instalación, donde también obtendría reconocimientos, como se verá después. Como señala Teresa Arias al respecto: “Por ello, podemos deducir que tanto su arte conceptual como sus pinturas eran valoradas por la crítica de arte” (2009: 61).

Sin embargo, Tejada-Herrera no abandona totalmente la pintura. El crítico de arte Luis Lama comentó en alguna ocasión que su obra pictórica no era suficientemente conocida pese a ser muy buena. En la actualidad, se le considera una artista interdisciplinaria, pues no solo promueve obras de arte participativo, sino también sigue creando instalaciones, videos, fotografías, pinturas y dibujo. Así, afirma en su cuenta de Tumblr:

“I see my practice as cultural exchanges, where the conversations and interactions for the creative experiences feed the artwork. The resulting objects or materialization for the communication of these creative processes are photographs, installations, paintings, drawing, videos and Internet postings”⁸.

Este quehacer de abordar múltiples disciplinas, como se ha visto, se fue configurando desde sus primeros años de formación académica. No obstante, su obra gráfica es todavía de sumo interés. En 2011, por ejemplo, Felipe Mayuri Poma⁹ la incluye en su libro *Trazos de la historia. Libro de dibujo por artistas peruanos contemporáneos*. Este libro reúne a los 47 artistas que fueron seleccionados para la exposición del mismo nombre que se realizó en la Casa Pausa entre 21 de julio y el 13 de agosto de 2013. La curaduría fue de Andrés Ennen y Andrea Elera.

La temática giró en torno a conceptos como “historia oficial del Perú”, “historia *no oficial* del Perú”, “Historia del Perú basada en la educación escolar”, etc. Tal y como señala Mayuri: “El cómo estamos asimilando tanto la historia disidente como la discurrida, no

⁷ Cabe señalar que dicho concurso es uno de los más renombrados en la escena de la pintura contemporánea peruana. Fue creado en 1980 por iniciativa de Pilar Olivares Rivero y Michael Michell Stafford, dueños de la textilera arequipeña Michell. Básicamente, el certamen empezó con la categoría “Acuarela”, pero luego incluye la categoría “Óleo”. En 1995, fueron miembros del jurado de Oleo Leslie Lee, Silvio De Ferrari, Eduardo Cervantes y Luiz Solorio. Para más información, consultar: http://www.michellarte.com/historia_concurso_arte

⁸ Consultar <http://elenasocialpractice.tumblr.com/>. En dicha página, tiene registro de algunas de sus obras a lo largo de su trayectoria artística, muchas de ellas con algunas descripciones.

⁹ Felipe Mayuri Poma es historiador de arte por la Universidad Mayor de San Marcos. Además, de su labor como curador, es investigador de arte peruano contemporáneo y administrador de El Arte Calato, blog de arte peruano contemporáneo.

para construir un mejor futuro necesariamente, sino para valorar este presente que convulsiona a cada momento” (2011).

En dicha publicación, se incluye dos dibujos de Tejada-Herrera. Uno de ellos, *Vedetricio en el Congreso* (figura 1), retrata a dos mujeres: una aparece sonriente en primer plano y en posición tres cuartos; la otra aparece detrás y hacia a la izquierda. La primera está vestida de traje formal, mientras la segunda está representada de cuerpo entero y está vestida únicamente por un bikini. El nexos entre ellas es el dibujo del Congreso de la República, por lo que podemos pensar que se trata de la misma persona. Sumado a eso, es el texto, mediante el título, que nos confirma esta primera lectura: *Vedetricio en el Congreso*. Esto es una muestra de lo que hablábamos en un pasaje anterior, la importancia que tiene el texto para sustentar y comprender su obra.

De otra parte, hallamos en estos dibujos un interés en la materia política, que, en este caso, comenta la incursión de la conocida vedette Susana “Susy” Díaz, quien, a inicios de 1995, emprendió una campaña para postular al Congreso de la República. Su controversial uso del cuerpo para promocionar el número con el que postulaba (el 13) y su mediático carisma¹⁰ le permitieron alcanzar una curul con un margen de votos que superó al de muchos otros políticos de largo aliento.

No es casual que Elena Tejada-Herrera se haya referido a dicho personaje, ciertamente controversial pero muy pertinente para proponer un comentario político a partir del retrato de la actriz cómica. La crítica parte de la carga simbólica que constituye que un personaje de la farándula, concretamente del mundo de la comicidad y el vedetismo, haya logrado ser congresista. Este momento en la historia del Congreso, y de la misma historia del Perú, resulta sin precedentes y fue tomado como un signo de los tiempos que se vivieron durante la dictadura de Alberto Fujimori: el inicio de la “farandulización” de la política y, a la vez, el auge de la cultura chicha en nuestro país, que hasta ahora se vive.

Así, pues, el caso comentado por Tejada-Herrera a través de estos dibujos reúne una serie de intereses de la artista que son abordados ya desde los inicios de su trayectoria y serán nuevamente objeto de su propuesta de arte crítico, que pretendemos analizar: el

¹⁰ Su campaña fue potenciada por el apoyo de la periodista de espectáculos del diario Ajá Iris Samanamud, quien le sugirió que utilizara la estrategia de la ex actriz porno italiana Iona Staller, alias *La Cicciolina*, para postular al Congreso de su país: mostrar con énfasis una parte de su cuerpo para promocionarse. Así, mientras Staller mostró el seno, Díaz exhibió la nalga con el número 13 pintado con labial rojo.

progresivo desprestigio de la clase política peruana, el vínculo corrosivo entre los medios de comunicación y la política, la reflexión sobre la condición de la mujer en el Perú, etc. De hecho, algunos de estos elementos aparecen nuevamente en su performance, más evidentemente en *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999).

Uno de ellos es la inclusión de una mujer a la que puede catalogarse como *bataclana*. Según el DRAE (Diccionario de la Real Academia Española), *bataclana* es una “bailarina o cantante de bataclán” (figura 2). Este término, a su vez, refiere a un “espectáculo teatral frívolo”. Recordar estas nominaciones es importante para entender la carga de esta palabra en la sociedad peruana. La *bataclana*, ciertamente, es una mujer propia del espacio teatral y más concretamente del espectáculo de la variedades (*varietés* en francés), que está compuesto de variados tipos de presentaciones, ya sean musicales, humorísticas, eróticas, etc.

En España y América Latina, más propiamente en Argentina, esta artista tiene una función protagónica, y está encarnada por una mujer bella de rostro y de cuerpo estilizado, que suele estar ataviada de costosos bikinis de pedrería, lentejuelas, plumas, etc. Además, suele bailar y cantar o, en todo caso, hace fonomímica en un teatro. Sin embargo, la *bataclana* en el Perú dista mucho de ser este tipo de artista.

En nuestro país, hablar de ella es referirse a una bailarina de poca monta, que no necesariamente destaca por una belleza facial notable, pero sí por un cuerpo curvilíneo y, sobre todo, voluptuoso, muy del gusto popular masculino peruano. El espacio donde labora esta bailarina no es el del teatro refinado, sino el del set de televisión, concretamente el del programa humorístico ¹¹ o un *nightclub*. Sin embargo, la estela de la *bataclana* irradia más allá de este tipo de programas. Hacia 1999, era muy frecuente el

¹¹ Pensemos en el gran referente del programa cómico en el Perú, “Risas y Salsa”. Este era un programa humorístico que se emitió en Panamericana Televisión entre marzo de 1980 y mayo de 1999. Inicialmente dirigido por Efraín Aguilar, estuvo compuesto por actores de programas previos como “El tornillo” y “Estrafalarío”. Entre ellos, destacaron Adolfo Chuiman, Antonio Salim, Alex Valle, Jorge Montoro, Ricardo Fernández, Guillermo Rossini, Alicia Andrade, Esmeralda Checa, etc. Luego, la dirección pasó al argentino Guillermo Guille, cuya presencia le dio bienvenida a la *vedette*, a quien le da una participación y protagonismo que nunca había tenido en la televisión peruana. El énfasis de la cámara en el cuerpo femenino de la *vedette*, en figuras como Analí Cabrera, Amparo Brambilla e incluso Susy Díaz, fue continuado por toda la seguidilla de programas derivados a fines de los 80 y los años 90 como “Risas en América” (la versión de Risas y Salsa de América Televisión, que jaló a sus filas a varias de las estrellas mencionadas), “Las mil y una de Carlos Álvarez”, etc. La *vedette* formaría parte del imaginario peruano, alimentado por la prensa de espectáculos y definitivamente con mayor impulso durante el auge de la denominada “prensa chicha” que tanto fomentó la década de Fujimori.

uso de dicho término dado su constante empleo por la periodista de espectáculos Magaly Medina en su programa “Magaly TeVe”¹².

El protagonismo de las vedettes en sus contenidos era habitual. Ya sea en reportajes, “ampays” o entrevistas, estos personajes femeninos eran llamados “bataclanas” (figura 3) en un abierto tono despectivo por la pobre producción y baja calidad de los programas cómicos donde aparecían, además del poco talento artístico que Medina veía en ellas. Su aparición, entonces, estaba asociado al escándalo germinado en torno a las infidelidades, las peleas con otros artistas y hasta sus prácticas sexuales. Recordemos, si no, los videos privados protagonizados por algunas vedettes y difundidos en el programa, como parte del sonado caso de las “prostivedettes”¹³, que, luego se supo, fue una de las tantas cortinas de humo creadas por la prensa peruana en combinación con la dictadura fujimontesinista. Señala Max Lira al respecto: “La aparición espectacular del cuerpo de la bataclana peruana en los medios de comunicación masiva, así como el empleo perverso del morbo alrededor de sus prácticas sexuales, fue una de las más evidentes cortinas de humo generadas por la dictadura fujimorista con el fin de oscurecer las prácticas criminales que la sostenían” (2016:80).

Efectivamente, este énfasis en este tipo de personajes femeninos, a quienes Medina juzgaba sin piedad y, con ella, el público, fue un mecanismo discursivo creado y ejercido por el Servicio de Inteligencia de la dictadura (el famoso SIN, Servicio de Inteligencia Nacional, dirigido por el asesor presidencial Vladimiro Montesinos) consistente en proyectar en los medios de comunicación las supuestas miserias, fantasías y prácticas de las clases populares. Se trata de un fenómeno que Rocío Silva-Santisteban acuñó como “basurización simbólica” en su libro *El factor asco*. Así, este término refiere a una “forma

¹² “Magaly TeVe” fue un programa de espectáculos conducido por la periodista Magaly Medina. El programa piloto se emitió el 1 de noviembre de 1997 en ATV (canal 9). En esa señal, permaneció hasta mediados de 1998, que es cuando pasa a Frecuencia Latina. En plena crisis política, que arrastró también a las televisoras nacionales, el programa sale del aire en diciembre del año 2000 y, luego, en marzo del 2001, volvería a ATV para permanecer hasta el 2012. Sus controversiales contenidos, plagados de chismes sobre la farándula peruana y estrellas del fútbol, sumados al malicioso carisma del estilo de conducción de Medina, hicieron de Magaly TeVe un hito en la prensa de espectáculos peruana y en la misma televisión nacional.

¹³ El caso de las prostivedettes consistió en la exhibición televisiva de videos íntimos protagonizados por algunas de las más cotizadas vedettes a fines de los 90, quienes supuestamente se dedicaban también a la prostitución. Probablemente, los casos más sonados fueron el de Mónica Adaro y el de Yesabella. En sus respectivos videos, se les veía teniendo relaciones sexuales con supuestos clientes. De más está decir que dicha difusión alimentó el morbo de una audiencia fascinada por estas mujeres y las fantasías que despertaban.

de organizar al otro como elemento sobrante de un sistema simbólico, en este caso la nación peruana, a partir de conferirle una representación que produce asco” (2008: 18).

En el caso de la bataclana, este personaje era una forma de representación femenina que no era nueva de por sí. Señalo esto por varios motivos. Uno de ellos es que, como se ha mencionado antes, la configuración de este personaje del espectáculo se gestó en los años 80. No es cierto, entonces, que en los años 90 recién surgiera. Sin embargo, sí es cierto que la prensa del espectáculo de esa década le concedió mayor relieve en sus portadas y contenidos (figura 4), de manera que incluso el término quedará en el imaginario y, sobre todo, uso social. Otro motivo es que la idea de la bataclana no es otra cosa que una encarnación del estereotipo de la mujer “fácil”, asociado a su poca, corta y sensual vestimenta, cuyo valor está relegado al disfrute sensorial y sexual de su cuerpo. En este sentido, la permanencia de este estereotipo en una sociedad machista como la peruana permite que un personaje como el de esta bailarina sea reconocible, amado y, a la par, hipócritamente, criticado.

Como puede verse, ya desde la nominación de la performance, Tejada-Herrera incluye en la pieza a un personaje que es consecuencia del contexto político que se vivía y lo hace para, a partir de él, proponer una crítica que evidencia los mecanismos que emplea el poder para el control de la sociedad peruana. El comentario hace hincapié en varias de las formas en las que lo hace: la normalización de la hipersexualización de la mujer, el dominio de la masculinidad mediante el mecanismo anterior a manera de distractor, etc. Más adelante, se profundizarán estos aspectos.

Hemos hecho este comentario sobre algunos de los dibujos y, en general, la obra inicial de Tejada-Herrera para ejemplificar cómo el comentario político ha estado siempre presente en su obra. Sin embargo, el punto de inflexión de su obra será su interés en la performance. Hacia 1997, realiza su primera pieza, llamada *Señorita de buena presencia busca empleo*. Hay dos versiones: una es la hecha en la casa Yuyachkani; la otra es la más conocida, hecha en el marco de la Primera Bienal Latinoamericana de Arte de Lima en el Museo de Arte de Lima (MALI). Es a partir de esta performance que la artista encuentra en dicha práctica un vehículo más idóneo para su propuesta artística y crítica.

En 1999, Tejada-Herrera gana el primer lugar de la novena edición del concurso “Pasaporte para un artista”, organizado por la Alianza Francesa de Lima y la Embajada de Francia. Lo logra mediante *Bomba y bataclana en la danza del vientre*, performance

que destacó entre el resto de concursantes, quienes se abocaron a géneros más tradicionales, como pintura, escultura, etc. Dicha obra incluyó un proyecto escrito y un videoregistro de la acción hecha en el MALI. Cabe señalar que fue la primera vez que se presentaba una performance en dicho concurso.

Como consecuencia de lo anterior, la artista viajó a Francia, donde no solo pudo acceder al arte de sus conocidos museos, sino, sobre todo, conocer más sobre performance. Conoce, por ejemplo, documentación sobre Fluxus, Josep Beuys y Marina Abramovic. Sin embargo, Shirin Neshat fue una de las performer que recién conoció y admiró más; también pudo ver a Doug Aitken en la Bienal de Venecia. De hecho, fue justamente ver la obra de este último artista lo que terminó de animarla a mudarse a Estados Unidos¹⁴.

A su vuelta a Lima, en 2000, Tejada-Herrera ingresa como profesora a la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes (ENSBA). Allí dicta los talleres de artes plásticas de la especialidad de Docencia. En una entrevista hecha en 2003 por Teresa Arias a Ricardo Orihuela, exalumno de la artista en Bellas Artes, se menciona que Tejada-Herrera fue muy preocupada por el bajo rendimiento de sus alumnos, por lo que trató de motivarlos llevándolos a cuanta exposición, galería y evento artístico hubiera (Arias 2009: 65). De hecho, convocó a sus alumnos a participar de una performance que presentaría en la Segunda Bienal Nacional de Lima. La obra se llamó *Los espulgadores*.

Esta labor docente continuará no solo al año siguiente, sino a lo largo de su trayectoria profesional hasta la actualidad. En 2001, entre enero y marzo, por ejemplo, dictó talleres de Pintura al óleo y de Pintura para niños en la asociación cultural Búho Rojo. Sin embargo, es en dicho año en que Elena Tejada-Herrera opta por irse a vivir a Estados Unidos, a donde llega por una beca de estudios en Virginia Commonwealth University. Ha enseñado en The School of the Art Institute of Chicago y también formó parte de Art Institute Miami International University of Art & Design. Vivió allá hasta el año pasado y nuevamente vive en Lima.

Es en Estados Unidos donde desarrolla una carrera que linda entre la formación de nuevos artistas y la activa producción artística. Siempre partiendo de la necesidad de un arte crítico, y también motivada por el contexto, la obra de Tejada-Herrera se mueve entre la performance, pero también entre el video, la intervención de espacios públicos, la

¹⁴ Esto lo señala en un correo electrónico que me envió el 3 de mayo de 2014.

fotografía, etc. Sus obras siguen exhibiéndose en galerías en Estados Unidos y en Europa. Por ejemplo, la curadora venezolana Isabela Villanueva la convoca en 2017 para participar en *Subverting the Feminine: Latin American (Re)marks on the Female Body*. Esta fue una exhibición en Y Gallery, en Nueva York, del 10 de noviembre de 2016 al 11 de enero de 2017. En ella, se reunió a seis artistas latinoamericanas que cuestionan la fenomenología del cuerpo femenino, reflexionan sobre nociones de feminidad y exploran los roles que le han sido impuestos a la mujer en la sociedad (Artishock 2017). Dicha muestra incluyó, además de Tejada-Herrera, a artistas como la guatemalteca Regina José Galindo; el dúo venezolano Yeni y Nan; la colombiana María Evelia Marmolejo; el colectivo feminista mexicano Polvo de gallina negra, compuesto por Maris Bustamante y Mónica Mayer; y la mexicana Teresa Margolles.

Asimismo, en el Perú, suele ser convocada para brindar charlas sobre su experiencia en performance y sus obras siguen siendo parte de exposiciones recientes.¹⁵ La más destacada hasta el momento, sin lugar a dudas, fue la muestra curada por Florencia Portocarrero en Proyecto AMIL. Entre el 11 de agosto y el 1 de octubre de 2016, se exhibió en dicha sala una serie de registros en video de sus performances más destacadas. La exposición tuvo por nombre “Elena Tejada Herrera. Videos de esta mujer. Registros de performances 1997-2010”. Asimismo, como se señaló en la introducción, es de destacar la publicación del catálogo de la muestra en un libro titulado de la misma forma que la muestra. Este comprende no solo fotogramas de las piezas que conforman la muestra, sino principalmente estudios que abren caminos en la exégesis de la obra de Tejada-Herrera.

Coordenadas artísticas

Como se ha visto, la educación clásica recibida en la Facultad de Arte de la Universidad Católica no fue impedimento para que Elena Tejada-Herrera bebiera de otras fuentes para

¹⁵Expuso, por ejemplo, en “CORDIS: género y emblemas del barroco americano”, que se presentó en el Centro Cultural de España del 25 de noviembre de 2015 al 10 de enero de 2016. En palabras de la comisaria Paola Vañó durante la inauguración, “la exposición abarca además una investigación para aproximarse a un discurso en un íntimo universo femenino gestado desde América Latina”. Elena Tejada-Herrera participó con el video de la performance *Burping Wonderwoman* (2006), realizada en Nueva York. Para mayor información, ver: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/04/15/cordis-genero-y-emblemas-del-barroco-americano/>. Asimismo, en 2015, también pudo volver a verse su obra en “Cuerpo presente. Foto/Video/Performance”, exposición curada por Carlo Trivelli y Jorge Villacorta en el Espacio Fundación Telefónica. En ella, en palabras de sus curadores, se pretendió “hacer una revisión cronológica y temática a un conjunto de significativo de trabajos performáticos de artistas peruanos. Se seleccionó la performance *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000).

complementar su formación. Recién a fines de los años 90, algunas escuelas de arte empezaron a incluir la performance pero no a manera de especialidad, sino como parte de actividades extracurriculares y eventuales talleres. De hecho, para cuando la artista incursiona en la performance, se le entendía de forma distinta. Señala la misma artista en una entrevista hecha por Teresa Arias en 2003: “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” (2009: 95).

Al respecto, el libro *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*, de Emilio Tarazona, parece confirmar la cita anterior. En él, el autor da cuenta de todas las formas que adquirió la performance en el Perú desde 1965 hasta el año 2000. Hacia 1990, año de inicio de un nuevo gobierno, el de Alberto Fujimori, la sociedad peruana se hallaba inmersa en una profunda crisis general, determinada no solo por la inflación económica más alta de la historia del país, sino, sobre todo, por los años más álgidos del conflicto interno armado. En medio de esto, el arte peruano empezó a buscar formas de expresión que pudieran comunicar de manera más efectiva las preocupaciones, críticas y expectativas sobre el devenir del Perú. No es intención de esta sección de la tesis hacer o proponer una historia del arte de la época, sino entender qué coordenadas artísticas fueron las más importantes en esa década tan convulsionada y, de alguna forma, permiten entender la obra de Tejada-Herrera.

En ese sentido, los 90 significaron una etapa en la que los espacios culturales eran necesarios para poder congregarse voces y prácticas que fueran una alternativa discursiva y participativa ya no solo en la esfera artística, sino y, sobre todo, ciudadana. Algunos de ellos fueron ciertamente los tradicionales como museos. Pensemos, por ejemplo, en la gestión de Gustavo Buntinx al frente del Museo de Arte Italiano desde mediados de 1990, donde hubo cabida para las performances de Arias & Aragón y Jaime Higa; el Teatro Magia, entre otros artistas, o también la performance *Sarita iluminada* realizada en el Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, en 1992, por el mismo Buntinx.

Otro centro importante fue la galería Arte Actual de Punta Hermosa. Creada en 1994 por la ceramista Teresa Carvallo y el sociólogo Félix Portocarrero Olave, dicho espacio fue referente habitual de performances y otras posibilidades artísticas. *Caretas* y otras revistas

de la época dan cuenta de esto¹⁶. Entre las performances que destacan, se encuentra *Expláyate* (1994), de Francisco Guerra-García, donde aludió a la captura de Abimael Guzmán.

Asimismo, otro espacio importante fue la Galería de la Escuela de Arte de San Marcos. Hacia 1994, Eduardo Villanes (Lima, 1967), egresado de la especialidad de Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, había inaugurado en dicho centro su segunda exposición individual titulada *Gloria evaporada* (figuras 5 y 6). A través de instalaciones, objetos y video-performances, Villanes aborda el tema de las desapariciones y entrega de los restos de los cuerpos de los 9 estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta).

Como se recordará, la masacre de La Cantuta ocurrió el 18 de julio de 1992. Consistió en el secuestro y desaparición de 9 alumnos y un profesor de la mencionada universidad estatal a cargo del grupo paramilitar Colina. A partir de agentes infiltrados en la casa de estudios, efectivos del Ejército recibieron la orden de parte del SIN (Servicio de Inteligencia Nacional) de ingresar a la universidad y detener a sospechosos del atentado del cochebomba de la calle Tarata en Miraflores, el cual había sido perpetrado 2 días antes. En abril de 1993, se halla un documento, producido por miembros del mismo Ejército, que revelaba que esta operación había sido cometida por el grupo Colina. En junio del mismo año, llega a manos del excongresista Roger Cáceres Velásquez y al periodista de Radio Comas Juan Jara Berrospi un sobre en el que había un plano. Este fue entregado a la revista *Sí* y, luego de investigaciones, se dio con que el plano indicaba en Cieneguilla un lugar en el que había cuatro fosas clandestinas. Una vez en ellas, se halló cadáveres calcinados que luego fueron analizados. Los estudios forenses determinaron que los estudiantes habían sido torturados y ejecutados con un disparo en la nuca. A partir de este hecho, se inició una serie de investigaciones que resultaron en levantarle cargos en diciembre contra varios miembros del Ejército, entre ellos, el jefe de operaciones mayor Santiago Martín Rivas. Finalmente, hacia febrero de 1994, se sentenció a varios de los autores a penas de cárcel de 1 a 20 años.

La forma despersonalizada y hasta insensible de la entrega de los restos a los familiares de La Cantuta conmovió a la opinión pública. Señala Emilio Tarazona al respecto:

¹⁶ Ver, por ejemplo, el siguiente enlace de Caretas 1447: <http://caretas.pe/1447/cultura/cultura.htm>

Las imágenes televisivas que transmitieron a los agentes del Estado, entregando los cuerpos a sus familiares dentro de cajas de cartón corrugado, varias de ellas (irónica aunque no premeditadamente) pertenecían a la conocida marca de leche, fue el punto de partida que le permite a Villanes aludir a la dignidad y la gloria - en sentido teológico- negada a las víctimas y, en parte, procurar remediarla (2005: 48).

Mencionar a Villanes es importante, porque hay en esta pieza vínculos con *Recuerdo* (figuras 25 a 30), una performance de Tejada-Herrera puesta en marcha en la Facultad de Letras de la Universidad San Marcos. Como se recordará, el 8 de agosto de 1998, la artista participa en las celebraciones de aniversario de la Escuela de Arte. Esta acción implicó que pintara previamente en el piso unos círculos concéntricos de colores rojo y blanco. Estos estaban separados por algunos metros entre sí. Cabe resaltar que estas figuras fueron planteadas como una alusión a la escarapela, un símbolo patrio reconocible, aunque lo poco prolijo del acabado de los círculos también producía que se vieran como una suerte de diana u objetivo de disparo.

Entonces, Tejada-Herrera es llevada envuelta en una bolsa de plástico negra y puesta sobre el piso, concretamente sobre una de las escarapelas. Luego de estar unos segundos en silencio, empieza a cantar versos del vals criollo “Ódiame”: “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”¹⁷. Esta entonación será luego interrumpida para mencionar uno a uno los nombres de los desaparecidos, incluyendo su edad y algunas descripciones físicas de cómo estaba cuando desaparecieron. Señala la misma artista que no especificó que se trataba de una de las víctimas de La Cantuta.

Además, entre cada mención, siguió casi con el mismo procedimiento: avanzaba entre los círculos, permanecía en silencio, encendía una pequeña radio portátil que llevaba consigo, daba el nombre de un desaparecido y algunas señas personales y repetía. Las variaciones tenían que ver, sobre todo, con el recurso auditivo, sobre el cual, más adelante,

¹⁷ “Ódiame” es un conocido vals cuya autoría se la disputan peruanos y ecuatorianos. De esta parte, se señala que fue compuesto por el piurano Rafael Otero López (1921-1997), a partir de unos versos de un poema del tacneño Federico Barreto. Mientras tanto, muchos ecuatorianos señalan que, en realidad, se trata de una composición de Julio Jaramillo, famoso por sus pasillos. Más allá de esta controversia, lo cierto es que Tejada-Herrera emplea la versión del vals en su canto en la performance. Puede consultar este video de Youtube para escucharlo en la versión más conocida, la de Los embajadores criollos: <https://www.youtube.com/watch?v=W8Ub1jsPcnU>

profundizaremos. Por el momento, mencionaremos que, por ejemplo, en la segunda “tanda”, pasó música de estaciones A.M.¹⁸, mientras en la tercera puso música de la procesión del Señor de los Milagros. Hacia el final de la pieza, entona una estrofa del Himno Nacional del Perú y, en silencio, luego es cargada para retirarla del lugar.

Decíamos que hay vínculos entre ambas performances. Principalmente, ambas responden a un tema en concreto: el caso La Cantuta. Indudablemente, este crimen es uno de los más emblemáticos del accionar de la dictadura fujimontesinista. Particularmente, los estudiantes también se sintieron más amenazados y conmovidos ante esta masacre. Señala Tejada-Herrera al respecto:

En la época en la que yo comencé mi trabajo de *performance* había mucho miedo por el terrorismo y más tarde los estudiantes nos vimos muy afectados por el caso la Cantuta. Era algo muy asfixiante. Mis primeras *performances* fueron una reacción a estas circunstancias, y tenían como intención la liberación del miedo y el manifestarse ante la violencia que estábamos recibiendo en un plano personal y colectivo (Portocarrero 2017: 25).

Es, entonces, por este miedo y por la necesidad de denuncia que ambos artistas deciden crear piezas al respecto. Sin embargo, hay varias diferencias entre ambos. En primer lugar, la de Villanes es una acción participativa en la que varias personas intervienen llevando consigo las cajas de Gloria para representar no solo la entrega de los restos de los muertos, sino subrayar también el número, es decir, la cantidad de muertos y lo impersonal de este gesto hecho por el Ejército en cajas de desecho. Mientras tanto, la de Elena Tejada-Herrera es una acción individual en la que solo ella participa. Además, a diferencia de Villanes, interviene directa y únicamente ella a través del empleo de todo su cuerpo. Este uso es subrayado por el acto de envolverlo completamente en una bolsa de basura de plástico negra, gesto que es visualmente muy poderoso en tanto el empleo de la bolsa de basura para recubrir el cuerpo asocia a este, por contaminación, a la basura.

¹⁸ Señala Tejada-Herrera en una nota al pie de página en el texto que escribió sobre dicha performance: “Las estaciones de música de la frecuencia A.M. son 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” (Portocarrero 2018: 96). Este y otros textos sobre las 3 performances iniciales (*Señorita de buena presencia busca empleo*, *Recuerdo*, y *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*) se encuentran en la sección “Dossier de textos” del libro publicado por Proyecto AMIL, ya oportunamente citado, a partir de la exposición curada por Florencia Portocarrero.

De hecho, el cuerpo *es* la basura contenida y, con ello, se evidencia la manera en la que el Gobierno ve a quienes considera sospechosos y amenazantes, aun sin razón válida.

En segundo lugar, justamente por lo antes observado, la simplicidad de los elementos usados en *Recuerdo* para dar énfasis al cuerpo de la artista tiene un efecto diferente y, en nuestra opinión, más conmovedor. Decimos esto porque, en el caso de Villanes, el empleo de la caja genera que el dispositivo que contiene al muerto llame la atención en sí, principalmente por tratarse de cajas que llevan impresas la frase *Gloria evaporada*. El juego irónico entre la frase que nombra el contenido usual de las cajas (latas de leche evaporada Gloria) y el contenido de las cajas a los familiares de los desaparecidos de la masacre de la Cantuta (los muertos) es innegable en tanto produce un comentario ingenioso y hasta cruel al vincular la literal evaporación de la leche (proceso químico al que esta es sometida) y la evaporación/ desaparición de los estudiantes de la universidad mencionada. No obstante, en el caso de la pieza de Tejada-Herrera, el contenedor del cuerpo, la bolsa negra de basura, apela directamente a la asociación entre ella y su contenido, sin mediaciones, por lo que entender el mensaje es más posible y rápido de lograr. Aquí no solo se alude al muerto desaparecido y la forma en que fue eliminado, sino también a lo que significan estas personas para el Estado, basura, y la necesidad de expulsión del mismo por su condición.

Además, el hecho de que no se trate de varios sino de un solo cuerpo el que participe en la performance le da a este, al cuerpo, una carga significativa mayor. Es este el cuerpo que habla por todos y lo hace, efectivamente: Se desplaza entre las escarapelas/ objetivos y menciona a cada uno de los desaparecidos, pese a su condición de haber sido muerto. De hecho, pese a la intención de silenciarlo, este cuerpo habla aún y, así, denuncia.

En tercer lugar, el hecho de emplear versos de un tema emblemático de la música peruana, más concretamente del vals criollo, es un recurso que apela a la emotividad del espectador. Es un tema fácil de reconocer y que, asociado a los círculos que remiten a la escarapela, conforma un aparato de recursos que remiten a la patria y al dolor de perder a algunos de sus miembros.

De la misma forma, la afectividad a la que apela Tejada-Herrera también se da por los versos seleccionados de *Ódiame*. En esta canción, el sujeto poético, es decir, quien “habla” en los versos, es alguien que le pide al tú poético (a quien se dirige) que prefiere que lo odie antes de olvidarlo: “Odio quiero más que indiferencia/ Porque el rencor hierne

menos que el olvido”. Este imperativo, entonces, adquiere un nuevo significado en una situación particular como la de la performance. Ya no solo le “habla” al tú poético en los versos, sino, sobre todo, al espectador, quien conecta con una vieja canción familiar. Es entonces que, una vez más, la performance se vale del texto para potenciar su significado y así su impacto, todo en aras de emplear la emotividad como un recurso discursivo. Señala la artista: “... en el caso de *Recuerdo* (1998) específicamente, se trató de un llamado a la empatía, y a la solidaridad, usando recursos afectivos como la música, la canción de amor, que nos recordaban de los seres queridos que nos dejaron (Portocarrero 2017: 25).

Básicamente, lo mismo sucede con la transmisión de la música de la estación A.M. Pretende apelar a la emotividad del espectador, de la misma manera que la música de la procesión. Sobre esta última, hay un componente extra que se añade: la referencia a la colectividad. La procesión del Señor de los Milagros es, sin duda, una de las manifestaciones religiosas más grandes en el país, todavía de mayoría católica. Por lo tanto, el empleo de música procedente de dicho evento remite a un referente no solo reconocible por quienes presenciaron la pieza, sino también apela al recurso de la fe y más aún de la fe colectiva, necesaria para rogar por los desaparecidos.

Por otra parte, en el caso del recitado de una estrofa del Himno Nacional, y en conjunto con el uso de las escarapelas, la alusión a la patria parece plantearse. Cabe comentar que no es la primera ni la única artista de la época que emplee estos recursos. Sin embargo, aquí Tejada-Herrera podría estar planteando otra forma de uso de dichos recursos en tanto busca el efecto emotivo, y, sobre todo, ya a nivel discursivo y desde una perspectiva histórico-artística, podría evidenciar que desde la performance la simbología patria se desconfigura o, en todo caso, adquiere nuevas luces.

Es en este breve análisis de *Recuerdo* que se puede vislumbrar cómo la obra de Tejada-Herrera parte de una necesidad de comentario crítico del contexto que se vivía en el Perú de fines de los 90. En más de una ocasión, a lo largo de su trayectoria artística, ha reafirmado esta necesidad comunicativa, la cual, como se ha visto, puede conectarse con las intenciones de otros artistas de la época. Sin embargo, sus mecanismos difieren y en buena parte porque es consciente de su condición de mujer, blanca e instruida. Es justamente esta conciencia la que, creemos, le otorga a su propuesta artística no solo una

nueva forma de arte político, sino, sobre todo, de cuestionar a este mismo y a sus mecanismos. Sobre esto escribiremos más adelante.

1.2 Roles de la mujer aludidos en el periodo

Como se ha visto, entre 1997 y 2001, la performance de Elena Tejada-Herrera va gestando sus propias coordenadas. Ya hemos mencionado cuál fue la formación académica y el contexto en el que la artista fue formándose como artista. Sin embargo, esta formación, como no podía ser de otra manera, fue alimentándose también de las indagaciones hechas fuera de la Facultad de Arte de la PUCP y naturalmente fuera de la misma universidad. En ese sentido, el periodo de nuestro estudio se caracteriza por los efectos de las influencias universitarias, pero también por los primeros años de ejercicio profesional en un circuito artístico que linda entre lo tradicional y lo experimental.

El interés por el tema de género, entonces, nace de un ejercicio constante de observación y reconocimiento de cuáles son los roles asignados a la mujer. En el Perú de entonces, y hasta hoy, las expectativas de la condición femenina se vinculan, como históricamente ha sido, al ámbito doméstico, pese a los avances en materia de derechos civiles, laborales y educativos. Su fundamentación, básicamente biológica, pero también arraigada en la tradición religiosa, tiene que ver con su carácter y consideración reproductivos, asociados a la maternidad y al cuidado de los hijos¹⁹.

Sin embargo, decíamos, el siglo XX en el Perú también experimentó lo mismo que en otras naciones. Hubo cambios sociales que impulsaron que la condición femenina expandiera su esfera doméstica y que permitieron que la mujer acceda a la educación. Ligado a esto, las transformaciones también se acercaron al ámbito laboral, lo cual permitió que los roles de la mujer se ampliaran no solo en el trabajo, sino también y, sobre todo, en la esfera pública.

A su vez, este acercamiento a la vida pública supuso que la mujer experimente una posibilidad de participación política, pues el surgimiento de los partidos políticos, los gremios, las organizaciones vecinales y campesinas, y cuanto grupo de trabajo colectivo

¹⁹ No es la intención de este trabajo proponer una suerte de teoría de género, pero sí creemos conveniente revisar qué estamos entendiendo en términos de dichos estudios.

hubo contempló la participación femenina. Señala Cecilia Blondet en *La situación de la mujer en el Perú*: “Con matices y diferencias entre las propias mujeres en razón de su composición social y cultural y con las peculiaridades propias de cada etapa de gobierno, la tendencia general hasta antes de los 80 iba en un sentido claro. La condición social de la mujer había logrado un avance significativo” (1994: 14).

Hay que aclarar que, en dicho libro, Blondet y Carmen Montero dan cuenta de la situación de la mujer entre 1980 y 1994 en el Perú. Los años 80 en nuestro país fue un periodo triplemente retador, en tanto había vuelto a la democracia, pero que, en su intento por experimentarla, tuvo que luchar con la peor crisis económica de su historia y, peor aún, con el conflicto armado interno desatado por grupos subversivos como Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Particularmente, esta última condición supuso condiciones de vida en donde las garantías personales no estaban aseguradas ni mucho menos el ejercicio de los derechos humanos o los civiles. Solo para el año 1993, el Perú había perdido más de 25000 ciudadanos por las múltiples formas de violencia ejercida no solo por los grupos subversivos sino también por las Fuerzas Armadas que afectó a ambos bandos y, sobre todo, a la población civil²⁰.

¿Cómo ser mujer en esas condiciones? Hacia 1997, aparentemente la situación se estaba apaciguando. Sin embargo, la lucha antisubversiva continuaba y había adquirido niveles de barbarismo y especial ensañamiento con la población femenina. Quizá el caso más conocido de violación de los derechos de las mujeres fue el de las esterilizaciones forzadas. Como se sabe, entre 1990 y el año 2000, aproximadamente unas 314 605 mujeres fueron esterilizadas por el Programa Nacional de Planificación Familiar de la dictadura de Alberto Fujimori. Según un informe periodístico sobre el caso hecho por BBC Mundo, “El Comité Latinoamericano y del Caribe de los Derechos de la Mujer (Cladem) concluyó que sólo el 10% de las mujeres que fueron esterilizadas en aquel periodo dieron su "consentimiento genuino"(2015). Múltiples testimonios relatan cómo estas mujeres fueron privadas de su derecho a ser madres y, sobre todo, de gobernar sus cuerpos mediante engaños, incentivos económicos, chantajes y hasta ejercicio de fuerza física.

²⁰ Para mayor detalle, conviene siempre revisar el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), publicado en agosto de 2003: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

En este apartado, se pretende entender qué prácticas sociales y estatales vinculadas a la mujer comentaba Elena Tejada-Herrera en sus *performances*. Esto se logrará desentrañando los estereotipos, prejuicios, roles y prácticas asignados a las mujeres (y así a los hombres) que reconoció la artista y creyó conveniente abordar, de manera crítica, en sus obras. Para estos fines, es necesario que precisemos un par de consideraciones. En primer lugar, estos roles, prácticas y demás aspectos relacionados a la mujer y las relaciones de género son, naturalmente, concebidos desde su propia condición femenina, la cual, como ya se ha dejado ver en páginas anteriores, es un punto de partida del que es consciente y que es problematizado en las piezas de performance que elabora Tejada-Herrera.

En segundo lugar, la condición de artista está muy presente en cada propuesta. Esta consideración, creemos, es muy importante al momento de acercarse a la obra de Tejada-Herrera por varias razones que podemos ir esgrimiendo. Una es que, al ser consciente del rol de artista que tiene, sabe que tiene un *poder*, es decir, una *facultad*, que cree debe usarse y lo hace. A diferencia de otros artistas peruanos de la época que estudiamos (fines de los 90), y más concretamente de otros a los que su obra ha sido etiquetada como “arte político”, en Tejada - Herrera este saber no es solo facultativo, es decir, no solo le permite crear piezas y discursos que comenten o cuestionen el contexto político o social, sino que pone en esas piezas al cuerpo del artista al servicio de dicho discurso y, por lo tanto, en el ojo del mismo. Lo primero resulta, ciertamente, novedoso, y lógicamente posible por el empleo de la performance, pero el valor de las piezas no radica solo en ello, sino justamente en el efecto primario, a saber, en cómo el cuerpo habla y debe ser escuchado. Creo que esto último resulta muy poderoso y más si consideramos que quien lo hace es una mujer.

Para empezar este repaso, es necesario recordar qué piezas estamos considerando dentro de este estudio: *Señorita de buena presencia busca empleo* (1997), *Recuerdo* (1998), *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), *Man in Paris* (1999), *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), *La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes* (2000), *Girlboy* (2000) y *Fronteras* (2000).

Conviene señalar que dichas performances pueden clasificarse de acuerdo a modos de operación. Así, un tipo son las *irruptivas*, es decir, piezas que irrumpieron un espacio público. Dentro de este grupo, están las primeras tres piezas mencionadas en el párrafo

anterior. Otro tipo son las *videoperformances*, piezas que están pensadas para la cámara y que, precisamente por ello, están sujetas a otros recursos y efectos. Ejemplo de ello serán *La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes*, *Man in Paris*, y *Girlboy*, como se verá posteriormente. Finalmente, un tercer tipo son las *performances institucionales*, en otros términos, piezas que han sido propuestas y/o avaladas dentro de instituciones artísticas, llámese galerías o museos. Dentro de este grupo, están *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* y *Fronteras*. Teniendo en cuenta esto, es que se ha hecho un análisis de los principales roles de la mujer aludidos en las piezas seleccionadas.

1.2.1 La asociación de la belleza a la mujer como valor intrínseco

En el periodo de estudio, algo que queda muy claro en la propuesta de performance de Elena Tejada-Herrera es el interés por abordar la forma en que la sociedad se aproxima a la mujer. Probablemente el mayor valor al que se le asocia es el de la belleza. La artista es consciente de ello y eso se nota en la forma en la que presenta a la mujer en sus performances.

Prácticamente todas las piezas seleccionadas proponen al espectador una aproximación a la mujer a partir de aquello que socialmente suele hacerla merecedora de juicio: su cuerpo. En el caso de las obras que trabajamos, el cuerpo no solo es el medio mediante el cual la performance es posible, sino que ocupa la mirada de atención, sobre todo por el uso/desuso de recursos que lo cubren o no. De esta manera, en la pieza, las acciones hablan y el cuerpo también lo hace.

Analicemos *Señorita de buena presencia busca empleo* (1997). Primero, describamos la pieza (figuras 14 a 24). Fue hecha por primera vez en la Casa Yuyachkani. Sin embargo, la versión más conocida y celebrada es la segunda, que se dio el 30 de octubre de 1997 en la Primera Bienal Iberoamericana de Lima²¹ en el Museo de Arte de Lima (MALI).

²¹ La gestión de Alberto Andrade Carmona, alcalde de Lima entre 1996 y 2002, creyó conveniente impulsar la escena cultural en su propósito de recuperar Lima para los ciudadanos, luego de un largo periodo de muerte de los espacios públicos, provocada por el incremento de la delincuencia a raíz de la crisis económica, pero principalmente por el accionar del terrorismo desde la década anterior y, sobre todo, en la primera mitad de los 90. Luego de una serie de acciones de recuperación del centro histórico, la Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas le concedió a Lima el título de “Plaza Mayor de la Cultura Iberoamericana” durante todo el año 1997. Dicha distinción reforzó, a su vez, el reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Humanidad que la UNESCO le había otorgado a nuestra ciudad. Este organismo le sugirió a Andrade la gestación de oferta cultural para recuperar su atractivo. Es así que se crea la Bienal Iberoamericana de Lima, cuya primera edición fue en 1997. El crítico de arte Luis Lama fue el encargado

Como se recordará, la artista ingresó al patio del mencionado museo en donde se daba la última fecha de conversatorios de la Bienal. Entre los panelistas se encontraban 7 de los comisarios, críticos y teóricos de arte más relevantes del momento como el crítico y curador brasileño Paulo Herkenhoff; el curador paraguayo Ticio Escobar; la directora de la Bienal de La Habana, la cubana Lillian Llanes; la curadora e historiadora del arte venezolana Bélgica Rodríguez; la fundadora de la galería Fórum (Perú), Claudia Polar; la crítica española Menene Gras Balaguer; y la curadora y crítica mexicana Raquel Tíbol²².

Mientras todavía discutían, Elena Tejada-Herrera entró entre los asistentes cubierta de pies a cabeza con periódicos de la sección de empleos del diario *El Comercio* a excepción del pubis y las nalgas. Cabe resaltar que también llevaba colgado un letrero que decía “Empleos en general”, según señala la propia artista, “haciendo alusión a la prostitución” (Portocarrero 2018: 92). Además, sobre la espalda decía “Señorita de buena presencia buscando empleo”, según la propia Tejada-Herrera, “en alusión a los requerimientos que constantemente aparecen en las ofertas de trabajo que los empleadores publican en las secciones de “Empleos en general” de los diarios” (Portocarrero 2018: 92).

De pronto, comenzó a repartir volantes con un texto extraído del libro *La geopolítica del hambre*, del antropólogo brasileño Josué de Castro, que describía cómo se comportaban aquellas personas que eran afectadas por el hambre²³. Ante el desconcierto del público asistente, se aproximó a ellos con una bolsa de tela verde que llevaba inscrito el símbolo de dólar y les preguntó si traían dólares. Esta bolsa se asemejaba a aquellas con las que se solicita el óbolo en las misas. Ahí se produjo un primer intento de un agente de seguridad por retirarla, pero algunos asistentes la defendieron. Es por ello que consiguió seguir avanzando y se dirigió al estrado donde se hallaba la mesa de panelistas, a quienes

de llevar a cabo la gestión de este proyecto, en su papel de director del Centro de Artes Visuales de la Municipalidad de Lima.

²²Raquel Tíbol (1923-2015), nacida en Entre Ríos, Argentina, desencadenó una sonada polémica en la época en torno a la Bienal de Lima. Básicamente, observó el desproporcionado número de participantes peruanos en una bienal que se suponía “internacional”. De hecho, ciertamente la proporción era desequilibrada: 129 artistas nacionales versus 33 extranjeros. Muchos alegan dicha diferencia a una planificada intención de mostrar a los valores locales; otros sindicaron dicha condición a una ausencia de un verdadero equipo curatorial que seleccione a los participantes y que, más bien, por intereses propios, convocó a sus conocidos. Puede conocerse un poco más la crítica de Tíbol a nuestra Primera Bienal en su artículo “La primera bienal iberoamericana de Lima” (Tíbol 1997).

²³ El texto está incluido en el Anexo 1 de la tesis de licenciatura de Teresa Arias Rojas sobre Elena Tejada-Herrera (1999).

también les entregó el mencionado volante. También les preguntó si traían dólares y, de pronto, gritó “¡Ellos traen dólares!”. En el registro, se puede ver que uno de los panelistas deposita un billete en la bolsa.

Luego, mirando hacia el público, la artista empezó a encerrar con un rotulador fosforescente algunos de los anuncios de empleos que llevaba puesto encima, como cuando uno está buscando trabajo. Estos trazos, en realidad círculos, son bastante grandes, hechos como para que pueda verse la acción que se está dando. Es ahí cuando nuevamente la seguridad vuelve a intervenir para retirar a Tejada-Herrera. Es más, mientras empieza a ser retirada, micciona en el suelo.

A partir de esta descripción de la performance, podemos comentar varios aspectos, sobre todo relacionados a la representación de la mujer. Para comenzar, el empleo del cuerpo resulta fundamental no solo en tanto con él se realiza las acciones descritas, sino que es justamente el *cómo* lo emplea lo que le otorga a la pieza mayor carga significativa. Esto puede afirmarse desde la decisión de cubrir enteramente el cuerpo, pero no el área del vientre bajo, lo cual revela al espectador que está frente a un cuerpo femenino. Estamos, entonces, ante un *triple shock*: el de la irrupción de un elemento extraño e imprevisto al evento formal que se estaba dando en el patio del MALI; el de un cuerpo que se revela como tal, no porque se desnude, sino porque, al estar recubierto, no de ropa, sino de periódicos, insinúa que es un cuerpo por la forma que adquiere; y el shock del cuerpo confirmándose como tal a partir de la única y estratégica exposición de un pubis y las nalgas.

Estas tres características sitúan a la mujer en la problematización del acceso al trabajo. En un país donde conseguir un empleo es difícil, no solo por los requerimientos, cada vez mayores y especializados, sino también por la imperiosidad de una red de contactos, la empresa de una mujer por conseguir un puesto laboral también se ve afectada por estos aspectos. Sin embargo, en *Señorita de buena presencia buscando empleo*, Tejada-Herrera subraya dos aspectos: el racial y el corporal. Ambos, muy relacionados a la condición femenina en el Perú, complejizan esta búsqueda cuando una mujer la emprende.

Así, el aspecto racial está planteado desde el mismo título: “buena presencia”. Esta es una frase de uso muy frecuente en el Perú no solo por los empleadores, sino también por quienes buscan/ofrecen su trabajo. Así, necesitar la “buena presencia” en el campo laboral peruano es hablar del requerimiento de ser blanco y situar esta condición racial por

encima de las demás razas (andina, selvática, mestiza o afroperuana, por ejemplo). Esta valoración positiva hacia dicho rasgo es, en realidad, una clara discriminación racial arraigada en la sociedad peruana desde la Colonia y que todavía permanece en ella.

Prueba de lo anterior es la normalización de este uso lingüístico para referirse a lo ya explicado: Todos entendemos a qué alude la “buena presencia” en el Perú.²⁴ En la actualidad, el uso de “buena presencia” parece disfrazarse en miles de notas, reportajes y publicaciones de autoayuda que recomiendan esta condición cuando se postula a un trabajo. Todas estas refieren al cuidado de la higiene, el “buen y discreto vestir”, la forma de hablar y dirigirse a los posibles empleadores. Sin embargo, en la praxis, la “buena presencia” todavía está asociada a un fenotipo particular, el ser blanco/a. Esto es una realidad que puede comprobarse principalmente en todo tipo de empresas, desde las grandes hasta las pequeñas, que, por ejemplo, para cargos altos, prefieren emplear a hombres en lugar de mujeres y, dentro de este último grupo, a mujeres jóvenes adultas y, de preferencia blancas²⁵.

Señalan las lingüistas Michele Back y Virginia Zavala en la introducción de *Racismo y lenguaje* (2017) que “(...) en el mundo contemporáneo, identificar prácticas racistas se ha vuelto cada vez más difícil, pues la gente ya no expresa sentimientos racistas de forma directa, sino que muestra un discurso ambivalente y contradictorio que más bien busca ocultarlos (22)”. El lenguaje, que parece prestarse para su análisis en el plano de las ideas y los conceptos, debe ser observado por las prácticas que hay detrás de él y que delata. Y es en ese sentido que el uso de la frase “buena presencia” denuncia la discriminación que hay detrás de ella y lo hace situando a la mujer en el medio de esta problemática. Este requerimiento, cabe señalar, es especialmente solicitado cuando se trata del puesto laboral femenino.

Relacionado a lo anterior, el aspecto corporal que encierra la frase “buena presencia” es innegable. En el Perú, la contratación de un empleado pasa también por el filtro estético, ya no solo asociado a la cuestión racial. De tratarse de una mujer, este “criterio” suma cuando se trata de una mujer que pueda calificarse como “bella”: es esbelta o curvilínea,

²⁴ Sobre discriminación laboral en el Perú hay numerosos estudios. Entre ellos, destaca *No pero sí: Discriminación en empresas de Lima Metropolitana* de Liuba Kogan, Rosa María Fuchs y Patricia Lay, publicado en 2013 por la Universidad del Pacífico.

²⁵ Para profundizar en ello, consúltese Kogan, Fuchs y Lay (2013).

dependiendo del puesto para que se le requiera, pero, sin lugar a dudas, es delgada. Si bien es cierto los cánones estéticos han variado a lo largo de la historia, los referidos al cuerpo de la mujer son todavía un criterio por el cual se le juzga, a diferencia del hombre.

En ese sentido, la performance en cuestión da cuenta de cómo el aspecto físico todavía resulta relevante en el mercado laboral y principalmente cuando se trata de la mujer. Tejada-Herrera subraya esto mediante la (única) exposición del sexo del cuerpo que irrumpe el espacio. El contraste con el resto del cuerpo cubierto de periódicos es un recurso que lo hace posible. A esto se le suma el empleo de anuncios laborales: la señorita requerida por dichos avisos está ahí *in situ* frente a nosotros revelándose como tal. Se asume como *señorita de buena presencia* y lo demuestra el letrero que lleva pegado en la espalda, que, ciertamente, precede al trasero desnudo. Además, en la parte delantera, el título de la sección en cuestión está estratégicamente colocado sobre el pubis de este cuerpo, lo cual redondea la asociación entre corporalidad y aptitud para el empleo.

Antes de ver otro ejemplo del empleo y denuncia de la permanencia de la asociación de la mujer a la belleza, es necesaria otra observación. Una interesante vuelta de tuerca que propone esta pieza es que, si bien nos recuerda la asociación mencionada, hace que este cuerpo femenino no sea callado²⁶, que es lo que se suele también esperar de una mujer, sino que literalmente *hable y, así, actúe*. *Señorita de buena presencia buscando empleo* denuncia que esta asociación mujer-belleza es lamentablemente aún vigente, pero propone a un cuerpo femenino que actúa y denuncia o pone en evidencia al otro. “¡Ellos traen dólares!”, afirma la artista señalando a los panelistas del conversatorio, quienes ejercen un poder no solo en el espacio del evento en tanto son los conferencistas, sino también en la esfera del mundo del arte. Y es aquí cuando este carácter crítico se potencia más. Tejada-Herrera crea una pieza que sitúa toda la problemática explicada en la escena artística: esta no escapa de lo denunciado y lo dice alguien que pertenece a ella.

²⁶ Coincide en esto con Claudia Coca (Lima, 1970), quien suele abordar el racismo en el Perú. En la muestra *Cielito lindo* (1998), en la galería Fórum, hubo una pintura *Ciega, sordomuda*, donde ella (figura 12) se representa tres veces, en cada una de cuerpo entero y mirando de frente, tapándose los oídos, la boca y los ojos. A través del vestido que cubre a cada figura, se plantea un tríptico que muestra una imagen del Congreso de la República gobernado por Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori. Coca plantea un comentario crítico a la dictadura fujimontesinista a partir de la representación de la mujer. El título juega con el de una canción pop del mismo nombre de la colombiana Shakira y plantea una representación de la mujer como un ser del que se espera no tenga una posición crítica frente a la realidad ni mucho menos sea dada a la acción contra el poder. En este sentido, Coca ironiza sobre ese concepto de mujer y lo revierte revelando a quienes verdaderamente gobiernan en el impopular Congreso. Es sintomático que lo haga justamente a través del vestido, que sirve de lienzo para denunciar a la dictadura. Tanto Coca como Tejada-Herrera revierten las expectativas sociales sobre la mujer en piezas como las mencionadas.

Probablemente sea la única artista en la época que haya planteado esta consonancia entre las problemáticas de la esfera pública/nacional y las de la esfera privada, en tanto particular, del mundo artístico.

Veamos otro ejemplo. En el caso de *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), como ya se ha comentado en páginas anteriores, la presencia de la bataclana en el evento convocado parece prometer un espectáculo de erotismo o, en todo caso, cuanto menos, sensual. Sin embargo, la presencia femenina no garantiza esto e, incluso, rompe cualquier expectativa al respecto. En cuanto a la belleza, la pieza en cuestión ofrece a sus espectadores un espectáculo en el que intervienen dos *mujeres*. Una de ellas es la bataclana, encarnada por Elena Tejada-Herrera. Como se recordará, en el video de la performance (figuras 31 a 46), luego de los créditos iniciales, aparecen imágenes del afiche que anuncia la presentación de la artista en el centro cultural El averno para el 5 de julio de 1999. En dicho espacio emblemático de la movida *underground* limeña, ubicado en el jirón Quilca en el centro de la ciudad, se anuncia el evento no solo con afiches, sino con la misma performer, quien, a manera de “jaladora”²⁷, llama al público en la calle para que pasen al local a ver la presentación.

Esta bataclana, entonces, desde el inicio deja entrever cómo viste: lleva puesto un brasier o sostén, una minifalda de tela plateada y un saco grande encima. Una vez dentro, ya por empezar el espectáculo, vemos a la bailarina sentada portando globos largos de varios colores. Ya desde este acto, la pieza presenta a una bataclana en una situación que desvirtúa su supuesta sensualidad y belleza. Mientras ella observa sentada, hay otra “mujer” que llama la atención: se trata de *Bomba*, un cómico ambulante y travestido que trabaja como “potona-tetona”, esta suerte de artista de la calle que se viste de mujer mediante el uso de una peluca, maquillaje y, sobre todo, globos como prótesis para obtener senos y nalgas recubiertos por un ceñido vestido.

El resultado de este empleo es una mujer curvilínea al extremo. Si en la sociedad actual se valora en demasía a la mujer por su belleza y, más concretamente, por su cuerpo, esta valoración ha llegado al punto de una objetualización de la misma. En ese contexto, los atributos corporales más destacados y reproducidos en cualquier medio sobre las féminas

²⁷ Según la reconocida lingüista Martha Hildebrandt, el jalador en el Perú es, entre otras acepciones, una “persona que ofrece servicios o productos fuera de una tienda” (2016). Normalmente, suelen ser contratados por la misma tienda o restaurante para “jalar” o atraer clientes a sus establecimientos.

son, en definitiva, el busto y el trasero. En la calle, la mujer que encarna Bomba es una *hiper-mujer*, es decir, una mujer reconocible por sus voluminosos senos y enorme trasero. Con ella, Bomba y cientos de hombres se ganan la vida en el Perú de manera precaria y autosostenible.

Por otro lado, en la performance de Tejada-Herrera, este recurso empleado por la artista nos presenta un personaje del mundo de la calle y así popular, cuya representación, sin duda grotesca y, para algunos, cómica, parodia la figura femenina al punto de deformarla. En ese sentido, en este escenario al que acuden quienes presenciaron la acción, hay lo prometido hasta cierto punto: una bataclana y una artista llamada “Bomba”. Sin embargo, este espectáculo o show de vedettes decepciona al asistente al Averno desde el inicio por la forma en la que son caracterizadas estas mujeres. Así, por ejemplo, Bomba no solo no es una mujer en realidad, sino que interpreta a una que no resulta bella. En el caso de quien mira la videoperformance, en los tres primeros minutos, asiste a una suerte de *collage* de imágenes que muestran el antes, el durante y el después de la acción. Entre ellas, ve a Bomba caracterizándose con los globos y todavía sin peluca, y, sobre todo, a la artista en distintos momentos, no solo convocando a la gente afuera del centro cultural, sino ya bailando y dejando entrever otras acciones y recursos.

Esto que señalamos se confirma conforme sucede la pieza. Bomba empezará a bailar al ritmo de la tumba de su acompañante y también lo hará la bataclana. Juntas en escena, se trata de representaciones que parecen destacar la corporeidad femenina, pero *belleza* no es el primer adjetivo que puede sindicarse a esta presentación. Esto se agudiza cuando toca el turno de la bataclana. Ella interpreta la danza del vientre a la que alude el título de la performance, aunque, en realidad, no es la conocida danza oriental (*Raqs sharqi*, en árabe) que todos conocemos. Como ha de recordarse, dicha danza femenina²⁸ consiste en el movimiento constante de la pelvis, acompañado de grandes desplazamientos, vueltas y movimientos del cuerpo, sobre todo de la pelvis. Sin embargo, en el caso de esta pieza, la bataclana solo se dedica a contraer rápidamente el abdomen mientras lo señala con sus manos. De esta manera, otra expectativa se ve frustrada en esta presentación: No estamos frente a la sensual danza árabe, sino frente un show pobremente ejecutado y nada grácil

²⁸ Una amalgama de antiguos bailes de Medio Oriente con bailes tradicionales del norte de África y Grecia, también bailada en Turquía.

ni erótico. De hecho, luego de estos movimientos, se pondrá a bailar al son de una cumbia con movimientos que parecen remitir a las bailarinas de tecnocumbia²⁹ de la época.

Este desvanecimiento de las expectativas se incrementa cuando luego vemos a la vedette parada sobre una banca y usando un brasier artesanal que revela unos senos larguísimos, caídos y, a todas luces, falsos. Están hechos de dunlopillo, un material de goma-espuma y de carácter maleable. Para destacarlos, en silencio, mira de frente y sin ningún punto fijo; después, repite la acción pero de costado, lo cual enfatiza la exagerada longitud de sus pechos. Luego, los levanta y deja caer sosteniéndolos desde los pezones varias veces. El resultado es una parodia de aquello por lo que son objetualizadas las mujeres, su cuerpo. Ella parece mostrarse y/o pavonearse frente al público. Incluso la cámara hace un acercamiento a los pezones, pero ya nada queda de aquello que supuestamente la embellece.

Inmediatamente después de esta exhibición, la bataclana baja de la banca y se dirige a una suerte de podio o atril de madera mientras suena un timbre. Una vez instalada allí, toma un cuchillo y sorprende al público haciendo un corte perpendicular en el pezón izquierdo. La cámara hace un zoom de este acto y sigue mostrándonos a la bailarina: toma el otro seno, coloca el cuchillo sobre la mitad de su extensión y luego lo mueve un poco más próximo cerca al pezón para trazar dos cortes. Ni bien hace esto, empieza a brotar un líquido azul de ambos cortes y refuerza esto tomando un pezón para estrujarlo. Luego, corta el mismo seno derecho desde más arriba y mucho más violentamente hasta cercenarlo una y otra vez. Lo mismo hará con el pecho izquierdo.

Estas acciones repetitivas, desprovistas de gestos faciales expresivos, pero sin duda de una gran carga visual y conceptual por las acciones de mutilación hechas sobre el cuerpo, revelan una propuesta de representación femenina diferente, por decir lo menos, en tanto los actos hechos por la misma mujer desvirtúan su asociación casi implícita a la belleza que debe rodear al cuerpo femenino. La mujer presentada en esta performance propone un dominio de su propio cuerpo, al cual manipula como quiere y también revela cómo es verdaderamente. No olvidemos que todas estas acciones descubren la falsedad de las prótesis de espuma, las mismas que la sociedad probablemente antes le impuso en sus

²⁹ La tecnocumbia es un género musical que es resultado de la fusión de la música chicha con la cumbia latinoamericana, en especial la mexicana. Fue muy popular a finales de los años 90 en el Perú. Entre los principales representantes estaban Rossy War, Ruth Karina, Ada y la Nueva Pasión, el grupo Néctar, etc. Su éxito se debe también a su omnipresencia mediática, en buena parte aprovechada por el Gobierno.

ideales estéticos de voluptuosidad. Esto, entonces, quiebra las expectativas del público asistente y más concretamente de la mirada masculina, que es inmediatamente retratada por la cámara ni bien sucede la mutilación mencionada.

1.2.2 La mujer como objeto de deseo

Relacionado a lo analizado en el apartado anterior, otra práctica perenne es colocar a la mujer como objeto de deseo. Si se asocia y valora a las mujeres todavía por su físico, esta normalización en el mundo real es posible y replicada por los medios de comunicación y, ahora, el mundo virtual. En la obra de Elena Tejada-Herrera, esta situación también es denunciada. En muchas de sus piezas de performance, propone una nueva forma de representación femenina. Señalamos esto, no porque descarte las expectativas de mostrarla. Al contrario, como se ha visto en análisis anteriores, la artista emplea aquello por lo cual las mujeres han sido históricamente valoradas, su cuerpo. No obstante, este uso que podría catalogarse como tradicional subvierte la mirada de quien generalmente ha tenido la potestad de moldearla y representarla a su antojo: el hombre. Afirma la performer: “El trabajo de género y con el cuerpo, (sic) son líneas que atraviesan mi práctica. Tengo un interés en el cuerpo masculino, en la proyección del deseo femenino sobre el cuerpo del hombre y en la representación del cuerpo masculino a través de los medios” (Portocarrero 2017: 26).

Este tratamiento de la mujer como objeto de deseo parte de la reflexión de la performer sobre cuáles y cómo son las dinámicas sociales, no solo entre mujeres y hombres, sino también a partir de las variables de raza, edad, condición social, lo público versus lo privado, etc. De hecho, resulta difícil circunscribir una sola variable para cada pieza abordada en este estudio. Por ello, por fines discursivos, se ha abordado diferentes obras una y otra vez en los distintos apartados del mismo.

En este aspecto en particular, y continuando lo ya dicho en el apartado anterior, una pieza que resulta importante en cuanto a tratamiento del tema sigue siendo *Bomba y bataclana en la danza del vientre*. Como ya se ha explicado, la promesa de belleza y sensualidad que ofrece el show de Quilca se ve incumplida con una bailarina de poca monta y su acompañante pobre y ridículamente travestido. El deseo asociado a esta mirada, deseo masculino principalmente, se ve violentado por la grotesca alianza entre ambos personajes. Además, la presencia concreta de *Bomba*, un cómico ambulante, pone en jaque la mirada masculina al plantearle un confuso juego de espejos e identidades. Se

presencia una representación burda de una mujer, más concretamente de una bailarina, la cual es hecha por un hombre, y frente a él (y *con* él) está lo representado: una bataclana. ¿Quién es quién?, ¿quién determina quiénes son? Es en esta encrucijada que el espectador se debate y ve confrontado sus deseos, proyecciones, experiencias, etc.

Asimismo, la bailarina en cuestión, a su vez, también entra en este juego de identidades. Se muestra ante el público de una forma y luego de otra: Primero parece tratarse de una bailarina; de hecho, baila en más de una ocasión. Luego, la vemos en un acto de automutilación que plantea entonces la duda en el asistente. ¿A qué está asistiendo? Hay un desafío, entonces, entre lo real y lo ilusorio³⁰.

La artista, entonces, desarticula el deseo masculino. Y lo hace en un espacio de la calle, marginal, probablemente, mucho más cercano al ciudadano de a pie que al de un asistente habitual a una galería de arte. En varias ocasiones, Tejada-Herrera se ha referido a lo violenta que le parecía Lima a fines de los años 90, sobre todo respecto a las mujeres. Así, señala:

Lo que sucede es que una ciudad como Lima te “patea en la cara”, sobre todo cuando eres mujer. El solo hecho de salir a la calle implica exponerte a estímulos visuales y auditivos muy violentos. Me acuerdo que en esa época habían paraderos en cuya publicidad encontrabas el poto de una mujer en primer plano, enorme. Para mi eso era una agresión directa, no entendía porque (sic) uno tendría que estar expuesta a este tipo de agresión visual, y ser testigo de cómo el cuerpo de la mujer está objetualizado con tanta impunidad. Entonces la respuesta tenía que tener la misma carga de la violencia que yo recibía. Era una suerte de protesta (Portocarrero 2017: 27-28).

Como puede verse, Tejada-Herrera es consciente de la violencia de sus acciones performáticas y las justifica como una respuesta violenta a la violencia mediática y real hacia la mujer. La mirada masculina se halla socialmente alimentada por lo que circula en la publicidad, la prensa, los programas de televisión, etc. Todos estos medios están programados desde su óptica y para ella. La mujer, entonces, es objeto de consumo para una sociedad machista como la peruana y un espectáculo de bataclanas promete satisfacerla. Esta performance denuncia estas prácticas haciéndolas visibles en un

³⁰ Es necesario recordar que esta pieza es creada para participar en la edición de 1999 del concurso “Pasaporte para un artista”, cuyo tema fue “Lo real como desilusión”.

espectáculo de representaciones. Por ejemplo, presenta a un hombre travestido de mujer que se gana la vida en las calles tratando de sacar una sonrisa (y una moneda) de parte de sus potenciales espectadores/compradores. Esta “mujer” hace chistes y, en sí, provoca gracia por sus desmedidos atributos físicos.

Este producto de la crisis económica lo es también de una sociedad patriarcal. Hay en Bomba una representación masculina de la feminidad o lo que considera que lo es: un ser que principalmente destaca por su cuerpo. En el caso de este personaje, el travestismo revela en buena parte la visión que se tiene de la mujer y es ahí cuando esta performance visibiliza la mirada masculina sobre la mujer.

De otro lado, la bataclana encarnada por la artista también resulta un ejercicio de travestismo³¹. Como ya se ha comentado en páginas anteriores, “bataclana”, hacia fines de los 90, era un término de uso frecuente y fácilmente reconocible por la gente, dada su promoción constante en los programas de farándula. Elena Tejada-Herrera, la persona, pero también la artista, asume encarnar a una bataclana. Entonces, personifica a una que nos recuerda a las bailarinas de los programas cómicos que solían protagonizar las portadas de los periódicos “chicha” de la era Fujimori.

Esta bataclana, sin embargo, no es un “calco” del personaje mediático, sino una versión de senos exageradamente grandes al punto de ser larguísimos, caídos y, sobre todo, feos. Hay algo en esta representación que “no cuadra”: Por su condición de mujer, podría decirse que esta tarea podría haberle resultado más fácil a la artista, pero el empleo de estas prótesis (que, a todas luces, se tratan de eso) delata la artificialidad y, así, lo ficcional de esta presentación. Justamente a esto apunta Tejada-Herrera, a mostrarnos cómo el cuerpo femenino también está constantemente sujeto a este travestismo en el que una debe esconder quién es y debe amoldarse a las expectativas, constructos y estéticas que la sociedad le impone.

Esta objetualización del cuerpo femenino es enfrentada por un cuerpo femenino que decide cómo verse y mostrarse, con mucho humor y disociándose de la delicadeza, belleza y sensualidad esperadas. En ese sentido, esta mujer adquiere un rol mucho más protagónico respecto de su cuerpo. Ante esto, vemos algunas risas entre el público, pero

³¹ Entendido como lo propone una de las acepciones de la RAE: “Práctica consistente en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo”.

también mucha sorpresa y curiosidad en él, al menos en esta versión que analizamos, que es la de El averno³².

1.3 Cuerpos de simulacro: mecanismos empleados

Según la RAE, un *mecanismo* es un medio práctico que se usa en las artes (2019). En este último apartado del capítulo, pretendo reconocer qué mecanismos emplea la artista para imprimirle el carácter político a sus piezas. En otras palabras, explicaré, por ejemplo, cómo es que el cuerpo se convierte en un soporte para reproducir y cuestionar las formas en las que se cree debe ser una mujer desde el empleo de las mismas formas comentadas.

Para tales fines, debemos precisar en qué consiste lo político. Se ha escrito mucho sobre la relación entre arte y política desde diferentes campos, ya sea la ética, la estética, la teoría y la historia del arte, además de la filosofía. Sea cual fuere el campo de estudio, lo usual es abordar a ambos elementos en una relación en la que el arte es la forma y la política el fondo o contenido. En otros términos, básicamente se entiende comúnmente a lo político como un tema de los tantos que ha abordado el arte a lo largo de su historia. Sin embargo, en este estudio, si bien es cierto estamos entendiendo lo político como una temática fundamental en la performance de Elena Tejada-Herrera, también lo entendemos como un carácter de su propuesta artística, es decir, de la forma en que esta es elaborada. En ese sentido, de acuerdo con Hal Foster, estamos entendiendo lo político en el arte contemporáneo como “una práctica de resistencia o interferencia” (2001). Esta noción puede entenderse más con la diferenciación que hace el mismo Foster entre “arte político” y “arte con política”:

...debemos distinguir, por tanto, entre un “arte político” que, enclaustrado en su código retórico, se limita a reproducir representaciones ideológicas, y “un arte con política”, que preocupado por el posicionamiento estructural y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente (2001: 112).

De lo anterior, puede deducirse que Foster propone lo político como una condición propia del arte con política. Dicha condición implica, por ejemplo, que el artista conozca y cuestione su organización simbólica y la del mismo arte, de manera que esto le permita

³² Ha de recordarse que hubo otra presentación en el Centro Cultural de la Católica el 13 de julio de 1999 para el concurso *Pasaporte para un artista*.

reflexionar críticamente sobre su realidad contextual. Esto, a su vez, plantea al artista político como un sujeto que constantemente cuestiona y que recurre a mecanismos como la reproducción, la parodia, la apropiación, etc. para llevar a cabo su obra.

Por lo antes mencionado, hasta el momento, reconocemos a la performance de Elena Tejada-Herrera como indudablemente política por las motivaciones ubicadas detrás de ella. Hemos visto también que el tema de género ocupa un lugar central en su trabajo, pero no sin descuidar o proponer otras temáticas. Es momento de ver entonces qué mecanismos emplea en su obra inicial. En esta sección, pretendemos explicar cómo estas temáticas son configuradas a través del empleo del cuerpo en la performance de la artista.

1.3.1 El *hacer* mediante el cuerpo

Ya a estas alturas, queda claro que la artista objeto de nuestro estudio se acercó a la performance incluso desde antes de 1997. El interés por el contexto político estuvo siempre y nunca lo disoció de la reflexión sobre su condición de mujer. En este sentido, la performance o arte-acción pareció ser la vía más idónea para proponer su arte. Recordemos, por ejemplo, la definición de Elin Diamond sobre performance: “un hacer, un algo hecho” (Taylor 2012: 16). Aunque es una definición breve y, para algunos, simplista de este arte, la palabra clave para entender por qué la performance podría haber sido la elegida para su arte, es la de “hacer”.

Mis performances y videos están hechos desde una perspectiva feminista; reflexionando sobre la posición social de la mujer, su acceso a los medios de representación y su presencia en la historia del arte. En mis videos las personas pueden estar desnudas y los cuerpos son territorios políticos, espacios en los que se juegan relaciones de poder y construimos nuestras identidades. Pero las mujeres no son objetos pasivos como históricamente se les ha representado. En mi obra es la mujer la que sostiene la cámara y configura la mirada. No es contra los hombres, es en nombre del amor y la libertad (Portocarrero 2018: 8).

En estas palabras de Tejada-Herrera, las cuales son parte del texto que escribió para presentarse al Master en Bellas Artes en la Virginia Commonwealth University en el año 2000, se deja entrever que el *hacer* resulta muy importante no solo como motivación artística, sino como motivación política. Si el trasfondo de su trabajo es esencialmente feminista, y justamente, reclama para la mujer el poder configurarse y representarse a sí

misma, la performance le permite ese *hacer* como artista y también se lo permite a las mujeres mediante el cuerpo de la artista.

Es justamente como señala Richard Schechner, “el performance nunca sucede por primera vez, sino por segunda, tercera, cuarta, al infinito” (Taylor 2012: 22). Lo que quiere decirnos es que la performance es un comportamiento repetido, es decir, que ya se ha dado antes y que, por lo tanto, reproduce o repite lo que socialmente se repite una y otra vez. Esta noción de performance cala perfectamente para entender lo que propone Tejada-Herrera en su escrito. El cuerpo funciona como recurso pero también como espacio o territorio en el que se puede re-crear las dinámicas sociales entre hombres y mujeres. Es, por lo tanto, un espacio de visibilización de dichas dinámicas y, a la vez, también es un territorio en el que es posible empoderar a las mujeres y devolverles la capacidad de poder construir sus identidades.

El **cuerpo** en las piezas iniciales de nuestra artista se presenta como un lienzo desde el cual actuar, representar y combatir. Recordemos, si no, en *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997), cómo este cuerpo aparece vestido y se sienta entre el público asistente pasando desapercibido. Si bien es cierto que, ni bien la artista entra al patio del MALI, empieza a repartir volantes con extractos de la *Geopolítica del hambre* de Josué de Castro, una vez que se sienta, cubierta con ropa y se comporta como es esperado (callada, sentada y atenta a la conferencia), nadie cuestiona la presencia de esta persona. No obstante, cuando se para y se descubre, es decir, cuando se quita la ropa que llevaba puesta, se devela un cuerpo extraño, cubierto de periódicos de pie a cabeza pero que revela algo: su pubis. Tan solo estos primeros momentos son bastante significativos.

En primer lugar, evidencian que la convivencia social y concretamente los eventos, rituales y dinámicas que la conforman son, en realidad, performances en las que cada uno de nosotros actúa de acuerdo a nuestro género, raza, edad, condición socioeconómica (oficio o profesión), etc. y situación social porque así se nos ha educado. Así, cuando este cuerpo “sale” o no se comporta de acuerdo a lo esperado (como parte del público asistente que debe prestar atención a la conferencia), es que llama la atención. Es un cuerpo que sorprende y desestabiliza las dinámicas propias de este evento de arte.

En segundo lugar, la cobertura de periódicos del cuerpo también escapa a la normativa del cuerpo social. No se trata de ropa, el constructo social diseñado para cubrirla, sino de otro elemento que tiene otra función. Por ello, esta conjunción entre cuerpo y papel genera

una metáfora en la que el cuerpo literalmente habla: este comunica una acción (la de buscar empleo) y nos revela también quién lo hace (una mujer) por lo que permite dejar ver (el pubis).

En tercer lugar, este cuerpo plantea otra problemática: la del artista versus la institución del arte. Estamos frente a un artista que cuestiona y desafía a miembros importantes de la comunidad artística latinoamericana. Las problemáticas de la mujer en la sociedad también se dan en la comunidad del arte. En este sentido, Tejada-Herrera propone a una mujer que hace y habla por sí misma desafiando, además, las representaciones usuales que se han hecho de la mujer en la historia del arte.

Con el ejemplo anterior, es posible entender cómo la performance visibiliza las actitudes, prácticas y dinámicas sociales mediante una suerte de mimesis. Como señala Diana Taylor, el *hacer*, ciertamente, ha sido una forma importantísima de aprender mediante la imitación, repetición e internalización de los actos de los demás (2012: 16). Sin embargo, también es cierto que la performance no está reducida a la mera mimesis, sino que, a través de ella, es posible plantear una crítica y proponer la posibilidad de cambio mediante el incómodo ejercicio de reconocer al otro.

Un ejemplo relacionado a esta última idea es el de *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000). Esta pieza se presentó por invitación para participar en el proyecto *Terrenos de experiencia I*³³ (2000), organizado por David Mutal, Jorge Villacorta y Cécile Zoonens en la sala Luis Miró Quesada Garland (Miraflores). La versión registrada, conocida y usada en este estudio, sin embargo, es la del Museo de Arte de San Marcos.

La premisa del proyecto sindicada en el tríptico era “Por la alteración del uso del espacio”. En consecuencia, la muestra promovía que artistas y el público asistente compartieran el espacio en situaciones bastante experimentales.

Describamos, ahora, la pieza en cuestión (figuras 51 a 55). Consistía en la aparición de la artista vestida con polo y pantalón negros, y portando una videocámara. Con este último recurso, se para frente al público y empieza a grabarlo en silencio. Cabe resaltar que la cámara estaba conectada a un televisor que se hallaba en la misma sala donde todo ocurría. El video que registra esta acción, a su vez, nos la muestra. Luego de esta primera

³³ Tuvo lugar entre el 18 y el 28 de octubre del 2000, todos los días.

“interacción”, Tejada-Herrera procede a dejar sobre el televisor la videocámara y empieza a desnudarse: primero, vemos que se quita el pantalón; luego, a través del video editado, vemos que ya está sin la trusa y empieza a retirarse el polo. Ya totalmente desnuda, nuevamente toma la cámara y graba a la audiencia. En el video al que accedimos, en inglés, se usan subtítulos que rezaban lo siguiente: “*The tv displayed the image of the audience. The audience was looking at the artist and at their own image... looking at the artist (2000)*”³⁴. Luego, deja la cámara y toma un cartel de papel que presenta en español el nombre de esta performance. El video hace una toma abierta de esto y luego hace un *close-up* para acercarnos más al gesto de la artista y ver cómo mira a quienes la miran. Segundos después, hará un mayor acercamiento a la performer y su cartel.

La performance en cuestión es minimalista en recursos, pero abundante y poderosa en significados. Así, una cámara, un circuito cerrado de televisión, un televisor, pero, sobre todo, una artista desnuda y su audiencia en un espacio institucional de arte son sus ingredientes. Aquí el cuerpo del artista aparece como recurso que lo vincula con el otro (su público) en tanto su condición desnuda atrae la mirada de las personas que están en la sala del museo. Hay, sin duda, un morbo del público que es aprovechado por Tejada-Herrera. Ella sabe perfectamente que esta condición atraerá su interés. Con lo que no cuentan quienes la observan es que ella los esté grabando. Esta acción, sin duda, plantea un problema: ¿quién mira a quién?, ¿quién es realmente el vulnerado? De esta manera, este cuerpo desnudo en la sala termina dando un giro a este juego de poderes, el de la mujer versus la sociedad y cómo la mira, cómo la aborda y consume, pero, a la vez, el juego del artista y su audiencia, quienes van a la sala museal y no se hallan con una pieza artística que simplemente ellos miran, sino que los interpela y los revela.

Como vemos, nuevamente Tejada-Herrera retoma el tema de género, concretamente cómo la sociedad occidental mira a la mujer. Coincidimos, de hecho, con Emilio Tarazona al respecto: “Señalando la imagen misma de la mujer como objeto de contemplación en la cultura occidental, la impunidad de una mirada es aquí disuelta para exhibir a un observador observado” (2005: 62). Pero decíamos líneas arriba que esta pieza es bastante compleja y otro tema que plantea es el de cómo las nuevas tecnologías y medios han tomado control de nuestras vidas, no solo en cuanto las registran, lo cual, hoy por hoy, no solo es más certero que nunca por la normalización del uso de las redes sociales, sino

³⁴ “El televisor reproducía la imagen del público. El público miraba a la artista y a su propia imagen... mirando a la artista” (la traducción es mía).

también por el hecho de que estas las vigilan y, además, moldean las relaciones sociales. Más adelante veremos cómo esta performance y otras comentan la forma en la que la dictadura fujimontesinista instaló una red de corrupción que tenía en la grabación de reuniones su cómplice perfecto para el chantaje y la compra de los medios, políticos, artistas y cuanto aquel quisiera prestarse a los intereses del Gobierno a fines de los 90.

Volviendo al tema del cuerpo, en *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda*, este tema del uso de las tecnologías incluso se vincula con él. La cámara termina siendo una prótesis o continuación del cuerpo de la artista, en tanto registra a la audiencia de la sala y, además, con ayuda del circuito cerrado y el televisor, reproduce esta mirada. El cuerpo se ha convertido en una herramienta peligrosa de interpelación al público que puede terminar develando más de él que del propio artista.

Este empleo vincula a la performance de Elena Tejada-Herrera con otras figuras de la historia de la performance como la austriaca Valie Export (Linz, 1940), cuya pieza *Action pants: Genital Panic*³⁵ (1969) (figura 7) es recordada en la exposición del pubis en *Señorita de buena presencia buscando empleo*, por ejemplo, o la francesa de origen italiano Gina Pane³⁶ (1939-1990), conocida performer feminista cuyo trabajo con el cuerpo y la experiencia del dolor mediante las mutilaciones y el sangrado (figura 8) se rememoran en *Bomba y bataclana en la danza del vientre*, concretamente en la parte del corte de los pezones y los senos postizos. 2

El dolor, sin embargo, no es el único propósito del cuerpo. Eso lo sabe la artista, quien propone también un giro a la forma en que ha sido asociada la experiencia femenina del cuerpo. Si bien es cierto que hemos escrito sobre cómo Tejada-Herrera visibiliza la forma unilateral en la que la mujer ha sido representada, siempre desde una perspectiva masculina, esta representación criticada habla también de una sexualización del cuerpo femenino para disfrute del hombre. En ese aspecto, la performance de la artista peruana propone a una mujer consciente de su sexualidad y que reclama para sí la construcción de

³⁵ *Acciones de pantalón: Pánico genital* (1969) es una pieza clave en la performance de Valie Export, figura emblemática del accionismo vienés. Consiste en la entrada de la artista a un cine porno con una casaca y pantalón de cuero; esta última prenda estaba abierta en la entrepierna y dejaba ver el pubis de la artista. Así, los asistentes podían ver su vello púbico. Además, portaba una metralleta real que colocó frente a su vagina. Ciertamente, hubo personas que se asustaron y hasta huyeron. La propuesta era generar un discurso en torno a las diferencias de género y una crítica a la teoría freudiana sobre el complejo de castración.

³⁶ El apellido curiosamente parece aludir al dolor al que asocia al cuerpo y la experiencia femenina en su trabajo.

su propia identidad. Piezas como *Bomba y bataclana en la danza del vientre*, ya comentada anteriormente, hablan sobre esto.



Capítulo 2: “Lo personal es político”: la identidad colectiva a partir de la individualidad

En el capítulo anterior, examinamos cómo la performance de Elena Tejada-Herrera propone un arte con contenido político. Decíamos, además, que lo hace particularmente desde una perspectiva feminista, desde la cual se configura a la mujer como un sujeto de acción, es decir, un sujeto que actúa, que *hace* y que dice mucho a partir de sus gestos, actos y desde el mismo cuerpo. El planteamiento de la artista, en ese sentido, se distancia en forma y fondo de las representaciones tradicionales de la figura femenina hechas en los medios de comunicación, las políticas gubernamentales del Fujimorato y, sobre todo, de las representaciones de la historia del arte peruano.

Partiendo de un constante interés por el contexto político-social, la mirada de la mencionada performer se centra en la mujer y nos plantea escucharla a partir de sus piezas. El capítulo 1 se centró en reconocer y analizar qué motivaciones había detrás de sus piezas, qué temáticas solía abordar, cómo eran las representaciones femeninas en algunas de sus performances iniciales, etc. Este capítulo, por su parte, se centrará en cómo la performance de Tejada-Herrera plantea que la identidad individual puede significar también la colectiva, incluso desde una mirada femenina.

2.1 Relaciones entre lo público y lo privado desde el cuerpo

Amelia Jones, historiadora del arte norteamericana, propone que el cuerpo del artista se ha mantenido oculto o reprimido hasta la década de 1960, es decir, durante el apogeo del arte moderno, pues, hasta ese entonces, estaba inevitablemente vinculado a las estructuras del patriarcado, tanto en lo ideológico como en lo práctico. Esto, señala, incluye todas las motivaciones clasistas, colonialistas y heterosexistas (Warr 2006: 19-20).

En este marco, explica también que este cambio que se da en la década de los 60 permitió al artista revelarse al público, de manera que, a través del cuerpo, pudieran materializarse las relaciones sociales y, en general, los cambios socioculturales. Afirma Jones: “El cuerpo, que en el pasado se había ocultado como confirmación del régimen de significado y valor *como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido*³⁷” (Warr 2006:20).

³⁷ Las cursivas son de la misma autora.

Elena Tejada-Herrera viene, entonces, de esta larga data de artistas, concretamente de performers, que entiende que no es posible un arte que no hable de la realidad social y de los fenómenos que ocurren en ella sin incluir ni visibilizar al cuerpo. De ahí que en su obra, sobre todo en la inicial, haya tanto protagonismo del cuerpo y casi exclusivamente del suyo (a excepción de *Man in Paris*). Sin embargo, en este devenir de la historia del *body art*, probablemente sus piezas se acerquen más a las de la performance de los años 70, época en la que se vuelve más físicamente violenta y hasta excesiva en los albores de la liberación sexual, la segunda ola feminista y el inicio del movimiento LGBT.

Este parentesco no es casual. La obra performática de Tejada-Herrera se inicia a fines de los años 90 en el Perú, en época de crisis política y social en la que empieza a destaparse una serie de abusos a derechos humanos y prácticas anticonstitucionales en nombre del “bienestar del país”. Ya hemos comentado antes la alusión a la desaparición de alumnos y profesores de La Cantuta en *Recuerdo* (1998) o a la red de videos protagonizados por una serie de personajes de la política y medios de comunicación en *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000). Quizá ambas piezas abordan de manera más directa estas situaciones, incluso, de ambas, la primera. No obstante, aun cuando pueda reconocerse más fácilmente este comentario, es indudable que la artista pone al cuerpo al servicio de este. En páginas anteriores, decíamos que mediante este uso se evidenciaban tensiones entre lo público y lo privado. Este apartado pretende explicar en qué consisten dichas tensiones, pero sin descuidar aquellas que se producen al mismo interior del cuerpo.

2.1.1 Identidades en conflicto

En el corpus seleccionado, ya se han venido analizando algunas de las tensiones. Entre ellas, principalmente se ha abordado la relacionada a la **identidad**. Esta es una temática que suele estar presente en las piezas de Tejada-Herrera y que continuaremos abordando ahora en este apartado. Y es que, como señala Mihaela Radulescu, en su performance, “la identidad es el núcleo del cual emergen los temas y los recursos de expresión e interacción” (2017:61). Así, hay que recordar que la artista ha dejado en claro en muchas ocasiones que siempre parte consciente de sus propias condiciones: mujer, mestiza, clase media y artista. En ese sentido, esta conciencia es impresa en cada investigación y conceptualización y, ciertamente, esto genera que cada pieza que veamos nos interpele de una forma más personal.

En este estudio, estamos entendiendo “identidad” a partir dos propuestas. Por un lado, una es la de Amelia Jones, es decir, una propuesta desde la teoría de arte. Jones propone la identidad a partir de Rosalind Krauss para quien la “identidad [...] sobre todo se fusiona con las identificaciones (una conexión percibida con otra persona) (citado en Jones 2011:174). Añade Jones, entonces, que la identidad es autodefinición conformada intersubjetivamente en relación con esta ‘otra persona’” (2011: 174). Como se lee, la noción de identidad implica no solo una concepción de sí mismo, sino también del otro, es decir, de con quienes nos relacionamos. Esto calza con la propuesta de Tejada-Herrera de cómo lo personal se alimenta de lo público y viceversa.

Por otro lado, esta relación de simbiosis, por así decirlo, puede entenderse también a partir de lo propuesto por Félix Guattari en *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (2006). En él, a partir de un intento por diferenciar “identidad” de “singularidad”, plantea que el primero es:

... un concepto de referenciación, de circunscripción a la realidad a cuadros de referencia, que pueden ser imaginarios. Esta referenciación va a desembocar tanto en lo que los freudianos llaman proceso de identificación, como en los procedimientos policiales, en el término de identificación del individuo – su documento de identidad, su impresión digital. En otras palabras, [la identidad] es aquello que hace pasar la singularidad de las diferentes maneras de existir por un solo y mismo cuadro de referencia identificable (2006: 86).

En este fragmento, se deja entrever muchos aspectos que configuran la particular concepción de identidad de Guattari. Primero, que dicho concepto implica una relación entre un elemento y un universo (o realidad). Aunque este elemento reúna una serie de condiciones o características propias que lo hacen ser lo que es, también es posible entenderlo a partir de su relación con él. En otros términos, la identidad es un concepto que conlleva la relación con lo exterior en tanto se refiere a él. Segundo, lo citado también parece plantear una necesidad de codificar a uno en tanto este puede ser reconocible. Esta codificación no es otra cosa que poder referirse al otro etiquetándolo. Es ahí cuando la singularidad de la que habla termina pasando por el “mismo cuadro de referencia”. Tercero, de lo anterior, podría decirse que la identidad pasa efectivamente por el reconocimiento del otro. Y, en ese sentido, esto último plantea un conflicto en tanto el proceso de identificación implicaría una voluntad de reconocer al otro. De no haberlo, no habría identidad.

Creo que esta acepción de Guattari puede contribuir a entender el trabajo de Elena Tejada-Herrera, principalmente, porque permite entender cómo su obra, al reconocer las relaciones entre lo privado y lo público, comentarlas y, sobre todo, cuestionarlas, revela los múltiples devenires o procesos que todavía siguen en marcha en pro de la lucha por el reconocimiento de los derechos y las causas de mujeres y de la ciudadanía en general.

Volvamos al caso de *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999). En esta pieza, estamos frente a un juego de identidades: la de la mujer y la de la artista. En relación a la primera, se configuran dos: la de la bataclana y la de Bomba. Se ha anunciado al público un espectáculo en el que dos mujeres prometen divertirlo. Sin embargo, este mismo público, al estar ya instalado en El averno, ve su expectativa frustrada. Por un lado, hay una mujer vestida con una pobre indumentaria barata, pero que parece ser, a final de cuentas, una mujer. Por otro lado, hay un hombre travestido, no otra mujer acompañando a la bataclana. Ya aquí hay un primer conflicto de identidades generado en la audiencia. Se trata de las relacionadas al género y a cómo nuestra identidad está determinada socialmente a través de una serie de características, roles y prácticas asignadas.

Estas condiciones, entonces, plantean un conflicto de realidades: Hay un hombre que *simula* ser una mujer. De hecho, lo simulado, aquello que simula ser o refiere, está frente a él, hay una mujer biológica. Esto subraya la diferencia entre ambos personajes, aunque no delata a Bomba, pues esta ya es evidentemente una falsa mujer dados sus prominentes pechos y nalgas hechos de globos. Bomba es una versión extrema de una mujer, una versión paródica que causa risa y, de hecho, suele buscarla en su quehacer diario para buscar unas monedas de su público. Es la risa anhelada para ganarse la vida a partir de la representación de una mujer hecha por un hombre.

Esta revela la mirada masculina de lo que es o debe ser una mujer. Y no es únicamente por el énfasis en los atributos físicos femeninos. Es la sumatoria de una serie de elementos. Por ejemplo, este personaje normalmente usa vestido, siempre ceñido, y peluca; y suele estar exageradamente maquillado. Además, propone una narrativa bastante estereotipada en sus chistes. Usualmente, estos vendedores ambulantes representan a mujeres que acaban de descubrir que son engañadas por el sujeto al que abordan en la calle. Si este está acompañado por una mujer, acusan a esta de ser “la otra”: es ahí donde se encuentra el “chiste”. Este personaje urbano, evidencia y producto de un

mercado laboral marginal, está bastante normalizado en ciertas zonas de Lima y, definitivamente, el Cercado es una de ellas. De ahí que funcione su participación.

Quizá, entonces, lo extraño o fuera de lo común no sea la misma Bomba, sino la mujer que lo acompaña, la bataclana. Este también resulta un personaje y, en ese sentido, hay también un travestismo en ella. Estamos también frente a una mujer de atributos desbordados, como ya se ha descrito anteriormente. Concretamente, ella luce unos pechos desproporcionados al punto de ser extremadamente largos y, así, caídos. Son puntiagudos y a todas luces falsos. Aquí esta mujer que encarna la bataclana propone un conflicto: ella no calza en la normativa del cuerpo femenino idóneo. Especialmente, la norma de ser delgada pero curvilínea. Su busto parece burlarse de las expectativas de este tipo de mujeres, que se supone son exuberantes. En este caso, la exuberancia es extrema y, así, violenta para la mirada masculina, de manera que su presencia incomoda. De hecho, es posible ver en el público algunos rostros desconcertados y otros tantos que se ríen, más bien, del espectáculo que están viendo (figuras 35, 36 y 46).

Esta incomodidad de la que hablamos pasa a ser incrementada cuando se produce la mutilación de estos pechos caídos. Estamos entonces frente a una mujer que revierte lo hegemónicamente femenino. Se trata de una mujer nada pasiva que se burla de la mirada masculina que la configura y le exige determinados atributos. En este momento concreto, la artificialidad de su identidad es enfatizada con el acto de cercenar. De esta manera, ella toma las riendas de su identidad configurándose a sí misma. Este es justamente el tipo de procesos a los que alude Guattari cuando habla de procesos de singularización. Estamos frente a una pieza que no se limita a denunciar o exponer lo que acontece en la realidad, sino que lo hace con mecanismos que en sí trasgreden, en este caso, los códigos y valores propios o asociados al arte. En este caso, estamos frente a una mujer que busca romper con lo que normaliza o la identifica como tal ante la sociedad, sus atributos físicos, y lo hace agenciándose su propia existencia.

En esta suerte de liberación, también intervienen otros elementos artificiales. Se trata de fluidos de colores, pintura aguada, que fueron vertidos en las espumas que daban forma a los senos. Aquí hay otro simulacro, el de la sangre. Lo personal, entonces, se manifiesta desde lo más íntimo y sobre todo primario: la corporeidad. La exhibición de las prótesis, su cercenamiento y el correr de los fluidos, todos son elementos que, desde la

artificialidad, revelan la identidad social de la mujer hecha por la mirada masculina, pero subvertida por esta bajo los mismos elementos.

Esto que estamos mencionando está relacionado al juego de identidades propuesto por la pieza que mencionaba párrafos atrás, la de la mujer y la de la artista. En relación a esta última, todo este planteamiento discursivo es una puesta en escena de un artista, que supuesta y tradicionalmente ansía que su obra conserve la anhelada mimesis de la obra de arte. Sin embargo, *Bomba y bataclana* confronta lo real con lo ilusorio con ayuda de la performance. "Por ser una construcción social, (la performance) señala artificialidad, una simulación o 'puesta en escena', antítesis de lo 'real' y 'verdadero'" (Taylor 2012: 33). Si bien es cierto que este era el tema de la edición del concurso *Pasaporte para un artista* en el que concursaba Tejada-Herrera, más cierto es que nuevamente la artista sigue el camino que se planteó desde el inicio de incomodar todas las esferas de acción posibles.

Por ejemplo, la artista optó por enfrentar dos mundos: el de la escena artística con el de la calle. Los artefactos de un trabajador de la escena laboral informal y precaria como lo era Bomba son llevados a un espacio artístico que, a su vez, ha salido de su hábitat natural (la galería o sala de arte pero también los distritos que suelen cobijarla) para acercarse a un entorno más propio a su objeto de estudio en un intento democratizador del arte. En este encuentro, el cuerpo de la artista es capital en este duelo de identidades: está el referente (Bomba) junto a lo referido (la mujer bataclana), pero a su vez lo referido en el plano social también plantea otra "capa" de lectura, que es la de las distancias y posibilidades de encuentro entre arte y realidad.

Como puede verse, la identidad en la performance de Elena Tejada-Herrera es un tema abordado desde lo público, en relación al otro, concretamente en la problematización de las relaciones entre hombres y mujeres, pero también desde lo privado, en tanto dentro del cuerpo existen tensiones propias de la formación de la identidad personal. No obstante, estas tensiones, en realidad, están motivadas y moldeadas por lo público. La forma en que entendemos lo femenino y lo masculino; el cómo actuar, pensar y sentir frente al otro y el cómo nos miramos a nosotros mismos, por ejemplo, están necesariamente determinados por los constructos sociales. Si bien este breve apartado pretende abordar lo que sucede dentro del propio cuerpo, vamos viendo que hablar de esto está inevitablemente vinculado a la relación con el otro.

Veamos otro caso. *La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes* (2000) fue una puesta hecha en la Casona de San Marcos. En ella (figuras 67 a 71), la artista aparece desnuda y con la cabeza y pecho cubiertos solamente de yo-yos, es decir, del famoso juguete infantil, aunque en una versión más barata consistente en resortes de colores. En el registro de video de la acción, que en realidad se trata más de esto, una acción para la cámara avalada por una institución de arte, aparece el nombre de la performance y los créditos. Luego, vemos en primer plano a la artista, quien porta un libro que empieza a leerlo. Se trata de *Los heraldos negros*, famoso poemario del peruano César Vallejo publicado en 1919. Como se sabe, el poema liminar es justamente el que tiene el mismo título del libro y ese es precisa y exclusivamente el que Tejada-Herrera lee en la pieza, luego de mencionar el nombre del autor (“César Vallejo”) y el título. La siguiente es la transcripción completa del referido poema:

Hay golpes tan fuertes en la vida, Yo no sé!

Golpes como el del odio de Dios; como si ante ellos,

la resaca de todo lo sufrido

se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos, pero son... Abren zanjas oscuras

en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.

Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;

o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,

de alguna fe adorable que el Destino blasfema.

Esos golpes sangrientos son las crepitaciones

de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre...pobre! Vuelve los ojos, como

cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;

vuelve los ojos, y todo lo vivido

se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!³⁸
(Vallejo 2018: 83)

Una vez que termina de leer el texto, tira el libro al piso y pronuncia: “Traje amortiguador antigolpes”. Luego, mientras suena la música, empieza a saltar y bailar agitando los brazos y manos, sin gracia ni de manera articulada. Así recorrerá la sala y ocasionalmente se topa contra la pared mientras salta. El ritmo del salto es cada vez más brusco y lo acelera progresivamente. La cámara abre la toma y nos muestra a la artista saltando de un lado hacia otro en la sala, pero también hace acercamientos a través de los cuales podemos ver el gesto de la performer y el movimiento de los yo-yo que rodean su cuerpo. Tejada-Herrera sigue saltando y también rueda por el piso, cada vez más caóticamente.

Esta pieza mantiene la línea de austeridad en los recursos que hemos visto en casos anteriores. De hecho, cuenta nuevamente con la desnudez del cuerpo de la artista, la cual está parcialmente cubierta por yo-yos baratos y, además, en esta ocasión, aparece un recurso que aparecerá en otra pieza del mismo año, *Fronteras* (2000): el libro. En este caso, el vínculo con el otro, con el mundo externo, viene a partir de este recurso, símbolo del conocimiento, y de la producción intelectual y artística del hombre.

Sin embargo, si bien estamos frente a un poema reconocible por cualquier espectador promedio en el Perú (recordemos que Vallejo es parte del canon literario que se imparte en la educación escolar básica), en esta pieza, Tejada-Herrera plantea al público un tipo de sensibilidad diferente al propuesto por el libro: una vinculada al cuerpo. Los movimientos descoordinados, discontinuos y poco gráciles remiten a lo animal, lo más primario de nuestra condición básica frente a la tan valorada hegemonía intelectual, asociada a lo masculino, que puede deshumanizar. Esta sensibilidad asociada al cuerpo ofrece un lenguaje más directo, más universal y, sobre todo, más democrático en tanto todos, hombres y mujeres, instruidos o no, poseemos un cuerpo. Es como lo explica la teórica Diana Taylor: “En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (2012: 31).

³⁸ Hemos usado la reciente edición de la poesía completa publicada por Seix Barral. Fue elaborada por Ricardo González-Vigil, reconocido crítico y especialista en Vallejo. Para mayor revisión, consultar en la bibliografía.

Esta otra forma de transmisión de conocimiento ha sido históricamente postergada y es entonces la performance un vehículo mediante el cual Tejada-Herrera propone reivindicar al cuerpo.

Asimismo, es interesante cómo el empleo del texto leído funciona efectivamente en esta pieza. Así, los golpes que se propina la artista contra la pared son una alusión directa al texto leído, que habla de la dureza de ciertos episodios de la vida y de la misma dificultad de expresarla mediante el lenguaje. El famoso verso “Yo no sé!” verbaliza ciertamente dicho impedimento. El *no saber* afirma la falta de sabiduría de la voz poética (la voz que habla en el poema) para poder enfrentar el dolor de vivir. De hecho, esta voz es la del individuo, pero también la de la humanidad. Sin embargo, este verso también evidencia las carencias del lenguaje de poder aprehender y manifestar toda la magnitud del dolor en la experiencia humana.

Es aquí cuando entra la performance. La experiencia del dolor, sea cual fuere su naturaleza, halla en el cuerpo una forma de afirmarse más elocuente y posibilita al público empatizar con ese dolor al graficarlo violentamente. El movimiento en la sala de exposiciones y los golpes contra las paredes dialogan con el texto al literalizar los golpes aludidos en el poema de Vallejo. Es innegable que, en este gesto, hay una cuota de humor generado por lo descoordinados y casi simiescos saltos de Tejada-Herrera. Es como si, de forma intencional, buscarse ridiculizar las palabras y versos graves del poeta. Hay en esta puesta, acaso, un deliberado desafío a la hegemonía artística masculina, encarnada en este caso en el poeta peruano más universal que es Vallejo, a través no solo de una elección de una práctica artística todavía poco estudiada e incluso validada en la misma historia de arte como es la performance, sino también de la elección de un lenguaje discursivo más lúdico y, de hecho, que termina resultando más emocional.

Este ingrediente del humor, ciertamente, será más empleado en la siguiente etapa del trabajo de Tejada-Herrera, ya instalada en Estados Unidos a partir de su maestría. Señala ella misma: “...en mi trabajo hago mucho uso del sentido del humor. En todas las performances de Lima hay una mezcla de “shock” con un humor políticamente incorrecto” (Portocarrero 2017: 28). Esto, decíamos, no solo aparece en *La mujer yo-yo*, sino en otras piezas, de manera que, gracias a este recurso, le es posible comentar temas que quizá de otro modo no hubiera sido factible.

Analicemos, entonces, un tercer caso. En *Girlboy* (2000), una de las piezas que creó luego de su estadía en París, la artista plantea cuestionar la idea de Dios tal como siempre ha sido representado, como hombre. Este trabajo fue creado para la cámara, sin presencia de público. Se trata de una videoperformance³⁹.

En ella (figuras 72 a 81), aparecen tres estampas religiosas del Señor de los Milagros. Estas se encuentran recortadas en el medio para poder dejar ver las acciones que realiza la performer (no participa nadie más). Una vez que vemos el fondo morado vacío, empiezan a reproducirse las acciones de la performer. Primero, en la estampa de la izquierda, aparece caminando con el pecho descubierto, con el pantalón en la cabeza y el polo como pantalón. Ella porta una suerte de caja-atril/caballette y una silla donde pasa a sentarse. Mientras lo hace, la estampa del medio anticipa una escena en la que se ve a la artista colocándose su propio cabello sobre su boca a manera de bigote. Esta imagen confirma que las tres estampas continuas funcionarán como marcos de las acciones que realizará la artista.

Una vez que la performer se encuentra sentada y abre su caja-atril, se dispone a mirar frente al lienzo, que en realidad simula ser un espejo. La escena nos remite a una persona que está en la intimidad de su hogar arreglándose frente al espejo, una escena de la vida cotidiana. Vemos a continuación ensayos de esta mujer con mechones de su cabello. Parece ensimismada con la posibilidad de tener un bigote; de hecho, ladea su rostro una y otra vez, como estudiando su nueva identidad. Incluso, en un momento, la cámara hace un acercamiento al rostro y deja ver bien el momento en el que este personaje decide dejarse el bigote. Luego, vemos que toma otras dos porciones del cabello, uno de cada costado, los entrelaza y coloca alrededor del mentón para ahora construirse una barba. Una vez hecho esto, siempre mirándose al “espejo”, sigue jugando con el cabello y pasa a recortar con tijeras un mechón de las puntas del lado derecho. De pronto, vemos que empieza a pegar este pelo a su pecho, como lo tendría un hombre. Nuevamente, se mira al espejo, como estudiándose y corta otro mechón, ahora del lado izquierdo, y repite la acción anterior.

Es interesante el papel de la cámara y la edición, naturalmente tratándose de una videoperformance. Por ejemplo, no vemos el momento en el que se ha echado goma en

³⁹ Agradezco a la misma artista por permitirme acceder al video, que no se encuentra disponible de forma abierta en la Internet. En el anexo se cuenta con el link en su canal de *Vimeo*.

el tórax, sino que, de frente, vemos que puede adherirse el pelo cortado al pecho. Además, en un momento determinado, la cámara hace un zoom al pecho y puede verse esta suerte de vello adquirido muy próximo al seno derecho. Llama, entonces, la atención que cerca del pezón haya una mancha azul de pintura diluida. Luego sabremos por qué⁴⁰.

En otro momento, vemos que este extraño personaje, que tiene de hombre y de mujer (*girlboy* o chicachico, como el título de esta performance), está parado sobre la silla y toca unas maracas amarillas, bastante baratas como las que se usan de accesorios en las fiestas. Este plano de la cámara permite ver que “emerge” de la falda un pene, testículos y vello púbico enormes, a todas luces falsos. Luego de esta interpretación con las maracas, vemos que el chicochica toma su pene, lo aprieta y de él sale un líquido a manera de eyaculación, por el gesto del personaje que transmite gozo inclinando la cabeza hacia atrás.

Nuevamente la edición del video toma un papel importante en decidir qué vemos y qué no. Ya hacia los últimos segundos, vemos en la estampa de la derecha que el personaje ya no está con las maracas y que poco a poco levanta ambos brazos, de manera que el cuerpo adquiere la postura de un crucificado, precisamente la del Cristo, como para recordarnos de quién se está hablando. Finalmente, vemos a la artista, ya sin la prótesis genital, que empieza a vestirse con una polera y un pantalón, toma su silla y su caja-atril y se va mirando a la cámara.

Como hemos visto, en *Girlboy*, el tema de la identidad vuelve a ser materia de trabajo. En este caso, su tratamiento vinculado a la sexualidad y al género aparece nuevamente. Sin embargo, en esta pieza, esta problemática es vinculada a la religión, un terreno en el que lo público y lo privado se han encontrado históricamente de manera no siempre armónica. Por ejemplo, las creencias y prácticas relacionadas a la religión pasan ante todo por una inquietud o necesidad personal. No obstante, estas mismas prácticas están reguladas por un sistema llamado Iglesia (sea cual fuere) que demanda que uno siga la normativa que propone y, sobre todo, que crea y respete la doctrina que plantea, incluso la representación de sus creencias (dioses, santos, mitos, símbolos, etc.). En ese sentido, como sucede con las prácticas humanas que están regidas siempre por lo social, en el caso

⁴⁰ En el siguiente apartado planteo una explicación al respecto.

de la religión, este hecho siempre plantea un conflicto entre las creencias y prácticas personales (lo privado) y las de la iglesia como sistema (lo público).

En el caso de *Girlboy* (2000), este conflicto plantea un cuestionamiento de la doctrina cristiana de Dios como hombre. De hecho, hay toda una representación hegemónica de este como Cristo, un varón blanco, de cabellos oscuros y largos, etc. Dicha representación fue subrayada por la pintura occidental y la historia del arte puede mostrar miles de ejemplos al respecto. Sin embargo, Elena Tejada-Herrera desafía esta situación nuevamente en un ejercicio de comentario crítico de cómo lo público irrumpe siempre en lo privado.

Este comentario es trasgresor en sí por desafiar una representación de la Iglesia, pero lo es todavía más en una sociedad como la peruana, que se jacta de ser principalmente católica. Además, no se alude simplemente al Cristo de la doctrina católica, sino concretamente al Cristo de Pachacamilla, el llamado Señor de los Milagros, que es una imagen masivamente venerada en el Perú y en otras partes del mundo⁴¹. La artista, entonces, está tomando un elemento de la idiosincrasia peruana muy venerado para cuestionarnos. Esta decisión, sin duda, potencia la capacidad crítica de la pieza al interpelar al público al parodiar a una de las imágenes y creencias más veneradas en el país.

Asimismo, este cuestionamiento aborda al cuerpo como materia de representación. En el video, vemos a una mujer que llama la atención desde el inicio, pues lleva la cabeza cubierta con un pantalón y las piernas vestidas con un polo. Ya aparece en este gesto un guiño a lo que vendrá después, un travestismo de la artista para convertirse en Cristo. Sin embargo, el resultado es deliberadamente andrógino. Se trata de un Cristo con pene, pelos en pecho, barba y bigote, pero, a la par, con senos. Un dios *intersex*, como apunta la misma performer, y no un dios exclusivamente masculino. En una Iglesia que relega a la mujer a la maternidad encarnada en la Virgen María y que no permite que ella ocupe

⁴¹ El Señor de los Milagros, también conocido como el Cristo Moreno o Señor de los Temblores, es una imagen de Cristo originalmente pintada en una pared de adobe por un esclavo de origen angoleño llevado al Perú en el siglo XVII. En esta pintura, aparecía solamente el Cristo crucificado, pero luego se le añadió a Dios padre, a la Virgen María y a María Magdalena. Se sabe que el 13 de noviembre de 1655 hubo en Lima un potente terremoto que derrumbó edificaciones de todo tipo, desde las más sencillas hasta mansiones. Sin embargo, en Pachacamilla, en las afueras del Centro de Lima, un mural de la cofradía de los negros angoleños permaneció intacto: el del Cristo moreno crucificado. Desde aquel entonces, se consideró como un milagro y de ahí se inició todo el culto referido a él. Este origen narrado y asociado al terremoto es el que lo hace llamarlo Señor de los Temblores, cuya veneración es la más importante en el Perú y una de las más grandes en el mundo.

cargos eclesiásticos relevantes y ni siquiera el sacerdocio, esta apuesta resulta más que atrevida y polémica. Plantea, además, una subversión de la representatividad heteronormativa propia de la Iglesia Católica al proponer un dios que verdaderamente represente a hombres y mujeres.

Por otra parte, el desconcierto que puede producir ver esta transformación se incrementa por el hecho de que esta versión mesiánica es hispana, a diferencia de la usual representación blanca-europea, y grave o afectada de Jesús. En este caso, el (nuevo) Dios propuesto como resultado del travestismo se presenta orgulloso y hasta alegre, incluso después de un acto normalmente reprimido y condenado a la culpa en el sistema cristiano como es la masturbación. Así, este Cristo no se muestra avergonzado de exhibir su cuerpo ni mucho menos de eyacular tras estimular sus genitales. Entonces, las maracas son una evidencia de esta celebración, de forma estereotipadamente latina. Pese a que señalo esto, no creo que la artista no sea consciente de ello, sino que emplea esta convención para que la nueva representación que propone sea más fácil de reconocer.

Como en otros casos analizados, Tejada-Herrera incomoda planteando un arte crítico en el que confluyen lo privado, en este caso asociado al cuerpo y a la fe personal, con lo público, en esta pieza asociado a la doctrina de la Iglesia católica y en particular a su representación visual hegemónica masculina de Cristo. Señala la misma artista: “Todo mi trabajo tiene esos momentos de humor un poco ridículos, pero que generan un cuestionamiento de nociones con las que hemos crecido. Creo que el arte es el espacio perfecto para que estas deconstrucciones ocurran” (Portocarrero 2017: 28). Este empleo del humor en una propuesta tan crítica y osada como esta pieza u otras permite que la entrada del espectador al video sea quizás en un primer momento tensa, por la temática en sí, pero que luego esta tensión se relaje con mecanismos que provoquen risa o, al menos, desconcierto. Posteriormente, la obra de la artista continuará usando este recurso, pero ya en el contexto de las situaciones y planteamientos de sus performances en Estados Unidos.

2.2 El gesto del artista como actor social

“El cuerpo, como apunta Henri Lefebvre, es el medio por el que nos materializamos como seres sociales, por el que producimos espacio social” (Warr 2006: 19). A través de esta cita, Amelia Jones explica cómo el cuerpo es el núcleo de las relaciones sociales, de tal manera que, sin él, no es posible la existencia del espacio social. En su estudio para “El

cuerpo del artista”, explica cómo esta herramienta ha sido concebida y empleada en las prácticas del *body art* o arte corporal.

En medio de un exhaustivo repaso temporal por las vertientes de este arte, al llegar a la década de los 90, afirma que los artistas de esa época empleaban sus cuerpos “como si explotaran desde dentro y desde fuera, impulsados por las tensiones frenéticas del pancapitalismo, en las que el cuerpo albergaba tanto la resistencia como el poder” (Warr 2006: 22). Este pancapitalismo del que habla Jones no es sino aquella economía globalizada que genera que los individuos se entreguen a la redistribución de los intercambios comerciales según este mismo modelo. En este accionar, los cuerpos tienden a volverse intercambiables, anónimos, prescindibles y, sobre todo, controlables en aras del crecimiento económico y político.

En el contexto peruano, esta cita adquiere valor cuando pensamos en los años 90 y su empresa política de reactivar la economía luego de la que se considera la peor crisis económica en la historia de la República en el Perú. En efecto, la llegada de Alberto Fujimori al Gobierno supuso la promesa de enfrentar dicha crisis y lo hizo no cumpliendo lo prometido: un shock económico, un fantasma con el que asustaba al electorado para desprestigiar la campaña de Mario Vargas Llosa por el Fredemo⁴². Así, en tres años, se pasó de un régimen estatista a uno de economía de mercado, en el que se privatizó una serie de empresas vendiéndolas al mejor postor, en muchos casos, extranjero. Además, su gobierno supuso la liberalización de la economía que se tradujo en múltiples facilidades para la importación, la liberación de aranceles, un tratamiento favorecedor a la inversión extranjera, el inicio del pago de la deuda externa, etc.

Estas políticas económicas liberales, si bien supusieron una reactivación de la economía peruana, también implicaron las polémicas “reformas” anticonstitucionales del oscuro periodo, comenzando por el infame autogolpe de 1992 y la creación de la nueva Constitución de 1993 que le daría carta libre a Fujimori para que haga cuanto quisiese en

⁴² El Frente Democrático (Fredemo) fue una coalición política creada en octubre de 1988 a partir de la unión entre dos partidos tradicionales, el Partido Popular Cristiano (PPC) y Acción Popular (AP), y el Movimiento Libertad (partido fundado por Mario Vargas Llosa). Una vez formado, participó en las elecciones municipales de 1989 y las generales de 1990. En este año, Vargas Llosa se presenta como candidato en la contienda presidencial y queda en empate con el *outsider* de la campaña de ese entonces: el ingeniero agrónomo Alberto Fujimori. El primero obtuvo un 27,6% mientras el segundo un 24,6%, lo que obligó a que hubiese una segunda vuelta electoral. Durante la campaña para esta segunda contienda, Cambio 90, el partido fujimorista, recibió el apoyo del APRA y la izquierda y continuó la agresiva campaña publicitaria en contra del Fredemo, centrada, principalmente, en el posible y apocalíptico “shock” económico que supondría el plan de gobierno de Vargas Llosa.

aras de la mejora económica y, sobre todo, la pacificación nacional ante el terrorismo. Es en este contexto que se cometen una serie de prácticas que vulneran los derechos humanos, como las desapariciones forzadas, y también se arma una red de corrupción de la cual los medios de comunicación también participan.

El arte crítico, entonces, no tardará en manifestarse en contra de esta situación. Muchos artistas empezaron a abordar temáticas relacionadas al contexto político y social de fines de los 90. Sin embargo, en el caso de Elena Tejada-Herrera, este involucramiento con estas temáticas se plantea, como ya se ha dicho, de una forma muy peculiar. En este apartado, pretendo demostrar cómo su performance reivindica la figura del artista como un actor social cuya voz puede desafiar y transformar las estructuras de poder mediante el arte. Para lograrlo, su propuesta rescata el gesto del artista mediante el cuerpo como un vehículo de expresión colectiva.

2.2.1 Poniendo el cuerpo

En el apartado 2.1, decíamos que la propuesta performática de nuestra artista explicitaba las relaciones entre lo público y lo privado desde el empleo del cuerpo. A su vez, explicar esto era necesario para llegar al propósito de este capítulo: entender cómo la performance de Tejada-Herrera construye un arte crítico en el que la identidad colectiva es posible a partir de la individualidad. Este trabajo de la individualidad pasa por el gesto del artista, cuyo cuerpo será un símbolo de lo que ocurre en la esfera social. Proponemos esto a partir de lo que señala Amelia Jones: “Lo que se inflige al cuerpo del artista se convierte en una metáfora de lo que se inflige al cuerpo social o colectivo” (Warr 2006: 114). En otras palabras, de la mano de esta cita, pretendemos dejar en claro que la obra inicial de Tejada-Herrera subraya el papel del cuerpo y la persona del artista en la construcción de un discurso colectivo a partir de la individualidad.

Para empezar a desarrollar estas ideas, es necesario que tomemos algunas consideraciones. El trabajo de nuestra performer no se adhirió a una iniciativa colectiva, como sí lo hicieron otros artistas en la época. Pensemos, por ejemplo, en el colectivo Sociedad Civil⁴³, cuya propuesta conjunta probablemente sea la más conocida en los medios de la época por su incursión en espacios públicos y su carácter participativo en

⁴³ Véase la nota 2 de la Introducción para mayor detalle sobre este colectivo.

acciones como *Lava la bandera* (2001) ⁴⁴ (figura 11) y *Cambio no cumbia* (2000), o el colectivo *La perrera*, de Sandro Venturo y Natalia Iguñiz, con *Perrahabl@* (figura 13). Tejada-Herrera, aunque compartía la misma inquietud cívica y la actitud contestataria por la vía del arte, optó por trabajar de forma solitaria, y muy al margen del ojo mediático y de los círculos oficiales de arte.

Esta mención a esta forma de trabajo tiene que ver con un aspecto que ya venimos mencionando páginas atrás: la propuesta de Tejada-Herrera de situar a la figura del artista en su especificidad personal, ya se trate de sexo, edad, raza, etc. En una obra que parte de esta conciencia de condiciones para crear un discurso político desde el arte, tiene sentido que la construcción del lenguaje para articular dicho discurso sea un proceso personal, es decir, más individual. Esto, a su vez, aporta este carácter específico de la producción artística, en este caso, de las performances o videoperformances.

Aunque no es el propósito de este estudio desentrañar cuál es el lenguaje creado por nuestra performer, sí creo necesario el hecho de señalar que indiscutiblemente este lenguaje es complejo y no se vale de un único recurso. Así, recordemos que Tejada-Herrera siempre parte de ideas/conceptos que materializa en una suerte de guion compuesto de escenarios y personajes. Creemos, como Mihaela Radulescu, que su performance ciertamente tiene una vena teatral a través de la cual es posible conectar con el espectador de una forma más fluida y sin más mediaciones que la experiencia vivida y compartida con la artista, sobre todo cuando se trata de las piezas irruptivas o de intervención. Así, pensamos en las tres primeras performances, es decir, *Señorita de buena presencia busca empleo* (1997), *Recuerdo* (1998) y *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999). En ellas, sucede lo que propone el comisario, historiador y crítico de arte francés Nicolás Bourriaud en su libro *Estética relacional*: “La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud 2008: 14). En el caso de la performance, este género se presenta como el idóneo para la *re-creación* de un espacio-tiempo en el que se difuminan los límites de lo real y lo ilusorio para justamente potenciar el vínculo con el otro y nuestra mirada sobre la realidad.

En este empleo de la performance, sobre todo cuando se trata de las tres primeras, la dimensión del público resulta sumamente importante en su concepción y, de hecho,

⁴⁴ Ibid

dinámica. En entrevistas y presentaciones, Tejada-Herrera siempre remarca la condición de acción de sus primeras piezas. Señala la misma artista: “Yo no estaba jugando a ser actriz, yo hice acciones reales en tiempo real en un espacio real, y las personas presentes (...) no estaban advertidas sobre qué es lo que iba a pasar. Esos eran hechos reales y una especie de escultura social” (citado en López2019: 184).

Al respecto, cabe destacar esta afirmación de no jugar o interpretar un papel en sus piezas, sino de plantearlas como hechos reales. En ese sentido, dicha decisión podría leerse como un mecanismo con el que opera Tejada-Herrera para acercarse al público, de manera que este no está presenciando una escenificación sino una experiencia real. Esto podría diferenciarse de la noción de “distancia” propuesta por Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2000), para quien esta es una condición general de ser espectador y es más bien necesaria para la eficacia de la experiencia mimética que plantean manifestaciones artísticas como el teatro y la danza, o la misma performance.

Sin embargo, esta pretensión de Tejada-Herrera por concebir sus piezas de performance como “experiencias reales” demanda al público una postura frente a lo que está presenciando. Esto lo consigue principalmente mediante el empleo de su propio cuerpo, que descoloca al espectador ya sea en una acción irruptiva como en *Señorita de buena presencia buscando empleo*, donde interviene en un acto real como un conversatorio; o en una acción como *Recuerdo*, donde la presencia de un cuerpo envuelto en una bolsa de basura llama directamente a los universitarios de San Marcos a recordar a sus pares de La Cantuta. Esta “invitación” a tomar una posición, como veremos, se logra mediante el empleo de mecanismos como la apelación a la emotividad, el mismo recuerdo, el asco, etc., como venimos viendo. En ese sentido, el espectador de la performance inicial de Tejada-Herrera no sería uno que participe necesariamente de forma activa, sino, de acuerdo con Rancière, uno cuya participación “vendría apoyada con una postura, en un posicionamiento frente a los discursos, las imágenes, las acciones” (Arcos-Palma 2009: 152).

Elena Tejada-Herrera pone el cuerpo en sus especificidades para esta experiencia y esta obtiene múltiples significados. Por ejemplo, *Señorita de buena presencia busca empleo* (1997) realiza una acción que propone dos lecturas. Así, vimos que la artista irrumpe el patio del MALI en pleno conversatorio entre curadores prestigiosos de Latinoamérica dentro de la Primera Bienal Iberoamericana de Lima. Aquí plantea al público su

exposición en un acontecimiento real en el que ninguno de los curadores sabía que se presentaría en ese evento. Como tal, su presencia no es pactada ni mucho menos bienvenida.

Su irrupción supone un momento incómodo para los panelistas, incluso más que para los asistentes, y una oportunidad para estos de tener al artista “en escena” confrontando a miembros importantes de la comunidad artística latina y evidenciando sus intereses monetarios. En este encuentro entre sujetos de discursos, en este caso, los curadores y críticos de arte, y el objeto de su estudio, a saber el artista y su producción, se evidencian conflictos entre el personaje del artista y estos personajes de la escena artística latinoamericana que indudablemente son poderosos en dicha industria cultural.

En ese sentido, presenciar este conflictivo encuentro supone atender una puesta en escena o, si se quiere, presenciar una evidencia de cómo funciona la industria del arte y qué intereses hay o no en ella. Frente a este grupo de líderes, se presenta una artista mujer de performance que ciertamente no fue convocada, pero que, más allá de ello, no ha estado dispuesta a someterse a las reglas de trabajo ni a las demandas del mercado del arte. Estas condiciones concretas (artista, mujer, *performer*) son subrayadas en esta pieza en donde una artista no participa de uno de los rituales artísticos/intelectuales (el conversatorio en un museo) ni pretende seguir las convenciones de quien asiste a él. El artista rebelde encarnado por Tejada-Herrera recuerda a otros miembros de la industria del arte que no todos están dispuestos a seguir sus dictámenes y que es posible otras formas de proponer arte, menos mediado por el sistema de galerías, museos, curadores, etc.

De otra parte, en esta pieza, también estamos frente a la mujer que, representada por Tejada-Herrera, denuncia a un mercado laboral que exige de ella una serie de valores que nada tienen que ver con sus cualidades profesionales. La *buena presencia* a la que alude, como ya se ha comentado en el capítulo anterior, es meramente una especificación de características físicas (a saber, delgada, pero sobre todo blanca y de rasgos “finos”) que son privilegiadas y principalmente exigidas a las candidatas femeninas para ocupar un puesto profesional. Esta especificación de la audiencia *target* de los avisos de la sección Empleos de El Comercio, las mujeres, está sintetizada en la exposición del pubis y el trasero de Tejada-Herrera.

Es ella la que representa al artista, como ya se ha explicado, pero también a la mujer de a pie. Es ahí cuando este gesto adquiere una doble dimensión, en la cual se encuentran la

realidad del artista que mencionábamos líneas atrás y, a su vez, la de la mujer ciudadana. Esto es posible mediante un gesto que implica, además, una exposición real y no simulada de la artista al grupo de panelistas que se encontraban en el evento de la Bienal, a los espectadores y al mismo personal de seguridad del museo. Dicha exposición consiste en someterse a la mirada a veces incrédula y en otras indiferente de los espectadores, la burla de panelistas y asistentes, y el personal de seguridad que interviene para controlarla y retirarla del evento. Esta vulneración a la que se somete Tejada-Herrera es un acto de compromiso con su trabajo, pero sobre todo con el poder transformador que sabe que tiene como artista. La antropóloga visual y curadora Karen Bernedo señala al respecto⁴⁵:

Me sorprende que en el grupo de muchachas que salen a la calle no sólo (sic) haya activistas, sino también personas que vienen del teatro y de las artes plásticas. Entonces, hay una hibridación de disciplinas en las acciones callejeras por la reivindicación de los derechos de la mujer. No obstante, tenemos que reconocer que Elena es una pionera en “poner el cuerpo”. “Poner el cuerpo” en un país donde el cuerpo de las mujeres ha sido históricamente un “campo de batalla” en el que se ha manifestado la estructura patriarcal en toda su violencia... En un contexto tan brutal, que una mujer haya “puesto su cuerpo” para denunciar estas situaciones y reclamar los derechos de las minorías, a mí me parece un acto inmensamente valiente (2018: 180).

En la cita mencionada, Bernedo sitúa en los antecedentes de la actual participación de artistas y personajes vinculados al teatro en las manifestaciones crecientes de la lucha por los derechos de las mujeres a la incursión de Tejada-Herrera en estas temáticas mediante la performance. Efectivamente, su repercusión también llega a esta nueva generación de artistas que cada vez más la conocen, se interesan en investigar sobre su trabajo y empiezan a emular su compromiso artístico y ciudadano.

2.2.2 “El performance es real”

En el análisis anterior hemos visto cómo en la propuesta de performance de nuestra artista se intersectan el comentario político con el comentario crítico-artístico. Sucede que su lenguaje personal no escinde al artista del ciudadano ni a este en sus condiciones particulares. Quizá esto se emparente con otros artistas latinoamericanos de la

⁴⁵ Sobre las acciones de la calle hechas en Perú en la actualidad por iniciativas feministas como *Déjala decidir* o *Ni una menos*.

performance que lucharon contra las adversidades y problemáticas de sus respectivos países. Raúl Zurita, famoso poeta y accionista chileno miembro de CADA (Colectivo Acciones de Arte⁴⁶), decía que prefería emplear el término “acciones” o “acciones de arte” en lugar de performance. De hecho, en cuestiones de terminología, por lo que él denominaba un “asunto de lenguas, de dominios lingüísticos”, señalaba sobre la performance: “A una dictadura se le oponen acciones, no performances, porque la palabra acción corroe las fronteras entre lo político y el arte. La acción de arte fue entendida directamente como una acción política y el artista que hacía acciones de arte fue entendido como un activista político, sin mediaciones” (Taylor 2012: 38).

Lo citado refiere a la voluntad de este colectivo de quebrar las barreras entre lo artístico y lo político. Esto coincide con Elena Tejada-Herrera en este intento de encontrar siempre lo que ella llama interseccionalidad en su trabajo. Esta multiplicidad de temáticas que pueden hallarse en una misma pieza se germina en un reconocimiento personal de su situación de privilegio, como ella la denomina. Señala ella misma:

Mi trabajo siempre ha sido interseccional. En Lima, por ejemplo, yo vivía en una situación de privilegio, no de clase, pero sí de raza. Porque hay que admitirlo, nuestro país es muy racista y a la gente no se le trata de la misma manera diferenciada según su color de piel. Pero cuando llegué a Estados Unidos, mi situación cambió radicalmente. Me encontraba en una posición bastante más vulnerable. Muchas de las performances en Estados Unidos han sido un esfuerzo por acercarme a la gente, establecer relaciones y vínculos con ellos. Sin embargo, siempre tuve claro que no quería dejar de hablar de mis condiciones de vida; las cuales son evidentes en mi apariencia física, mi acento, o simplemente en el hecho de que enuncio desde un cuerpo femenino e inmigrante. Todos esos temas están presentes en las piezas que desarrollo (Portocarrero 2018: 184).

En la cita anterior, podemos ver que las piezas creadas por Tejada-Herrera siempre pretenden entrelazar lo personal con lo político y así con lo colectivo. Esta raíz profundamente personal, entonces, jamás es descuidada y es precisamente la que le otorga ese sello particular y conmovedor en su obra. De alguna manera, el artista encarnado en

⁴⁶ CADA fue un grupo de artistas activistas chilenos formado en 1979, quienes buscaban combatir el régimen de Augusto Pinochet mediante la performance o acciones. Formado por el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita, la escritora Diamela Eltit, y los artistas Alfredo Jarr, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, entre otros, este conjunto de artistas fue uno de los mayores representantes de la llamada Escena de Avanzada, término acuñado por la teórica Nelly Richards para denominar a los miembros de la escena artística chilena posterior al golpe de Estado de 1973 en Chile.

ella se inmolaba en la realidad de la performance en aras de crear una experiencia remecedora.

En *Fronteras* (2000), pieza hecha en *Terrenos de experiencia 1* en la sala Luis Miró Quesada Garland de Miraflores (figuras 56 a 66), vemos a la artista leyendo diferentes publicaciones de arte contemporáneo. Los espectadores que se encontraban en la sala podían verla echada sobre las mesas dispuestas para la lectura, parada sobre ellas o circular en el salón mientras leía con voz alta, y acento y fonéticas marcadamente en español los diversos textos en inglés, alemán y francés. Hay uno en especial, *Sensation*⁴⁷: *Young British Artists from the Saatchi Collection* (1998), con el cual interactúa de forma muy peculiar y, sobre todo, sensitiva: Palpa el libro constantemente, lo huele, lo coloca sobre su cabeza y hasta lo pasa por su rostro. Esta experiencia sensual con el libro llega a su máximo extremo cuando vemos que empieza a arrancar algunas de las páginas para luego comerlas vorazmente. Así lo hace con otras publicaciones, mientras el público ve, entre desconcertado y preocupado, cómo la artista deglute hasta (literalmente) la náusea dicha literatura.

En este caso, estamos frente a la artista de carne y hueso presente en la sala, y rodeada de muchos espectadores. Estos presencian los esforzados intentos de la artista por comprender los estándares actuales o contemporáneos de trabajo y producción artística de los más renombrados y cotizados artistas de ese entonces. Este dato lo dan el empleo de títulos como el antes mencionado, que compila a la exitosa generación de los Young British Artists⁴⁸, por ejemplo, o *Building a New Millennium* (1999), una publicación de la editorial de arte alemana Taschen sobre los más recientes y emblemáticos edificios del fin de siglo XX. Este intento por incorporar estas exitosas prácticas nos muestra al artista extremadamente dispuesto a ser integrado en esta vanguardia artística de fin de milenio mediante el sacrificio físico de tragar copiosamente las páginas de las publicaciones

⁴⁷ *Sensation* alude al nombre de una famosa exposición realizada en la Royal Academy of Arts en Londres. Llevada a cabo entre el 18 de setiembre y el 28 de diciembre de 1997, reunió obras de la colección de arte contemporáneo de Charles Saatchi. Muchas de ellas eran de los Young British Artists.

⁴⁸ YBAs en sus siglas en inglés. Los Jóvenes Artistas Británicos son un grupo de artistas mayormente provenientes de Goldsmiths College en Londres, Inglaterra, cuya participación en una serie de exposiciones curadas en la Saatchi Gallery a principios de los 90 los catapultó hacia la fama. Sus obras estaban hechas con materiales inusuales, poco convencionales en el terreno del arte, e, incluso, animales, propias de su empleo de lo que llamaban “tácticas de shock”. De ahí, su polémica fama, lograda también por la inusual cobertura mediática que recibieron. Entre ellos, destacan Damien Hirst, Chris Ofili, Gillian Wearing, Sarah Lucas, Tracey Emin, etc.

denodadamente partícipes del aparato académico y de difusión del arte. En este caso, lo hace no con materiales propiamente artísticos, aunque paradójicamente versen sobre arte. Es como lo planteaba Allan Kaprow, artista pionero de la performance: “La línea entre el arte y la vida debe ser tan fluida y quizá tan indistinta, como sea posible” (citado en Warr 2006:28).

A su vez, *Fronteras* (2000) nos plantea una crítica de las exigencias del mercado de arte para con el artista y cómo hoy en día su éxito depende en buena cuenta del uso de recursos poco relacionados al arte y de la (sobre) exposición del artista al ojo público. Se trata, entonces, de un ácido comentario sobre el mercado del arte y la voracidad con la que este ha entrado a los juegos del consumismo. El público, a su vez, atestigua estos intentos primero con asombro, luego con extrañeza y, finalmente, con empatía al conmovirse con el compromiso del artista con su oficio y su disposición a ser vulnerable. A final de cuentas, el asistente puede reconocerse en el artista en cuanto comparte con él los múltiples esfuerzos por ser validado y reconocido en su respectivo mercado laboral en una carrera cada vez más competitiva y demandante.

En *Recuerdo* (1998), también vemos otra dimensión del artista como actor social. En dicha pieza, la performer asume la identidad de los desaparecidos de La Cantuta mediante el empleo de una bolsa de plástico de basura. Con este recurso minimalista, la artista encarna a un estudiante desaparecido y asesinado, anónimo en tanto su cuerpo está recubierto por la bolsa negra, pero con nombre y apellido a partir de la voz que enuncia su nombre durante la performance. Es la artista la que asume, entonces, la tarea de recordarnos de quiénes se tratan estos cuerpos representados en uno solo, el que está contenido en la bolsa.

De esta manera, en dicha pieza, con esta decisión de cubrir el cuerpo, el suyo, Tejada-Herrera oculta al espectador su identidad para asumir la de uno y a la vez de la de todos los estudiantes asesinados de La Cantuta. Este gesto recuerda a la serie *Siluetas* (1973-1980) de la performer cubana Ana Mendieta⁴⁹. Ella solía emplear un modelo, su cuerpo o su propia silueta en acciones que hacía en solitario para el registro en fotografía o video

⁴⁹ Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985) fue una artista conceptual, principalmente centrada en la *performance* y el *body art*. Su obra tiene un impulso y carácter feminista con el que concibió obras profundamente críticas de la realidad social del latino y la mujer en Estados Unidos. Así, sus piezas abordan problemáticas como el racismo, la violencia política, la marginación y el exilio, desde el cuerpo y su conexión con el paisaje. De ahí que también se le conoce como una cultora del *land art*.

(figura 9). Sin embargo, ella trabajaba frecuentemente en espacios al aire libre, a diferencia de Tejada-Herrera, quien suele emplear espacios cerrados. Pese a lo anterior, concretamente en *Recuerdo* (1998), hay un eco de *Silueta de cenizas* (1975) de Mendieta, donde nos queda el registro fotográfico de un cuerpo calcinado que reconocemos como tal por la silueta⁵⁰ compuesta de cenizas (figura 10). En ambos casos, hay un entendimiento del cuerpo como un recurso discursivo muy expresivo y, sobre todo, muy gráfico de cómo los fenómenos sociales pasan inevitablemente por él. En ese sentido, la acción del artista no puede eludir esta realidad y ambas asumen la responsabilidad que tienen como tal para poder reflexionar y denunciar las diversas problemáticas sociales, siempre desde una voz femenina.

2.3 El uso del espacio y la cámara propuesto por Tejada-Herrera

Como sabemos, las prácticas artísticas de Elena Tejada-Herrera se mueven entre la performance y la videoperformance; de hecho, esta última incursión la ha hecho formar parte de estudios recientes dedicados al videoarte, incluso en el Perú. Una de estas publicaciones es precisamente *El mañana fue hoy. 21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú*, libro publicado en diciembre de 2018 y editado por Max Hernández Calvo, José Carlos Mariátegui y Jorge Villacorta, que pretende inaugurar las bases de una historia del videoarte y el arte electrónico en el Perú. En él, se hace hincapié en la trascendencia de su obra en la configuración de una escena del videoarte peruano desde fines de los 90.

Y es que, como hemos explicado desde el inicio, la compleja propuesta artística de Tejada-Herrera constituye una producción híbrida que, desde una perspectiva marcadamente político-feminista, propone un arte crítico en el que se construye múltiples discursos y así significados. En este quehacer, el uso del espacio y de la cámara tiene un valor fundamental e innovador que sitúa a nuestra artista en un lugar muy particular en la performance latinoamericana y, sin duda, peruana. En este apartado, pretendo desentrañar cómo estos recursos resultan esenciales tanto en el proceso de creación de sus piezas como en la adquisición de un lenguaje propio y singular. Para tales fines, creo conveniente disgregar en un primer momento el empleo del espacio y en un segundo el de la cámara.

2.3.1 El empleo del espacio

⁵⁰ Silueta dibujada a partir del cuerpo de Mendieta.

Señalaba antes que la performance de Elena Tejada-Herrera devuelve al artista el rol como actor social. De hecho, consciente de los privilegios que tiene y de sus condiciones individuales (mujer blanca, de clase media y artista mujer), propone piezas que invitan al espectador a reflexionar y cuestionar sus mismas condiciones en aras de desafiar las estructuras y prácticas sociales. Desde que incursionó en la performance allá en 1997, entraba al terreno del arte acción, donde el empleo del cuerpo y el espacio ciertamente son sustanciales.

En ese sentido, hablar del uso del espacio en su obra inicial implica pretender entender, por un lado, cómo entendía a este elemento como insumo creativo y, por otro lado, cómo lo usaba. Creo que, para lograrlo, es necesario tomar en cuenta recordar dónde se dieron las piezas que analizamos en este ensayo. A partir de ello, en el capítulo 1, proponía una clasificación. Así, hablábamos de **piezas irruptivas**, en otras palabras, piezas en las que la artista irrumpía el espacio público sin mayor permiso o pacto previo. Entre ellas, situamos a las tres primeras, a saber, *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997), *Recuerdo* (1998), y *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999). Asimismo, también mencionamos piezas pensadas para la cámara, es decir, **videoperformances**, entre las que se encontraban *Man in Paris* (1999), *La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes* (2000) y *Girlboy* (2000). Finalmente, es posible hablar de **piezas institucionales**, en otras palabras, piezas que fueron ejecutadas en espacios institucionales/artísticos por invitación, se trate de galerías, museos, etc. Entre ellas, destacan *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000) y *Fronteras* (2000). Tener estas consideraciones puede ayudarnos a entender la figura del espacio en dichas piezas.

Lo primero que puede derivarse de esta clasificación es el hecho de que, en el devenir del quehacer artístico de Tejada-Herrera, hay una transformación en el uso del espacio. Si bien es cierto que podría entenderse esto como resultado de una “fama” o cierto prestigio ganado a partir de premios como el primer lugar en la segunda edición de *Pasaporte para un artista* en 1999, lo cierto también es que, sin duda, este reconocimiento resultó un espaldarazo a su carrera, no en términos, como decíamos líneas arriba, de “fama” y lo que esto supone (ingresos económicos importantes, alta exposición mediática y, sobre todo, inclusión en la escena artística *mainstream*), sino de ser, primero, conocida entre un grupo mayor de artistas, críticos y público asiduo, y, segundo, de poder incursionar de a pocos

en ciertos espacios artísticos más abiertos a nuevas propuestas en conceptos y medios de trabajo.

El espacio, entonces, supuso desde el inicio un escenario en el cual se da la acción performática. Esta se refiere a la práctica artística, pero también a la hecha por el ciudadano común y corriente en relación a los roles que se le ha asignado de acuerdo a su género, condición socioeconómica, etc. Como ya hemos explicado, la artista siempre ha tenido conciencia de cómo estas coordenadas personales pueden determinar lo que somos dentro de la sociedad en cuanto a pensamiento, actitudes y conductas. El espacio, así, configura modos de comportamiento y dinámicas en las relaciones entre hombres y mujeres. Sin embargo, también es concebido como un soporte que se configura desde esas mismas dinámicas sociales.

Entender esto le permite a Tejada-Herrera proponer una performance que es muy consciente del espacio donde se lleve a cabo la acción. Esto, a su vez, está relacionado con aquello que quiere comentar y, a su vez, hacia quiénes va dirigido su mensaje. La performer constantemente menciona en eventos y entrevistas que le interesaba investigar sobre la confluencia de personas y prácticas diferentes en un mismo espacio, a fin de desentrañar las relaciones de poder existentes.

Esto nos recuerda a lo propuesto por Hal Foster en *El artista como etnógrafo* (1996), donde explicaba que, en el siglo XX, el artista asume el papel de etnógrafo, una suerte de estudioso más vinculado a la antropología que quizá al arte y es por ello que en su accionar emplea los recursos propios de esta rama del conocimiento: estudios de campo, entrevistas, el mapeado, etc. Toda esta labor, asimismo, tiene que ver con un compromiso del artista con involucrarse con grupos humanos poco favorecidos e incluso marginales. En suma, el artista trabaja con quienes históricamente carecen de voz, con el “otro”. En el caso de Tejada-Herrera, se sabe que emprende una investigación previa a la conceptualización de sus piezas, que parte de una capacidad de observación, y una actitud reflexiva y crítica sobre la realidad.

En el caso de *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999), por ejemplo, la artista ha narrado que, antes de llevarla a cabo, hizo un minucioso trabajo de investigación sobre algunos personajes de la calle. Así, entrevistó a vendedores ambulantes de Lima, particularmente a estos que se disfrazan de mujer con globos y prendas femeninas. Luego,

conversó con el actor Fernando Ramos para que sea él quien le explique cómo este tipo de comerciantes informales surgió en las calles limeñas. Señala:

Él me informó sobre cómo se originaron las imágenes (que escogí para la performance) de los personajes creados de manera espontánea por ciertos vendedores informales que pululan por las calles, generando parte de una estética urbana, que además ya había irrumpido en la televisión (aunque esto último no haya partido necesariamente de iniciativas espontáneas (Portocarrero 2018:98).

En el testimonio citado⁵¹, la artista da cuenta de su interés por conocer el origen de muchas imágenes que había registrado en su mente mientras circulaba por la ciudad de Lima. Dicha ciudad resulta, entonces, un territorio hostil, visual y culturalmente plagado de fenómenos que buscaba entender y, por ello, el espacio idóneo para incursionar con su performance.

Además de lo narrado, emprendió la búsqueda de un local para llevar a cabo la acción, de manera que fue primero al famoso bulevar de El retablo, en Comas, para ver si podía obtener permiso en algún local. Luego de varias conversaciones, en las que quedaba claro que para los administradores no resultaba atractiva la propuesta de Tejada-Herrera, consiguió un local en el Centro de Lima, pero este finalmente no le permitía grabar. Es así que este intento de llevar a cabo su performance en un espacio donde no encuentre el público usual que consume arte termina derivando en el desaparecido El Averno, en el jirón Quilca, espacio emblemático de la movida contracultural limeña.

En tales circunstancias recurrí a un local, que si bien es frecuentado por algunos artistas y sobre todo por un público que disfruta del arte subterráneo, me permitía por su ubicación atraer la atención de mi público objetivo. Es decir, el público no acostumbrado a las sofisticaciones del arte erudito, que transitaba por ahí cotidianamente, ya sea porque trabaja por la zona o porque frecuenta los establecimientos comerciales aledaños (Portocarrero 2018: 98).

Como puede leerse, ella reconoce que no logró conseguir un local donde no hubiera público familiarizado con arte culto; sin embargo, confió en que la ubicación de El Averno le facilitaría convocar a dicho público. En estas declaraciones, deja claro que el espacio,

⁵¹ Publicado originalmente en 1999 en *Elena Tejada-Herrera. Performances*, libro autoeditado por la artista e incluido dentro del dossier de textos del libro catálogo de la exposición *Videos de esta mujer. Registros de performances 1997-2010* de Proyecto AMIL (2018).

entonces, es una variable que necesariamente evaluaba e investigaba para concebir las piezas y que no solamente era un insumo creativo sino también performativo.

De otro lado, en sus performances iniciales, sobre todo las **irruptivas**, Tejada-Herrera concibe el espacio público como idóneo para la confrontación. Así, en dicha pieza, la artista sitúa frente a frente a un par de personajes. Se trata de Bomba, la vendedora ambulante, producto de una economía precaria, frente a la bataclana, aquella mujer que divierte al público popular en la televisión pero también en el café teatro y el *nightclub* barato. Este encuentro deriva en una intersección entre dos campos o espacios: el de la esfera de los *mass media*, a donde pertenece la bataclana; y el de la esfera del comercio, concretamente un comercio informal, que demanda que el ciudadano promedio recurra al “recurso”, es decir, a una serie de actividades con las cuales uno pueda ganar recursos económicos para poder subsistir. Ambos fenómenos y ambos espacios, a su vez, son consecuencia de un mismo origen: una política capitalista que promete el éxito mientras uno se someta a cualquier sacrificio e incluso humillación.

No obstante, este encuentro no sería posible sin la intervención del artista. Y es que Tejada-Herrera, ya lo hemos dicho, siempre ha buscado acercar el mundo o espacio de la alta cultura con el de la (supuesta) baja cultura, la llamada cultura popular. En esta pieza, entonces, se encuentran ambas esferas en un espacio muy urbano como es el jirón Quilca, en pleno centro de Lima, y ciertamente en un centro cultural, aunque alternativo, como era El averno. En más de una entrevista, la artista ha señalado que algo que buscaba con *Bomba y bataclana* era presentar al vendedor ambulante como productor de cultura. Ciertamente, la incursión de Bomba en la presentación no responde a motivaciones expresivas o siquiera políticas, sino justamente a las económicas que lo vuelven dispuesto a embarcarse en cualquier trabajo u oportunidad que le surja. Mientras tanto, está la artista que convoca al vendedor ambulante y al mismo público a participar del espectáculo y que, sobre todo, termina protagonizando los momentos más álgidos y contundentes.

En este caso, puede verse otro de los usos del espacio en la obra inicial de Tejada-Herrera: el del escenario de análisis de la confluencia de personas, prácticas y relaciones de toda índole. Con este uso, nos propone que es necesario reflexionar sobre la forma en que nos relacionamos y lo que hay detrás de nuestras actitudes al momento de hacerlo, pese a nuestras diferencias socioeconómicas, de edad, origen, género, etc. Esta concepción permite que la obra de nuestra performer adquiera varias capas de sentido, pues no se lee

solo desde el encuentro entre Bomba y la bataclana, es decir, entre estos personajes que son anunciados en el título del video, sino también entre la artista y el vendedor ambulante. Así, en este espacio, se encuentran *verdaderamente* o en realidad un miembro de la escena artística, productor de lo que se suele llamar “alta cultura”, y un miembro ajeno a ella y que, más bien, resulta objeto de su obra.

Por otra parte, en la performance temprana de Elena Tejada-Herrera también se recrean prácticas y personajes de la esfera pública muy representativos y mediatizados en la época. En el caso de *Bomba y bataclana*, están las vedettes, cuya presencia ya la explicamos en el capítulo 1, y también los cómicos ambulantes que, durante el régimen de Alberto Fujimori, tuvieron presencia televisiva con programas propios. En relación a esto último, piezas como *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999) denunciaron la farandulización de los contenidos televisivos y de la misma política. Como se sabe, la dictadura fujimorista, asesorada por Vladimir Montesinos, creyó conveniente comprar poco a poco los medios de comunicación para introducir recursos que distrajeran a la sociedad de sus políticas corruptas y anticonstitucionales. Así, el cuerpo y los contenidos populares empezaron a cobrar aún mayor protagonismo en las pantallas, de manera que el público entró en un era de banalización de los contenidos y desinformación generalizada. El espacio, entonces, es un insumo para poner en escena estas cuestionables prácticas dentro del poder político.

Lo mismo sucede en *Recuerdo* (1998). El espacio donde se realizó la performance fue el patio de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Si bien concretamente fue un evento en el marco de las celebraciones de aniversario de la Escuela de Arte, es simbólico y muy significativo que una pieza que denuncie la masacre de La Cantuta, donde estudiantes universitarios fueron secuestrados y posteriormente asesinados, se lleve a cabo precisamente en una universidad. Además, es precisamente la “Decana de América” el ejemplo más emblemático de la toma de centros de estudios parte de los grupos terroristas, pero también del acecho militar. Sin duda, esta consideración del espacio está estrechamente vinculada al potencial espectador. Así, el poder comunicativo de la pieza se incrementa con el diálogo entre la temática de la puesta y el público receptor, en este caso, potencial víctima similar a los estudiantes de La Cantuta.

Vinculado a lo anterior, el espacio en las piezas de Tejada-Herrera significa un terreno donde el artista se dispone a ser vulnerable. Esto sucede desde que decide irrumpir el

espacio, es decir, desde que interviene en él sin aviso o permiso previos. Esto implica ignorar la normativa de las relaciones y prácticas que suceden allí donde se decide intervenir. Por ejemplo, en *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997), se expone a ser intervenida por el personal de seguridad del evento en el MALI, es decir, hay una suerte de vulnerabilidad física real que implica que pueda ser maltratada. Además, la exposición es múltiple, pues, además del personal de seguridad, por un lado, se expone al grupo de panelistas del conversatorio, quienes la ignoran en algunos casos o le siguen el juego los menos (uno de ellos sí hace caso al pedido implícito de la artista en acercarse con la bolsa del óbolo de misa) y, por otro lado, a la burla del público, que no necesariamente entiende qué está pasando, o, por lo menos, a la incomodidad y la incompreensión del mismo.

Esta situación de vulnerabilidad, entonces, supone a un artista dispuesto a todo, que olvida su aura de figura de la “alta cultura” para, más bien, mostrarse de forma más humana y menos elevada. En el caso de Elena Tejada-Herrera, siempre ha llamado la atención el abandono de toda pose y cuidado de su imagen corporal en sus piezas. Así, la hemos visto casi siempre desnuda y, si no, exponiendo su cuerpo sin complejos ni reparos para fines de su performance. De hecho, la vulnerabilidad no solo radica en la desnudez parcial o total frente al público o la cámara, sino en las acciones que realiza en el espacio performático. Ya sea rodando en el piso, saltando o golpeándose contra la pared, como en *La mujer yo-yo* (2000), u orinando frente al público como en *Señorita...* (1997), la artista no tiene ningún reparo en mostrar su humanidad e incluso en someterse a ser ridiculizada. Al respecto, comenta Karen Bernedo: “Elena no tenía problemas en utilizar su propio cuerpo para ironizar las dinámicas sociales. No se trataba de verse “sexy”, sino de todo lo contrario. Ello descolocaba a la audiencia, o como mencionaba Claudia⁵², la ponía en un lugar incómodo, de hacerse preguntas” (Portocarrero 2018: 180).

Por otro lado, en el caso de las **videoperformances**, el espacio pasa a un segundo plano para darle mayor cabida a la acción en sí misma y más protagonismo al recurso de la cámara. En ese sentido, los espacios empleados en estas piezas son bastante austeros, por lo general, habitaciones amplias de colores neutrales que destacan el gesto del cuerpo. Un ejemplo de esto es *Man in Paris* (1999), pieza hecha en París a partir de la estancia de la

⁵² Se refiere a la artista Claudia Coca, cuya intervención la había precedido en el conversatorio con Elena Tejada-Herrera realizado en el marco de actividades en torno a la exposición sobre su obra en Proyecto AMIL.

artista en dicha ciudad por haber ganado el primer lugar en *Pasaporte para un artista*. Esta obra marca un hito en la performance posterior de Elena Tejada-Herrera al incorporar al cuerpo masculino en sus propuestas. En este caso, ella invita a un joven a que se masturbe frente a la cámara (figuras 47 a 50). Dicho lo anterior, se trata entonces de una acción para la cámara y no el registro de una performance como en los casos anteriores revisados. Desde el inicio del video, vemos a un joven con una media en la cabeza y totalmente desnudo mientras se masturba.

Así, por ejemplo, tanto *Man in Paris* (1999) como *La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes* (2000) plantean situaciones de corte más intimista, en las que hallamos al protagonista siempre solitario y, de hecho, absorto en sus acciones. Piénsese en la masturbación de la primera pieza o en la lectura del poema de Vallejo en la segunda. El espacio, entonces, es el territorio de lo íntimo, de la reconexión con el cuerpo, ya sea en la exploración del placer sexual o en el regocijo primario de redescubrir el cuerpo mediante el comportamiento lúdico.

Con estas piezas donde hay “exploraciones sobre los comportamientos del cuerpo, los lenguajes de la intimidad”, como diría Miguel A. López (2018: 158), Elena Tejada-Herrera inaugura una línea de investigación y acción que está vinculada con la reivindicación del cuerpo como territorio al que hay que volver para poder revertir las estructuras sociales. En ese sentido, la incursión en la videoperformance plantea a la artista el desafío de explorar otras temáticas y, de hecho, otro lenguaje de performance basado siempre en la mirada femenina. Este, ciertamente, puede resultar incómodo para el espectador por lo novedoso que puede resultar el ver una situación íntima desde una perspectiva femenina para un público educado a relacionarse con lo visual desde la mirada masculina, ya sea a través de la televisión, el cine y la misma industria del porno.

Finalmente, en cuanto a las **piezas institucionales**, estas supusieron que el trabajo de Tejada-Herrera haya empezado a ser, cuanto menos, conocido. Por ello, el espacio en el que se trabajaron fue el de instituciones como galerías o museos a partir de invitaciones. Esto, creemos, significó un *modus operandi* diferente a los otros tipos de piezas. Decimos esto no en relación al rigor con el que se enfrascaba en la concepción de la pieza, sino en cuanto a las posibilidades o facilidades que le otorgaba el hecho de contar con el respaldo de una institución, ya sea desde el hecho de contar con un tiempo de trabajo establecido,

un espacio donde llevar a cabo la pieza y hasta financiamiento económico para poder contar con lo que fuera necesario para sus proyectos.

Así, por ejemplo, *Terrenos de experiencia I* permitió que la performer pueda disponer de la sala a su antojo para poder convocar a un público que resultará un elemento importantísimo en la propuesta discursiva. Tanto en *Fronteras* (2000) como en *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), la presencia del público completa el sentido de la pieza. En el primer caso, el espacio de la galería municipal está diseñado para ser recorrido por la artista y también mostrado por ella a través de la acción de recorrerlo. Los asistentes presenciaron los intentos de una artista por comprender y asimilar las fórmulas del éxito de los Young British Artists y de otros artistas contemporáneos. En este atestiguamiento, tuvieron cerca al artista, quien se mostraba sin adornos ni mayores pretensiones e incluso sin emplear los materiales convencionales del arte. Incluso, pudieron vincularse emocionalmente con ella, ya sea sintiendo desconcierto ante la deglución de hojas de libros o hasta asco al verla sentir náuseas.

En el segundo caso, como lo plantea el título de la pieza, el problema está determinado por la presencia de una mujer desnuda en un espacio público. Esto despierta el morbo del espectador, quien va al museo para ver un objeto artístico, pero se encuentra más bien con el artista desnudo. En este caso, el espacio permite situar una experiencia compartida y protagonizada en realidad por el público, pues este es grabado por la artista y termina siendo mostrado en las pantallas que están dispuestas en el espacio de la sala museística.

Por lo antes dicho, el espacio en la performance de Elena Tejada-Herrera resulta más que el lugar donde sus piezas se realizan. Es, en primer lugar, un insumo creativo, pues le plantea un campo de investigación a partir del cual reflexiona sobre quiénes lo ocupan y las relaciones que se desarrollan en él para luego proponernos revertir las estructuras sociales. Esto está conectado, ciertamente, un comentario cívico y político en el que denuncia a quienes están en el poder.

En segundo lugar, es un recurso donde es posible teatralizar las relaciones humanas pero, a la vez, generar experiencias reales que comparte con el público con el cual genera vínculos emocionales y afectivos, ya sea mediante la compasión, el asco, el desconcierto, la empatía a partir de sus acciones, etc. Esto último está relacionado con el hecho de que su exposición al espacio le permite mostrarse como un sujeto vulnerable.

Finalmente, el espacio también es un terreno donde es posible una reflexión más intimista, como hemos visto en sus videoperformances. Al cederle el protagonismo al gesto del artista, es decir, a la acción registrada por la cámara, el espacio posibilita la reconexión con el cuerpo y con uno mismo mediante la exploración del placer, el juego, etc.

2.3.2 El uso de la cámara

En relación al empleo de la cámara, dada la evolución del trabajo inicial de Tejada-Herrera, podemos ver que pasó de ser un mero instrumento de registro de una acción irruptiva a ser insumo de documentación de sus videoperformances y performances institucionales. La cámara, entonces, es un elemento que trasciende lo accesorio para ser un actor importante en su propuesta artística. En un primer momento de su incursión en la performance, las piezas irruptivas no dependen de la cámara ni en concepción ni en la acción en sí. Sin embargo, es importante su empleo en tanto gracias al registro podemos conocerlas.

En el caso de *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999), sin embargo, se inaugura un uso de la cámara en su obra que será muy relevante. Estamos hablando de una pieza híbrido, que va entre la acción irruptiva y la videoperformance, pero que, dada la forma en la que está documentada, no podemos decir que se trata solamente de un registro, sino que incorpora, mediante la edición, pasajes previos a la presentación en El averno, incluyendo un recuento de imágenes que presentan el contexto en el que se desarrolló el espectáculo de las protagonistas de la pieza. Por ello, el mismo catálogo de la exposición en proyecto AMIL la etiqueta como *videoperformance*.

Este interés en el empleo de la cámara surge a partir de una curiosidad personal en el tema de la mirada, particularmente en la mirada femenina en un contexto machista que concibe a la mujer como mero objeto de consumo y de representación, sin voz ni agencia propias. Recordemos, sino, que su obra performática siempre ha sido planteada como una herramienta con la cual puede cuestionar a la sociedad desde una perspectiva de género y otras temáticas. Esto está siempre en consonancia con la ya mencionada conciencia de privilegio como mujer mestiza, artista, egresada de la PUCP y de clase media. Así señala la misma artista: “Para mí constituye una obligación ciudadana usar los privilegios para tomar una posición frente a una serie de situaciones que son injustas o intolerables” (Portocarrero 2017: 25).

A fines de los 90, la escena artística limeña intentaba abrirse paso en la escena latinoamericana a través de iniciativas como las bienales Iberoamericana de Lima (1997) y la Nacional de Lima (1998). En dichos eventos, sin embargo, se evidenciaba lo limitados que todavía eran los lenguajes y lo conservadores que todavía eran los medios y miradas con los que se producía arte. Era una escena que todavía daba mayor cabida a las prácticas tradicionales del arte (pintura, escultura, dibujo, grabado) que a otras más “vanguardistas” (término cuestionable para géneros que ya llevaban décadas de practicarse, como la performance y la instalación). En todo caso, sin un aparato educativo en las escuelas de arte que incentivara el uso de prácticas menos tradicionales y un público poco habituado y menos “entrenado” para poder comprenderlas mejor, las bienales fueron una ilusión que se despejó abruptamente con la instauración en 2003 del nuevo alcalde de Lima Luis Castañeda Lossio.

Pese a ello, era innegable el entusiasmo hacia nuevas formas de expresión. Una de ellas la proveía el uso de tecnologías mediante el video y el arte electrónico. Estos géneros incluían formas de trabajo colaborativo entre artistas y organizaciones que puedan permitir la producción, difusión y comercialización de las piezas producidas (Hernández Calvo, Mariátegui y Villacorta 2018: 22).

Asimismo, la década anterior había visto surgir manifestaciones aisladas de videoarte. Recuérdese, por ejemplo, *Lima en un árbol* (1981), de Rossana Agois, Wiley Ludeña, Hugo Salazar del Alcázar y Armando Williams, que consistió en una intervención urbana en el cruce de la calle Rufino Torrico y la avenida Nicolás de Piérola en el centro de Lima. Incluso, es importante destacar que, ya en los 70, la institución artística había tenido incursiones curatoriales que demostraban al menos curiosidad por el videoarte. Un caso ejemplar es, sin duda, el de *Video Art USA*, la primera exhibición formal de videoarte en el Perú llevada a cabo el 27 de agosto de 1976 en el Museo de Arte Italiano de Lima. Gracias a este evento, fue posible acercarse a la obra en video de Vito Acconci, Peter Campus, Allan Kaprow, Andy Warhol, etc. Cabe resaltar que dicha muestra también llegó a otras ciudades latinoamericanas como Sao Paulo, Caracas y Santiago de Chile.

Sin embargo, a pesar de las iniciativas aisladas, el videoarte no era una práctica usual en las escuelas de arte ni de avalada presencia en las galerías ni mucho menos familiarizada con el gran público. De acuerdo con José Carlos Mariátegui, el contexto de violencia terrorista e institucional vivido en el Perú de los años 80 fomentó la experimentación en

el campo del videoarte (2018: 31). Y es que dicha década en la que se inician las acciones de Sendero Luminoso y el MRTA inaugura una época en la que los medios de comunicación adoptan la violencia como principal eje temático en sus contenidos, ya sea a través de los noticieros nocturnos, el surgimiento de los programas de reportajes como “Panorama” o “Contrapunto” o el incremento del material fotográfico en la prensa escrita, particularmente en periódicos como La República.

Esta invasión de la violencia en los medios de comunicación tendrá un efecto insensibilizador en la ciudadanía en tanto poco a poco la va habituando al horror de las imágenes de ataques, emboscadas, desapariciones, muertos y heridos en las acciones terroristas. De otro lado, la violencia institucional también se hacía presente en contenidos televisivos. Un evento difícil de olvidar fue la transmisión del motín de El sexto, el 27 de marzo de 1984, en el que doce presos de la cárcel del mismo nombre tomaron 15 rehenes.

Los 80, además, vieron un incremento del consumo de la televisión, como consecuencia de la instauración de los toques de queda desde 1986. Esta medida, además, significó que disminuyeran radicalmente las visitas al cine y que, como efecto, poco a poco estos espacios empezaron a quebrar y cerrar. Todo este contexto fue cercando al ciudadano promedio al espacio doméstico, donde su mayor entretenimiento podía adquirirlo gracias al televisor. Señalar esto es necesario, pues permite entender cómo en la siguiente década el régimen fujimorista encontrará en los medios de comunicación su principal arma para controlar a la ciudadanía, temática que es abordada por Tejada-Herrera en su performance.

De hecho, un ejemplo de lo anteriormente dicho es el del video de la danza de *Zorba el Griego*. El 7 de febrero de 1991, Fujimori presenta a los medios un video en el que se puede ver a la cúpula de Sendero Luminoso bailando al son del *syrtaiki*⁵³. De esta manera, vemos a Abimael Guzmán, Elena Iparraguirre y demás altos miembros senderistas danzando juntos y alegres en un video casero que descubrió a dicha cúpula en pleno festejo mientras el país pretendía salir de la peor crisis económica de su historia y enfrentaba día a día el horror del conflicto armado interno. Señala José Carlos Mariátegui al respecto: “Este gesto presidencial es posiblemente el más representativo de una época

⁵³ *Syrtaiki* es una danza griega creada por el coreógrafo Giorgios Provias para la película americana *Zorba el Griego* (1964), protagonizada por Anthony Quinn. Este baile no es, en realidad, una danza del folklore griego, pero dada la fama que adquirió con el filme se incorporó al imaginario de la música y el turismo en Grecia.

en donde, por un lado, el país se mantuvo en un fuerte estado de alerta pero donde los medios masivos empezaron también a ser aprovechados por el gobierno como instrumento de manipulación social” (Hernández, Mariátegui y Villacorta 2018: 32). El video tuvo tal impacto que quedó impregnado en el imaginario de la sociedad peruana al punto de asociar la música del *syrtaki* con el baile de Abimael Guzmán y su cúpula ni bien se escucha.

Otras imágenes que quedaron en la retina de los peruanos fueron las del mensaje presidencial del 5 de abril de 1992 cuando Fujimori decide cerrar el Congreso de la República. Así, el famoso “di-sol-ver” también pasó a ser una frase muy identificable en la audiencia nacional, reforzada, ciertamente, con las imitaciones hechas al entonces presidente en los programas humorísticos del momento, como *Risas y salsa*, *Las mil y una de Carlos Álvarez*, y *Risas en América*⁵⁴.

Este ensamble entre el Gobierno y los medios de comunicación dominó sin duda la escena nacional pública. Es la etapa de la “basurización simbólica”⁵⁵, en términos de Rocío Silva Santisteban, en la que la televisión y la prensa escrita, principalmente, generan una serie de contenidos que exponen las miserias de los menos favorecidos, al punto de que la pobreza se convierte en una fuente de personajes y contenidos que serán explotados. Señala la autora al respecto:

... ciertos programas de televisión en diversos países de América Latina e incluso en canales hispanos de los Estados Unidos construyen el estereotipo del “telepobre”: se trata de representar a los pobres en primera instancia como seres humanos que hacen cualquier cosa por sobrevivir, saltando toda valla moral y ética, pero además como personas volcadas en una sucesión de actos abyectos que devienen en detritos humanos modélicos para, al mirarlos en la acción de sus propias miserias a través de la televisión, provocar un simulacro de “evacuación” de miserias por parte de los espectadores (2008: 65).

Recuérdese, sino, a *Laura en América*⁵⁶, programa peruano del género *talk show*, donde Laura Bozzo, una abogada de clase alta devenida en conductora televisiva, presentaba a

⁵⁴ Sobre estos programas, ver la nota 11 en el capítulo 1.

⁵⁵ Ver definición en la página 18 en el capítulo 1.

⁵⁶ Programa emitido en América Televisión entre 1998 y 2001, en la era de los hermanos Crousillat, familia que administraba dicho canal y que se vendió a la dictadura fujimorista en la famosa “salita” del Servicio Nacional de Inteligencia (SIN) dirigido por el asesor presidencial Vladimiro Montesinos.

una serie de personajes supuestamente reales que narraban sus desventuras en torno a un tema particular del día (violencia doméstica, alcoholismo, infidelidades, etc.). La “señorita Laura”, como era llamada la doctora Bozzo por los invitados, tenía un polémico estilo de conducción caracterizado por hablar en voz alta, de forma prepotente y haciendo alarde de un carácter de justiciera de los pobres. Luego se sabría que los personajes que participaban en su show de conversaciones eran actores informales, es decir, personas comunes y corrientes que se prestaban a esta puesta en escena para someterse a lo que fuera necesario frente a las cámaras.

Contenidos como este se multiplicaron en las pantallas televisivas, sazonados con los programas de espectáculos y la entronización de la *bataclana* en la prensa escrita y en general. Tejada-Herrera, entonces, bebe de este imaginario para incorporarlo en su performance. La presencia de estos personajes populares se evidencia en piezas como *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999), como ya se ha analizado, pero también hay en ellas otros ecos de la maquinaria estatal y sus acciones de dominio o control de la ciudadanía.

Es entonces que la cámara se convierte en la obra de Tejada-Herrera en un instrumento a través del cual es posible documentar sus piezas, pero también manipularlas con ayuda de la edición, como se vio en el caso de *Bomba y la bataclana*. Hay una estética particular que empieza a configurar la artista a partir de ella, muy de aspecto de video de “extraído de una emisión televisiva de finales de los 80”, como señala Max Lira (2016:79). No se trata, pues, de simplemente un video casero o precario, sino que, detrás de él, hay una intencionalidad discursiva que pretende conferirle a la pieza una calidad de verosimilitud o veracidad.

Los hechos mostrados en dicha pieza son *reales* en cuanto hubo detrás de ellos personas, negociaciones y experiencias reales y compartidas con un público. Sin embargo, la manipulación de las imágenes a través del proceso de edición revela también a un sujeto que pretende narrar una historia y nos la presenta desde su propia perspectiva. Ahí entra a tallar lo que propone Diana Daf Collazos, cuando señala que en esta pieza parte de la idea de “documental como tratamiento creativo de la realidad” y trabaja este proyecto como una situación previamente concebida, donde la autora se apropia de elementos de lo popular y lo urbano (2016: 90).

Pero el impacto de esta sociedad del espectáculo se traduce no solo en bataclanas y Bombas que aparecen en su obra, sino en los modos en los que la cámara parece haber invadido la intimidad de las personas. En nuestro corpus de estudio, hay piezas que revelan hasta qué medida las nuevas tecnologías han entrado en nuestras vidas y no necesariamente proporcionándonos bienestar. Esto lo sabe bien Tejada-Herrera y de hecho lo comenta en obras como *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), donde se propone una reflexión sobre la mirada y cómo ella es particularmente masculina en cualquier producto cultural y social en general. En este caso, como ya hemos mencionado, la artista propone un comentario evidentemente político sobre el episodio de los “vladivideos”, las grabaciones que Vladimiro Montesinos llevaba a cabo en una sala del SIN (Servicio de Inteligencia Nacional) donde se reunía con personajes de la política, el ámbito empresarial y los medios de comunicación a quienes compraba con millones de soles.

En dicha pieza (figuras 51 a 55), se escenifica esa oscura práctica con ayuda de los asistentes a la sala de exposiciones. Ellos ingresan y encuentran a una artista desnuda que los graba con una cámara. El registro de sus miradas los delata como *voyeurs* que creen saber aprovechar la ocasión de ver a una mujer desnuda, pero que, en realidad, están siendo delatados como cómplices de una sociedad machista como la peruana, que no deja de situar a la mujer como mero objeto de deseo a través de las prácticas ciudadanas pero también las de los medios de comunicación. A estos fines ayuda el empleo de un circuito cerrado que reproduce en pantallas los que registra la cámara.

Otro uso de la cámara, vinculado al anterior, es el de la exploración de la sexualidad femenina. A sabiendas de que es necesario visibilizar al “otro”, la performance de Tejada-Herrera no solo comenta las estructuras sociales, sino también cómo nos relacionamos con el otro, ya sea en la esfera pública o en la privada. Sobre esta última, su trabajo propondrá darle un giro a la forma en que las estructuras artísticas han hecho que lo producido siempre sea desde una óptica masculina, en la cual la mujer sea objeto de representación pero no sujeto discursivo.

En *Man in Paris* (1999), la masturbación del protagonista masculino mostrada habla más de quien graba que del mismo joven. Para esta presentación, es interesante la edición del video, pues, si bien muestra al hombre en cuestión en planos de cuerpo entero, principalmente de perfil, también hace acercamientos al miembro o a la pelvis que

muchas veces deforman la imagen. Asimismo, la cámara se mueve y de, alguna forma, parece emular los agitados movimientos de la masturbación. Así, en ocasiones se ve la imagen que oscila de arriba a abajo, y, en otras, de derecha a izquierda. Estos movimientos, los de cámara, son intercalados con las imágenes del rostro del hombre y su pene erecto, lo cual sugiere que quien graba, es decir, la artista, lo acompaña en este placer.

Man in Paris es una pieza que pone a la mujer detrás de la cámara y no delante, como suele suceder sobre todo en las industrias del porno y del erotismo. Por lo tanto, en ella, es valioso el giro que le da a la exploración visual de la sexualidad al proponer a la mujer como productora de un discurso visual con la posibilidad de explorar nuevas estéticas vinculadas a ella. El trabajo posterior al registro de la acción, además, juega un rol importantísimo, pues Tejada-Herrera usa efectos de sonido y edición digital que, en efecto, proponen una estética aparentemente poco cuidada y una reivindicación de elementos que podrían considerarse incorrectos en una pieza artística (los fluidos como el semen aquí o la orina en *Señorita de buena presencia buscando empleo*). En resumen, como señala Florencia Portocarrero:

Man in Paris implicó un “salto cualitativo” en el trabajo de Tejada-Herrera, inaugurando varios tópicos en su práctica. De hecho, a partir de ese momento, la artista comenzaría a replantear las relaciones entre performance y video; para finalmente definir su trabajo como un producto híbrido. Es decir, como un video alimentado por la práctica performática (2018: 18).

Así, esta pieza intercala reflexiones sobre sexualidad en el arte mediante una pieza en la cual la cámara muestra a un hombre y no a una mujer desnuda. Este es un motivo recurrente en la historia del arte occidental, pero en dicha videoperformance es un hombre joven quien protagoniza lo visto y se somete a la dirección de la artista. De esta forma, esta pieza hecha para la cámara se concentra en un acto íntimo como es el de la masturbación, pero lo lleva a otro plano, en primer lugar, al plantearlo como tema de representación, y, en segundo lugar, al emplear la cámara de tal manera que nos permita saber quién está detrás de ella. Este empleo está compuesto por una serie de encuadres que atienden la mirada femenina, a quien adivinamos deseosa al momento de registrar esta acción. Esto se comprueba con los movimientos de la cámara, que en ocasiones replican la agitación del joven grabado y que, finalmente, se regodea en *close ups* o

acercamientos al pene erecto y a la posterior eyaculación, con el *cum shot*, o la “toma de la venida”, el elemento cumbre de la pornografía hegemónica hecha por y para hombres.

La cámara, entonces, es un instrumento que también le permitirá a la artista plantear nuevas formas de abordar la realidad a través de la mirada femenina. Ciertamente, en este propósito Tejada-Herrera devela a una mujer ávida de explorar su sexualidad, libre y profundamente crítica en su accionar. Nos plantea a una artista que no teme de beber de referentes populares o de prácticas no artísticas como la pornografía para usarlos y, a la vez, cuestionarlos. Además, su cámara registra sin problemas excreciones, reales (orina, semen) o simuladas (como la “sangre” artificial que brota en las mutilaciones hechas en *Bomba y bataclana*), y cuerpos desprovistos de pretensiones sensuales sino más bien reales que deambulan cómodamente en el espacio de trabajo.

Ejemplo de lo anterior también es *La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes* (2000), donde vimos que, con mucha ironía, cuestiona la solemnidad de la producción artística masculina representada en la figura de César Vallejo. La sensibilidad que plantea esta mujer que recorre el espacio de la performance es distinta en cuanto asocia el concepto trabajado en el poema, el dolor, de manera más directa y a la vez más lúdica. Con ayuda de la cámara, es posible el registro de la acción del cuerpo y sobre todo del gesto de la artista. Señala Miguel A. López:

Frente al proceso local de “institucionalización de la creación en video” de fines de los años noventa⁵⁷, la artista emplea el aparato filmico como una técnica de representación más próxima a la video guerrilla desarrollada por colectivas feministas francesas como *Vidéo Out*, *Vidéa* o *Les insoumuses* en los años setenta (2018: 164).

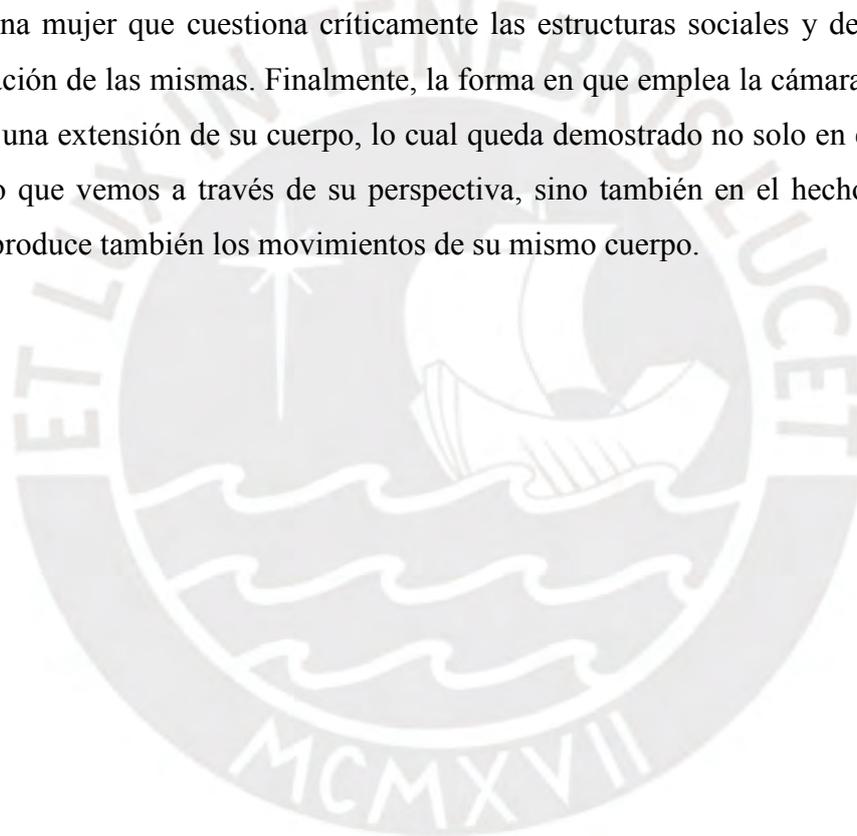
En esta declaración, López emparenta el videoperformance de Elena Tejada-Herrera con el feminismo radical de colectivos como *Les insoumuses*, formado en 1975 por la suiza Carole Roussopoulos, la actriz francesa Delphine Seyrig e Ivana Wieder. Ellas precisamente trabajaban videos en torno a cómo era representada la mujer en los medios y otros espacios. El término con el que se nombran deriva de un juego de palabras con el

⁵⁷ El autor refiere en el texto a “Cronología del Video en el Perú” (2012) de José Carlos Mariátegui. La web donde se hallaba este texto ya no se encuentra disponible en Internet.

que pretendían expresar la necesidad de buscar formas novedosas de representación por y sobre las mujeres que fueran lúdicas, irónicas y a la vez rabiosas.

La genealogía del empleo de la cámara por Tejada-Herrera, sin duda, puede ser extensa y trascender la escena nacional. Sin embargo, queda claro que la artista encuentra en ese recurso mucho más que una herramienta de registro. Así, permite proponer un nuevo lenguaje expresivo, que se nutre de referentes populares y de los medios de comunicación en recursos para hablar también de ellos.

Además, con la cámara propone una nueva forma de mirar la realidad desde una perspectiva femenina, que aunque abraza recursos como la emotividad y la empatía, devela a una mujer que cuestiona críticamente las estructuras sociales y demanda una transformación de las mismas. Finalmente, la forma en que emplea la cámara presenta a esta como una extensión de su cuerpo, lo cual queda demostrado no solo en el hecho de registrar lo que vemos a través de su perspectiva, sino también en el hecho de que la cámara reproduce también los movimientos de su mismo cuerpo.



Capítulo 3: La crítica ciudadana desde el cuerpo femenino

Hemos visto cómo Elena Tejada-Herrera plantea que, a través de la identidad individual, es posible hablar de la identidad colectiva. Para dichos fines, en un primer momento, se analizó cuáles eran las relaciones entre lo público y lo privado desde el empleo del cuerpo en su performance. Este último recurso, el cuerpo, resulta fundamental no solo por tratarse del insumo inherente de dicho género artístico, sino también, y sobre todo, porque la propuesta de la artista sitúa a este como el espacio donde es posible que se encuentren lo individual y lo colectivo.

En un segundo momento, se explicó cómo Tejada-Herrera destaca el rol del artista en su propuesta de performance. Este énfasis se debe a que ella entiende que, desde sus privilegios, no es posible mantenerse al margen de lo que sucede en la sociedad y, más bien, debe ser una voz crítica en ella. En ese sentido, en sus piezas siempre se parte desde una perspectiva crítica, que pone al gesto del artista al servicio de aquello que pretende comentar o reflexionar. Esto supone el uso del cuerpo sin reparos ni estilismos, de manera que el artista se plantea como un sujeto vulnerable pero no por ello acrítico. El *hacer* del artista, entonces, llama a la sociedad e incluso a su misma comunidad a cuestionar las estructuras sociales y al poder que prefiere mantenerlas.

Finalmente, en un tercer momento del capítulo anterior, se analizó cuáles y cómo eran los usos del espacio y de la cámara para los fines ya mencionados en la obra inicial de Tejada-Herrera. Justamente el poder de la acción mediante el cuerpo radica en buena parte en dicho empleo.

Hemos hecho todo este recuento para proponer de qué trata este último capítulo. En él, pretendemos explicar cómo los elementos analizados en los capítulos anteriores colaboran en el objetivo de proponer un arte crítico político desde lo individual femenino a partir del cuerpo. En otras palabras, buscamos entender cómo la artista comenta la esfera colectiva o social, política en términos de ciudadanía, a partir de la esfera individual, siempre desde una perspectiva femenina y feminista, de manera que podamos sustentar cómo Tejada-Herrera inaugura una línea de trabajo del arte crítico político a partir de un sujeto femenino.

3.1 Una propuesta crítica al Perú de Fujimori

Como se recordará, Elena Tejada –Herrera comienza en 1997 su práctica de performance. Ese año, el séptimo de los 10 años que duró la dictadura fujimontesinista, el Perú parecía progresivamente ir abandonando las cifras de hiperinflación que heredó del gobierno anterior, el de Alan García. Así, se mantuvo la tendencia a la decreciente inflación: de 11,8% anual a 6,5% en diciembre de 1997. Sin embargo, hubo también una tendencia a la baja del PBI: -7,3% en 1995, -5,9% en 1996 y a -5,3% en 1997, según un informe económico de GRADE (1998). A la par, en general, las perspectivas de crecimiento económico en ese año se redujeron por causas del fenómeno de El Niño y la crisis de los países asiáticos.

Esta información sobre la coyuntura económica podría dibujar a un país efectivamente emergente y, en perspectiva, optimista. No obstante, la vida sociopolítica no avanzaba en términos de convivencia ejemplar entre los ciudadanos y el poder. Así, hacia ese año, si bien la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos señalaba que no se había reportado después de varios años ninguna desaparición forzada, todavía se reportaban ejecuciones extrajudiciales. De hecho, se conocieron los casos de Fortunato Chipana Ccahuana y, el más conocido, el de Mariela Luz Barreto Riofano, este último ocurrido el 22 de marzo de 1997. Como se sabe, Barreto, quien fuera agente⁵⁸ del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE), fue hallada muerta el 23 de marzo del mismo año en una bolsa de plástico en una carretera al norte de Lima. El cadáver fue encontrado degollado y sin manos para evitar ser identificada. El informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos señala: “Según se informó, ella también había sido acusada de filtrar información a la prensa sobre planes secretos de inteligencia, para intimidar a periodistas y miembros de la oposición” (1998).

Este hallazgo, entonces, solo empezaba a descubrir la forma sistemática en que operaba el Estado, no solo en su supuesto intento de lograr la anhelada pacificación nacional mediante la lucha contra el terrorismo, sino también al mismo interior de las relaciones entre los funcionarios públicos, militares, políticos, etc. De esta manera, el régimen de Alberto Fujimori cayó también en el terrorismo de Estado mediante prácticas que vulneraban los derechos humanos.

⁵⁸ Y presuntamente, acota el informe, ex-amante del capitán Santiago Martín Rivas, líder del Grupo Colina, el cual fue responsable de varias masacres durante la dictadura de Fujimori.

Hallazgos como el de Barreto fueron poco a poco siendo revelados por los medios de comunicación. Así, los programas dominicales, los noticieros, y las portadas y páginas centrales de la prensa escrita coparon estos contenidos, en los que se hablaba de la captura de un miembro de Sendero Luminoso o el MRTA, los atentados perpetrados por estas organizaciones y, sobre todo, las víctimas que iba cobrando esta guerra interna. En ese sentido, el imaginario social iba configurando una estética a la que el público ya se iba habituando. Cadáveres hallados en cajas o bolsas de basura, cuerpos decapitados o cercenados o paredes que aparecían con pintas que celebraban al Presidente Gonzalo⁵⁹ y a la lucha armada eran parte de nuestras vidas mediante los televisores y los periódicos.

Como mencionamos en el capítulo anterior, la sociedad peruana se habituó a estos contenidos, los cuales fueron aprovechados por el régimen fujimorista a través de los medios de comunicación. Y es que ese gobierno se caracterizó por un empleo de los medios como aparato difusor de sus “logros” y como recurso distractor de la población. Sobre esto último, hay muchas investigaciones al respecto. Una de ellas es *El factor asco* de Rocío Silva Santisteban, publicado en 2008, y que emplearemos en este capítulo. En dicha publicación, su autora analiza testimonios de actores involucrados en el conflicto interno, contenidos televisivos como el *talk show* de Laura Bozzo y cómo se configuraron discursos del poder en la década de los 90 a través de una progresiva basurización del otro para justificar el maltrato, la tortura y, en general, la violación de derechos humanos.

Mencionar lo anterior nos sirve para entender en qué contexto se crea el universo discursivo de las piezas de performance de Elena Tejada-Herrera y cómo lo comenta. Ya entrando a ello, si bien proponemos que su discurso transita entre la crítica al campo político y la hecha al campo artístico, este apartado pretende centrarse en la primera, es decir, el comentario político *stricto sensu*, aunque eventualmente comentaremos la otra.

3.1.1 La crítica al campo político

De nuestro corpus de estudio, probablemente las tres primeras performances de Tejada-Herrera sean las más claramente políticas de este primer periodo de trabajo, sobre todo, *Recuerdo* (1998) y *Bomba y bataclana en la danza de vientre* (1999). Sin embargo, también *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000) supo comentar inteligentemente al régimen fujimontesinista.

⁵⁹ El nombre con el que los senderistas llamaban a su líder, Abimael Guzmán.

Las líneas de trabajo transitan por varias vías. Principalmente, encontramos tres. Una es la del comentario sobre la situación de la mujer y cómo esta fue usada en la maquinaria discursiva y distractora de la época. Otra, y vinculada a la anterior, es la crítica a los medios y en especial al empleo de la cámara como recurso invasivo de la privacidad y de control de la ciudadanía. Finalmente, una tercera vía de trabajo transcurre por la alusión directa a un hecho concreto, que es el de la masacre de La Cantuta y que es abordada en *Recuerdo*. Esta última, sin duda, es una pieza particular incluso dentro de la obra de la misma artista, como se explicará después.

En el caso de *Bomba y bataclana en la danza del vientre*, como se recordará, se abordan muchos temas, como en realidad suele suceder con la performance de Tejada-Herrera. Sin embargo, quisiera centrarme en cómo esta pieza propone de forma novedosa y muy particular la situación de la mujer en el Perú justamente en relación al contexto político. En el capítulo 1, al describir la pieza, señalamos que la artista pone en escena a dos mujeres aparentemente del mismo universo. Se trata de *Bomba*, la mujer que resulta del travestismo de un vendedor ambulante, y de la *bataclana*, la mujer biológica y vedette pobre que pretende, junto a la primera, amenizar a la audiencia presente en El averno, en julio de 1999.

En esta performance, Tejada-Herrera recrea a dos personajes propios de la década, la bataclana y el vendedor ambulante travestido. Estos personajes no son otra cosa que producto de la época. Por un lado, la bataclana es un personaje habitual de los contenidos de los medios de comunicación, sobre todo a finales de los años 90. La veíamos concretamente en los programas humorísticos, que poco a poco fueron dándole mayor intervención a manera de elemento decorativo del programa y cada vez menos como la estrella central del show. La bataclana, sin embargo, trascendió el ámbito del programa humorístico y se hizo de un espacio frecuente en la llamada prensa “chicha” del país.

Sobre este último término, Juan Gargurevich, periodista e historiador del periodismo en el Perú, lo define como “un diario tabloide, de precio considerablemente menor al de los diarios serios, informativamente sensacionalista, de primera página muy colorida con fotografías de vedettes” (1999: 246). Este tipo de prensa, si bien no surgió en los años

90⁶⁰, creció en número de publicaciones en esa década y, sobre todo, en popularidad. Más allá del origen del término⁶¹, esta prensa popular se caracterizaba por privilegiar contenidos relativos a información policial; chismes del espectáculo, predominantemente los propios de la “prensa del corazón”; los fenómenos naturales, que adquirirían tintes catastróficos en las portadas; y, además, ataques a personajes de la política, el espectáculo y la vida pública en general. Su impacto en la época fue tal que hasta ahora su presencia es reconocible en cualquier kiosko.

Y es que sus contenidos fueron sistemáticamente aprovechados y hasta dirigidos por la maquinaria fujimontesinista. Hoy por hoy, se sabe que Fujimori, en complicidad con su asesor presidencial Vladimiro Montesinos, compró varios de estos diarios sensacionalistas para difamar e insultar a numerosos personajes de la política y la misma prensa peruana que les resultaban contrarios a sus intereses. Los titulares de esta también llamada “prensa amarilla” empleaban en buena cuenta la replana, jerga de origen delincencial que era incluida en uso especial de la sintaxis corta y llamativa. “*Agricultor tiene 24 hijos en tres hermanas. Sátiro viola y embaraza a sus tres hijas. Susy Díaz dice que nunca tuvo orgasmo con Percy. Violador quiso matar a Laura Bozzo*” (citado en Gargurevich 1999: 247) son algunos ejemplos de dichos titulares. Ellos, ilustrados con imágenes de vedettes que vestían tangas y posaban de tal forma que acentuaban el trasero y el busto, fueron consumidos por un público que era cada vez más ávido de contenidos de sucesos, espectáculos y deportes.

Numerosos estudios como la misma tesis de Gargurevich y otras investigaciones revelaron que, si bien para los años 90 ya existían diarios sensacionalistas como *Ojo* y *El popular*, a mediados de dicha década ya habían surgido muchísimos más que los superaron en contenidos exagerados y morbosos. Entre ellos, se recordará *Ajá*, *El chino*, *El mañanero*, *La chuchi*, *El tío*, *El chato*, *Extra*, etc. Asimismo, concluye Gargurevich que la lectoría de estos diarios se congregó principalmente en los sectores

⁶⁰ Para profundizar en la historia de la prensa sensacionalista en el Perú, puede consultarse *Lo real exagerado. La prensa sensacionalista en el Perú. De las Relaciones a los Diarios Chicha*, la tesis de Juan Gargurevich para optar por el grado de magister en Comunicaciones en la PUCP en 1999.

⁶¹ Ciertamente derivado del adjetivo “chicha”, que se usaba para calificar despectivamente a todo producto cultural asociado a la migración andina a la urbe y que tuvo su origen en el campo de la música con la versión peruana de la cumbia.

socioeconómicos bajos y muy bajos, es decir, en aquellos de menores ingresos y baja educación.

Es en este contexto que la bataclana reinaba en estos contenidos, apoyada de la programación televisiva y en especial de los programas de espectáculo, cuyo principal referente, sin duda, es la periodista Magaly Medina⁶². *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999), entonces, comenta sobre cómo la mujer fue puesta al servicio de una maquinaria mediática creada por el régimen para distraer a buena parte de la población con contenidos que los mantengan desinformados y poco interesados en lo que verdaderamente sucedía al interior del plano político del país. Este comentario pone en evidencia este tratamiento de la mujer por demás sexista, que una vez más la objetualizó al destacarla por su físico; al reforzar estereotipos asociados a ella, como ser promiscuas, tontas, chismosas, interesadas en el dinero de los demás, etc.; y por el mismo hecho de asumirlas como insumo ideal para la distracción y manipulación social.

Bomba, por su parte, es un personaje con el que Tejada-Herrera también hace lo mismo, pero, en conjunto con la bataclana, delata la artificialidad con la que es expuesta la mujer en los medios y en general en la sociedad peruana. Como ya se ha explicado, esta “hipermujer” encarna algunas de las proyecciones sociales sobre lo que espera de una mujer. Bomba, sin embargo, no es más que un remedo de mujer que causa risa, pero también pena en sus incursiones callejeras, y que este espectáculo montado por la artista nos recuerda cuán accesoria es la mujer en la sociedad peruana.

Bomba y bataclana en la danza del vientre (1999) es, así, una pieza en la que Tejada-Herrera escenifica un espectáculo que remite a la “telepobre”, en otras palabras, a esta televisión de escasos recursos y pobres guiones en los que se puso en pantalla a personajes de la clase baja durante el régimen fujimorista. Así, este vendedor ambulante llamado Bomba proviene, en realidad, del mundo de la calle y es un trabajador que encuentra en ella su plaza para vivir y ganarse la vida, mientras la bataclana nos hace recordar estos circos baratos de barrio que todavía operaban a mediados de los 90 en ciertos barrios y sectores pobres. Ambos personajes provienen de la clase baja y fueron televisados en programas precisamente dirigidos a los sectores socioeconómicos menos favorecidos. Señala Rocío Silva Santisteban al respecto:

⁶² Véase la nota número 12, ubicada en el capítulo 1.

...ciertos programas de televisión en diversos países de América Latina e incluso en canales hispanos en los Estados Unidos construyen el estereotipo del “telepobre”: se trata de representar a los pobres en primera instancia como seres humanos que hacen cualquier cosa por sobrevivir, saltando toda valla moral y ética, pero además como personas volcadas en una sucesión de actos abyectos, que devienen en detritos humanos modélicos para, al mirarlos en la acción de sus propias miserias a través de la televisión, provocar un simulacro de “evacuación” de miserias por parte de los espectadores (2008:65).

Esta empresa fue hecha en el Perú por la dictadura fujimontesinista, de manera que, en nuestras pantallas, se televisaron miles de historias de infidelidades, peleas familiares y amicales, y hasta lamidas de axilas⁶³ en programas como *Laura en América*, por ejemplo. Incluso, como parte de este fenómeno, los cómicos ambulantes también ocuparon un espacio en la programación local. Recordemos, sino, su ingreso a través de las pantallas de Frecuencia Latina y Global Televisión con programas como *El show de los cómicos ambulantes* y *Los reyes de la risa* respectivamente. El éxito era tal que este último programa se pasó a la señal de Panamericana Televisión, donde obtuvo mucha mayor sintonía.

Era tal el engranaje entre los programas de televisión de señal abierta a fines de los 90 que, en buena cuenta, la difusión y popularidad que ganan los cómicos ambulantes la obtienen de su aparición como invitados frecuentes a los *talk show* de figuras como María Teresa Braschi (conductora de *Maritere*) y Mónica Zevallos, quien conducía *Entre nos y*, luego, *Mónica*. Es de ahí que dan el salto hacia el programa propio. En sus contenidos, se parodiaban situaciones cotidianas y también se imitaba a artistas. Para tales fines, era muy frecuente que los cómicos se travistieran.

Como puede verse, a fines de la década de los 90, la televisión se alimentó de personajes de la calle y de sus miserias, que eran las de un sector principalmente pobre. Es así que,

⁶³ Esta escena es probablemente la más impactante y recordada de uno de las emisiones de *Laura en América*: “Haría cualquier cosa por dinero”, televisada el sábado 27 de noviembre de 1999. En dicho capítulo, Laura Bozzo, la conductora, marca la pauta del programa ese día: hacer cosas “increíbles, audaces, asquerosas, repugnantes y divertidas” (Silva Santisteban 2008: 148). Es entonces que vemos un circo de retos: un hombre que come alpiste disfrazado de gallina; otro que se disfraza de mujer para besar hombres en las calles; mujeres que, vendadas en los ojos, besan a un “hombre lobo” para luego descubrir su fealdad; una pelea de dos mujeres en una tina de barro; dos mujeres que se desvisten hasta ser “bañadas” con una botella llena de sapos, etc. Pero la escena que todos recordaron fue, sobre todo, la de una señora que le lamía las axilas y los pies embadurnados de yoghurt, fudge y miel a un hombre que ha estado haciendo ejercicios durante una hora. Este capítulo es analizado con mucho detalle por Rocío Silva Santisteban en el capítulo VI de *El factor asco*: “El “feminismo sucio” del *talk show* Laura y el pobre como abyecto”.

como señala el sociólogo y periodista Fernando Vivas, “programas como el de Laura Bozzo han contribuido a instalar en la televisión peruana un discurso demagógico y regalón, que ofrece dádivas, además de entretenimiento” (citado en Silva Santisteban 2008:152). *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), entonces, denuncia estas escenificaciones que formaron parte de la progresiva basurización de los contenidos de los medios de comunicación para distraer al público y justificar las políticas de asistencialismo que conducirían a la dictadura a su objetivo de perpetuarse en el poder.

Por otra parte, en el caso de *Recuerdo* (1998), el comentario político se vuelve quizás más notorio, pero no por eso menos interesante. Particularmente conmovedora por los elementos que emplea, la representación de los muertos en la masacre se hace mediante el uso de únicamente el cuerpo de la artista en lugar de la participación de más personas como sucede en *Gloria evaporada* de Eduardo Villanes. Esto no solo genera que el foco de la atención se concentre en la acciones que realiza Tejada-Herrera sobre el piso del patio de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, sino que, al hacerlo, el simbolismo de dicha representación se potencia en el hecho de que el cuerpo de uno termina siendo el de todos.

Lo anterior es posible mediante el empleo de una bolsa negra de plástico, la cual contiene al cuerpo, de manera que no es posible asociarlo a una identidad en concreto, pero sí al de todos en conjunto. En todo caso, como ya hemos señalado, lo único que permite saber de quién o de quiénes se tratarían este y estos cuerpos es la voz de la artista que, de a pocos, va mencionando uno a uno a los muertos del caso. Este gesto, entonces, recae en la artista, quien presta su cuerpo y voz para recrear y recordar a los desaparecidos de La Cantuta.

También hemos analizado sobre cómo el empleo de lo musical tiene un rol muy importante en *Recuerdo*. El uso de música de estaciones A.M y algunos fragmentos de la marcha procesional del Señor de los Milagros, sumado a la entonación de algunos versos del famoso vals *Ódiame* y del Himno Nacional, confieren a la pieza una indudable vena emotiva que tiene un impacto muy importante en la pieza. Este radica en la emotividad a la que apelan estos recursos, que no solo pueden ser fácilmente reconocibles, sino también generan en el espectador un vínculo afectivo con el muerto aludido en el cuerpo envuelto en la bolsa de plástico.

Así, el recuerdo al que alude el título de la pieza no solo interpela visualmente al espectador a recordar a los asesinados en la masacre de La Cantuta, sino también lo hace auditivamente. En ese sentido, esta es una pieza en la que la intersección entre la acción corporal del desplazamiento entre las escarapelas pintadas en el piso, el empleo de la voz y, sobre todo, el uso de recursos musicales apelan al recuerdo mediante lo sensorialidad y así la afectividad.

La interpelación, entonces, resulta efectiva en tanto no se trata de un mero comentario político cargado de guiños teóricos, sino de una pieza crítica que recurre a referentes populares y, por lo tanto, más fáciles de reconocer por el público. Estos, por ejemplo, involucran al imaginario musical criollo (el vals); la música de estaciones A.M, que suele ser escuchada por migrantes andinos; y dos elementos más que, podría decirse, reúnen o conglomeran a la sociedad peruana: el Himno Nacional y la marcha procesional del Señor de los Milagros. Estos dos últimos, recordemos, simbolizan inequívocamente al Estado y a la Iglesia, dos fueros que suelen reunir a los peruanos a través del llamado “orgullo patrio” y de la fe.

De lo antes dicho, puede concluirse que esta performance propone un comentario político desde una perspectiva feminista, no tanto en tema pero sí en forma. Señalamos esto porque hay una conciencia crítica innegable que reconoce su voz femenina y que, a partir de ella, emplea recursos como la emotividad y la apelación a la empatía que, en voces masculinas, no suelen ser usados. Es más, como señala la misma artista: “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” (Portocarrero 2018: 96). En la cita, puede verse que Tejada-Herrera no solo pretendió comentar un evento doloroso de la dictadura fujimorista, sino también conmover al espectador mediante el recuerdo de alguien real y con quien puede empatizar.

Otra performance que alude de forma clara a prácticas del régimen de los 90 es *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000). En el capítulo anterior, analizamos cómo Tejada-Herrera plantea un comentario sobre los vladivideos mediante el empleo de su cuerpo desnudo, y del vínculo con los espectadores a través de este y de la cámara. A través de este último recurso, la artista registra la mirada del espectador, quien se acerca curioso a ver a una mujer desnuda. Hay oportunidad de verla a través de la mediación del espacio de la sala de exposición. Y hay en el espectador un oportunismo

que nos es revelado mediante las imágenes registradas y reproducidas en el monitor. De esta manera, lo transmitido en las pantallas nos habla mucho más de los espectadores que del cuerpo que están mirando.

En ese sentido, de manera análoga, esta performance pone en vitrina la corrupción social que se vivía (y vive aún) en la época. Comenta, por un lado, la objetualización de la mujer, es decir, la forma en la que ha sido reducida a un mero elemento que la sociedad mira, toma y deshecha, y que, como se halla en situación vulnerable, abusa. Este proceso, recordemos, también fue largamente alimentado durante el fujimorato mediante el uso de la figura femenina en la prensa peruana, ya sea a través de fotografías de aspirantes a vedettes o por lo menos a modelos populares (piénsese en el surgimiento de las “malcriadas”⁶⁴, por ejemplo), a través de su presencia en contenidos de chisme y, dentro de este, de líos sentimentales.

Otro empleo que desprestigiaba a la figura femenina a fines de los 90 es el de la conductora de chismes de espectáculos, como Magaly Medina, o de *talk show*, como la ya mencionada Laura Bozzo, por ejemplo. Ambas mujeres eran consideradas líderes de opinión y sus programas gozaban de alta sintonía. Esto último radicaba, en buena parte por su estilo desenfadado, “sin pelos a la lengua”, como se dice coloquialmente, que gustaba en un amplio sector de la población. Estas figuras, sin embargo, pueden ser entendidas mediante el concepto de “feminismo sucio”, término empleado por Rocío Silva Santisteban en *El factor asco*. A partir de la toma del adjetivo “sucio” del concepto “realismo sucio”, proveniente del canon literario en Estados Unidos para denominar un tipo de novelas y cuentos, la autora define el “feminismo sucio” como la puesta en escena de una “barbarie” modulada por una suerte de feminismo autoritario (2008: 142).

Este feminismo sucio implica dos tipos modélicos de discurso. Por un lado, señala Silva Santisteban, hay uno que se valida por una supuesta solvencia moral por el hecho de ser mujer. Este se aprovecha de la imagen de matrona y organizadora de la familia, sin ninguna vena democrática, sino más bien autoritaria. Por otro lado, el otro feminismo sucio se relacionaría con un accionar y un discurso fuertes, con presencia mediática, que

⁶⁴ Las “malcriadas” refieren a mujeres que aparecían en una sección del mismo nombre del tabloide “Trome”, diario surgido en 2001. Estos personajes femeninos, que aún salen en dicho periódico, suelen aparecer en bikini o en prendas diminutas y sobre todo ajustadas con una actitud entre pícara o falsamente ingenua, pero siempre sensual. El éxito del diario, desde el principio, se dio en buena cuenta por la presencia de este personaje, aunque hay que precisar que ya había desde antes este tipo de presencia femenina en tabloides de la década pasada.

pretende cuestionar al feminismo tradicional “con un par de bofetadas estéticas que no serían otra cosa que una estrategia revulsiva” (2008:143). En el caso de Bozzo, se vincularía más al primero, pues emplea mecanismos autoritarios que desacreditan al segundo feminismo sucio, los cuales develarían una voluntad de poder en su discurso.

Entonces, en *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), estamos frente a una propuesta que toma este empleo de mujer como un ser aparentemente pasivo, pero que revierte esta supuesta pasividad mediante el uso de aquello con lo que es cosificada la mujer: su cuerpo. A través de él, llama la atención del público, que inmediatamente posa su mirada en él, pero esta mujer observada les devuelve este acto sorprendiendo a los asistentes con una cámara con la que registra su mirada. De esta forma, subvierte el acto de ser mirada, y pasa a mirar y develar a sus espectadores como *voyeurs*, descubiertos o atrapados en su delito.

Como se ve, Tejada-Herrera comenta en esta pieza sobre la situación de la mujer en la sociedad peruana. Sin embargo, como suele suceder con la obra de la artista, también son posibles otras lecturas. En este caso, lo dicho anteriormente se conecta con otro comentario político, en este caso, el referido a la red de corrupción de empresarios, políticos, artistas y, sobre todo, medios de comunicación, ideada y llevada a cabo por Vladimiro Montesinos durante el fujimorato. Como sabemos, para poder concretar la segunda reelección de Fujimori, el ex asesor presidencial armó toda una estrategia que implicaba la compra de los medios de comunicación. La idea era garantizar la fidelidad de los canales de televisión y las líneas de la prensa escrita mediante la “inversión” de más de 80 millones de soles en publicidad en un principio, pero, hacia 1998, Montesinos empieza con los pagos directos en fajos de dinero.

Como señala Silva Santisteban en su análisis sobre los vladivideos en *El factor asco*, estos pagos no se asemejan a las negociaciones legales y judiciales que sostuvo Montesinos con empresarios como Dionisio Romero, director del Grupo Romero y dueño del Banco de Crédito del Perú, entre otras propiedades (2008: 131). En este caso, la entrega de gordos fajos de dinero en efectivo a los dueños de canales resultó bastante impactante por lo explícito del gesto mismo. Era evidente e innegable la compra de dichas líneas de

medios⁶⁵. Entre estos registros, se recuerda el vídeo 1200-1201, protagonizado por José Enrique y José Francisco Crousillat, accionistas mayoritarios y directivos de América Televisión. Grabado el 14 de octubre de 1998, en el vídeo, se ve a Montesinos entregándoles 1 millón 857 000 soles a cambio de que se asegurara la línea periodística del canal a favor del régimen.

Hay en estas acciones no solo un acto explícito de corrupción, sino también de aquello que la facilita: el poder. Silva Santisteban, en el estudio ya mencionado, analiza otro de los videos protagonizados por los Crousillat el 26 de febrero de 1999. En este, luego de las conversaciones banales de rigor, se ve a Montesinos nuevamente entregándoles rumas de dinero mientras discuten sobre otros actos de corrupción, concretamente al interior del Ministerio de Transporte y Comunicaciones, y en el club de fútbol Alianza Lima: “Son unos ladrones” o “Se roban todo” son algunas de las frases con las que califican esa corrupción. De esta forma, señala la autora, estamos frente a un acto de corrupción en el que los implicados hablan de otros actos de la misma índole. “Los pendejos convertidos en esclavos del Amo mayor, como podría decir Ubilluz⁶⁶, actúan como si su mal no infligiera daño a nadie; por el contrario, beneficio a los intereses de la nación” (Silva Santisteban 2008: 131). De la cita se desprende que los tres protagonistas del video se creen con suficiente autoridad moral como para criticar otros actos corruptos que no aportan al bien común como supuestamente sí lo harían los suyos.

Entonces, de manera análoga a la del ex asesor presidencial, en *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), la mujer del título parece saber del poder que tiene sobre el público que ha asistido a la sala de exposiciones del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos⁶⁷. Tienta a los asistentes con su cuerpo y

⁶⁵ En declaraciones a la Policía cuando se hallaba preso en la carceletera del Palacio de Justicia, recién capturado el 24 de junio de 2001, Vladimiro Montesinos declaró: “‘‘Esto va a ser una hecatombe. Yo tengo grabados videos desde el 90. Están en Lima y son cerca de treinta mil’’ (La Nación 2001).

⁶⁶ Refiere al concepto “sistema pendejo” desarrollado por el crítico literario Juan Carlos Ubilluz y que usa Silva Santisteban en el capítulo V de *El factor asco* “Un brillo de putrefacción: corrupción y vladivideos”. Básicamente, el **sistema pendejo** sería aquel sistema en el que se validan las transgresiones de una norma considerada abusiva, ilegítima y corrupta. De este modo, quien lo hace, el “pendejo”, es sujeto de admiración porque ha logrado vencer el peligro de ser atrapado: “...el más pendejo es el exitoso, el ganador” (Silva Santisteban 2008: 131).

⁶⁷ Los asistentes de la versión registrada que uso en este estudio. Hay otra grabada en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores; las dos fueron parte de *Terreno de experiencia* 1 en el año 2000.

ellos acceden a dicha tentación⁶⁸; es el cuerpo el vínculo que los une y ambos se saben transgresores. Sin embargo, el acto que hace a continuación la artista, el grabar a sus espectadores, parece salir de la norma de este encuentro poco lícito. Es más, el registro de la miradas sobre su cuerpo termina resultando una constancia de que ese hecho ocurrió y, por lo tanto, es potencialmente peligroso para quienes fueron grabados, tal como operaba Montesinos en los vladivideos.

Es de esta manera que Elena Tejada-Herrera pone en escena una de las más infames prácticas sistemáticas de los niveles que alcanzó la corrupción en el Perú de Fujimori. Para Juan Carlos Ubilluz:

[...] en muchos de los videos, Montesinos no se muestra solamente como el Amo comprometido con la Nación sino como un individuo inescrupuloso que posiciona sus intereses sobre ella. Es decir, con ellos, Montesinos aparece como el pendejo por excelencia, el hombre verdaderamente libre de toda ley e ideal, en breve, como el Amo absoluto. No obstante, como ya lo hemos visto, está libertad es sólo aparente: el perverso se encuentra sometido a la voluntad de goce del Otro, sus actos le están dedicados a Él. De allí el deseo de hacerlo gozar comunicándole los crímenes que ha cometido en su nombre (citado en Silva Santisteban: 129).

De la misma forma, la mujer observada es quien verdaderamente tiene el control de la situación, no solo mediante el empleo de su cuerpo, sino también mediante el registro de las miradas que hace con la cámara. En los términos de Ubilluz, ella actúa como la “pendeja”, pese a que no comunica a sus observadores si ya ha hecho antes algo semejante. Sin embargo, sí depende de los otros, en este caso, de los espectadores y su voluntad de prestarse para el goce de observar a una mujer desnuda.

Por otra parte, esta mujer también actúa como una *voyeur*: observa la mirada de quienes la observan. Este es el mismo disfrute que Montesinos tenía con sus registros de las reuniones de corrupción. Señala Silva Santisteban refiriéndose a Ubilluz: “Su mandato no es solo goza sino “mira y goza”, y “mírenme como el Ser-Supremo-en Pendejada (2006: 89). Hay una suerte de exhibicionismo y pedagogía pendeja en la obsesión de la

⁶⁸ De cierta manera, esta idea de la mujer tentadora se conecta también con las fotografías de las vedettes, bataclanas o aspirantes a modelos que aparecen en las portadas de los tabloides de los que hablábamos líneas atrás: empleo de mujeres semidesnudas para llamar la atención del público y distraerlo. Una vez más, Tejada emplea elementos de múltiples significados en sus performances que incluso se entrecruzan.

grabación de todos los actos de corrupción cometidos, a gran escala, entre 1998 y 2000” (2008: 129).

El poder de esta exhibición, por lo tanto, no solo radica en el atractivo del dinero que él ofrece, sino también en el hecho de saberse poderoso y saber, además, que los demás lo saben. Lo mismo sucede en la pieza de Tejada-Herrera: la manipulación que ejerce la mujer desnuda con su cuerpo y con el uso de la cámara la vuelve literalmente digna de admirarla, al punto de que es inevitable no verla ni dejarse ver por su cámara. En este sentido, su performance representa muy bien este juego de complicidades, exhibicionismos y corrupción orquestado por Vladimiro Montesinos, pero lo hace siempre desde una perspectiva femenina a partir de la cual sitúa a la mujer en el terreno de la acción ciudadana y, de hecho, política.

3.2 El cuerpo femenino como vehículo reivindicativo a través de la performance

Habiendo visto cómo la obra inicial de Elena Tejada-Herrera resulta crítica con el régimen de Alberto Fujimori, en este apartado final pretendo explicar cómo ella, en medio de una época convulsa llena de revueltas y manifestaciones de la sociedad civil en contra de la dictadura fujimorista, propone la performance como un recurso más elocuente que la palabra y la imagen para defender una postura crítica contra el régimen.

Tejada-Herrera propone su trabajo artístico desde una perspectiva crítica, ya sea en trabajos notoriamente feministas, donde aborda la situación de la mujer en el Perú; en piezas que comentan más directamente las acciones irregulares de la dictadura fujimorista; o en trabajos donde desafía a la institucionalidad artística y sus lenguajes y métodos. Por ello, su obra no puede ser leída únicamente desde una sola mirada, pues resulta polisémica y es precisamente en esa multiplicidad de significados donde radica su complejidad y dimensión política. Sin embargo, nadie puede negar, también, que su origen está planteado desde el feminismo y eso desde ya convierte a su propuesta artística en política.

Por otra parte, hemos señalado que esta raíz crítica se ha manifestado desde sus orígenes en los métodos de trabajo, no solo desde la elección de apostar por la performance, un género que está muy vinculado al arte político e incluso al artivismo, sino también en el hecho de incorporar a su obra los nuevos medios. Con ellos, ha desarrollado un lenguaje particular, desprovisto de sofisticaciones visuales o técnicas y, que, más bien, propone

una estética donde el cuerpo ocupa el mayor de los protagonismos, sin adornos ni estilismos. Señala Miguel A. López: “Ella rechazó desde sus inicios un modelo conservador de “especialización” artística, disolviendo las diferencias entre práctica profesional y amateur, entre arte y vida, privilegiando una estética *povera* (o pobre) que no se apoya en la cantidad de dinero o en lo caro de los materiales sino en el rigor conceptual y en la fuerza de las ideas devenidas acción u objeto” (2018: 160). Es justamente el cuerpo femenino el que pone en el foco de su trabajo desde su etapa inicial. Todo comentario político pasa y surge desde un sujeto femenino que adquiere en la obra de Tejada-Herrera una voz que no se había visto en la historia del arte peruano.

3.2.1 La performance, el recurso idóneo

En relación al arte político, y concretamente sobre el papel de lo cultural en la sociedad, Hal Foster en *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, plantea que hay dos posturas opuestas. Una de ellas sugiere que lo cultural es el espacio ideal para la contestación, ya sea dentro de las instituciones culturales como frente a ellas. En dicho espacio, todos los grupos sociales tienen lugar; además, la estrategia que debería seguir es la de adoptar una “resistencia de interferencia” al código hegemónico de las representaciones culturales y los regímenes sociales.

La otra plantea que en la actualidad nos enfrentamos a un sistema total donde es difícil la resistencia, en tanto todo lo cultural se encuentra ya “comodificado” y “lo económico se ha transformado en el “lugar principal de la producción simbólica”. En este sentido, apunta, “el capital ha penetrado incluso en el interior del signo hasta el punto de que la resistencia al código a través del código es estructuralmente imposible” (Foster 2001: 102). Foster ejemplifica este último aspecto en el tema de la “crítica de la representación” planteando que quizá el arte de hoy pueda correr el peligro de estar tan familiarizado con el capital que es imposible ya desligarlo de él e, incluso, que lo cuestione eficazmente, en tanto hace lo que se espera de él.

Frente a lo anterior, Foster toma partida por la primera postura y propone que es necesario ver a la sociedad no como un sistema total sino como un conjunto de prácticas, que incluso se contraponen, donde lo cultural es el terreno donde sí es posible la contestación. ¿Dónde queda, entonces, el arte político? Es en estos términos donde, señala, es posible entender al arte político dentro del arte contemporáneo.

Lo anterior puede servir para entender la apuesta discursiva y artística de Elena Tejada-Herrera, y lo complejo de su propuesta. ¿Cómo plantear un arte político que sea crítico con las estructuras sociales y con las instituciones, incluso las artísticas, si es que los códigos con los que se trabaja están ya tamizados por aquellos espacios que cuestiona? Es en este cuestionamiento que halla en la performance un género donde es posible lograrlo.

La palabra “performance” ha sido y es empleada desde distintos ámbitos: la antropología, la sociología, la lingüística y, sin duda, también el teatro. Por eso, proponer una definición de este término ha supuesto más de un estudio desde las canteras mencionadas e incluso otras más. Sin embargo, en nuestro caso, nos acercamos más a los estudios del teatro y, con mayor razón, de la misma performance.

Antes de analizar sobre cómo este género le permitió a Tejada-Herrera plantear un arte político más acorde con lo que ella pretendía comentar, creo necesario recordar que la performance, como señala Antonio Prieto, “es una esponja mutante y nómada”, en tanto, por un lado, absorbe todo, desde la lingüística hasta la antropología, pasando por los estudios de género, entre otros campos, y, por otro lado, es nómada en tanto viaja de una disciplina a otra adquiriendo múltiples connotaciones: “Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín per-formare (realizar), para con el paso de los siglos denotar desempeño, espectáculo, actuación, realización, ejecución musical o dancística, representación teatral, etc.” (2002). Estas condiciones son las que hacen de la performance un recurso ideal para plantear, de forma más holística, un arte crítico, que hable de uno y, a la vez, de más sujetos, temas y contextos.

Es justamente ese carácter el que ha hecho que la performance halle en América Latina un nicho donde es posible trabajar. En un territorio de constante convulsión política y social, como ya se ha visto en el capítulo anterior, esta disciplina se ha asociado casi siempre al activismo político. Pensemos, sino, en grupos como CADA y Las yeguas del Apocalipsis en Chile, o H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) en Argentina, por ejemplo, que recurrieron a la performance para evidenciar y denunciar los abusos cometidos en las dictaduras de Augusto Pinochet y Jorge Rafael Videla, respectivamente.

De otro lado, la performance es un género en cuya genealogía ha actuado la vena más vanguardista, crítica y, sin duda, polémica del arte, no solo por sus métodos, sino también por su carácter híbrido que siempre ha despertado conmoción en el espectador, pero también cuestionamientos, ya sea en la escena artística o en el espacio público. Vincularse a ella, entonces, es someterse a la arena de lo cultural, como diría Foster, en donde es posible ser contestatario, incluso desde el empleo de los modos de hacer y rituales establecidos.

En el caso de Elena Tejada-Herrera, emplear la performance es optar por un género artístico que, de por sí, ya se encuentra al margen de las prácticas tradicionales u oficiales de la institución artística. Tomar esta posición le posibilita trabajar dentro de lo que es ciertamente una disciplina artística pero, a la vez, una que no termina de encontrar su sitio en la historia del arte, al menos en la de América Latina y mucho menos la del Perú. Pese a esta condición, la apuesta por ella le permite tomar distancia y asociarse más al espacio público, que es el terreno donde, entiende, convergen lo privado y lo público, y, por lo tanto, donde es posible una transformación mediante el *hacer* político.

A su vez, adentrarse en el espacio público significaba para la artista entrar a un terreno donde lo masculino gobierna. Señala la artista:

Históricamente el espacio público ha sido masculino, mientras el espacio privado se le ha asignado a la mujer. Ocupar el espacio público como artistas es un privilegio, y, como mujer, aún más. De mi lado siempre hubo una conciencia muy fuerte de esta situación y estaba dispuesta a luchar. Y efectivamente ha sido una constante lucha. Tanto en Lima donde ocupar espacios públicos era un gesto transgresor y subversivo, como también en Estados Unidos donde he producido mi obra en condición de inmigrante (Portocarrero 2018: 184).

En este sentido, esta irrupción del espacio público desde la condición femenina es el punto de partida para su planteamiento de arte político: el cuerpo de la mujer como sujeto discursivo que reclama tanto su situación en la sociedad cuestionando los roles y reducidos espacios que se le ha asignado, como también la forma en la que las estructuras sociales han condicionado la existencia de otros grupos usualmente marginados, ya sean las clases populares, los travestidos, los perseguidos políticos, etc. De esta forma, la lucha que emprende Tejada-Herrera a través de la figura femenina es también para y por los “otros”. Sucede lo que lo Guattari señala respecto del feminismo: “...no coloca sólo el

problema del reconocimiento de los derechos de la mujer en tal o cual contexto profesional o doméstico; es portador de un devenir femenino que habla no sólo a los hombres y niños, sino, en el fondo, a todos los engranajes de la sociedad” (2006: 91).

Nancy Fraser en relación al activismo social, señala que este “ha emergido como una fuerza democrática compensatoria inspirada por la idea de los derechos” (citado en Aznar e Iñigo 2007: 67). Sin embargo, el arte político propuesto por nuestra artista nunca tuvo que ver con un activismo *per se* que tiene como componente a una forma de trabajo comunitaria. De hecho, trabajó principalmente sola, aunque ciertamente requirió colaboraciones en cuanto se trataba de registro con la cámara, en algunas ocasiones. Quizá esto tenga que ver con el hecho de buscar imprimir siempre una narrativa personal en la que no dejara de hablar de sí misma y de las condiciones que la hacen ser quien es: mujer, artista, feminista, etc. En todo caso, la necesidad de buscar vincular arte y vida se manifiesta también desde esta decisión de trabajo.

3.2.2 El cuerpo femenino y su posibilidad reivindicadora

Ya que hablamos de la posibilidad democratizante que abre la performance, en tanto es una disciplina en la que confluyen otras, lo cual, a su vez, le confiere una posibilidad discursiva compleja y polisémica, señalamos al inicio de este capítulo que pretendemos analizar cómo esta práctica le permite a Tejada-Herrera plantear una propuesta de arte crítico en la que es posible el comentario sobre la esfera colectiva y política a partir de la individualidad. En los varios análisis que hemos hecho de las piezas seleccionadas para este estudio, se ha visto cómo su obra inicial transita entre el comentario político, entendido en términos de esfera pública y ciudadanía; el comentario sobre la situación de la mujer; y la crítica a la institución artística, a través no solo del empleo de los nuevos medios, sino también confrontando a sus temáticas y modos de producción y circulación.

La de Tejada-Herrera, entonces, es una obra que lleva a cabo toda esta multiplicidad discursiva a través del empleo del cuerpo, de *su* cuerpo, como para no dejar duda de su impronta personal y particular. Así, por ejemplo, en el caso de las obras irruptivas, es decir, de *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997), *Recuerdo* (1998), y *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999), estas piezas plantean un cuestionamiento del espacio desde la misma presencia incómoda del cuerpo de la artista.

En el caso de la primera, estamos frente a un sujeto claramente femenino y que precisamente destaca esto desde su irrupción. Pese a que está prácticamente cubierta de pies a cabeza con periódicos, deja al descubierto su pubis y nalgas. Este gesto explicita dos cuestiones. Una es que quien ha interrumpido la ritualidad del conversatorio artístico en el MALI es una mujer y no un hombre; esto supone un desafío a la forma habitualmente pasiva a la que se ha representado a la mujer en el arte, pero también la manera en la que muchas mujeres se conducen, porque es la manera en que se espera socialmente que ellas actúen. Otra cuestión es que lo anterior plantea a una figura femenina que es capaz de *hacer* y no solo *ser* un motivo artístico, dado que cuestiona activamente los roles y estructuras sociales. Este cuestionamiento se hace *desde* el cuerpo semicubierto en su especificidad, sin mayor adorno y verdad que esa condición.

Lo que reclama, por otra parte, también tiene que ver con dichas condiciones particulares. Para esta mujer y para las mujeres, no es posible someterse a las reglas del juego o carrera laboral, mientras no se cuente con una “buena presencia”. Tejada-Herrera denuncia esta reducción de la mujer a un mero objeto que debe cumplir con exigentes estándares físicos-estéticos, que le facilitarán o no encontrar un empleo. De este modo, nos habla de la esfera colectiva a través de la individual. El cuerpo, como ya se ha comentado en los capítulos anteriores, es el terreno que evidencia el impacto de lo social en la personal. Lo colectivo, lo político pasa por lo personal y también se alimenta de él.

Lo mismo sucede con las otras dos piezas. El cuerpo femenino es una presencia real que cuestiona a la sociedad apelando también a aquello a lo que muchas veces se le asocia, su facultad emotiva, como se vio en *Recuerdo* (1998). La sensorialidad a la que este está asociado es aprovechada por Tejada-Herrera para obtener una experiencia tan real y sincera con sus espectadores. Así, de este cuerpo se desprende voz, movimiento y, por lo tanto, acción. Sin embargo, estos recursos no quedan como una mera demostración de la especificidad del cuerpo femenino que habla, sino que invoca a los espectadores a compartir la memoria de los asesinados de La Cantuta por el régimen fujimorista. No se trata, entonces, de una pieza que hable de la mujer en sí, sino de una que habla de todo un grupo humano vulnerado que podría ser eventualmente cualquiera de nosotros. Así, este sujeto discursivo se integra con su audiencia mediante la apelación a lo emotivo y a la empatía. El resultado es una pieza en la que la memoria colectiva es llevada por la voz del cuerpo femenino.

En *Bomba y bataclana en la danza del vientre* (1999), hemos dicho, el cuerpo femenino es el agente que convoca al evento que comparten los personajes del título con los asistentes a El averno. Este cuerpo femenino nos habla de sí, pero lo hace también de nosotros al mostrarnos en las figuras de Bomba y la bataclana cómo nos vinculamos hombres y mujeres. Hay una suerte de juego de espejos entre esta mujer biológica y este hombre travestido de mujer: Bomba parodia a una mujer para ganarse la vida y lo hace mediante una exageración de sus formas físicas y el empleo de un humor que solo destaca roles y prejuicios asociados a ella. De esta forma, termina evidenciando la manera en que la sociedad concibe a una mujer. Sin embargo, esta última le devolverá una cruda y frontal respuesta que denota la artificialidad con la que se la configura su identidad. Quienes observamos este espectáculo pobre también nos vemos reflejados, ya sea por nuestra propia condición de género, nuestro papel en la sociedad y la forma en la que pensamos nuestra identidad y nuestras relaciones. Todo esto ha sido posible mediante el cuerpo femenino.

Veamos un par de ejemplos más. En las videoperformances *La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes* (2000) y *Girlboy* (2000), señalamos que el cuerpo femenino desnudo era el lienzo y el insumo con el cual Tejada-Herrera proponía un comentario crítico. En la primera, se cuestiona a la autoridad hegemónica masculina en el arte, en este caso, encarnada en la figura del poeta César Vallejo, mediante el empleo de una sensibilidad más explícita y así eficaz en su intento de hablar del dolor humano. Esta sensibilidad es comunicada a través de los saltos descoordinados y los golpes que la artista se propina contra la pared en el espacio de la performance. Estos últimos no reflejan el dolor, sino que verdaderamente *son* dolor. Es de esa manera que Tejada-Herrera plantea una posibilidad en la que no solo ella o la mujer tiene cabida en la producción de significados, sino todo aquel que no siga los parámetros del trabajo artístico. A su vez, dicha crítica propone un lenguaje que es más posible de entender y, por lo tanto, de ser aprehendido. El cuerpo no diferencia a intelectuales de quienes no lo son y más bien los reúne a través de la sensibilidad que plantea. Es, en ese sentido, más democratizante que los artilugios lingüísticos de la poesía.

En *Girlboy*, por otro lado, el cuerpo femenino problematiza el tema de la identidad. El uso del cuerpo desnudo nuevamente sirve para proponer una reflexión sobre cuánto de nuestra identidad nos pertenece y cuánto de ella, más bien, se ha configurado a partir de lo social. Sin duda, este cuerpo híbrido entre mujer y hombre (chico-chica) que se

autoconstruye y que resulta al final bailando con un par de maracas se toma con humor estas identidades programadas y reguladas por la esfera social, y abre la posibilidad de pensar en otro tipo de sexualidades que reclaman ser visibilizadas y comprendidas.

Pero esta capacidad democratizante no solo se reduce a llevar una voz crítica que hable por las minorías o, en todo caso, por grupos desplazados por el Estado y la sociedad en general. En performances institucionales como *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), vimos también cómo produjo un ácido comentario sobre la corrupción implicada en el caso de los vladivideos. Si bien es cierto esa corrupción estuvo pensada directamente sobre este sonado caso, muy del contexto político de aquel entonces, también habla de la corrupción en la que está inmersa la sociedad peruana, que produce sujetos como Vladimiro Montesinos, y que avala y hasta aplaude las “hazañas” que logra cualquier sujeto en este “sistema de la pendejada”, como diría Juan Carlos Ubilluz. Así, dicho trabajo propone una pieza muy crítica con el Estado y sus procedimientos de corrupción, pero también critica a la sociedad que fácilmente se corrompe y aprovecha cualquier oportunidad para obtener algo para su beneficio, a costa de lo que fuere.

Lo anterior, sin embargo, no hubiera sido posible sin el empleo del cuerpo femenino. Como ya hemos señalado, la pieza logra un engranaje muy potente entre la figura femenina y la cámara, pues ambos recursos, en complicidad con los asistentes a la sala del museo, permiten comunicar eficazmente el mensaje. En otra lectura, la presencia de la mujer desnuda es un recurso que denuncia el tratamiento de la mujer en los medios y en la sociedad peruana, no solo configurado por esta, sino también por el Estado, quienes la han reducido a un objeto de su mero consumo. Sin embargo, esta denuncia la hace justamente a partir del empleo de los modos de operación de los sujetos denunciados, lo cual posibilita comunicar este comentario de forma arriesgada, pues interpela muy directamente a los espectadores, y, entonces, de manera más eficaz.

Por lo antes dicho, el cuerpo femenino en la obra de Elena Tejada-Herrera es más que un punto de partida para proponer una serie de piezas abiertamente críticas y políticas. Ya no es un mero objeto de comentario, como lo ha sido a lo largo de la historia del arte: Es el sujeto discursivo que habla desde sí mismo proponiendo una nueva sensibilidad que apela al humor, pero también a lo emotivo para tender puentes entre lo privado y lo público.

Este cuerpo ciertamente habla de él y de cómo la esfera pública regula sus roles y sus relaciones con la sociedad, pero también habla de los “otros”, de los invisibilizados, los “basurizados” y descartados por un Estado que, a fines de los años 90, había instalado todo un aparato de control social mediante la violación de derechos humanos y la compra de los medios de comunicación. En ese sentido, el cuerpo femenino también asume la voz crítica de la ciudadanía para denunciar las sistemáticas ilegales prácticas de la dictadura, es decir, asume una voz colectiva, pero siempre desde una perspectiva femenina.



CONCLUSIONES

En la presente tesis, se ha desentrañado la performance inicial de Elena Tejada-Herrera, comprendida en el periodo 1997-2001. La investigación buscaba principalmente comprender en qué radicaba la particularidad de la propuesta de arte político de la artista, en el cual pone a la mujer como sujeto discursivo. En el marco de la etapa final de la dictadura de la dupla Fujimori-Montesinos, en donde se iban develando los abusos de parte de las fuerzas del poder, había despertado un sector de la escena artística limeña que supo enfrentarlo críticamente. Dentro de este grupo, la voz de Tejada-Herrera se hizo escuchar potentemente desde su primera pieza de performance, por su desafiante acción desde el cuerpo. En ese sentido, nos pareció desde su inicio que su trabajo estaba marcado por una vena decididamente política y, sin duda, feminista.

Para lograr nuestro objetivo principal, nos propusimos dos objetivos secundarios. El primero era entender en qué consiste la propuesta de Tejada-Herrera para un arte político desde el cuerpo. El segundo, más bien, consistió en comprender cómo la artista vincula la identidad personal con la colectiva.

Planteado lo anterior, mediante el primer capítulo, se pudo entender cómo Elena Tejada-Herrera fue configurando un discurso personal artístico en el que el centro era la mujer. Luego de una revisión detallada de las coordenadas biográficas y contextuales que dieron pie a su trabajo, necesarias para entender sobre qué cimientos radicaba su arte crítico, logramos entender cuáles eran los roles de la mujer aludidos en sus piezas de performance. Principalmente, se vio que entre estos estaban la asociación de la belleza como un valor intrínseco y la concepción de la mujer como objeto de deseo.

Ambos son desafiados por Tejada-Herrera en tanto en todas las piezas analizadas del corpus vimos una voluntad sistemática por cuestionar estas asociaciones. Por una parte, pudimos entender que plantea representaciones disociadas de las expectativas físicas y conductuales que tiene la sociedad sobre y *para* la mujer, sobre todo en relación a su cuerpo. Esto último, vimos, refiere a las demandas heteronormativas que le exigen a la mujer un extremo cuidado del cuerpo, pero no para su bienestar o satisfacción propios, sino para el deleite social, sobre todo masculino. Entonces, propusimos que Tejada-Herrera propone una estética de lo abyecto, en la que el cuerpo se asocia a recursos poco vinculados al cuidado de su imagen. De esta manera, muchas veces vimos su cuerpo desnudo, pero sin ningún atisbo sensual; o cubierto total o parcialmente, principalmente

por recursos y acciones que remiten a lo desechable, ya sean periódicos pasados o bolsas de basura, o actos como miccionar, mutilar y hasta eyacular. Asimismo, encontramos que disocia al cuerpo femenino de todo halo de deseo, no solo a partir de lo antes mencionado, sino también remplazando el valor de lo bello y lo sensual por lo paródico y, así, lo lúdico casi lindando con lo torpe. Para ello, emplea la exploración del espacio con el cuerpo.

Por otra parte, en el primer capítulo, también se descifró qué mecanismos plantea Elena Tejada-Herrera para otorgarle el carácter político a sus piezas. Esto supuso confirmar que la performance se propone como el recurso idóneo en tanto emplea el cuerpo, acaso el territorio más político. El *hacer* que supone este género artístico es motivación artística, pero también y, sobre todo, política, precisamente por el hecho de que brinda la posibilidad de acción para la mujer, a quien históricamente se le pensó y representó como un ser pasivo. Este hacer es solo posible mediante el cuerpo, que significa un territorio donde se visibilizan las tensiones entre el individuo y el otro, y también el recurso mediante el cual es posible empoderar a la mujer. A su vez, dicho empoderamiento implica una reivindicación de lo emotivo, ya sea desde el dolor, el recuerdo, el juego o el placer como valores socialmente válidos.

En el segundo capítulo, se explicó cómo Tejada-Herrera propone hablar de lo colectivo a partir de lo individual. Su obra no concibe desvincularse de lo que sucede afuera del cuerpo, pues este refleja siempre las tensiones entre lo público y lo privado. En ese sentido, pudimos explicar en qué consistían dichas tensiones. Así, la configuración de la identidad es disputada entre las expectativas sociales y las posibilidades individuales. Para ello, se propuso que, mediante la performance, Tejada-Herrera recurre a constantes escenificaciones en las que denuncia la artificialidad de las relaciones sociales y su impacto, sobre todo, en la construcción de la identidad femenina.

Asimismo, este tratamiento de lo social también significa para la artista proponer un comentario crítico sobre otro espacio, el de la escena artística. Vimos, por ejemplo, cómo constantemente desafía a la institución cuestionando su sometimiento a los mercados y su aislamiento de las problemáticas de la realidad social. De hecho, la obra de Tejada-Herrera se aproxima a lo popular no solo mediante el empleo de espacios públicos y desligados de la actividad artística, sino también a través del uso de referentes populares, más ubicables para el espectador. Incluso, su mismo trabajo plantea una

estética poco prolija, casi desprofesionalizada, sin adornos ni materiales costosos ni convencionales.

Esta estética, explicamos, se complementa con la propuesta de una nueva sensibilidad, aquella asociada al cuerpo. Y es que el cuerpo femenino, mediante la acción del artista, y más concretamente la de una artista mujer, abre la posibilidad para el arte de poder expresarse con mayor eficacia y cercanía al público. De esta manera, a la par que critica a otras instituciones sociales como la Iglesia o el Estado, Tejada-Herrera cuestiona también al canon artístico, que históricamente ha privilegiado al hombre como *el* artista y, así, su mirada, lenguajes y temáticas. Resulta muy importante en este desafío a la hegemonía artística masculina que la obra de Tejada-Herrera lo haga desde la performance, un género polémico e incluso poco abordado dentro de la misma Historia del arte. En ese sentido, su propuesta artística resulta crítica no solo en temáticas, sino también en su forma de trabajo al distanciarse de la oficialidad artística.

En este capítulo, se constató que para Elena Tejada-Herrera el artista tiene una situación social privilegiada y, por lo tanto, es un actor social que no puede quedarse callado frente a lo que acontece en la esfera pública. Por ello, mediante un intencionado y constante análisis del corpus a lo largo del texto, se ha visto cómo sus piezas subrayan el gesto del artista mediante el cuerpo, *su* cuerpo, en su especificidad como para recordar la impronta de lo personal en lo colectivo. Además, examinamos el empleo del espacio y de la cámara. El primero resulta fundamental no solo como motivo creativo y de investigación, sino como territorio donde se puede evidenciar las dinámicas sociales que critica y acercar las esferas de la “alta cultura” con lo popular. También, vimos que es el territorio de lo íntimo en tanto permite reconectarnos con el cuerpo, a partir del cual es posible subvertir las estructuras sociales. El segundo, a su vez, trasciende su labor de registro para subrayar su mirada desde una perspectiva feminista y, así, permite afianzar un lenguaje nuevo en el que, a manera de prótesis del cuerpo, apela a la empatía y emotividad.

Finalmente, en el tercer capítulo, se demostró cómo Elena Tejada-Herrera plantea un comentario político, en términos de ciudadanía, a partir de lo personal, concretamente a través de un sujeto femenino. Critica la basurización de los sectores populares mediante los medios, que fueron comprados por la dictadura fujimontesinista, y también los crímenes y manipulación de las vidas de la ciudadanía. A la cabeza de esta operación,

sitúa a la mujer como un sujeto discursivo capaz de hacerle frente al poder mediante una sensibilidad y perspectiva nuevas. En ese sentido, la performance es el recurso ideal para esta labor, en tanto, por naturaleza, está asociado al cuerpo y, así, a la acción.

Asimismo, el empleo de la performance ratifica la voluntad constante de Tejada-Herrera de situarse al margen de la oficialidad y, más bien, vincularse con quienes son objetos vulnerables de la acción del Estado y de la misma sociedad. Así, su trabajo se vincula más con quienes han sido usualmente marginados, los sectores populares, los travestis, los trabajadores informales, pero, sobre todo, la misma mujer. En ese sentido, el cuerpo de la mujer no solo habla de sí mismo, sino también de todos. Es por ello que su empleo abre una oportunidad de acción política más elocuente y más democratizante.

Finalmente, pensamos que Elena Tejada-Herrera inaugura una senda dentro del arte político y de la historia del arte en el Perú en la que por primera vez se sitúa a la mujer como sujeto discursivo y crítico. Es a través de la voz del cuerpo femenino que es posible un arte político más articulado en tanto plantea una sensibilidad y lenguaje nuevos que pueden comentar la esfera pública sin descuidar la personal. Creemos, además, que es necesario continuar con los estudios de la performance, un género aún poco estudiado en la academia peruana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR, Josefina
2008 “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”. En: ARAUJO, Kathya y PRIETO, Mercedes (editoras). *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: FLACSO Ecuador, pp. 331-350.
- ALCÁZAR, Josefina y Fernando FUENTES
2005 *Performance y arte-acción en América Latina*. México DF: Ediciones Sin nombre, Ex Teresa y CITRU.
- ARCOS-PALMA, Ricardo
2009 “La estética y la dimensión política según Jacques Rancière”. *Nómadas*, nº31, pp. 139-155. Consulta: 26 de junio de 2019.
<http://www.redalyc.org/pdf/1051/105112061010.pdf>
- ARIAS ROJAS, Teresa
2009 *El arte de la performance: Analizando la obra de Elena Tejada-Herrera, artista peruana*. Tesis presentada para obtener el grado de Licenciada en Arte. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ARTISHOCK
2017 “Subverting the feminine: Latin American (re)marks on the female body”. *Artishock*. Santiago de Chile, 6 de febrero. Consulta: 12 de diciembre de 2018.
<http://artishockrevista.com/2017/02/06/latin-american-female-body/>
- AZNAR-ALMANZAN, Yayo y María IÑIGO-CALVO
2007 “Arte, política y activismo”. *Concinnitas*. Río de Janeiro, año 8, volumen 1, nº 10, pp. 65-77. Consulta: 18 de abril de 2019.
<https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2015/03/arte-politica-activismo.pdf>
- BLONDET, Cecilia y Carmen MONTERO
1994 *La situación de la mujer en el Perú. 1980-1994*. Lima: IEP.
- BOURRIAUD, Nicolas
2008 *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BUNTINX, Gustavo
2008 “Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú”. *E-Misférica*. Nueva York, nº 8.1. Consulta: 11 de marzo de 2019.
http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31_pg_buntinx.html
- BUTLER, Judith
2001 *El género en disputa: el feminismo y subversión de la identidad*. México DF: Paidós.
- CARETAS

- 1994 “Playa Plástica. Esculturas, campeonato y performance este sábado en Punta Hermosa”. *Caretas*. Lima, n° 1447. Consulta: 21 de setiembre de 2016.
<http://caretas.pe/1447/cultura/cultura.htm>
- CAPPELLINI, Mónica S.
2004 “La prensa ‘chicha’ en Perú”. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, n° 088, pp.32-37. Consulta: 6 de abril de 2019.
<https://www.redalyc.org/pdf/160/16008806.pdf>
- CARAMÉS, Anxela
2007 “La batalla de los géneros o cuando lo personal es político”. *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia del Arte*. Santiago de Compostela, n°6, pp. 281-285.
<http://www.redalyc.org/pdf/653/65323956018.pdf>
- CAVELLO, Edwin
2017 “Entrevista a Luis Lama”. En: *Lima Gris*. Lima, 9 de enero. Consulta: 20 de abril de 2019.
<http://www.limagris.com/luis-lama-los-artistas-jovenes-creen-prostituirse-lograr-entrar-al-mercado/>
- COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS
1998 “Capítulo V: Desarrollo de los derechos humanos en la región. Perú”. *Informe anual de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos*. Consulta: 5 de abril de 2019.
<https://www.cidh.oas.org/annualrep/97span/cap.5d.htm>
- COORDINADORA NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS
1997 Informe anual de la situación de Derecho Humanos en el Perú. Presentado ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Consulta: 5 de abril de 2019.
<https://www.derechos.net/cnddhh/informes/cidh.html>
- COSME, Carlos y otros
2007 *La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa peruana*. Lima: IEP.
- DAF COLLAZOS, Diana
2016 “Sobre Bomba y la Bataclana en la danza del vientre. Obra de Elena Tejada Herrera”. *Bisagra*, n° 1, pp. 89-93.
- DAM, Paulo, Augusto DEL VALLE, Jorge VILLACORTA et al.
2006 *Post-Ilusiones. Nuevas Visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- DE BARBIERI, María Teresita
1991 Los ámbitos de acción de las mujeres. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 53, N° 1, pp. 203-224.

http://www.jstor.org/stable/3540834?seq=1#page_scan_tab_contents

- DE GRACIA, Silvio
2009 “Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia”. *Revista Malabia: arte, cultura y sociedad*, n° 6. Consulta: 17 de junio de 2014
<http://www.dataexpertise.com.ar/malabia/sitio/nota.php?numero=46&mes=0&ano=2009&nroAno=6%11!n=tapa%2046.jpg&idNota=298>
- DEL VALLE, Augusto
1999 “Memoria sin territorio-Territorio sin memoria”. *Hueso Húmero*. Lima, n° 34, pp. 86-120. Consulta: 1 de abril de 2018.
<http://www.inca.net.pe/assets/objeto/memoria-sin-territorio-territorio-sin-memoria/>
- DEGREGORI, Carlos Iván
2000 *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: IEP.
- DIAMOND, Elin
1996 *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge.
- DIXON, Steve
2007 *Digital performance: a history of new media in theater, performance art and installation*. Cambridge: Cambridge MIT Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges
2017 *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- ESCALA.ORG
2018 *Autorretrato Gloria evaporada* [fotografía]. Essex Collection of Art from Latin America, Essex.
<http://www.escala.org.uk/collection/artists/villanes-eduardo/AUTH4278/gloria-evaporada/O820>
- FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia Balbina
2014 “El simbolismo social del cuerpo: body art (algunos ejemplos)”. *Revista de Antropología Experimental*, n° 14, pp. 301-317. Consulta: 6 de febrero de 2019.
<http://revista.ujaen.es/huesped/rae/articulos2014/21fernandez14.pdf>
- FISCHER-LICHTE, Erika
2014 *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- FOSTER, Hal
2001 “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En: BLANCO, Paloma y otros. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Consulta: 16 de abril de 2019.

<http://www.ttv-i.net/wp-content/uploads/2009/08/Recodificaciones-Hal-Foster.pdf>

1996 “El artista como etnógrafo”. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, pp. 175-208

GAMBOA, Jeremías

1997 “Fuego cruzado en la Bienal de Arte de Lima”. *Quehacer*. Lima, n° 110, pp. 96-97. Consulta: 26 de enero de 2019.
<http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/294/979.pdf>

GARGUREVICH, Juan

2001 “La chicha, cultura urbana que resiste”. Ponencia presentada en *Coloquio Panamericano. Industrias culturales y diálogo de las civilizaciones en las Américas*. GRICIS. Montreal, 22 de abril. Consulta: 6 de abril de 2019.

<https://www.yumpu.com/es/document/read/14300879/juan-gargurevich-la-chicha-cultura-urbana-que-resiste>

1999 *Lo real exagerado. La prensa sensacionalista en el Perú. De las Relaciones a los Diarios Chicha*. Tesis de maestría en Comunicaciones. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Consulta: 6 de abril de 2019.

<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/4534>

GARZÓN, María Teresa

2018 “Si te dicen perra...tienen razón. Representación, identidad política y ciberfeminismo en *Perrahabla*”. En LÓPEZ, Miguel A. *Energías sociales/Fuerzas vitales. Natalia Iguiñiz: arte, activismo, feminismo (1994-2018)*. Lima: ICPNA.

GERMANÁ, Gabriela

2014 *Yo no solo coso. Estéticas femeninas tradicionales en las artes plásticas contemporáneas*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.

GRADE

1998 “Coyuntura económica peruana de 1997 y apuntes sobre los determinantes de la política cambiaria” *Boletín de opinión*, n° 34. Consulta: 5 de abril de 2019.

<https://www.gestiopolis.com/coyuntura-economica-peruana-1997/>

GUATTARI, Félix y Suely ROLNIK

2006 *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

HERNÁNDEZ CALVO, MAX

2009 “Una coyuntura que no fue. Galerías, bienales e instituciones en Lima a fines de los noventa”. *Ramona*. Buenos Aires, n° 89, pp.26-30. Consulta: 1 de abril de 2018.

<http://www.inca.net.pe/assets/objeto/una-coyuntura-que-no-fue/>

HERNÁNDEZ CALVO, Max, José Carlos MARIÁTEGUI y Jorge VILLACORTA (editores)

2018 *El mañana fue hoy. 21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú*. Lima: Alta Tecnología Andina.

HERNÁNDEZ CALVO, Max y Jorge VILLACORTA

2002 *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

HILDEBRANDT, Martha

2016 “Martha Hildebrandt: el significado de "Jalador, -a"”. *El Comercio*. Lima, 1 de marzo. Consulta: 3 de febrero de 2019.
<https://elcomercio.pe/opinion/habla-culta/martha-hildebrandt-significado-jalador-277674>

JONES, Amelia

2011 Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria. En TAYLOR, Diana y Marcela FUENTES (editoras). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y política, Tisch School of the Arts, New York University, pp. 123-185.

1998 *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

KAPROW, Allan

2016 *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay.

KOGAN, Liuba, Rosa María FUCHS y Patricia LAY

2013 *No pero sí: Discriminación laboral en empresas en Lima Metropolitana*. Lima: Universidad del Pacífico. Consulta: 28 de enero de 2019.
<http://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/1096/KoganLiuba2013pdf.pdf>

LA MULA.PE

2011 “Montesinos a Crousillat: Acá tienes 1 millón 857 000 soles”. *La mula.pe*. Lima, 27 de mayo. Consulta: 13 de abril de 2019.
<https://vladivideos.lamula.pe/2011/05/27/montesinos-a-crousillat-acatienes-1-millon-857-mil-soles/admin/>

LA NACIÓN

2001 “Montesinos prometió una hecatombe” *La Nación*. Buenos Aires, 28 de junio. Consulta: 13 de abril de 2019.
<https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/montesinos-prometio-una-hecatombe-nid315836>

LIPPARD, Lucy R.

- 2001 “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En: BLANCO, Paloma y otros. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp.51-72.
- LIRA, Max
2016 “Bataclana se extirpa tetas en danza del vientre”. *Bisagra*. Lima, n° 1, pp. 74-83.
- LÓPEZ, Miguel A.
2019 “Cuando me masturbo soy hermafrodita. La reeducación corporal según Elena Tejada-Herrera”. *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima: Pesopluma, pp. 163-187.
- 2018 *Energías sociales/Fuerzas vitales. Natalia Iguñiz: arte, activismo, feminismo (1994-2018)*. Lima: ICPNA.
- 2009 Boo(o)m: Morir de éxito (o preparar futuros distintos) Breve apunte sobre la última década en Lima. *Ramona*. Buenos Aires, n° 89, pp. 21-25. Consulta: 20 de abril de 2019.
<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona89.pdf>
- LUCERO, María Elena
2014 “Crónicas performativas como prácticas de resistencia”. *Estudios Feministas*, volumen 22, n° 2, pp. 657-665. Consulta: 16 de abril de 2019.
https://www.jstor.org/stable/43904238?seq=1#page_scan_tab_contents
- MENDIETA, Ana
1980 *Sin título*. Serie *Siluetas*, n° Edición 2/6. [fotografía]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.
<http://www.caac.es/coleccion/artistas/men.htm>
- 1975 *Alma, silueta de fuego*. Serie *Siluetas*, Súper 8mm. Serie *Siluetas*, N° 5/6. MALBA, Buenos Aires.
- MIRANDA, Boris
2015 “Así fueron las esterilizaciones forzadas que ahora son asunto de interés nacional en Perú”. *BBC Mundo*. 9 de noviembre de 2015. Consulta: 10 de diciembre de 2018.
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151108_esterilizaciones_forzadas_historias_interes_nacional_peru_bm
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
2013 *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- NOCHLIN, Linda
1971 “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En *VITORIA GASTEIZ.ORG*. Consulta: 26 de abril de 2014.

<http://www.vitoriagasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>

OROZ, Elena

2016 “Las (insu)musas se divierten”. *Caiman cuadernos de cine*, nº 54, pp. 74-75. Consulta: 31 de marzo de 2018.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5698634>

PADÍN, Clemente

2006 “La performance desde la perspectiva latinoamericana”. En: *Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. Consulta: 19 de junio de 2014.
<http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/la-performance-desde-la-perspectiva.html>

PATEMAN, Carole

1995 (1988) *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma de Iztapalapa.

PERALTA BERRIOS, Juan

2009 “Lo que la bienal de lima se llevó. Balance a cinco años de su desactivación”. En: *Escuela de Marte* blog. Consulta: 8 de febrero de 2016.
<http://escuela-de-marte.blogspot.pe/2009/01/lo-que-la-bienal-de-lima-se-llevo.html>

PERALTA SIERRA, Yolanda

2007 “Algunas de las “ventajas” de ser mujer artista: aproximaciones a la historia del arte desde una perspectiva feminista”. *Clepsydra*, nº 6, pp. 109-121. Consulta: 22 de mayo de 2014.
<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CLEPSYDRA/06-2007/07%20Peralta.pdf>

PHELAN, Peggy

1996 (1993) *Unmarked. The politics of performance*. London and New York: Routledge.

PORTOCARRERO, Florencia (editora)

2018 *Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer. Registros de performances 1997-2010*. Lima: Proyecto AMIL.

2017 “Performance en contexto: Una conversación con Elena Tejada-Herrera”. *Ansible*, nº 1, pp. 22-29.

PRECIADO, Beatriz

2011 (2000) *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

PRIETO, Antonio

2002 “En torno a los estudios de performance, la teatralidad y más (notas para una conferencia)”. En *Performancelogía*. Consulta: 18 de abril de 2019.

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

2015 *Guía PUCP para el citado de fuentes*. Lima: PUCP.

http://files.pucp.edu.pe/homepucp/uploads/2016/06/08105745/Guia_PUCP_para_el_registro_y_citado_de_fuentes-2015.pdf

QUIJANO, Rodrigo

2002 “¿De qué puntos cardinales hablan? Anotaciones sobre la última década en las artes visuales peruanas. En ASOCIACIÓN CIVIL QUIDAM. *Puntos cardinales 2001. 4 artistas visuales peruanos*. Lima: Quidam ediciones, pp. 10-18.

RADULESCU, Mihaela

2017 “Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada-Herrera”. *Revista Estúdio, artistas sobre otras obras*, volumen 8, n° 20, (octubre-diciembre), pp. 55-64. Consulta: 9 de diciembre de 2018.

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29959/2/ULFBA_E_v8_iss20_p55-64.pdf

RICHARD, Nelly

2009 “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *E-misferica*. Nueva York, volumen 6, n° 2. Consulta: 20 de abril de 2019.

<https://hemisphericinstitute.org/es/e-misferica-62/richard.html>

RODRÍGUEZ, Herbert

2010 El Averno de Jirón Quilca, una breve historia. *Controversiarte: Memoria, criticidad e intercambio de puntos de vista para una redefinición del concepto "arte"*. Consulta: 22 de febrero de 2016.

<http://controversiarte.blogspot.pe/2010/06/el-averno-de-jiron-quilca-una-breve.html>

SACHETTI, Elena

2010 “El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo”. *Revista de Antropología Experimental*. Jaén, n° 10, pp. 35-53. Consulta: 1 de junio de 2015.

<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1940/1689>

SIBILIA, Paula

2015 “El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática”. *Dixit*. n° 18, pp. 4-19. Consulta: 20 de abril de 2019.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5533804.pdf>

SILVA SANTISTEBAN, Rocío

2008 *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

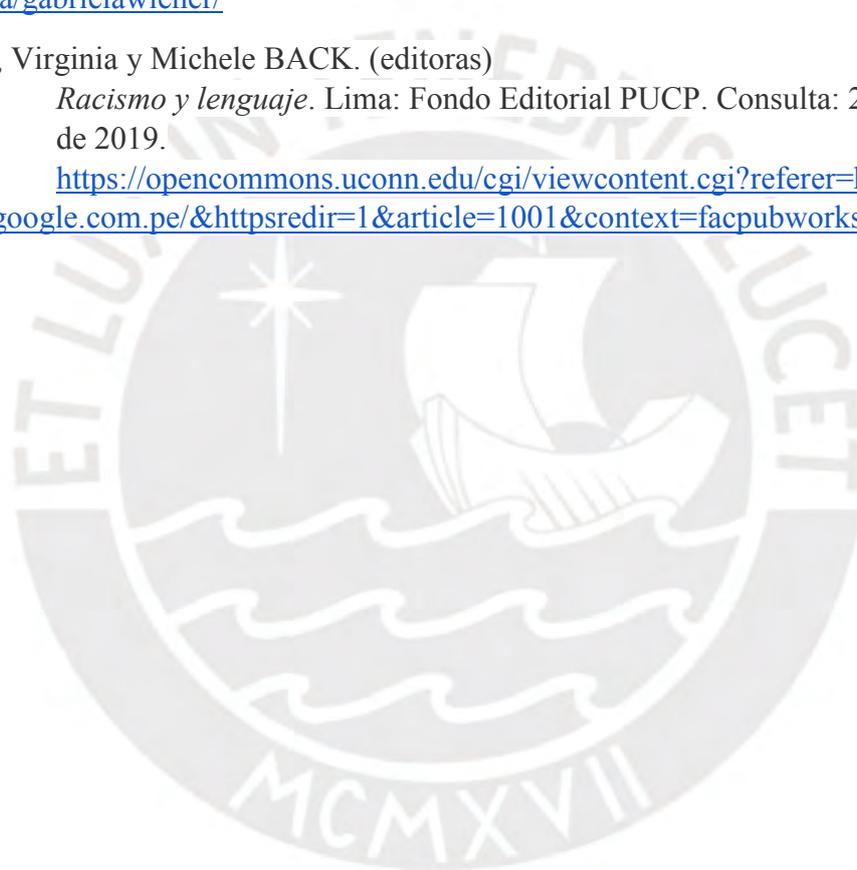
TARAZONA, Emilio

- 2005 *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología.* Lima: ICPNA.
- 2004 “Grupo Chaclacayo: Marcas de la violencia por debajo de la piel”. En: CASTRILLÓN, Alfonso. *La generación del 80. Los años de la violencia.* Lima: ICPNA, Banco Sudamericano.
- TAYLOR, Diana
- 2012a *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma.* Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- 2012b *Performance.* Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.
- TAYLOR, Diana y Marcela FUENTES (editoras)
- 2011 *Estudios avanzados de performance.* México DF: Fondo de Cultura Económica.
- TEJADA-HERRERA, Elena
- 2000a *Fronteras* [documentación de performance]. Lima. Sala Luis Miró Quesada Garland. Fecha de realización: 27 de octubre de 2000.
<https://www.youtube.com/watch?v=m0wNfYmfxmY&t=1s>
- 2000b *Girlboy* [videoperformance]. Lima. Casona del Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fecha de realización: s/f.
<https://vimeo.com/169597250/2f1b76fc60>
- 2000c *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda.* [documentación de performance]. Lima. Casona del Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fecha de realización: 27 de octubre de 2000.
<https://www.youtube.com/watch?v=WfwjYJWzTRI>
- 2000d *La mujer yo-yo con el traje amortiguador antigolpes.* [videoperformance]. Lima. Casona del Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fecha de realización: s/f.
<https://www.youtube.com/watch?v=UqC0JuBrKtE&t=42s>
- 1999 *Man in Paris* [videoperformance]. Paris. Fecha de realización: s/f.
<https://vimeo.com/249468966/860717e689>
- 1999 *Bomba y bataclana en la danza del vientre.* [videoperformance]. Lima. Centro Cultural El Averno. Fecha de realización: 5 de julio de 1999.
<https://www.youtube.com/watch?v=cThVojgYMXg&t=2s>
- 1998 *Recuerdo.* [documentación de performance]. Lima. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Fecha de realización: 28 de agosto de 1998.
<https://www.youtube.com/watch?v=hsSQyz1vUMk&t=22s>
- 1997 *Señorita de buena presencia buscando empleo.* [documentación de performance irruptiva]. Lima. Patio del Museo de Arte de Lima. Fecha

de realización: 30 de octubre de 1997.
<https://vimeo.com/169494578/1fd74be1f8>

- TIBOL, Raquel
1997 “La primera bienal latinoamericana de Lima”. *Proceso*. México D.F. 15 de noviembre. Consulta: 28 de diciembre de 2018.
<https://www.proceso.com.mx/176856/la-primera-bienal-iberoamericana-de-lima>
- TORRES, Susana
2016 “Reflexiones con el vientre. Sobre Bomba y bataclana en la danza del vientre de Elena Tejada”. *Bisagra*, nº 1, pp. 85-88.
- VALLEJO, César
2018 *Poesía completa*. Edición de Ricardo González-Vigil. Madrid: Seix Barral.
- VAZQUEZ, Cecilia
2013 “Performances artísticas callejeras en Argentina y Perú. Dinámicas del arte y la intervención política en contextos recientes de crisis socioeconómica y política”. *ASRI. Arte y Sociedad Revista Investigación*, nº 5. Consulta: 18 de junio de 2014
http://www.academia.edu/4595532/Performances_artisticas_callejeras_en_Argentina_y_Peru_Dinamicas_de_la_cultura_en_contextos_de_crisis
- VERGINE, Lea
2000 (1974) *Body art and performance. The body as language*. London: Skira.
- VICH, Victor
2015 *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 2010 (2001) *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Segunda edición. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Consulta: 9 de abril de 2019.
<http://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/263/VichVictor2001.pdf?sequence=5>
- 2004 “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista” En: GRIMSON, Alejandro (editor). En *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 63-80.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/clacso/gt/uploads/20100918085432/4vich.pdf>
- VILLAR, Alfredo
2018 “Elena Tejada: La mujer bomba”. *El Comercio*. Lima, 21 de mayo. Consulta: 7 de febrero de 2019.
<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/elena-tejada-mujer-bomba-noticia-521546>

- VIVAS, Fernando
2000 “El chavón del 8”. *Caretas*. Lima, n° 1608. Consulta: 9 de abril de 2019.
<http://www2.caretas.pe/2000/1608/secciones/cinetv.phtml>
- WARR, Tracey
2006 *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon.
- WIENER, Gabriela
2016 “Elena Tejada: “En el Perú me agredían los propios artistas, uno solía golpearme cada vez que me veía””. *LaMula.pe*. Lima, 21 de diciembre. Consulta: 9 de diciembre de 2018.
<https://redaccion.lamula.pe/2016/12/21/elena-tejada-en-el-peru-me-agredian-los-propios-artistas-uno-solia-golpear-me-cada-vez-que-me-veia/gabrielawienner/>
- ZAVALA, Virginia y Michele BACK. (editoras)
2017 *Racismo y lenguaje*. Lima: Fondo Editorial PUCP. Consulta: 28 de enero de 2019.
<https://opencommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.pe/&httpsredir=1&article=1001&context=facpubworks>



ANEXOS



Figura 1: *Vedtricio en el Congreso*. Tinta sobre papel

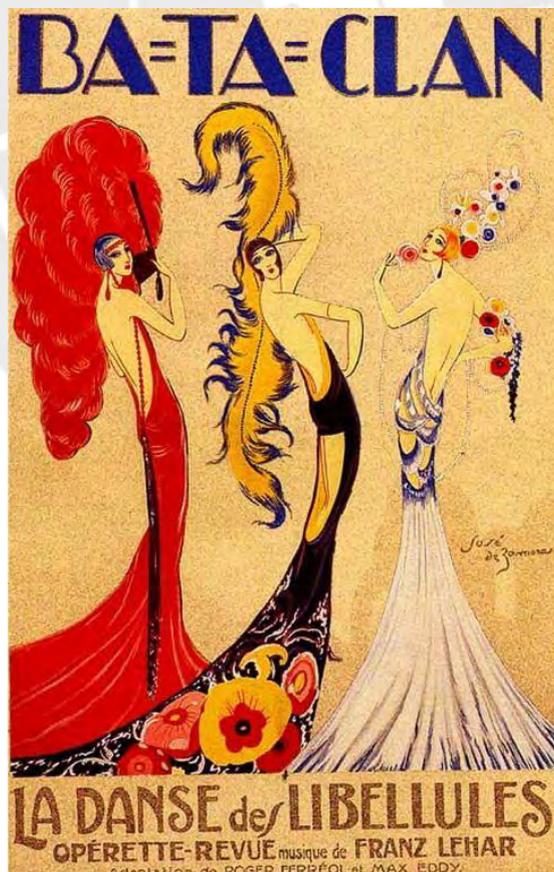


Figura 2: José de Zamora. *La danse des libellules*, 1924. Afiche de comedia musical



Figura 3: *Maribel Velarde*, ca.1998. Vedette popular a fines de los 90.



Figura 4: Portadas de diarios “chicha” a fines de los 90. (La República 2015)



Figura 5: Eduardo Villanes. *Autorretrato Gloria evaporada* (1994). Fotografía, 70 x 54cm. Essex Collection of Art from Latin America



Figura 6: Eduardo Villanes. De la serie *Gloria evaporada* (1994). Fotografía 7. Essex Collection of Art from Latin America



Figura 7: Valie Export. *Action Pants. Genital Panic* (1969). Museum of Modern Art, Nueva York (Artnet)



Figura 8: Gina Pane. *La lait chaud* (1972). Registro de performance. Colección Rodolphe Stadler, Paris

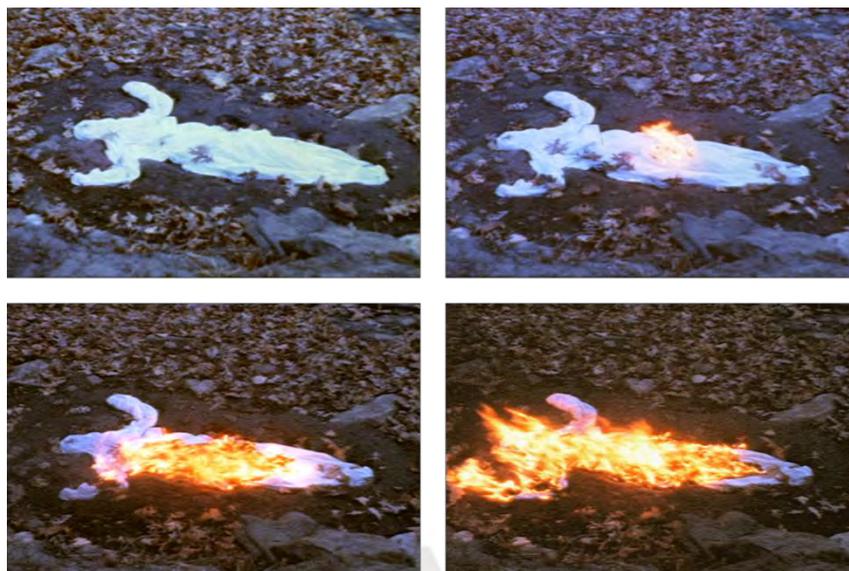


Figura 9: Ana Mendieta. *Alma silueta en fuego*, 1975. Super 8mm. Serie *Silueta*, N° 5/6. MALBA, Buenos Aires.



Figura 10: Ana Mendieta. *Sin título*, 1980. Fotografía. Serie *Silueta*, N° Edición 2/6. 100,5 x 135,5 cm. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla



Figura 11: Colectivo Sociedad Civil. *Lava la bandera*, 2000. Fotografía de performance.



Figura 12: Claudia Coca. *Ciega, sordomuda*, 1998-1999. Óleo sobre tela, 215 x145cm. Colección privada, Lima.



Figura 13: Colectivo La perrera. *Perrahabl@*, 1999. Afiche de intervención callejera.

Imágenes extraídas de los videos de registro de las performances seleccionadas

Figuras 14 a 24

Elena Tejada-Herrera

Señorita de buena presencia busca empleo, 1997

Performance en la Primera Bienal Iberoamericana de Lima

<https://vimeo.com/169494578/1fd74be1f8>



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Figuras 25 a 30

Elena Tejada-Herrera

Recuerdo, 1998

Performance en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM

<https://www.youtube.com/watch?v=hsSQyz1vUMk&t=22s>



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30

Figuras 31 a 46

Elena Tejada-Herrera

Bomba y la bataclana en la danza del vientre, 1999

Video almacenado en disco óptico, DVD

10 min 45 s

Museo de Arte de Lima. Donación de la autora

<https://www.youtube.com/watch?v=cThVojgYMXg&t=10s>



Figura 31

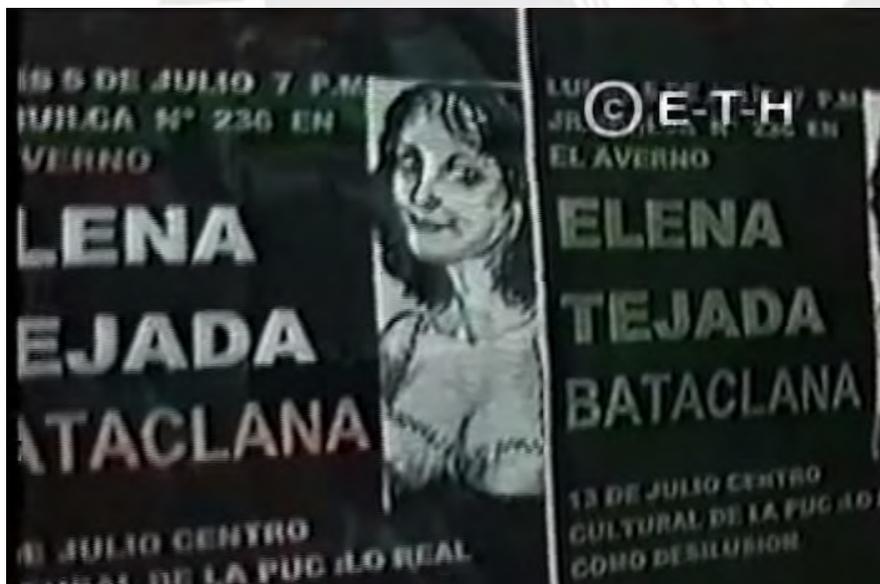


Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46

Figuras 47 a 50

Elena Tejada-Herrera

Man in Paris, 1999

Videoperformance en París

<https://vimeo.com/249468966/860717e689>

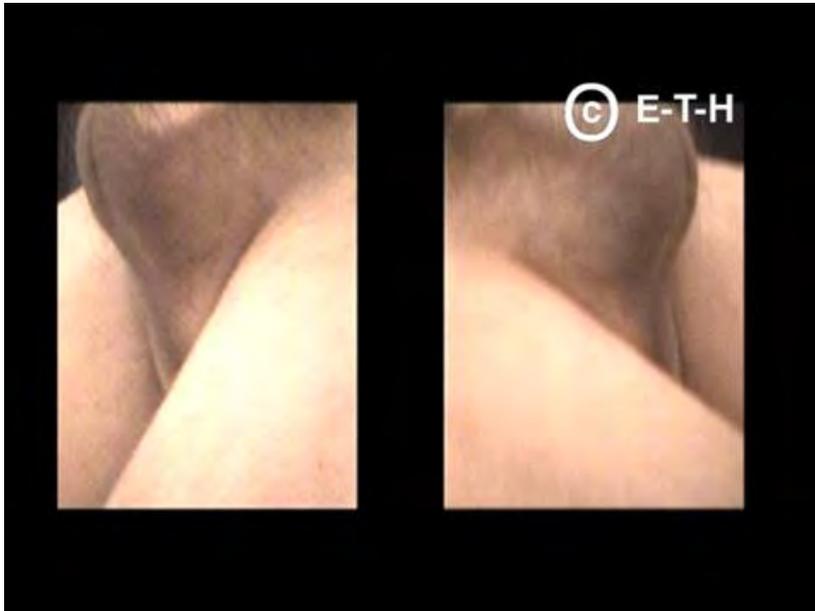


Figura 47



Figura 48

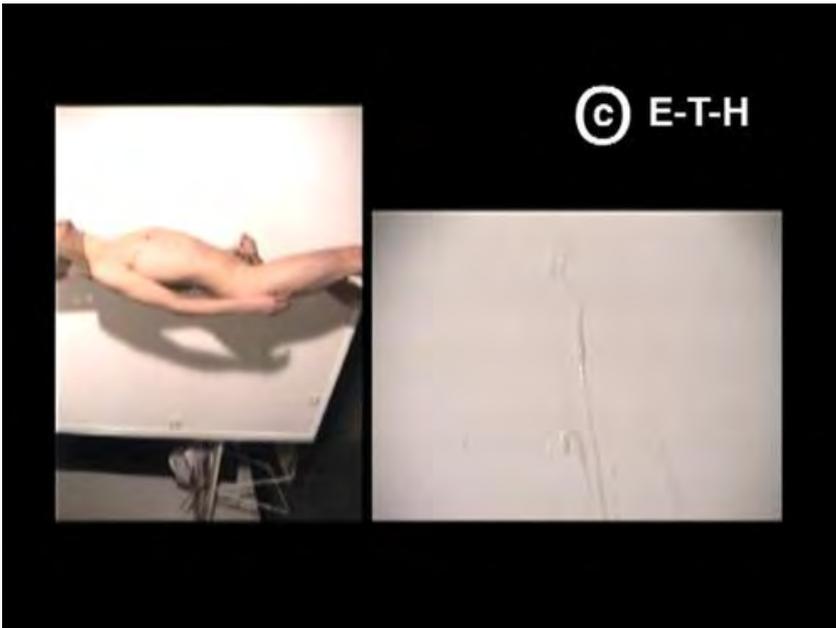


Figura 49

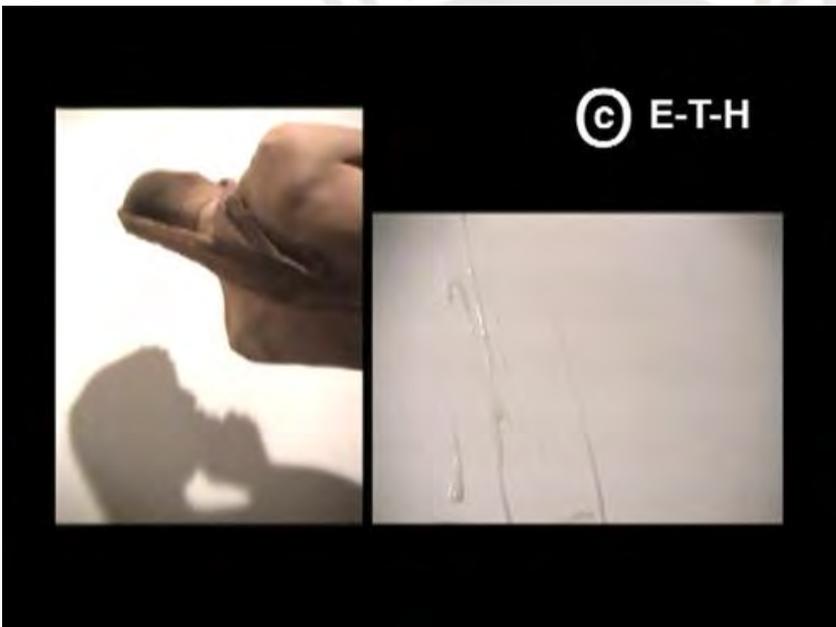


Figura 50

Figuras 51 a 55

Elena Tejada-Herrera

La manera en la que decenas de personas observan a una mujer desnuda, 2000

Performance en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

<https://www.youtube.com/watch?v=WFwjYJWzTRI>



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55

Figuras 56 a 66

Elena Tejada-Herrera

Fronteras [Boundaries], 2000

Documentación de performance en *Terrenos de Experiencia 1*. Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores.

<https://www.youtube.com/watch?v=m0wNfYmfxmY&t=1s>



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59

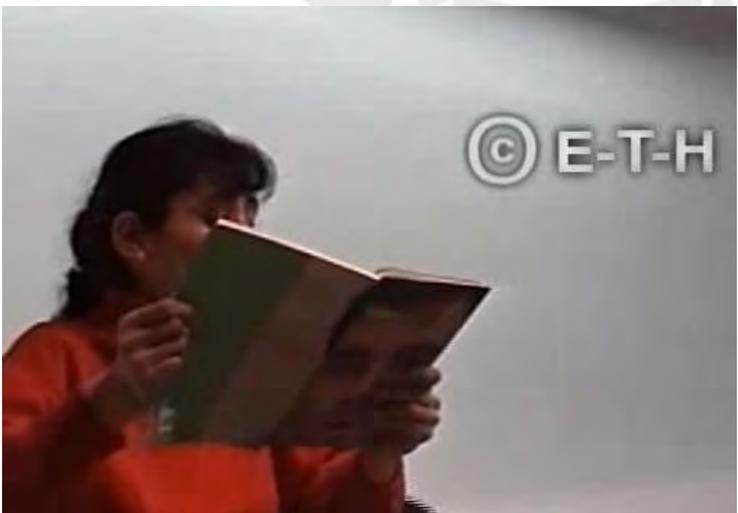


Figura 60

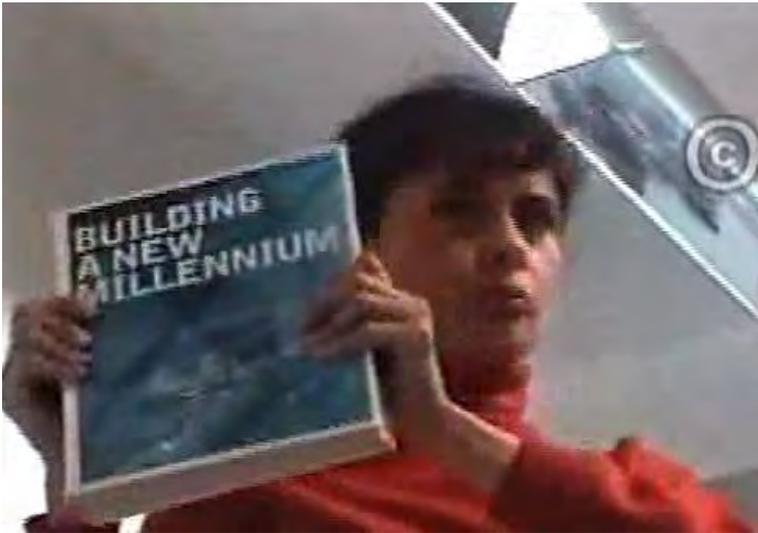


Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66

Figuras 67 a 71

Elena Tejada-Herrera

La mujer yo-yo (o el traje amortiguador anti-golpes), 2000

Videoperformance en la casona del Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

<https://www.youtube.com/watch?v=UqC0JuBrKtE&t=42s>

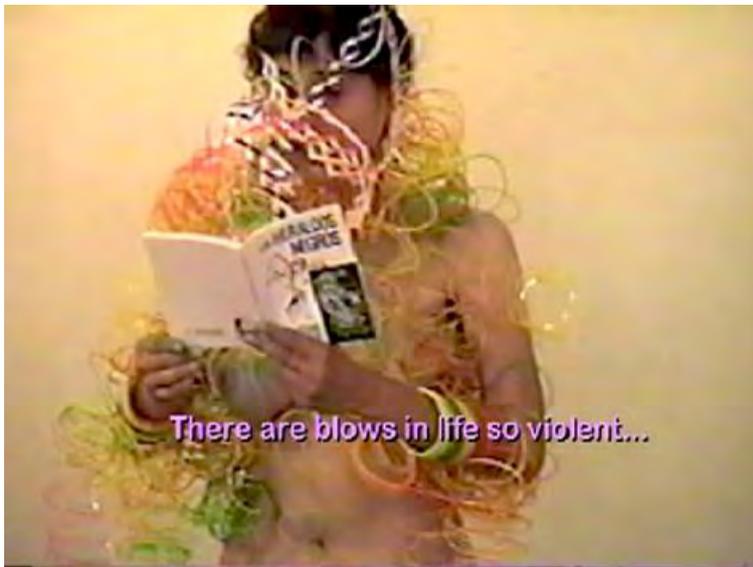


Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71

Figuras 72 a 81

Elena Tejada-Herrera

Girlboy, 2000

Videoperformance en la casona del Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

<https://vimeo.com/169597250/2f1b76fc60>



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75

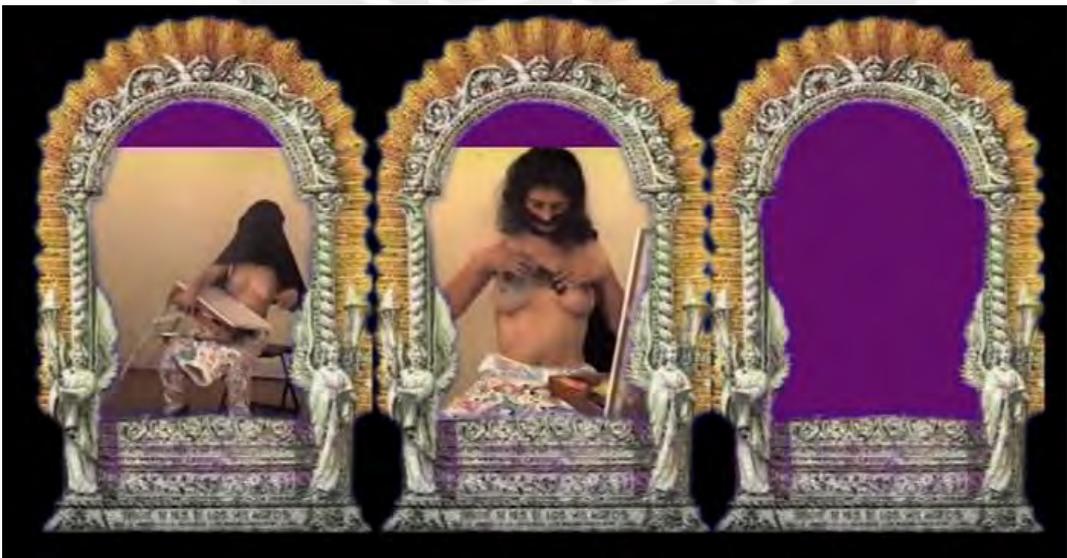


Figura 76



Figura 77



Figura 78

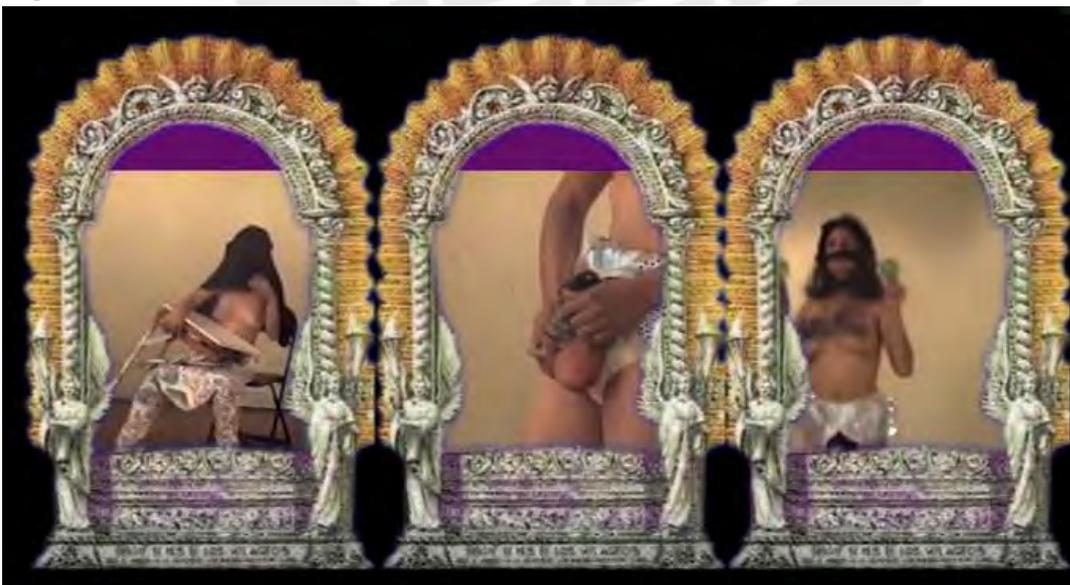


Figura 79



Figura 80



Figura 81