

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Videodestamujer: la mujer que sostiene la cámara y configura la mirada. El video como herramienta performática, expresiva y discursiva en la obra de Elena Tejada-Herrera

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

AUTORA

ANDREA ALVA ARENAS

ASESORA

SOFIA ALEJANDRA VELAZQUEZ NUÑEZ

Lima, julio, 2020

RESUMEN

El presente estudio analiza el rol del video en la obra de Elena Tejada-Herrera con el objetivo de comprender cómo constituye una herramienta performática, expresiva y discursiva en su universo de creación transdisciplinaria. Esto surge a partir de un interés por profundizar en la obra de una de las artistas más representativas del arte contemporáneo y arte feminista peruano en relación al campo del video artístico en nuestro país. La investigación de carácter cualitativo hace un análisis basado en la observación y descripción de cinco obras, *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), *One day around the neighborhood choreographing me* (2006), *Animales de papel* (2016) y *The girls learn to fight* (2019), así como en entrevistas a Elena Tejada-Herrera, y otros especialistas en su obra y la videocreación artística en el Perú. Para comprender a profundidad cómo el video cumple una función performática y discursiva, se interpreta la obra desde el Análisis Crítico del Discurso (ACD) abordando la teoría de género y la estética de la liberación. Como conclusión se propone que, gracias a las propiedades inherentes del video como medio de expresión, la artista dispone de este y sus tecnologías, atribuyéndole diferentes formas y roles, en función de su discurso disidente en respuesta a los diversos contextos que condicionaron su producción artística y a los discursos opresores de su realidad a partir de su identidad, así como en relación a sus necesidades transdisciplinarias de expresión.

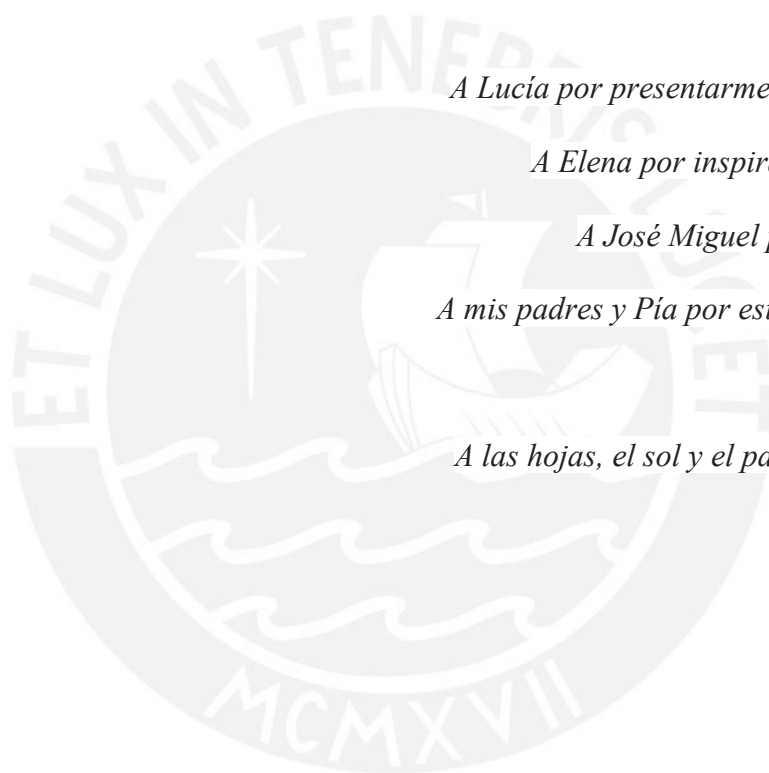
A Lucía por presentarme la obra de Elena

A Elena por inspirarme con su obra

A José Miguel por estar siempre

A mis padres y Pía por estar desde siempre

A las hojas, el sol y el pasto de cada día...



AGRADECIMIENTOS

A José-Carlos Mariátegui, Florencia Portocarrero y David Flores-Hora, por compartir sus conocimientos y experiencias conmigo

A Elena Tejada-Herrera, por su constante disposición y amabilidad, por permitirme acercarme a su vida y su obra

A Natalia Consiglieri, por su apoyo inicial

A Sofía Velasquez, por ser mi guía estos meses, por compartir su tiempo, sus conocimientos, y darme todo su apoyo



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	1
1.1. Performance	1
1.1.1. La representación	2
1.1.2. Performance en las artes	9
1.1.2.1. Representación y vida	12
1.1.2.2. Arte y vida	14
1.1.3. El arte de la performance	15
1.1.3.1. Cuerpo performático: identidad, género y política	19
1.1.3.2. Una aproximación a la performance latinoamericana	21
1.1.3.3. Acción vs. Archivo. vs. Repertorio	23
1.2. Video	29
1.2.1. Máquinas semióticas	30
1.2.1.1. Entre el cine y la televisión	31
1.2.1.2. Mujer, objeto y mirada	35
1.2.2. El video desde el arte	39
1.2.2.1. Una aproximación al arte conceptual	40
1.2.2.2. El videoarte	43
1.2.2.3. Performance y video	46
1.3. Teoría de género	50
1.3.1. Sexo, género y cuerpo	51
1.3.1.1. Performatividad de género	56
1.3.2. El feminismo en Latinoamérica y el Perú	59

1.3.2.1. Modelos femeninos	62
1.3.3. El feminismo y el arte	64
1.3.3.1. Cuerpo, feminismo y performance	68
1.4. Cultura y estética	72
1.4.1. ¿Cultura o cultura?	73
1.4.1.1. Cultura popular	75
1.4.1.2. Cultura de masas	76
1.4.2. Estética de la liberación	77
CAPÍTULO II: VIDEODESTAMUJER	81
2.1. La vida y obra de Elena Tejada-Herrera	81
2.2. Videos de esta mujer: registros de performances, 1997-2010	98
2.3. Performance y videocreación en el Perú de Elena Tejada-Herrera	101
2.3.1. Performance en los 80 y 90	101
2.3.2. El videoarte peruano	106
CAPÍTULO III: ANÁLISIS Y RESULTADOS	112
3.1. <i>Bomba y la bataclana en la danza del vientre</i> (1999)	112
3.1.1. Análisis primero	116
3.1.2. Análisis Crítico del Discurso (ACD)	125
3.2. <i>La manera en que decena de personas miran a una mujer desnuda</i> (2000)	133
3.2.1. CCTV	135
3.2.2. Análisis Crítico del Discurso (ACD)	138
3.3. <i>One day around the neighborhood choreographing me</i> (2006)	143
3.3.1. El Otro	145
3.3.2. Lo Naif	151
3.4. <i>Animales de papel</i> (2016)	154

3.4.1. Desborde identitario	155
3.4.2. <i>Chroma key</i> en tiempo real	158
3.5. <i>The girls learn to fight</i> (2019)	159
3.5.1. Teoría Queen Kong	159
3.5.2. Nuestras chicas aprenden a pelear	165
CONCLUSIONES	171
BIBLIOGRAFÍA	179
ANEXOS	196
Anexo 1: Matriz de observación y análisis	196
Anexo 2: Entrevistas	197



INTRODUCCIÓN

El video ingresa al mundo artístico en los años 60, década en la cual se genera una de las mayores rupturas dentro de la historia del arte: el cuestionamiento de las convenciones y tradiciones que habían regido el arte por siglos. Por primera vez, la conceptualización de la obra cobra mayor importancia que el objeto. En esta fase evolutiva del arte, el video fue una de las formas con más acogida para seguir creando, puesto que, por su naturaleza accesible y flexible, representó para los artistas un medio a través del cual experimentar y hacer un uso diferenciado – y en ese momento genuino – del lenguaje audiovisual.

Una de las prácticas artísticas que se enmarcan en este contexto es la performance, un arte vivo cuya esencia recae en la misma acción del artista durante el proceso de realización. Como afirma Roselee Goldberg, “cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. Puesto que recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación...” (2002, pp. 10). El video constituye uno de los recursos más utilizados por la performance, el cual adopta diferentes roles en el proceso de creación del artista, según interactúe con el mismo, la acción que desarrolla, el espacio, el tiempo y/o la audiencia.

Mi interés por el encuentro de estos dos medios artísticos – performance y video – se remonta a una experiencia personal sucedida en el 2014, año en el cual tuve la oportunidad de realizar un intercambio estudiantil en la Universidad de Málaga, España. Hacia el final de mis estudios en el extranjero viajé a la ciudad de Córdoba, donde encontré a mi paso el Centro de Arte Pepe Espaliú, casa que posee una exposición permanente de las obras del artista cordobés. Entre esculturas y pinturas, lo que más llamó mi atención fue el video de una performance

realizada en el año 1992, bajo el nombre de *Carrying*. En esta acción, una cadena humana formada por una serie de parejas transporta a modo de relevo a Pepe Espaliú, enfermo de SIDA diagnosticado en el año 1990. Con esta performance el artista buscó llamar la atención sobre la situación de los enfermos, haciendo alusión al contagio, con el objetivo de mostrar que cada uno de nosotros es vulnerable al SIDA.

Luego de ver *Carrying* surgieron en mí muchas dudas: ¿Cuál fue el impacto social que generó tal acción en aquel momento? ¿Cuán conmovidos o comprometidos se vieron los participantes con la causa? ¿Cómo hubiera sido el haber vivido esa experiencia, haber estado presente en aquel preciso momento, espacio y tiempo? El video no pudo responder a mis preguntas, solo fue una huella de un acto que ocurrió en el pasado y que por lo tanto no logra transmitir todo lo que aquella acción comprendió y significó en su momento.

Es a partir de este acontecimiento que nació en mí un gran interés por la performance y su relación con los medios como el video y la fotografía, un arte poco explorado por su carácter efímero, pero cuyo registro audiovisual permite su inserción en la historia del arte. Surgió en mí la interrogante sobre si el documento es capaz de capturar la esencia de una performance y mantenerla con vida o por el contrario la destruye a través de un registro material que atenta contra su naturaleza efímera.

En un primer momento, enfoqué mi investigación en torno a la dialéctica entre performance y registro, hasta que en el año 2016 me encontré con el trabajo de Elena Tejada-Herrera. Fue en *Videos de esta mujer: Registros de performances, 1997-2010*, exposición organizada por Proyecto AMIL y curada por Florencia Portocarrero, que vi por primera vez los videos de Tejada-Herrera. Lo que presencié aquella noche generó en mí las mismas

interrogantes que surgieron en el 2014, a las que se sumaron muchas otras preguntas: ¿Por qué su obra no es tan conocida o estudiada? ¿Se debe a que comprende el arte de la performance, a su carácter políticamente incorrecto, o por qué se trata de una artista mujer? Inicé una indagación profunda acerca de su obra y empecé a descubrir cómo el video fue adquiriendo diversos roles a lo largo de su trayectoria hasta convertirse en un medio prácticamente indisoluble de su producción actual. Esto, a su vez, me llevó a redescubrir el video como tecnología y medio artístico, con unas propiedades, estética y lenguaje propios, que hizo posible que los artistas encontraran nuevas formas de creación que constituyen actualmente expresiones del arte contemporáneo como el videoarte o la videoperformance.

La importancia de esta investigación recae en el estudio del video como una forma alternativa de expresión, cuya versatilidad y accesibilidad, han generado el desarrollo de narrativas y lenguajes audiovisuales no tradicionales, adoptados por diversos artistas, entre ellos, la peruana Elena Tejada-Herrera. Se trata de abrir las puertas a un análisis más profundo sobre el video en el campo artístico en nuestro país, en donde el arte y el medio videográfico conversan desde la década de los 60 (Hernández Calvo, Mariátegui & Villacorta, 2018).

Elena Tejada-Herrera es una de las artistas más representativas del arte contemporáneo y el arte feminista peruano, quien, a pesar de contar con una larga trayectoria y decenas de piezas, ha sido omitida en la historia y estudio del arte local (Portocarrero, 2018, p. 6). Atravesado por el video, su trabajo comprende desde performances hasta experiencias colectivas creativas, a través de las cuales ha indagado y abordado temas como la identidad, el género y la sexualidad, evidenciando la hegemonía masculina heterosexual y supremacía blanca que rigen en la sociedad, reflejadas principalmente en los medios de comunicación y el mundo del arte. Así, esta investigación pretende ser una plataforma para difundir y hacer

accesible su obra, la cual no solo es de un gran valor artístico, sino social y cultural, pues aborda una crítica a los medios de comunicación y el arte a partir del cuestionamiento de la mirada, las representaciones sociales y las relaciones de poder que afectan nuestra sociedad.

La presente investigación se propone como objetivo general analizar cuál es el rol que juega el video en la obra de Elena Tejada-Herrera, planteando como objetivos específicos describir los diferentes roles y formas que el video adopta en relación a las performances de la artista, comprender cómo el video refuerza su discurso disidente e identificar las propiedades expresivas que Elena Tejada-Herrera le transfiere al video y adopta de él en su trabajo.

Para ello me enfocaré en el análisis de cinco obras que datan de diferentes momentos de su producción artística, lo que nos permitirá comprender cómo ha evolucionado el video a lo largo de su trayectoria. Las obras a analizar son: *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), *One day around the neighborhood choreographing me [Un día en el vecindario coreografiándome]* (2006), *Animales de papel* (2016) y *The girls learn to fight [Las chicas aprenden a pelear]* (2019).

Como hipótesis se plantea que el video constituye una herramienta performática, discursiva y expresiva en la obra de Elena Tejada-Herrera, pues a lo largo de su trayectoria el video ha adoptado diversas formas y roles en sus performances, desde un registro hasta un videoperformance, respondiendo a los diferentes contextos que condicionan su discurso como artista. De esta manera, Tejada-Herrera dispone el video y sus tecnologías en función de su discurso disidente, abordando categorías y procesos de identidad y representación, especialmente en torno a la mujer en la historia del arte y los medios de comunicación masiva.

Asimismo, gracias a la accesibilidad, versatilidad y libertad del video, la artista puede crear una obra híbrida transdisciplinaria, a la vez que le transfiere una estética y narrativa propia caracterizada por el uso de color en post-producción y un uso no-formal de la narración y el lenguaje audiovisual.

La investigación está dividida en tres capítulos. El capítulo I consiste en el marco teórico, el cual se desarrolla a partir de cuatro campos de estudio: performance, video, teoría de género, y cultura y estética. En performance abordamos la teoría de la representación, la performance en las artes y el arte de la performance. Nos aproximamos al video desde las comunicaciones como máquina semiótica y medio alternativo; y desde las artes enmarcándolo en el movimiento conceptual. En relación a la teoría de género, se hace una distinción entre los conceptos de sexo, género y cuerpo; y una aproximación al feminismo desde las artes y los medios de comunicación en Latinoamérica y el Perú. Finalmente definimos los conceptos cultura y estética tomando como punto de partida la visión hegemónica de Occidente, para posteriormente problematizar esta perspectiva a partir del trabajo de Tejada-Herrera,

El capítulo II está dedicado a la vida y obra de Elena Tejada-Herrera, dentro de la cual nos detenemos en la primera muestra comprehensiva de su trabajo *Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010* organizada por Proyecto AMIL. Asimismo, este capítulo comprende una breve revisión de la performance y videocreación en el Perú centrándonos en las décadas de los 80 y 90, época en que la artista emerge en la escena local.

En el capítulo III se desarrolla la descripción, análisis e interpretación de los resultados obtenidos en la observación de las obras seleccionadas a partir de la metodología propuesta. Cada pieza constituye un subcapítulo y un análisis único, que responde al contexto, el discurso

y las características propias de cada una de las obras, tomando como variables los roles y formas que adopta el video y sus tecnologías, los espacios de significación, los roles que ejercen la artista y el público, así como las categorías identitarias y los procesos de representación, identificación o rechazo.

Por último, se presentan las conclusiones de la investigación, a las que se ha llegado a partir de los objetivos planteados, tomando como base el marco teórico desarrollado, la descripción, el análisis y la interpretación de las obras seleccionadas.



METODOLOGÍA

La presente investigación es de tipo descriptiva, exploratoria e interpretativa. En un primer momento es descriptiva puesto que busca hacer una descripción de la vida y obra de Elena Tejada-Herrera, así como del contexto sociocultural y artístico en el que surge y se desarrolla como artista, la Lima de los años 80 y 90. Para ello la metodología consistió en la recopilación y revisión de fuentes de información, principalmente publicaciones especializadas, que permitieron reconstruir la escena artística y cultural que precedió y acompañó a la artista, así como el entorno de violencia y corrupción que influyó en la conceptualización y el discurso de su obra. Para profundizar en la misma dirección, se realizaron entrevistas a diferentes especialistas en el tema. En relación al videoarte peruano, conversé con José-Carlos Mariátegui, director de Alta Tecnología Andina (ATA); y con David Flores Hora, investigador, curador y crítico de arte, con quién también abordé la performance en el Perú. En relación a la vida y obra de Tejada-Herrera, entrevisté a Florencia Portocarrero, curadora del programa público de Proyecto AMIL, quién en el 2016 curó la muestra sobre la artista titulada *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010*; así como a la misma Elena Tejada-Herrera, con quién conversé sobre su vida y obra en torno a la performance y el video. Adicionalmente a las entrevistas e información encontrada en libros y revistas especializadas, se llevó a cabo la observación de los registros y las piezas en formato video, a los cuales se accedió a través de las plataformas digitales de la propia artista.

Sobre el enfoque exploratorio, se analizan los diversos usos que Elena Tejada-Herrera transfiere al video y sus tecnologías en relación a las acciones, describiendo cómo el medio audiovisual adquiere una expresividad subjetiva y forma parte de la concepción y realización de las performances, mediante el cual la artista configura la mirada desde su propia experiencia

corporal, identitaria y social. Asimismo, sobre las obras en formato video – videoperformance – se explora el lenguaje audiovisual y la estética de las piezas tanto en la realización como en la edición. En relación a esta exploración se propone una metodología intuitiva, es decir, a partir de la observación y descripción del producto audiovisual, y lo encontrado en dicho proceso, se irá construyendo sentido. Por lo tanto, a pesar de que se utilizan términos del lenguaje audiovisual para describir las piezas, no nos regimos bajo las categorías formales de este lenguaje, proponiendo diferentes variables que responden principalmente al objetivo discursivo y performático del uso del video. Asimismo, cabe mencionar que estas variables propuestas no se aplican en todas las obras ni se aplican en un orden determinado, cada pieza es analizada bajo diferentes variables y orden.

En relación al enfoque interpretativo de la investigación, este comprende un acercamiento desde diferentes metodologías. En primer lugar, se desarrollan teóricamente la performance – desde los puntos de vista lingüístico, cultural y artístico –; el video como forma expresiva alternativa; la teoría de género y el feminismo; y los conceptos cultura y estética. Desde estas teorías, sobre la base de la observación y descripción, se realiza un análisis de la obra de Elena Tejada-Herrera, en específico de las performances que dialogan con el video, constituyendo el video – en determinados casos – una obra en sí misma; análisis que permite comprender cómo el video en relación a la performance ha ido evolucionando a lo largo de la trayectoria de la artista.

Para comprender a profundidad cómo el video cumple una función performática y discursiva, se interpreta la obra de Tejada-Herrera desde el Análisis Crítico del Discurso (ACD). Esta perspectiva, según Teun A. van Dijk, “se centra en los problemas sociales, y en especial en el papel del discurso en la producción y en la reproducción del abuso de poder o de

la dominación” (Wodak & Meyer, 2003, p. 144). Es decir, con el objetivo de abordar los problemas sociales y políticos de mayor importancia, como el sexismo y el racismo, el ACD busca determinar cómo el discurso produce y reproduce las relaciones de poder desiguales entre, por ejemplo, mayorías y minorías étnicas, mujeres y hombres, clases sociales (van Dijk, 2000). Para ello, es necesario definir que se entiende por discurso. Según Wodak & Meyer (2003), “«discurso» se utiliza en el amplio sentido de acontecimiento comunicativo, lo que incluye la interacción conversacional, ..., las imágenes y cualquier otra dimensión o significación «semiótica» o multimedia” (p. 146). En esta investigación, se analiza el discurso de Elena Tejada-Herrera transmitido a través de sus acciones y videos, discurso a partir del cual busca cuestionar el status quo de la realidad social, mediática y artística que perpetúan el sexismo machista y la ideología patriarcal.

El ACD se basa en diferentes principios teóricos o metodológicos. Uno de los principios postula que el discurso constituye a la sociedad y a la cultura, así como este es constituido por ellas. Son tres grandes dominios de la vida social que pueden constituirse en el discurso: representaciones del mundo, relaciones sociales y las identidades personales y sociales (van Dijk, 2000). Todos los discursos, por lo tanto, están constituyendo a la vez representaciones, relaciones e identidades. En el caso de Tejada-Herrera, se realiza el análisis del discurso de su obra considerando su identidad como mujer artista mestiza – e inmigrante –, categorías identitarias bajo las cuales se construye, se relaciona y crea. Bajo estas categorías también establece relaciones sociales, interpreta y representa el mundo, incorporándolo en su obra.

En los principios metodológicos del ACD, son las nociones de *poder*, *acción* y *contexto* las que establecen el vínculo teórico entre discurso y sociedad (Vich & Zavala, 2004, p. 67). El *poder*, puesto que es a través y dentro del discurso que se ejercen y negocian las relaciones

de poder en la sociedad. Los autores Víctor Vich y Virginia Zavala (2004) señalan que “esta corriente postula que una de las maneras cruciales para influir en la mente de una persona para que ésta actúe como queremos es a través del uso oral o escrito del lenguaje” (p. 67). La *acción* como práctica social, es decir, poner de manifiesto las relaciones de poder a través del ACD con el objetivo de combatir el uso discriminatorio y opresor del lenguaje, deconstruyéndolo y aportando al cambio social. Por ejemplo, en relación al lenguaje sexista, “un discurso diferente hacia las mujeres y acerca de ellas puede modificar lentamente la conciencia” (van Dijk, 2000, p. 399). Finalmente, sobre el *contexto*, este juega un rol fundamental ya que sólo es posible producir un discurso en un determinado contexto, como sólo es posible comprenderlo tomando en cuenta dicho contexto. En relación a ello, Teun A. van Dijk (2000) señala que “los discursos están siempre vinculados a otros discursos producidos con anterioridad y también a aquellos que se producen sincrónicamente y con posteridad. En este sentido, incluimos en nuestro concepto de contexto a la intertextualidad, además del conocimiento sociocultural” (p. 394).

Partiendo de estas nociones, la obra de Elena Tejada-Herrera constituye un discurso que busca cuestionar las relaciones de poder, apuntando específicamente al machismo, la misoginia y la ideología patriarcal, producidos y reproducidos en otros discursos como el de los medios de comunicación y el mundo del arte. Así, se propone deconstruir y reconstruir lo que significa ser mujer, ejecutando una acción con efectos reales en la sociedad, es decir, una práctica social. Sin embargo, para poder abordar y analizar a fondo el vínculo entre su discurso y la sociedad, es necesario situarla y conocer el contexto de su formación y producción como artista.

El universo de estudio entonces está conformado por la obra de Tejada-Herrera, en el cual el video siempre ha estado presente, desde un inicio en sus performances hasta la

actualidad en sus experiencias creativas colectivas, desde un simple registro hasta un videoperformance. Todas las obras están hechas desde una perspectiva feminista y reflexionan acerca de la posición de la mujer como individuo dentro de la sociedad, su representación en los medios de comunicación y su papel en la historia del arte, buscando de esta forma transgredir y transformar la realidad sociocultural del momento de su producción. De este universo seleccionamos cinco obras en las cuales el video, sus tecnologías y el lenguaje audiovisual juegan un papel esencial tanto en la estructuración de la obra como en la configuración del discurso: *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), *One day around the neighborhood choreographing me [Un día en el vecindario coreografiándome]* (2006), *Animales de papel* (2016) y *The girls learn to fight [Las chicas aprenden a pelear]* (2019).

Esta selección responde a la diferencia entre cada una de ellas marcada por el rol performático, discursivo y expresivo que el video adquiere según la acción y el uso que la artista le asigna en la estructura y desarrollo de la obra. Así, *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* se trata de un performance en cuyo proceso de desarrollo se realiza una acción para la cámara que luego constituye una videoperformance, cuya finalidad es abordar la representación de la mujer tanto en la cultura popular como en los medios de comunicación masiva confrontando dos realidades: el Centro Histórico de Lima y el concurso Pasaporte para un Artista. En *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda*, Elena Tejada-Herrera hace uso del circuito cerrado de TV (CCTV), con cámara en mano conectada a un monitor de TV que transmitía lo que ella registraba, haciendo alusión al voyerismo instaurado por Vladimiro Montesinos y sus respectivos vladivideos, aplicándolo a la basurización mediática de “el otro”: las clases populares y la mujer. En relación a *One day around the neighborhood choreographing me [Un día en el vecindario coreografiándome]*, la

artista hace uso del video para establecer una conexión con sus vecinos desde su categoría como inmigrante, registrando las interacciones que tiene con ellos y las acciones que finalmente emprenden juntos. La obra *Animales de papel*, tiene como soporte el efecto chroma key: haciendo uso de la pantalla verde y un sistema de retroalimentación en vivo, se aborda el tema de la representación e identidad tanto individual como colectiva. Por último, *The girls learn to fight [Las chicas aprenden a pelear]* es un video que forma parte de una instalación, basado en una práctica social cuyo objetivo es entrenar a las mujeres para pelear contra la violencia de género.

Según lo expuesto, se trata de una investigación cualitativa, puesto que se basa principalmente en la observación y descripción de la obra de Elena Tejada-Herrera, analizando variables cualitativas tanto de la performance, el video, así como del contexto sociocultural. Debido al carácter híbrido de las obras de la artista y los diferentes enfoques metodológicos abordados, se desarrolló una matriz de observación y análisis específicamente para la investigación, la cual permite descomponer las unidades de estudios bajo diversas variables con el objetivo de identificar los principales componentes de las performances o videoperformances, comprendiendo los nexos entre la artista, su obra y su entorno, descifrando así su propio discurso para finalmente responder a cómo el video constituye una herramienta performática, discursiva y expresiva en su obra (Ver la matriz en el Anexo 1).

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

La obra de Elena Tejada-Herrera comprende un entramado teórico que va más allá de los límites del arte. En sus performances, videocreaciones y experiencias colectivas creativas la frontera entre arte y vida se vuelve difusa, a un nivel personal, como social y cultural. Para comprender a profundidad su obra es necesario abordar teorías en torno a la performance, el video, el género, la cultura y la estética, las cuales desarrollamos en el siguiente capítulo.

1.1. Performance

En este acápite se revisan las diferentes acepciones del concepto “performance” para determinar los diversos sentidos que cobra y así esbozar una definición sobre la cual se basará esta investigación. Para ello se desarrolla el performance a partir de teorías que lo exploran desde una esfera cotidiana, cultural, lingüística y artística. A continuación, revisaremos el origen del término para comprender las diferentes acepciones que abarca hoy.

Performance es una palabra inglesa cuyo origen latino, *performare*, significa “formar con destreza o calidad”. En un inicio la lengua inglesa conservó el sentido de “desempeño”: una acción realizada o bien realizada. Posteriormente el término derivó en un uso más específico en las artes, particularmente en el teatro, donde llegó a significar “actuación” o “representación” (Schechner, 2012, p. 12). Probablemente de este sentido proviene su uso en la vida cotidiana: “to perform” es poner énfasis en una acción para quienes observan (Schechner, 2012). Finalmente, el arte contemporáneo surgido en los años sesenta,

performance art, acoge nuevamente el término, otorgándole una nueva significación, aún más específica.

Para complementar lo anteriormente dicho, abordaremos las teorías de la representación desarrolladas por Richard Schechner y Stuart Hall.

1.1.1. La representación

Para revisar la teoría de la representación desarrollada por Richard Schechner es necesario indicar que “representación” es la traducción utilizada para “performance” como representación de personajes o escenas. Se hace uso del término inglés *performance* para referir al rendimiento profesional, ejecución de una acción, celebración de un ritual, etc.

“*Performance* es conducta realizada dos veces” (Schechner, 2012, p. 37). Richard Schechner (2012) sostiene que la conducta restaurada es la característica principal del *performance*. Con conducta restaurada o realizada dos veces hace referencia a la conducta como material, independiente del sujeto y el contexto de origen y por lo tanto capaz de ser almacenada, transmitida, manipulada y transformada. Es la conducta restaurada la que conforma todo tipo de representaciones, tanto las acciones del campo estético como los *performances* culturales. Esta conducta no está vacía, está llena de significados y es la repetición lo que le confiere su naturaleza simbólica y reflexiva, “la vida cotidiana, la vida ceremonial y la vida artística consisten en gran medida en rutinas, hábitos y rituales: la recombinación de comportamientos ya realizados” (Schechner, 2012, p. 70). Una conducta restaurada o restablecida comprende entonces “acciones físicas, verbales o virtuales que no se dan por primera vez, sino que han sido preparadas o ensayadas” (Schechner, 2012, p. 60). Cabe

resaltar que estas conductas del pasado están siempre en un constante proceso de reinterpretación en el presente, lo cual va transformando las propias conductas y por ende las representaciones cotidianas, culturales, artísticas, etc.

En este sentido, toda actividad humana puede constituir una “representación”. Schechner (2012) distingue ocho categorías en las que se dan las representaciones, las cuales a veces son independientes y otras veces se superponen entre sí: en la vida cotidiana, las artes, los deportes, negocios, en la tecnología, la sexualidad, la ritualística y en el juego. A partir de esta distinción, Schechner (2012) desarrolla cómo estas representaciones se traslapan unas con otras, indicando que la diferenciación de las representaciones según las categorías establecidas se basa en la función, las circunstancias – espacio y tiempo – y el contexto social – comportamiento esperado por parte de los actores y espectadores –. Por ejemplo, hay ciertos deportes cercanos a las bellas artes como la gimnasia o el patinaje artístico, pero si la acción está realizada dentro de un contexto deportivo como los Juegos Olímpicos, entonces la representación responde a la categoría de deportes. El énfasis está puesto en la competencia.

Sin embargo, hay situaciones más difíciles de diferenciar. Este es el caso del arte y el ritual. En las celebraciones religiosas, por ejemplo, está presente la música, el canto, y en ocasiones la danza. Son varios los artistas que crean obras de arte para este tipo de rituales. Asimismo, muchos de los objetos utilizados en representaciones de tipo religioso o cultural ahora son parte de museos, dispuestos como objetos de arte. Schechner (2012) subraya que “la decisión sobre qué es arte depende del contexto, la circunstancia histórica, de los usos y de las convenciones locales” (p. 65). Por lo tanto, lo que es “arte” o se designe como tal, en caso se designe bajo esa categoría, varía histórica y culturalmente.

Schechner (2012) define así siete diferentes funciones de la representación: entretener; hacer algo que es bello; marcar o cambiar la identidad; crear o promover el sentido de comunidad; curar; alcanzar, persuadir o convencer; tratar con lo sagrado y con lo demoniaco. Una representación puede cumplir con más de una función, pero nunca puede realizar todas las funciones. Son los rituales los que llegan a cumplir el mayor número de funciones mientras que las producciones comerciales el menor. De la misma forma que las categorías, las funciones se traslapan e interactúan entre sí.

En la relación a la representación ritualística, Schechner (2012) señala que el ritual desempeña un papel esencial en los dramas sociales, en la resolución y la comprensión de las interacciones humanas:

La representación de rituales sirve para...migrar de un estatus de vida a otro. El ritual es también para la gente una manera de conectarse con un colectivo, de recordar o construir un pasado mítico, de construir la solidaridad social y de formar o sostener una comunidad...Celebramos rituales del despertar, del momento de la comida, de bienvenida, de despedida, y otros semejantes con el fin de suavizar y moderar la mayor parte de nuestra vida social en curso. (p. 147)

Retomaremos la teoría de Richard Schechner más adelante para profundizar sobre la representación en las artes. A continuación, revisaremos la teoría de la representación desarrollada por Stuart Hall.

Para Stuart Hall (1997) la representación es un de los procesos claves de la cultura, pues mediante este proceso se produce sentido, conectando lenguaje y cultura. “Representación

significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas...*implica* el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas” (Hall, 1997, p. 2). Es decir, la representación es la producción de sentido a través del lenguaje. Para comprender como representamos nuestro pensamiento a través de palabras, Hall (1997) sostiene que son dos los sistemas de representación involucrados. El primer sistema está conformado por conceptos e imágenes formados en nuestra mente que representan el mundo real, así como aquellos conceptos abstractos o no tangibles como el amor o la muerte. Asimismo, abarca conceptos sobre cosas, lugares o personas que nunca hemos visto, como Dios, el Cielo, el Infierno o, personajes o espacios de la literatura. A partir de lo expuesto es importante subrayar que a pesar de que cada uno entiende e interpreta el mundo de manera única, somos capaces de comunicarnos y comprendernos porque compartimos los mismos mapas conceptuales, es decir, interpretamos el mundo de forma similar. La cultura puede ser definida en términos de “sentidos compartidos o mapas conceptuales compartidos” (Hall, 1997, p. 5).

El segundo sistema de representación es el lenguaje, el cual está compuesto por un conjunto de signos que representan a su vez los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos. “Nuestro mapa conceptual compartido debe ser traducido a un lenguaje común, de tal modo que podemos correlacionar nuestros conceptos e ideas con ciertas palabras escritas, sonidos dichos o imágenes visuales” (Hall, 1997, p. 5). Es así como las cosas, tangibles o no, están representadas por conceptos que se traducen a signos, los cuales organizados de cierta forma conforman un lenguaje mediante el cual nos podemos comunicar y comprender. A este proceso de producción de sentido se le llama “representación”.

Así Hall (1997) pone énfasis en que el sentido no está adherido al objeto, persona o palabra, si no que es construido por nosotros a través del proceso de representación. Las relaciones entre conceptos y signos son fijadas por los códigos, los cuales son resultado de un conjunto de convenciones sociales y culturales. Desde niños vamos interiorizando inconscientemente los códigos que nos permiten expresar ciertas ideas y conceptos a través de la representación e interpretar las ideas que nos son comunicadas utilizando los mismos sistemas (p. 8). Hall (1997) define que pertenecer a una cultura es “pertenecer aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico, ...cómo el lenguaje se refiere, o hace referencia al mundo” (p. 8).

Para explicar cómo el lenguaje es utilizado para representar el mundo, generando sentido, Hall (1997) desarrolla la teoría constructivista, la cual señala que somos nosotros los que construimos el sentido a través de los sistemas de representación, que poseen a su vez dos enfoques: enfoque semiótico y enfoque discursivo.

El enfoque semiótico está basado en la obra del lingüista Ferdinand de Saussure, quien distingue que el signo está formado por significante y significado. El significante es la forma, es decir; la palabra, imagen, foto; y el significado es la idea o concepto asociado al significante. Ambas se necesitan para producir sentido. Nuevamente se señala que el signo no posee un sentido fijo, si no que es su diferencia y organización en relación al resto de signos lo que le brinda un significado y por ende un sentido. Hall (1997) sostiene entonces que “los conceptos (lo significado) a los que los significantes se refieren también cambian, históricamente, y cada cambio altera el mapa conceptual de la cultura, llevando diferentes culturas, en diferentes momentos históricos a clasificar y pensar el mundo de manera diferente” (p. 16). Se concluye

así que tanto el sentido como la representación están abiertos al constante cambio, por lo tanto, el lenguaje y la cultura también, y por ende no existe un sentido verdadero.

Cabe señalar los niveles de significación del signo: denotación y connotación. Denotación es el nivel descriptivo, el sentido es “objetivo”, mientras que en la connotación el sentido está en estrecha comunicación con la cultura, el conocimiento y la historia. Por ejemplo, si vemos una manzana, en un sentido denotativo nos referimos a una fruta redonda y roja, pero en un sentido connotativo es la representación del pecado original.

El enfoque discursivo gira en torno a la obra del filósofo Michael Foucault, quien estudia el discurso, en vez del lenguaje, como sistema de representación. Hall (1997) señala que por discurso Foucault entiende “un conjunto de aserciones que permite a un lenguaje hablar – un modo de representar el conocimiento sobre – un tópico particular en un momento histórico particular” (p. 27-28). El discurso construye el tópico, define y produce los objetos de nuestro conocimiento, gobierna los modos de hablar y por lo tanto produce sentido. Para Foucault entonces los objetos y las acciones solo toman sentido y se convierten en objeto de conocimiento dentro del discurso, el cual a su vez significa solo dentro de un contexto histórico específico.

Hall (1997) también aborda la obra tardía de Foucault, en la cual desarrolla la relación entre discurso – conocimiento – y poder. Para el filósofo el conocimiento siempre está implicado en las relaciones de poder puesto que se aplica a la regulación de la conducta social en la práctica. Una vez que el conocimiento es aplicado al mundo real tiene efectos reales y por lo tanto se vuelve verdadero. Foucault habla así sobre el “régimen de verdad” y sostiene que “cada sociedad tiene sus regímenes de verdad, sus políticas generales de verdad: esto es, los

tipos de discurso que esa sociedad acepta y hace funcionar como verdaderos...” (Hall, 1997, p. 32) Son los regímenes de verdad los que establecen los status sociales, los que determinan quiénes poseen la verdad y por lo tanto el poder. Este se desarrolla entonces en forma de una organización en la cual estamos todos implicados – opresores y oprimidos – presente en todos los niveles de nuestra existencia social. Sobre este punto, Hall (1997) señala que es el cuerpo – producido dentro del discurso – el objeto sobre el cual se aplica el poder, sobre el cual giran las luchas entre diferentes formaciones de poder/conocimiento.

Finalmente, en relación al enfoque discursivo, Foucault sostiene que los discursos construyen “posiciones-sujetos”, es decir producen “*un lugar para el sujeto... desde el cual su particular conocimiento y sentido hace sentido*” (Hall, 1997, p. 38). El sujeto como su posición están inscritos en el discurso, y solo dentro del discurso – régimen de verdad y contexto histórico – el sujeto y su posición se vuelven significativos y tienen efectos.

Como conclusión, Richard Schechner (2012) señala que la representación es una conducta realizada dos veces, que a través de la repetición adquiere significado, mientras que Stuart Hall (1997) desarrolla su teoría sobre la representación como proceso que genera sentido a través del lenguaje en base al relato construccionista: nosotros construimos el sentido a través de los signos y códigos – enfoque semiótico – y el discurso – enfoque discursivo –.

Es importante reconocer que la representación no se puede disociar de nuestra vida cotidiana, estamos constantemente inmersos en procesos de representación, es decir, todas las actividades que ejecutamos, entre ellas las artes, son representación. Asimismo, es fundamental reconocer el papel que el lenguaje y el discurso cumplen en estos procesos de representación, puesto que nos permite analizar cómo, como individuos y sociedad, construimos sentido,

establecemos relaciones, nos comprendemos y comprendemos nuestra realidad. En relación a Elena Tejada-Herrera, su trabajo se encuentra entre la acción, su entorno cotidiano y la creación artística, alimentándose tanto del arte como de la vida misma. En sus acciones y videos, el lenguaje, el discurso y los procesos de representación – juntos – construyen sentido y emiten significados, estableciendo una relación entre ella y el público, entre su obra y los espectadores. En este sentido, es necesario entender la *performance* más allá de la esfera común y llevarla al espacio donde adquiere significado a partir de lo que quiere representarse y de la forma en que se representa.

1.1.2. Performance en las artes

A partir de las teorías de Richard Schechner y Stuart Hall, podemos afirmar que prácticamente todas las actividades humanas son representaciones y todas pueden ser estudiadas como representación. En relación a la categoría de las artes, Schechner (2012) estudia la actuación como una subcategoría de la representación, en cuyos extremos se encuentran la actuación mínima y la actuación total, dentro de los cuales se inscriben las artes escénicas. A continuación, desarrollamos la representación en la actuación.

En el extremo de no actuación o actuación mínima, no hay una interpretación de otro o de un personaje, como en las obras del arte del performance. En la actuación total, de forma opuesta, el “otro” es tan poderoso que se apodera o posee al actor, como es el caso de los chamanes o los poseídos por el trance (Schechner, 2012).

Para explicar mejor el continuum entre un extremo y otro, Schechner (2012) se apoya en el teórico Michael Kirby quien identifica cinco puntos nodales de dicho continuum: la

representación no matrizada, la matriz simbolizada, la actuación recibida, la actuación simple y la actuación compleja. Schechner las define de la siguiente forma:

La representación no matrizada es hacer algo en el escenario que no sea actuar un personaje...La representación de matriz simbolizada es alguien que realiza acciones que pueden ser entendidas por los espectadores como “pertenecientes a” un personaje, aun cuando el intérprete siempre se comporte “como él mismo”. La actuación recibida es lo que hacen los “extras” ...muy poca “actuación de personaje”. La actuación simple implica la simulación y la personificación. El intérprete genera una persona con sentimientos... En la actuación compleja, todo el ser del intérprete – físico, mental, emocional – es puesto a contribución en un alto nivel de compromiso. (2012, p. 281)

Adicionalmente a la clasificación de Kirby según las nociones de personificación, Schechner (2012) divide la actuación en cinco tipos de acuerdo al grado de adecuación con la vida cotidiana, el estado de ánimo del intérprete, el tipo de acciones representadas y la importancia de los objetos escénicos. Estas son: realista, brechtiana, codificada, en estado de trance y objetos escénicos – máscaras y títeres –.

La actuación realista es aquella en la que el intérprete simula la vida cotidiana en escena, supone entonces que las emociones del personaje son como las de las personas reales, así el público o espectador puede conectar fácilmente con ellos. Este tipo de actuación es el más común en occidente, presente en las telenovelas, pasando por el cine y la televisión, hasta en los escenarios.

En la actuación brechtiana, el actor, a pesar de implicarse activamente con el papel, no se pierde en él, es decir, toma cierto grado de distanciamiento respecto a la representación para así poder aportar sobre lo que se está representando. Esta actuación no se distancia de la actuación realista, más bien la complementa.

“La actuación codificada se basa en gestos, movimientos, canciones, vestuarios, maquillaje y textos dramáticos semióticamente sistematizados” (Schechner, 2012, p. 292). Tanto los intérpretes como los espectadores deben compartir este sistema de significación semiótico para poder comprender lo que se está representando. Cabe señalar que este sistema es ajeno al comportamiento cotidiano y que en varias ocasiones no tienen una traducción exacta en palabras o situaciones. Este tipo de actuación lleva años de entrenamiento, por lo que se debe empezar a temprana edad para perfeccionarse en él, y se aprende a través de maestros que transmiten una tradición específica que a su vez les ha sido transmitida por sus antepasados.

Sobre la representación en estado de trance, Schechner (2012) abarca dos tipos de trances: el de posesión y el chamánico. En el trance de posesión, los seres o cosas no humanas se apoderan de los oficiantes; en el chamánico, es el chamán, quien abandona su cuerpo para emprender viajes a través de mundos humanos o no humanos, cuya tarea dependerá de las circunstancias y la cultura. Durante los viajes el chamán puede ser poseído por los seres que encuentra en su camino.

En relación a los objetos de representación, como las máscaras y títeres, Schechner (2012) afirma que “máscaras y marionetas constituyen en realidad seres secundarios que interactúan con los actores humanos. Estos objetos escénicos están bañados en una fuerza vital

capaz de transformar a quienes actúen con ellos y a través de ellos” (p. 322). Los intérpretes en muchos casos buscan mimetizarse y convertirse en uno con ellos.

Finalmente cabe señalar que un actor puede recurrir a diversos tipos de actuación en una misma representación, es decir, representar una actuación híbrida, en la cual va moviéndose de un tipo de actuación a otro.

Se ha desarrollado teóricamente la actuación desde las artes escénicas como una forma de delimitar y diferenciar performance como puesta en escena – representación – y el arte de la performance. A pesar de que el arte de la performance dialoga con la actuación y por lo tanto comparten características, como veremos más adelante, de ninguna manera representan lo mismo. Es importante tener presente esta diferencia a lo largo de la investigación para poder reconocer ambos tipos de arte y a la vez observar como conversan sin constituir lo mismo. Cabe resaltar que esta distinción se mantiene en el marco de la proposición que sostiene que la vida es representación, que se desarrolla a continuación.

1.1.2.1. Representación y vida

“La vida cotidiana es una representación” (Schechner, 2012, p. 77).

Richard Schechner dedica especial atención a la representación en la vida cotidiana. En un marco cultural, Schechner (2012) se basa en la obra de Erving Goffman (1959), quien contempla la vida social como teatro: “un juego entre comportamientos en el que los jugadores con diferentes motivos ensayan sus acciones, maniobran para presentarse de manera ventajosa, y con frecuencia actúan entre sí con propósitos cruzados” (p.60). La representación en la vida

cotidiana abarca entonces una amplia gama de actividades, desde asumir el rol de mamá en el día a día, el rol de policía en el trabajo, o desde seguir los códigos de un funeral, un evento deportivo o una cena formal.

La mayor parte del vivir cotidiano se ocupa en representar papeles de trabajo, profesionales, familiares y sociales. Cada uno de estos papeles viene equipado, en cada cultura, con maneras de comportarse e interactuar. Cada quien domina en mayor o menor medida los códigos sociales de la vida cotidiana. Los rebeldes rompen intencionalmente las reglas; los revolucionarios quieren cambiarlas en forma permanente. (Schechner, 2012, p. 329)

Todos nosotros estamos representando todo el tiempo, estemos o no, conscientes de ello. Las reglas de comportamiento dependen de los papeles establecidos, los cuales varían de una circunstancia a otra, de un lugar a otro, de una cultura a otra, gobernando todas nuestras interacciones sociales. El comportamiento social es por lo tanto construido. Y cada uno se crea y es al tiempo que actúa el rol que le corresponde.

Se llega nuevamente a la conclusión expuesta por Schechner (2012) al inicio del capítulo:

No hay tal cosa como la vida real sin representar o que sucede naturalmente... Todo comportamiento es “doblemente realizado”, está hecho de nuevas combinaciones de acciones previamente escenificadas. Un actor plenamente consciente, si existiera tal persona, es aquel que representa doblemente los comportamientos doblemente realizados. (p. 346)

1.1.2.2. Arte y vida

Partiendo de la premisa de que la vida cotidiana es una representación, Schechner (2012) hace referencia al artista Allan Kaprow para introducir la relación entre arte y vida. En su ensayo “El verdadero experimento” (1983), Kaprow hace una distinción entre arte como arte y arte como la vida. El arte como arte “es algo separado de la vida y de todo lo demás...arte al servicio del arte” (p. 77). Mientras que el arte como la vida está conectado a la vida. Como señala Kaprow (1983), este tipo de arte:

Tampoco se interesa en mayor medida por la gran tradición occidental, puesto que tiende a mezclar las cosas: el cuerpo con la mente, el individuo con el pueblo en general, la civilización con la naturaleza, etc. Así pues, mezcla los géneros artísticos tradicionales, o los evita por completo – por ejemplo, un violín mecánico que toca las 24 horas del día para una vaca en el establo –. (como se cita en Schechner, 2012, p. 77)

La obra de Allan Kaprow tiene como objetivo disolver la frontera entre arte y vida en base a acciones, cuya inspiración se encuentra en lo cotidiano y en las cuales el espectador toma parte activa de la realización (Solano, 2014). A este tipo de acciones, Kaprow las denomina “*Happenings*”, sucesos que simplemente ocurrían, siendo él mismo el creador del primer happening *18 happenings in 6 parts* en el año 1959 en la ciudad de Nueva York.

Esta relación entre arte y vida sentada por Kaprow, que sucede en los denominados Happenings, nos introduce al arte de la performance como lo comprendemos en la presente investigación. Como sostiene Schechner (2012), los Happenings representan uno de los

movimientos de vanguardia que van en contra del *establishment* del arte del siglo XX y es considerado el antecedente del “arte del performance” (p. 76).

1.1.3. El arte de la performance

El arte de la performance, según Schechner (2012), es el término adoptado en los años setenta para toda obra que se resistía a cualquier otra categorización y tiene su origen en los Happenings, el pop art y la danza posmoderna (p. 76). El pop art busca “desmitificar el arte, demoler al sistema establecido que controlaba los museos y hacer un arte que pudiera ser ejecutado [performed] por cualquiera” (Schechner, 2012, p. 269). Durante el mismo periodo, la danza posmoderna rechaza la rigidez de los códigos del ballet y la danza moderna, privilegiando el movimiento cotidiano, brindándole al cuerpo diferentes perspectivas en relación al otro, al espacio y el tiempo, mientras que los Happenings crean un arte que se conforma, y a la vez se confunde, con la vida cotidiana.

La performance empieza a gestarse entonces en un periodo en el cual diversas expresiones artísticas se rebelan contra los valores y estructuras predominantes, pero no es hasta el año 70 que llega a ser aceptada como medio artístico, década en la cual la desmaterialización del objeto de arte y los diversos movimientos que sostienen que el verdadero arte se basa en las ideas dan paso al arte conceptual, un arte en el que prima el concepto sobre la obra como objeto tangible y estético (Vásquez, 2013). La performance constituye así una de las principales expresiones que permite a los artistas ir en contra del objeto artístico y con ello en contra del circuito oficial de exhibición y mercantilización del arte establecido.

Como afirma Miguel Ángel Peidro, “el performance rompe con el imperio de la obra de arte como objeto, ataca al sistema establecido de mercado, no permitiendo la separación del artista de su obra. Mezclando vida y arte. Pasando a ser sujeto y objeto de la obra de arte. Reuniendo al artista, obra y audiencia en un mismo momento” (2007, agosto 04).

Para comprender por qué la performance es el medio ideal en dicho contexto RoseLee Goldberg (2002) afirma que se trata de un arte que, aunque visible, era intangible, por lo que no podía ser comprado ni vendido. A ello se sumaba el hecho de que el intérprete era el artista y, por lo tanto, el material artístico era su cuerpo, reflejando el rechazo hacia los materiales tradicionales del arte como el lienzo o el cincel. Asimismo, la performance, como el arte conceptual, implicaba la experiencia de tiempo, espacio y material sobre la representación en la forma de objetos.

La esencia de la performance se halla entonces en su carácter efímero y transgresor. Efímero pues se trata de un arte cuyo punto de partida es el cuerpo del artista, arte que se realiza en un tiempo y espacio determinados y por lo tanto irreproducibles, en el que sucede un encuentro entre el artista y la audiencia, constituyéndose la conjugación de todos estos factores como la obra en sí misma. Al ser en un arte en vivo, la performance transgrede las convenciones no sólo estéticas y formales de las artes clásicas, sino la capacidad de la obra de convertirse en un objeto de compra y venta y por lo tanto de insertarse en la economía de mercado. Como señala Wayne Koestenbaum (1998) citado en Mayayo (2007) “las acciones artísticas más trasgresoras buscan sembrar la confusión, interrumpir, cortocuitar un procedimiento establecido” (p. 123).

Asimismo, estas características hacen de la performance un arte accesible. Como afirma Diana Taylor (2011a), “el artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para

expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada” (p. 8) No se requería de mayor inversión o producción, no eran necesario materiales, locaciones especiales u otro tipo de recursos. La presencia del artista, y su acción, frente a un público, son los componentes fundamentales de la performance, convirtiéndola en un medio asequible que permitió la democratización del arte.

Así como el artista, el público también juega un papel esencial en la performance. El intérprete de la acción busca interpelar a la audiencia y generar una respuesta, desde una reflexión o emoción hasta otra acción. Es el encuentro que se genera entre estos partícipes lo que completa la obra y refuerza su carácter efímero, cada factor presente interviene en la creación del acto, hecho imposible de recrear bajo las mismas condiciones.

Con respecto a la acción en sí misma, RoseLee Goldberg afirma que “a diferencia del teatro, el intérprete es el artista, raramente representa a un personaje como un actor, y el contenido en raras ocasiones sigue un argumento o narración tradicional” (2002, p. 8) La performance mezcla arte y vida, no se trata de una representación como el teatro, el artista no busca representar un personaje, él o ella accionan desde su propia vida, su propio cuerpo, sus propias experiencias. Asimismo, la participación de la audiencia, los factores del espacio y tiempo en el que se desenvuelve la acción van determinando el curso de ella, por lo que difícilmente responde a un guion o libreto con una línea narrativa predeterminada.

La performance también se trata de un arte versátil, un medio permisivo, cuyas variables son ilimitadas. Goldberg señala que:

Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es un arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. Puesto que recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación - literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de vídeo, filme, diapositivas y narración - en busca de material, los despliega en cualquier combinación. De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución. (2002, p. 9)

Es en esta manifestación tan libre que podemos hablar de la performance como un arte interdisciplinario. Como indica Goldberg (2002), recurre a diversas disciplinas tanto en la creación como en el desarrollo de la acción, las cuales conjuga de formas interminables.

A partir de las características revisadas de la performance, recogemos en esta investigación que la performance es un arte vivo, efímero, transgresor, interdisciplinario, participativo, cuyo material principal es el cuerpo del artista que crea y realiza la acción. Arte vivo y efímero porque sucede en el presente, porque las circunstancias y condiciones en las que ocurre no son posibles de recrear con exactitud. En este sentido, la participación del público juega un rol fundamental, ya que su presencia es tan importante que puede determinar el curso de la acción. Finalmente se trata de un arte transgresor porque renuncia y cuestiona los cánones tradicionales del arte, tanto en los modos de producción como de exhibición, recurriendo a diversas disciplinas para su creación, llevándolo al espacio público, en el que sucede una confrontación directa entre el artista, su cuerpo, y el espectador.

A continuación, abordaremos con mayor profundidad uno de los ejes centrales de la performance, el cuerpo, principalmente en relación a temas de identidad, género y política. Estas categorías constituyen también las líneas temáticas en torno a las cuales Tejada-Herrera desarrolla su obra.

1.1.3.1. Cuerpo performático: identidad, género y política

Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color”, es descolonizar nuestros cuerpos y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta. Aunque respetamos profundamente nuestros cuerpos, no nos importa ponerlos en constante riesgo...De hecho, siempre resulta doloroso exhibir y documentar nuestros imperfectos cuerpos...No tenemos otra opción. (Gómez-Peña, 20011, p. 498)

Para Guillermo Gómez-Peña (2011), artista de performance mexicano, el cuerpo es la principal obra de arte. El cuerpo representa el verdadero espacio para la creación, la verdadera materia prima. El cuerpo constituye también el centro de nuestro universo simbólico representando una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio – un modelo en miniatura de la humanidad –. Ello porque el cuerpo está impregnado de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas. “A través del *performance*, nuestro paradigma personal se intersecta con el social...” (Gómez-Peña, 2011, p. 506).

Y es a través de nuestro cuerpo que podemos intervenir en nuestra identidad y realidad. Los artistas del performance se transforman constantemente por medio de su cuerpo con el fin

de cuestionar o invertir las estructuras sociales, estéticas, étnicas y de género impuestas. “Los artistas de performance somos un constante recordatorio para la sociedad de las posibilidades de otros comportamientos artísticos, políticos, sexuales y espirituales...” (Gómez-Peña, 2011, p. 506)

Reforzando esta idea, el mexicano Antonio Prieto analiza la relación entre cuerpo y política en la práctica de la performance señalando:

“lo político” como una toma de posición frente a los acontecimientos de la vida social para ejercitar una actitud crítica acerca del modo en el que lo colectivo afecta la existencia individual de las personas. Dado que el performance o arte de acción tiene como principal soporte el cuerpo del artista, esta disciplina es el ámbito por excelencia para desarrollar una corporalidad política que dé cuenta de las violencias padecidas por distintos sujetos. (2011, p. 607)

El cuerpo en general, y específicamente en la performance, representa un cuerpo no sólo individual, sino social y político, es una categoría que unifica las distintas dimensiones de la existencia humana, permite abordarlas y cuestionarlas, de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro.

En relación a la identidad, Richard Schechner (2012) aborda su construcción como uno de los temas recurrentes del arte de la performance tomando como principal afirmación que “lo personal es lo político”, lema desarrollado por el movimiento feminista, el cual se refleja en el cuerpo también. En la performance, a diferencia del teatro, el artista enuncia desde su propio cuerpo, su identidad, su psique, sus experiencias, las cuales son materia prima de la obra, es

decir, no existe la interpretación de un personaje, él se presenta, no representa. Entonces, sólo reconociendo que la identidad es construida, y no determinada por la naturaleza, es como puede el arte personal ser considerado como un hecho político. Este es el caso de las mujeres, cuyo movimiento se inició al mismo tiempo que el arte de la performance, por lo que encontraron en el un medio de expresión y protesta ante una sociedad dominada por el hombre. Mucho del arte de la performance de las décadas de los 60 y 70 era a la vez personal, político y sexual. Como señala Diana Taylor “el cuerpo del artista en *performance* nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social” (2011a, p. 11).

Puesto que el cuerpo no puede separarse de su contexto social y cultural, a través de la performance, las artistas pudieron expresar libremente su discurso, explorando su problemática personal, política, social y económica. Como señala Warr y Jones (2000) “toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y que todo compromiso político tiene un ineludible componente corporal” (como se cita en Alcázar, 2008, p. 334). El cuerpo es el campo de batalla político, “el sitio de disputa política por excelencia” (Taylor & Fuentes, 2011, p. 126).

Más adelante desarrollaremos en profundidad las nociones de cuerpo, sexo y género; y su relación con el feminismo y el arte feminista, categorías y teorías fundamentales para comprender y analizar la obra de Elena Tejada-Herrera.

1.1.3.2. Una aproximación a la performance latinoamericana

Para estudiar la performance latinoamericana debemos remontarnos a sus orígenes. Cuando el arte de la performance surgió en los años sesenta, en América Latina se vivía un

periodo de extrema violencia, masacres y desapariciones, producto de golpes militares, dictaduras y gobiernos no democráticos. Según Diana Taylor (2011a), “en momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos” (p. 11). El contexto convierte así toda acción performática en un acto con repercusiones sociales, culturales y políticas, cobrando fuerza local.

“Las calles resultan meras extensiones de nuestro laboratorio de *performance*: galerías sin muros” (Gómez-Peña, 2011, p. 496). Es así como muchos artistas latinoamericanos se propusieron desplazar el arte de las galerías a las calles para borrar las fronteras entre actos artísticos y drama cotidiano. Aunque estas acciones son escenificadas, interpelan y cuestionan lo real, con el objetivo de generar un proceso de reflexión en quien lo presencie y producir efectos en el contexto en el que surgen.

Desde sus inicios, la *performance* en Latinoamérica tiene un carácter político, constituyendo un vehículo para expresar y denunciar de forma pública el status quo de alguna situación en particular. Como señala Josefina Alcázar (2008):

Al observar el trabajo de artistas de *performance* en Latinoamérica, se revela la pluralidad de metodologías y enfoques que adoptan para abordar temáticas tan amplias y heterogéneas que van desde la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, hasta el dolor, la identidad, los sueños, el racismo, la muerte y el arte mismo. En fin, en cada época y en cada país, los artistas enfatizan y abordan estos tópicos de acuerdo a circunstancias concretas. (p. 332)

Más adelante abordaremos el caso peruano de la performance como instrumento simbólico de intervención política durante la dictadura fujimontesinista¹, contexto que explica las acciones iniciales de Elena Tejada-Herrera como artista de performance.

1.1.3.3. Acción vs. Archivo. vs. Repertorio

La dialéctica entre performance, archivo y repertorio representa una discusión importante en esta investigación, puesto que el video – como objeto de estudio – constituye un soporte central en la obra de Tejada-Herrera que transita entre estas categorías en relación a la acción.

En este sentido, sobre el carácter político de la performance, de acuerdo a Diana Taylor (2012):

La performance funciona como un acto vital de transferencia por el cual se comunica un saber social, y una memoria compartida, rasgos que la convierten en una práctica casi epistémica en tanto construye una manera de comprender al contexto circundante, también compone un dispositivo corporal que genera conocimiento mediante tácticas de sentido o conductas actuadas, las cuáles pueden ser reales o ficticias. (como se cita en Lucero, 2014, p.657)

Adicionalmente al carácter trasgresor, efímero, interdisciplinario y político de la performance, el acto en sí mismo constituye una forma de transmitir un conocimiento

¹ Período de la historia del Perú comprendido entre 1990 y el 2000, en el cual el país estuvo bajo el mandato autoritario de Alberto Fujimori y su asesor presidencial Vladimiro Montesinos.

compartido socialmente permitiendo comprender el contexto de dicha sociedad. El cuerpo es por lo tanto “el principal medio de transmisión de conocimiento, memoria social e identidad social” (Taylor, 2011b, p. 403).

Sobre este punto, Taylor (2011b) hace una distinción entre repertorio y archivo. El repertorio consiste de todas aquellas expresiones corporales como sistemas de preservación y transmisión de memoria. Por lo contrario, el archivo está compuesto de los registros de las performances – como actos efímeros – con el objetivo de salvarlos de su impermanencia. Taylor (2011b) entonces sostiene que la performance como el repertorio son parte integral de toda cultura, a través de los cuales la cultura perdura al transmitirse de generación en generación. La performance así, según Taylor (2011b), se remonta a culturas precedentes y no es una invención surgida en los años sesenta producto de las vanguardias artísticas.

A partir de la distinción repertorio/archivo planteada por Diana Taylor se abre camino la dialéctica entre performance y registro. La discusión de diferentes teóricos gira en torno a si el registro o archivo puede capturar la esencia de la performance al ser esta un arte vivo, efímero. A continuación, revisaremos algunos de los postulados sobre esta dialéctica para comprender mejor como la acción conversa con el archivo.

Sobre el encuentro entre acción y archivo, Diana Taylor (2011b) afirma que “lo vivo no puede almacenarse en el archivo; el archivo permanece más allá de los límites de lo vivo” (p. 417). El archivo tiene como objetivo congelar la performance para su empleo posterior y ponerla a disposición de un número mayor de personas que el acto en vivo, sin embargo, en dicha finalidad pierde la esencia de “lo vivo”.

Peggy Phelan (1993) también pone énfasis en el carácter vivo de la performance en relación a su ontología señalando que:

La vida de la Performance está en el presente. La performance no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de performance.

En el punto en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de Performance, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de su desaparición. (p. 147)

Para Phelan (1993) la performance es representación sin reproducción. La documentación de la performance atenta contra su naturaleza, no sólo por transgredir su efimeridad, sino porque al hacerlo la convierte en un objeto de compraventa, siendo uno de los motivos que dio origen al arte de la performance ir en contra de su objetualización.

RoseLee Goldberg (2002), por otro lado, señala que “es la propia presencia del artista de la performance en tiempo real, de los intérpretes en vivo – deteniendo el tiempo –, lo que da al medio su posición central” (p. 225-226) Sin embargo, como hemos expuesto anteriormente, Goldberg (2002) solo define el performance como arte vivo hecho por artistas, porque dar una definición más exacta sería limitar su naturaleza, pues recurre libremente a diferentes disciplinas y medios de comunicación como la fotografía y el video.

Para Sagrario Aznar (2000), “al final, en lugar de una obra, lo que quedan son testimonios de muy diferente naturaleza: objetos, fotografías, videos, entrevistas, informes de prensa, recuerdos de los participantes... Sólo testimonios” (p. 8). Surge entonces la idea del documento como evidencia, como testimonio, como huella de la performance.

En este sentido Rebecca Schneider (2011) profundiza que el archivo se constituye en un modo de acceder a la performance, y por lo tanto llega a ser lo que es mediante la desaparición de la acción. Entonces plantea la performance como acto ritual, que desaparece y reaparece para permanecer a través de repeticiones rituales. Schneider (2011) subraya la importancia de la memoria para lograr que la performance permanezca. En relación a ello, Schneider (2010) citada en Lola Hinojosa (2015) señala que:

Al hablar de memoria, se refiere a la repetición de gestos, la transmisión oral, la reescenificación, afirmando la capacidad de estos para explicar o escribir historia. Lo performativo se convertiría en sí mismo a través de su transmisión y repetición, desafiando cualquier antinomia entre aparición y desaparición, entre presencia y ausencia. (p. 35)

En este punto cabe señalar cómo las posturas de Taylor y Schneider se pueden inscribir dentro de la teoría de la representación desarrollada por Richard Schechner (2012) como conducta restaurada o realizada dos veces. La performance para estos autores tiene un carácter repetitivo, ritualístico, a partir del cual, gracias al archivo, la memoria, la transmisión o reescenificación, hace posible su permanencia a través del tiempo, a pesar de su carácter efímero.

Profundizando en la memoria en relación al performance, Manzella y Watkins (2011) refieren que la fragilidad de la memoria la inhabilita como documento fehaciente de la performance:

La legitimidad de la memoria ha disminuido debido a que las tecnologías disponibles han cambiado la forma de registrar las experiencias. Se ha vuelto aún más importante el dejar un legado ‘por el bien de la posteridad’. La memoria ya no es suficiente, puesto que está contaminada por la emoción y por lo tanto es falible – a diferencia de la documentación, que implica hecho. Como la performance, la memoria es también una ‘práctica basada en el cuerpo’ y por lo tanto pasajera. Entonces, ¿qué pasa con la performance y su resistencia a permanecer únicamente en la memoria de los espectadores? (p. 28)

Estos autores proponen así una discusión alrededor del documento como medio para re-experimentar la performance. Debido a que la memoria no representa un método eficiente de documentación, el registro es la única manera a través del cual la gente puede interactuar con un performance que ya tuvo lugar. Así Manzella y Watkins (2011) consideran que “el arte del performance y la documentación se necesitan mutuamente... Sin los restos físicos, es como si nunca hubiera existido; los restos, a diferencia de las sociedades con historias orales, son los grandes legitimadores” (p. 28).

Sin embargo, cabe resaltar que no se trata de un simple registro al que se refieren Manzella y Watkins. Ellos señalan que para que la performance pueda ser realmente re-experimentada es necesaria la mediación de diversos medios de comunicación que sean registro de los diferentes elementos que la constituyen:

Se trata de crear un registro interconectado, múltiples fragmentos de múltiples autores que, junto a los accesorios usados o producidos por la performance, transmitan la esencia del conjunto original. La documentación de la performance como sus accesorios, permiten generar un catálogo y archivo de la performance, necesarios para mantenerla viva y que pueda ser así re-performada. (2011, p. 30-31)

De la proposición de Manzella y Watkins (2011), se desprende la noción de “re-performance”. Es decir, la posibilidad de volver a experimentar la performance a partir del documento. Apuntando a este objetivo, y ante la imposibilidad del registro para capturar el proceso creativo, la experiencia de la audiencia y la atmósfera de la performance; Jones, Abbott y Ross (2009) sostienen que el documento no sólo hace posible una re-performance, si no que se trata de una nueva performance, que surge a partir de reusarla, reinventarla y re-contextualizarla. De esta forma plantean que el archivo debe estar siempre abierto al cambio y debe permanecer en constante uso, constituyendo una herramienta para comprender el pasado y sirviendo de inspiración para otros trabajos.

Otra postura, planteada por varios performers y especialistas, considera que sólo a través del registro, un medio efímero como la performance, puede formar parte de la historia del arte. Según Anne Marsh (2011), la colaboración del video o la fotografía en la performance posibilitan la existencia de la obra, siendo el video el mejor instrumento para representar la inmediatez del evento debido a su aspecto de ‘tiempo real’.

Marsh señala cómo la interacción entre la performance y el video se remonta a sus orígenes, siendo más que opuestos, indisolubles:

El video y el arte de la performance se desarrollaron uno junto al otro interactuando desde los años 60's en adelante. A pesar de que estos dos medios pueden ser vistos como aislados, la relación entre ambos es íntegra, en especial si es que la historia de un medio efímero como la performance desea ingresar a la historia del arte. En los 70's el arte de la performance a menudo resaltaba su 'vivacidad' e inmediatez, pero casi siempre estaba mediada para a un público más amplio a través de la fotografía y el video. (2011, p. 180)

Según los últimos autores revisados, el video representa entonces un medio para documentar, re-performar o generar una nueva performance. Sin embargo, en este encuentro con el video, la performance también conversa de forma creativa con el medio, incorporándolo en el proceso de creación y ejecución más allá de constituir una simple herramienta de documentación. Retornamos entonces a la definición propuesta por RoseLee Goldberg que defiende que la performance es una manifestación tan ilimitada que dispone de diferentes medios para su producción.

En el siguiente capítulo desarrollaremos a profundidad como la performance conversa con el video, explorando sus cualidades artísticas y convirtiéndolo en ocasiones en parte esencial de la acción en términos de creación y realización como en el caso de la artista Elena Tejada-Herrera.

1.2. Video

Se puede definir el video desde sus diversos usos sociales; como tecnología, sistema, soporte, medio de comunicación, expresión o arte, entre otras posibilidades. En el siguiente

acápite abordaré inicialmente la teoría de las máquinas semióticas – cine, televisión y video – para luego desarrollar el video desde sus posibilidades narrativas y expresivas, determinadas por su diferencia con los medios de comunicación tradicionales. Asimismo, se abordará el video como forma expresiva y narrativa dentro del mundo del arte, introduciéndonos específicamente al videoarte y el videoperformance, manifestaciones artísticas dentro de las cuales se inscribe la obra de Elena Tejada-Herrera.

1.2.1. Máquinas semióticas

No es posible concebir los siglos XX y XXI sin la existencia y el papel jugado por las imágenes en la configuración de la cultura. Como sostiene Arlindo Machado (2000) “se aprendió no sólo a convivir con las imágenes sino también a pensar con las imágenes y a construir con ellas una civilización compleja e incitante” (como se cita en Rincón, 2007, p. 19).

Inicialmente fue la pintura, luego la fotografía, a la cual le sucedió el cine, la televisión y finalmente los nuevos medios digitales. Fue el cine el que nos introdujo al mundo audiovisual a través de la narración por medio de imágenes y posteriormente se sumaron los sonidos. Más tarde la televisión se insertó en este universo desde un entorno cotidiano. Tanto la televisión como el cine construyeron lenguajes audiovisuales y se constituyeron como los medios de comunicación de masas por su popularidad y alcance.

El video, a pesar de no constituir un medio de comunicación de masas, se asemeja al cine y la televisión como productor de imágenes que, junto a los medios tradicionales construyen el paisaje simbólico contemporáneo y determinan la cultura popular (Rincón, 2007, p. 18).

Machado (2000) citado en Rincón (2007) propone entonces lo audiovisual – cine, televisión y video – como “máquinas semióticas”, “aquellas dedicadas prioritariamente a la tarea de representación, las cuales desempeñan un papel fundamental en la actividad simbólica del hombre” (p.20). Estas máquinas configuran nuestra mirada, nuestra forma de percibir y representar el mundo, determinando de esta manera nuestra propia auto-percepción, la percepción del otro, de la sociedad y con ello la cultura.

El video se inscribe en y a la par se resiste a esta teoría reinventándose constantemente, otorgándole a su dispositivo usos y sentidos innovadores y opuestos a los que originalmente le fueron otorgados. A continuación, se desarrolla mejor esta idea al confrontar el video con el cine y la televisión.

1.2.1.1. Entre el cine y la televisión

Hasta mediados de los años 50, el cine y la televisión determinaron el mundo audiovisual, cada uno bajo sus propios sistemas, formatos y lenguajes. El cine, por constituirse en el primer medio para proyectar imágenes sobre una pantalla sentó la base de la comunicación audiovisual. La televisión, por su lado, gracias a su emisión y recepción simultánea, logró introducir el mundo de las imágenes y sonidos a la cotidianidad del hogar mediante el aparato televisivo. Como tecnología, el video “nace con voluntad de liberar a la televisión” (Ferrés & Bartolomé, 1991, p. 22) de dicha condición en directo. El video hizo posible captar, reproducir, almacenar y manipular la imagen y el sonido a través de un proceso electromagnético que finalmente permitió a la televisión conservar sus emisiones y con ello compensar la transmisión en vivo con la producción de programas pregrabados (Ferrés & Bartolomé, 1991).

Así los primeros años de vida del video giran especialmente en torno a la televisión, pues su uso estaba orientado únicamente a satisfacer las necesidades de la industria televisiva. Sin embargo, este panorama cambia cuando en 1965 Sony comercializa la primera grabadora de video portátil *Portapak*, llevando esta tecnología a la mano de nuevos y diversos usuarios (Ferrés & Bartolomé, 1991). Como consecuencia se generan nuevas perspectivas en torno al video, el cual comienza a desligarse de la televisión, y es incluso referenciado como “antitelevisión” (Ferrés & Bartolomé, 1991, p. 15). Como afirma Rincón “el video aparece como dispositivo narrativo liberador en los ámbitos de expresión, tiempo, espacio, emisión, recepción y usos” (2007, p. 20).

A partir de esta premisa, nos introducimos a la teoría sobre video desarrollada por Omar Rincón, esencial para la presente investigación pues nos permite comprender cómo el video – como forma narrativa y expresiva – se encuentra con el arte, dialoga con él y en ocasiones se vuelven uno.

Como punto de partida, para entender la naturaleza del video, Rincón (2007) ofrece una diferenciación entre cine, televisión y video bajo diversas categorías. Sobre el video señala que:

Nace como experimento sobre el propio dispositivo técnico, aprende del cine la potencia de la imagen y se afirma en contra de la televisión. Su comunicación está basada en la manipulación de las imágenes, en la búsqueda de mundos propios dentro de lo audiovisual. Su característica es el dominio estético de un dispositivo de expresión, que busca en la pantalla, enfatiza en la autoría, trabaja sobre lo técnico como lugar creativo. (p. 22)

Como medio de comunicación de masas, la televisión ha encontrado su popularidad en la simplicidad de lo masivo y lo industrial. Busca informar y entretener basándose en la realidad cotidiana, elaborando mensajes fáciles de comprender, con poco interés por la innovación de contenido audiovisual. De forma muy opuesta, el video nace con ansias de explorar, tanto a nivel expresivo como comunicativo. Su objetivo es la experimentación, constantemente se renueva en búsqueda de formas y lenguajes originales (Rincón, 2007). Rincón afirma que “el video surge, entonces, como una alternativa de resistencia, una posibilidad para explorar las nuevas subjetividades y una actitud para devenir e interceptar el flujo de las imágenes-televisión” (2007, p. 101).

En este sentido, la televisión es un medio unidireccional homogeneizador, los directivos de los canales – en ocasiones el Estado – son quienes deciden el contenido que consumimos, la sociedad es simple consumidora vuelta homogénea. En cambio, el video permite novedosas miradas, integra variadas formas de expresión y comunicación, en la que todos somos capaces de crear y producir (Ferrés & Bartolomé, 1991). El video es un proceso de búsqueda y creación que responde a subjetividades; a la exploración siempre abierta del dispositivo como medio, sistema o soporte; con el objetivo de construir nuevos lenguajes que permitan comunicarnos y comprendernos, a nosotros, entre nosotros y nuestra realidad, de formas inéditas (Rincón, 2007).

Rincón (2006), entonces, define el video no como medio, tecnología o formato, si no como “forma narrativa para explorar las posibilidades expresivas de las tecnologías en relación con las necesidades expresivas del sujeto” (p. 205-206). Esta forma video se caracteriza por ser una tecnología accesible, tanto en términos económicos como de uso; una forma que permite explorar diversos y subjetivos modos de realidad; un mecanismo expresivo que

promueve la libertad, gestando nuevas formas de pensar y mirar, más allá de la televisión; una forma revolucionaria en el tratamiento de las imágenes, creando propios géneros, subvirtiendo el orden impuesto por los medios de comunicación de masas (Rincón, 2006).

Sobre las subjetividades, se considera importante subrayar como el video es una forma para ser usada por quién desee hacerlo. Quien use la cámara expresará sus ideas respecto a lo que sienta o piensa, sobre lo que él o ella decida, asimismo decidirá cómo contarlo. El video introduce así nuevas miradas no exploradas, como la femenina o la étnica. Como sostiene Rincón, el video es “un dispositivo para contar historias en versión propia, ... privilegia la autonomía del sujeto y la necesidad de cada uno de ser-expresión” (2006, p. 213). Esta subjetividad está comunicada desde un sujeto-individuo para encontrarse con un sujeto-colectivo, reflexionando sobre las diferentes formas de percibir y representarse a uno mismo, al otro y la sociedad (Rincón, 2006).

Profundizando sobre la narración en el video, Rincón (2006) describe las formas bajo las cuales este dispositivo se rige al momento de narrar. En el video el límite expresivo es uno mismo, no existe ningún tipo de censura o frontera impuesta por un agente externo, como sucede con los medios tradicionales. Asimismo, representa una mezcla de todas las formas de contar audiovisualmente al servicio de la subjetividad de quien lo cuenta. En este sentido, la cámara de video se inscribe en el cuerpo, pues su portátil tamaño permite una cercanía que persigue el fluir de la vida, la cotidianidad. A ello se suma su específica textura electrónica, cuya estética potencia su capacidad y versatilidad para comunicar lo cotidiano. El video también rehúye a la linealidad de la narrativa convencional o a una duración determinada, asumiendo el tiempo de manera informal, dinámica y heterogénea. Finalmente, la participación

o interacción se incorpora al video, pues permite que los espectadores intervengan en la obra por medio de la visión, reflexión o acción.

1.2.1.2. Mujer, objeto y mirada

Antes de continuar con el encuentro del video y el arte, considero importante detenerme en este punto para desarrollar la representación visual de la mujer en los medios de comunicación tradicionales, puesto que la obra de Elena Tejada-Herrera conversa con los estereotipos de representación de la mujer que se refuerzan a través de estos medios, principalmente de la televisión.

Partiendo del hecho de que somos una sociedad que convive, piensa y se construye con imágenes, los estereotipos sociales de la mujer que se representan en los medios de comunicación tradicionales, difunden y refuerzan los roles de género imperantes en la sociedad, que posicionan a la mujer en un lugar de subordinación en relación al hombre. Según Blanca González (1999), los medios de comunicación de masas “reproducen estereotipos y arquetipos que cubren una amplia zona de las creencias sociales y tienen una función de primer orden en la construcción de la identidad social” (como se cita en Antezana, 2011, p. 108). Por estereotipos se entiende “aquellas creencias populares sobre los atributos que caracterizan a un grupo social...y sobre las que hay un acuerdo básico” (González, citada en Antezana 2011, p. 108). Podemos afirmar entonces que, tanto nuestra identidad social, como los roles de género y los procesos de socialización, son altamente influenciados por las representaciones que vemos en pantalla.

Laura Mulvey (1975), quien aborda la representación de la mujer en el cine, plantea a la mujer como imagen y el hombre como portador de la mirada. Es decir, el mirar – activo – corresponde al sujeto masculino, mientras que la imagen – pasiva – es constituida por el sujeto femenino. Mulvey señala que:

La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que [son] connotadas “para-ser-miradas”. La mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico (1975, p. 370-371).

Para Mulvey (1975) la mujer se presenta como objeto erótico en la exhibición en dos diferentes niveles: como objeto erótico para los personajes dentro de la historia que se desarrolla en pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra en el público. En el primer nivel, el hombre es quien controla la fantasía y por ende despliega la trama. La película se estructura en torno a la figura dominante del hombre, con el cual el espectador pueda identificarse. En el segundo nivel, el espectador – identificado con el personaje – es quien porta la mirada y por ende el poder. En ambos casos, el sujeto masculino es quien representa el poder y posee el control, y la mujer es solo un objeto de exhibición para ser mirado. En palabras de Xavier Antich “...el ver es una forma de poseer, y que el darse a la vista, el darse a ver, una forma de prostituirse. Y en ese ver, de nuevo, lo otro se reduce a espectáculo de deseo y posesión” (2007, p. 95).

A partir de la teoría planteada por Mulvey, podemos introducir el concepto de cosificación sexual, el cual hace referencia al acto de tratar o representar a una persona – en este caso la mujer – como una cosa, convirtiéndola en un mero instrumento para la mirada y el placer sexual del sujeto masculino (Herrero, 2016).

Esta objetualización de la mujer se ve reforzada en mayor medida por la televisión debido a su presencia en la cotidianidad. En el caso peruano, en la programación nacional se representa a la mujer como objeto sexual, subordinada y destinada a complacer los deseos del hombre, por lo que su presencia se reduce a su cuerpo, su desnudez y su sexualidad (Bueno, 2017). Para Angela Bueno (2017), en la televisión peruana:

La mujer es convertida en espectáculo, construida para ser vista, fetichizada, reducida al fantasma masculino, así la mujer es representada en función a su cuerpo, de sus glúteos o pechos, por el contorneo de su cuerpo o por su capacidad de seducir, y ser bella pero tonta. (p. 38)

En este sentido, Bueno (2017) sostiene que la mujer también cumple un rol activo en la cosificación, por lo que no se trata de una conducta únicamente masculina. Es decir, la mujer acepta de forma natural ser representada como un objeto cuyo valor se concentra en su cuerpo y sexualidad. “La mujer sigue encerrada dentro de la categoría del objeto, hasta tal punto que ha asumido ese carácter objetual ella misma y su comportamiento se define como elemento que cumple una función solo en relación con el sujeto” (López, 1989, p. 59). Debido a esta “autocosificación” (Bueno, 2017, p. 40), la mujer ha moldeado su propio comportamiento para satisfacer la mirada masculina, fortaleciendo el dominio que posee el hombre sobre ella en la representación y por ende, en la realidad.

La cosificación y autocosificación, con su carácter principalmente corporal, lleva a Bueno (2017) a considerar la exigencia de la belleza como otro mecanismo de dominación masculina presente en la televisión peruana. La mujer no sólo es reducida a su cuerpo, sino que su cuerpo debe cumplir ciertos estándares de belleza para que sea capaz de despertar el deseo masculino. Solo sí es bella será un objeto digno de ser mirado y deseado. La belleza se presenta entonces como un requerimiento para obtener la aceptación del hombre.

Finalmente, sobre el desnudo femenino en específico, Lorena Zamora (2007) señala que este recurso, tan abusado mercantil y artísticamente, significa también vulnerabilidad:

No sólo es mostrar los encantos del cuerpo, es también la exposición a ser herido, atacado, estar indefenso(a), sin protección; es una forma de violentar y violar la intimidad: vulnerable a la vulneración, juego sádico del imaginario masculino, reconocido y denunciado por el imaginario femenino. (p. 128)

Sobre ello, en base a la teoría de Laura Mulvey, John Berger (1972) plantea una distinción entre desnudo y desnudez como una alternativa de representar el cuerpo femenino sin caer en su objetualización y espectacularidad (como se cita en Garro, 2011). Por desnudo, Berger (1972) hace referencia a la representación que promueve la cosificación y autocosificación de la mujer. “El desnudo es el cuerpo sin ropa sometido a los sentimientos y las demandas del hombre, es decir, un cuerpo cubierto de estereotipos” (citado en Garro, 2011, p. 313). Mientras que, por desnudez, como indica Garro a partir de la teoría de Berger, se entiende “la expresión corporal de la particularidad de una persona, ... no por ello significa la ausencia de convencionalismos de un cuerpo, pero sí la agitación de éstos en favor de representar a la mujer desnuda como un sujeto particular propietario de sus propios deseos”

(2011, p. 314). Adoptaremos esta distinción para la presente investigación pues la representación del cuerpo femenino, como el desnudo, son componentes presentes en las performances y videos de la artista Tejada-Herrera.

En conclusión, estas representaciones visuales de la mujer trascienden las pantallas del cine y la televisión, forman parte de nuestra cotidianidad, moldean nuestros procesos de identidad y socialización de forma imperceptible, reforzando y naturalizando estereotipos y roles de género que perpetúan la dominación masculina sobre el sujeto femenino en diferentes ámbitos de nuestras vidas. Como señala Xavier Antich "...al ver, dejamos de ser lo poco que somos para pasar a ser, poco a poco, algo más: pasamos a ser, en cierto sentido, un poco eso que vemos. Todo eso que, en la medida que lo vemos, forma ya parte de nosotros" (2007, p. 90).

1.2.2. El video desde el arte

Retomando el video como forma narrativa y expresiva, el video ingresa al mundo del arte en la década de 1960, época en la que los medios de comunicación, en especial la televisión, dominaban el espacio cotidiano de la sociedad y los espectadores ya estaban familiarizados con las imágenes en movimiento desde hacía más de medio siglo (Martin, 2006). Como señala Marshall McLuhan (1969) "Los nuevos medios de comunicación ... no son formas para relacionarnos con el viejo mundo `real`; son el mundo real y configuran a su antojo lo que queda de ese viejo mundo" (como se cita en Rush, 2002, p. 80). La televisión y su marcado carácter comercial, no sólo invadió los hogares; generó un nuevo lenguaje, nuevos hábitos y una conciencia colectiva.

Ante esta situación, los artistas encontraron en el video una tecnología con la cual sostener una relación crítica con la sociedad televisiva utilizando el mismo lenguaje: imágenes y sonido. En este contexto, según Michael Rush (2002), surgen dos prácticas de video: los documentales de los activistas, de corte guerrillero, improvisado y sin ningún revestimiento artístico preconcebido; y los videos artísticos propiamente dichos.

Se desarrollará teóricamente estos “videos artísticos propiamente dichos” puesto que representan el tipo de video que atañe a la presente investigación, constituyendo lo que se denomina como videoarte. Para introducirnos el mundo del videoarte, abordaremos en un primer momento el contexto artístico en el cual surge: el arte conceptual.

1.2.2.1. Una aproximación al arte conceptual

El arte conceptual tiene su origen en el *ready-made*² de Marcel Duchamp. Fue específicamente La Fuente (1917), obra que marcó un antes y un después en el arte. Roberta Smith (2002) señala sobre esta obra:

Con él, Duchamp redujo la acción creadora a un nivel asombrosamente rudimentario: a la decisión, única, intelectual y en gran medida sometida al azar, de denominar a ese o a aquel objeto o actividad «arte» ...su argumento era que el arte tenía mucha más relación con las intenciones del artista que con lo que pudiera hacer con sus manos o pensara sobre la belleza. Concepción y sentido tomaron la delantera sobre la forma plástica, lo mismo que el pensamiento sobre la experiencia de los sentidos... (p. 256)

² Un *ready-made* es un procedimiento artístico que consiste en transformar objetos de uso cotidiano en obras de arte al sacarlas de su contexto original, sin modificación estética alguna. En 1917, Marcel Duchamp exhibió un urinario como obra de arte en una exposición en Nueva York.

Duchamp se convirtió en uno de los artistas más influyentes en relación al valor de las ideas sobre la forma material y a mediados de los años sesenta se iniciaría un arte cuya esencia recaía en el concepto en renuncia del tradicional objeto único de arte. Muchos artistas carecían de interés por los géneros del arte tradicional, otros rechazaban los aspectos comerciales y mercantiles de la producción artística buscando rehuir del sistema de mercado y el circuito de exhibición oficial. Para Sol LeWitt (1967) “en el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra... La idea se convierte en la máquina que hace el arte” (como se cita en Stangos, 2002, p. 260). Las ideas giraban en torno a diferentes temas y preocupaciones, como al arte en sí mismo; y un único objeto era incapaz de representar ese flujo incesante de información propuesto por los artistas.

Este movimiento acogía diversas manifestaciones artísticas que se alejaban de las formas tradicionales del arte – pintura y escultura –. El artista se valía de su cuerpo y del lenguaje – escrito o visual – como documentos, fotografías, películas, video, para representar y transmitir sus ideas al público, del cual se exigía un nuevo tipo de atención y participación mental (Smith, 2002).

El arte conceptual es considerado uno de los movimientos más amplios, de crecimiento más acelerado y de carácter más internacional en comparación a los otros movimientos artísticos del siglo XX. Ello porque “al depender del lenguaje, de la imagen reproducible y de los medios de comunicación, se transmitió de una manera fácil y rápida” (Smith, 2002, p. 262).

En lo que respecta al ámbito latinoamericano, en la década del 60 y 70, la desmaterialización del arte no tenía como objetivo rechazar el *establishment* artístico, sino se convirtió en un medio para la expresión política. El arte era un instrumento de combate para

subvertir una situación, para hacer despertar a la sociedad respecto a su realidad y con ello construir una mejora (Camnitzer, 2008). “El trabajar con ideas en lugar de formas parecía el vehículo natural para establecer la conexión entre artista y el público elegido” (Camnitzer, 2008, p. 35). Así, afirma Luis Camnitzer (2008) “en América Latina los artistas teorizaron menos sobre el arte y más sobre la política, de manera que fue la política la que se fue infiltrando hasta ser arte” (p. 53). Luego de la década de los setenta, según el autor, el arte evoluciona de instrumento político a “arte político”. Para definirlo hace referencia a la exposición de Andrea Fraser (2004):

Yo definiría el arte político como un arte que conscientemente se propone intervenir (y no simplemente reflexionar acerca de) las relaciones de poder, y esto necesariamente implica las relaciones de poder en las cuales existe. Y hay otra condición: Esta intervención debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no sólo en su forma y en contenido, sino también en su modo de producción y circulación. (como se cita en Camnitzer, 2008, p. 53)

Para Jorge Miyagui, artista peruano, todo arte es político (2020, enero 05). Para afirmar ello se basa en la obra de la filósofa y politóloga Chanta Mouffe (2014) quien señala que:

...las prácticas artísticas cumplen una función en la constitución y mantenimiento de un orden simbólico dado, o en su desafío, y es por esto que tienen necesariamente una dimensión política. Lo político, por su parte, tiene que ver con el ordenamiento simbólico de las relaciones sociales, y es allí donde reside su dimensión estética. (como se cita en Miyagui, 2020)

En este sentido, Miyagui (2020) sostiene que pensar el arte políticamente significa ser conscientes, como artistas, de cómo tu trabajo incide en las relaciones de poder – dominación y subordinación –.

Estas exposiciones en torno al arte y lo político desde una perspectiva latinoamericana, nos permitirán comprender mejor la obra de Elena Tejada-Herrera, la cual posee un indiscutible carácter político y transgresor.

1.2.2.2. El videoarte

A mediados de la década de los 60, por un lado, los artistas querían luchar contra la sociedad de consumo producto de la televisión; por el otro, querían explorar nuevas formas de expresión que les permitiera transmitir sus ideas más allá del tradicional objeto de arte. Recordando la teoría de Omar Rincón (2006) sobre el video como “forma narrativa para explorar las posibilidades expresivas de las tecnologías en relación con las necesidades expresivas del sujeto” (p. 205-206), el video – con su carácter inmaterial y reflexivo – representó para muchos artistas el medio ideal para responder a dichas necesidades.

Uno de ellos fue el coreano Nam June Paik, quien provenía del movimiento Fluxus³, considerado actualmente el padre del videoarte. En 1965, Paik adquiere la primera cámara de video portátil *Portapak*, que Sony había lanzado al mercado ese mismo año. Gracias a esta nueva tecnología, muchos artistas, entre ellos Paik, pudieron acceder y explorar el lenguaje audiovisual por primera vez para crear con y a través de él.

³ Fluxus es un movimiento artístico interdisciplinario de la década de los 60 y 70, en el que conversan especialmente artes visuales, música, literatura y danza. Es un arte que busca ser simple y entretenido, y no aspira a ningún tipo de valor comercial o institucional.

Al quedar atascado en el tráfico de la ciudad de Nueva York por la visita del Papa Pablo VI, el artista coreano, quien llevaba consigo su *Portapack*, decide registrar el acontecimiento. Esa misma noche enseñó el resultado de dicha grabación en el Café à GoGo, espacio frecuentado por artistas (Rush, 2002). Pero, ¿cuál era la diferencia entre el video de un reportero y aquel que realizó Paik? En el caso del artista se trataba de un registro que representaba una expresión personal, un poco tosco y poco comercial (Rush, 2002). Estas imágenes fueron consideradas la primera obra de video artística de los Estados Unidos. Como señala Rush (2002):

De lo que se trata, pues, es de la intencionalidad del artista, a diferencia del ejecutivo de televisión, o incluso del cineasta o realizador de video comercial: la obra no es un producto para vender o para consumo masivo. La estética del videoarte, por muy libre que sea, le exige al creador un punto de partida artístico similar a cualquier otra iniciativa estética... El arte está en la intencionalidad del artista... (p. 82-83)

Hemos revisado ya las características que el video aporta al arte o por las cuales el video puede constituir arte gracias a la teoría de Omar Rincón. Ahora revisaremos brevemente estas características desde el campo del videoarte.

Adicionalmente a su asequibilidad, para los videoartistas lo más atractivo del video era su capacidad para transmitir imágenes simultáneamente, permitiéndoles trabajar sobre el presente, con carácter espontáneo. Asimismo, el video también permitía una intimidad tanto del artista con la cámara como de la obra con el espectador. Dicha inmediatez e intimidad lo diferenciaba de los medios de comunicación de masas, especialmente del cine (Rush, 2002). En relación a la televisión, el videoarte se enfrentó a la sociedad de consumo y la configuración

cultural de este medio a través de la recontextualización del monitor, generando una nueva forma de ver la pequeña pantalla, disociada del entorno comercial y familiar del hogar (Rush, 2002). Ahora eran los artistas quienes decidían que contenido poner y que uso darle al televisor, quienes en varias ocasiones nutrían sus obras de los productos televisivos con el objetivo de generar una crítica a los medios de comunicación tradicionales, su índole comercial y su responsabilidad en el reforzamiento de diversos estereotipos sociales y relaciones de poder.

En el Perú, las décadas del sesenta y setenta también son el inicio del video como medio de experimentación, siendo el peruano Rafael Hastings el pionero en este sentido. En 1967, este artista experimenta por primera vez con el video en Francia y cinco años después, en 1973, crea su primera obra en video junto a Jorge Glusberg en la ciudad de Buenos Aires. El trabajo titulado *What do you know about fashion?* consistía en un detrás de cámaras de las situaciones inadvertidas que suceden durante una sesión fotográfica de moda (Mariátegui, 2018). Ese mismo año, la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) funda el Centro de Teleducación (CETUC), donde Hastings continuaría explorando y creando con video. Sin embargo, se trata de una experiencia sobretodo individual y no sería hasta el año 1977 que el videoarte realmente surgiría como un movimiento local (Mariátegui, 2018). Nos detendremos aquí, puesto que en el siguiente capítulo revisaremos de forma más extensa el videoarte y la videocreación en el contexto peruano.

En este punto es necesario señalar que varias de las exploraciones del videoarte procedían de artistas que ya practicaban sus propias formas de arte conceptual, entre ellas el arte del performance (Rush, 2002). Según Ana Sedeño (2013), el videoarte o video de creación comprende, desde su origen, todas las manifestaciones artísticas que utilizan el video como material plástico, entre las que se encuentran las videoinstalaciones, las videoperformances,

las videoesculturas. “En general, cualquier tipo de dispositivo video en combinación con cualquier práctica artística” (Sedeño, 2013, p. 130)

A continuación, se profundizará en el encuentro entre video y performance para introducir la práctica artística del videoperformance, dentro de la cual se encuentran muchas de las obras que Elena Tejada-Herrera realiza a lo largo de su trayectoria artística.

1.2.2.3. Performance y video

Para Michael Rush (2002), “los primeros videos artísticos pueden considerarse, a cierto nivel como la grabación de una performance, o lo que llegaron a ser acciones «performativas» mixtas” (p. 93). Para explorar en esta dirección, abordaremos la teoría de Ana Sedeño (2013), quién propone tres submodalidades en el encuentro entre performance y video, las cuales se pueden reconocer en la obra de Tejada-Herrera.

La primera submodalidad corresponde al registro en video de la performance, considerada como el primer contacto entre ambos medios. Para Sedeño (2013), dicha submodalidad complementa la desventaja o limitación del carácter efímero del performance, dándole un formato material. El video representa entonces un documento de la acción, un soporte físico que posibilita que la performance permanezca para la posteridad e ingrese a la historia del arte.

Sobre la base del video como documento, las primeras grabaciones de performance se hacían con una sola cámara, la cual solía instalarse en un punto fijo – como un observador más – desde el cual se podía abarcar un plano entero de la acción. “La introducción del video no

modifica o influye en la acción desarrollada; la única intención es la de recopilar información y convertirla en documentación que pueda ser accesible a posteriores espectadores” (Cumplido, 2015, p. 188). Asimismo, cabe mencionar que la edición del registro, en caso el tiempo de grabación no coincida con el de la acción, se reduce a cortes sencillos para disminuir el tiempo de visionado, pero manteniendo siempre el orden en el que sucedían los hechos. Es decir, el video no cumple una función expresiva en términos de creación o realización, solo ejerce un rol funcional.

Este primer encuentro generó que el performance entrara en contacto con la imagen, el sonido y las tecnologías del video. Es así como se establece el segundo grado de relación o submodalidad entre video y performance: la interacción. “Tiene que ver con las performances que utilizan el video como un material más para la realización necesaria de la acción propuesta” (Sedeño, 2013, p. 133). En este caso, el video representa también las tecnologías que comprende, como las proyecciones, los monitores de TV o el circuito cerrado de TV⁴. Es decir, el video interactúa con el o la artista a través de algunas de las tecnologías mencionadas, las cuales cumplen un rol activo en la obra.

En relación al monitor de TV, el artista integra este aparato a la acción aprovechando sus cualidades como objeto tridimensional para producir creaciones novedosas, por ejemplo, de tipo escultórico; con las cuales es posible interactuar. Asimismo, permite la transmisión de un mensaje a través de la pantalla, en paralelo o en adición al que la acción en vivo desarrolla, y cuya condición cercana a la cotidianidad de la sociedad, puede transferir al acto un discurso en torno a los medios de comunicación de masas. De una forma similar se adopta el circuito

⁴ El circuito cerrado de televisión o CCTV por sus siglas en inglés (Closed Circuit Television) es una tecnología de videovigilancia diseñada para la supervisión de diferentes espacios y/o actividades.

cerrado de televisión, el cual los artistas utilizaron en el desarrollo de sus acciones para interactuar con ellos mismos, su entorno y/o el público, o para reflexionar sobre temas de control, vigilancia y voyerismo⁵.

Sobre las proyecciones, estas hacen posible que el artista supere la dimensión espacial de la acción. Estas imágenes “carecen de toda fisicidad permitiendo que la imagen colme la totalidad del espacio de representación” (Cumplido, 2015, p. 198). Lo que permite a su vez que la interacción entre el artista, la imagen y el público expanda sus posibilidades. Un ejemplo muy común del uso de las proyecciones en una performance es la interacción del artista con lo proyectado, lo cual puede suceder a escala real o incluso a una escala mayor, creándose diversos universos, algunos de los cuales tornan la experiencia en onírica o fantástica. En este punto cabe recordar que el performance hace uso de diversas disciplinas y elementos para llevar a cabo la acción. Las proyecciones en conjunto con sonido, música, monitores y otros soportes, generan lo que Cumplido (2015) denomina performance multimedia, en la cual, a pesar de que este tipo de recursos juegan un papel fundamental, el cuerpo sigue siendo el eje central sobre el cual gira la propuesta.

El video empieza a adquirir nuevos roles y significados en su encuentro con la performance, y así se genera la tercera submodalidad o grado de relación: la videoperformance. Las acciones desarrolladas están pensadas específicamente para ser registradas, un registro que explora las capacidades expresivas y narrativas del video y el lenguaje audiovisual. Sobre ello, Sedeño (2013) señala:

⁵ Voyerismo es la conducta que consiste en la búsqueda de placer sexual mediante la observación de otras personas desnudas o en situaciones eróticas.

...el video se utiliza no como mero registro sino explotando sus particulares propiedades expresivas como parte de la acción. El resultado es una pieza monocal (con formato video, duración temporal determinada y reproducible) en la que tiene un importante papel la acción. En este caso, performance y dispositivo video dialogan en igualdad. Las acciones son concebidas única o fundamentalmente para la cámara y no tienen sentido sin ella. (p. 134)

Inicialmente son muchos los videoperformance que imitan la estética y el lenguaje de los programas de televisión o la narrativa del cine, por ser los referentes más inmediatos, sin embargo, solo es el punto de partida para la exploración de las diversas posibilidades expresivas del video, las cuales, en conjunto con otras disciplinas y recursos, enriquecieron el videoperformance y el videoarte en general. Como sostiene Cumplido (2015), el video amplía las posibilidades de la acción afectando sus principales componentes:

Así pues, la tecnología del video aplicada al ámbito de la performance se comportará igualmente como amplificador de las capacidades no sólo del ser humano, sino también de la performance... En este orden, cuando el video es empleado en la performance operan las correspondientes extensiones artificiales a los tres elementos básicos de toda acción: el cuerpo que la ejecuta, el lugar donde se lleva a cabo, el tiempo durante el cual se desarrolla. (p. 218)

Sobre esta premisa, es importante detenernos en el cuerpo y la representación de la mujer en el encuentro de video y performance.

El video representó para artistas – hombres y mujeres – un nuevo medio para interactuar con su cuerpo, representarse, abordar temas como la identidad o el género en el encuentro con uno mismo y con el otro. En el caso de las mujeres, según Sylvia Martin (2006), la primera generación de artistas feministas hace uso del video como “medio para cuestionar la posición de la mujer en una sociedad mediática orientada hacia el patriarcado; el cuerpo femenino es utilizado para mostrar el rígido papel de la mujer y su modelo de comportamiento” (p. 15). Las artistas vuelven el medio sobre sí mismas, encuentran en él una forma para representarse a ellas y sus cuerpos como ellas desean, alterando la perspectiva convencional. Se contraponen así a la degradación del cuerpo femenino y los roles de géneros mostrados en los medios tradicionales, en los que únicamente se les representaba en relación al sujeto masculino, como objeto sexual y de deseo; o ligada al entorno familiar y hogareño.

En dicho contexto, el discurso artístico del momento acoge la perspectiva femenina, que busca cuestionar temas de género y sexualidad, así como el papel de la mujer en el arte y la sociedad. Como dice Joan Jonas, artista con una amplia producción en video, “trabajar con video me permitió desarrollar mi propio lenguaje, un lenguaje poético. El video tiene algo en lo que hay que meterse y explorar, como un elemento espacial en el que yo estoy dentro” (como se cita en Rush, 2002, p. 103-104) El video representó para muchas artistas la posibilidad de desarrollar un lenguaje propio a través del cual expresarse de una forma más libre.

1.3. Teoría de género

La obra de Elena Tejada-Herrera tiene un innegable carácter feminista. Constantemente busca cuestionar – a través del performance y el video – la sociedad patriarcal, binaria y heteronormativa en la que vivimos. Es por ello que, para comprender a profundidad su

discurso, es necesario definir el patriarcado como sistema de opresión e introducirnos a la teoría de género y la teoría feminista. A partir de ello revisaremos el feminismo, tanto desde una perspectiva latinoamericana como peruana, como movimiento social, político, cultural y económico que también se vive desde el arte.

1.3.1. Sexo, género y cuerpo

“No se nace mujer, se llega a serlo” (De Beauvoir, 1949)

A lo largo de la historia las mujeres han sido discriminadas únicamente por su sexo, es decir, por su condición biológica. Desde que el modelo humano y la jerarquización se hizo a favor de los hombres, la diferencia sexual ha significado subordinación, desigualdad y opresión para las mujeres (Facio & Fries, 2005). Este sistema que justifica la supremacía y dominación del hombre sobre la base de una inferioridad biológica de las mujeres es lo que denominamos “patriarcado”. Se trata del sistema de dominación más antiguo cuyo origen no recae en un hecho natural, sino histórico: la jefatura de la familia es ejercida por la figura masculina – el padre – lo que se proyecta a todo el orden social. Junto a la familia, existen un conjunto de instituciones que mantienen, a la vez que refuerzan, este orden social, económico, cultural, religioso y político que establece que las mujeres como categoría social están subordinadas a los hombres (Facio & Fries, 2005).

Producto del patriarcado, la mujer ha sido excluida y omitida de todas aquellas esferas de la vida pública donde se gesta el poder tanto económico, político como cultural. La mujer fue – y sigue siendo – reducida y sometida a específicos roles y espacios: a su capacidad reproductora y su papel materno en el ámbito del hogar y la familia. La mujer, por lo tanto,

como plantea Simone de Beauvoir (1949), solo existe en relación al hombre, como complemento de él, como la *otredad*; la mujer es marcada e invisibilizada por su diferencia, quien existe como objeto antes que como sujeto, una cosa con naturaleza definida, observada y manejada por el hombre (como se cita en Martínez-Bascuñán, 2015).

En protesta al patriarcado, surge uno de los principales movimientos del siglo XX: el feminismo. En palabras de Alda Facio y Lorena Fries (2005):

...el feminismo es mucho más que una doctrina social; es un movimiento social y político, es también una ideología y una teoría, que parte de la toma de conciencia de las mujeres como colectivo humano subordinado, discriminado y oprimido por el colectivo de hombres en el patriarcado, para luchar por la liberación de nuestro sexo y género. (p. 264)

Este movimiento no sólo cuestiona todas aquellas estructuras e ideologías que mantienen al hombre como modelo de ser humano y centro de la experiencia humana, sino que lucha contra el androcentrismo como única y posible forma de ver el mundo. “Por ello, el feminismo tiene necesidad de crear nuevas conductas, nuevas prácticas y conceptos, nuevas dinámicas y símbolos” (Arroyo, 2007, p. 13).

Son diversas las expresiones de este movimiento, sin embargo, Facio y Fries (2005) señalan los principios comunes que comparten todas las feministas. Se trata de un movimiento que se funda en la creencia de que todas las personas – hombres y mujeres – son iguales, rechaza todas las formas de discriminación y opresión. A pesar de que cada ser humano es único en términos individuales, es semejante al otro por su condición humana, por lo que las

diferencias no implican desigualdades, se trata de derechos y libertades para todos por igual. Asimismo, el feminismo se opone al poder sobre las personas, propone a cambio el valor de las personas, nuevamente bajo un enfoque de igualdad. Sostiene también que lo personal es político, haciendo referencia a que los valores democráticos deben vivirse tanto en la esfera privada como en la pública. Otro principio en el que concuerdan las feministas es en relación al cuerpo como espacio de opresión, quienes luchan por liberarse de dicha situación, en la que, a través de las diferentes instituciones y estructuras androcéntricas, así como en el espacio privado, los hombres han ejercido su poder sobre el cuerpo de la mujer, su sexualidad y su capacidad reproductora. Finalmente, el feminismo afirma que el género, a pesar de tener su base en el sexo – fenómeno natural –, es una categoría construida social y culturalmente como la raza, la clase o la edad (Arroyo, 2007). A continuación, ahondaremos en la teoría de género por constituir una de las ideas claves en el desarrollo del feminismo al invalidar la inferioridad biológica asignada a las mujeres.

Como punto de partida para esta teoría, Patricia Ruiz Bravo (1997) indica que el sexo alude a los aspectos físicos, biológicos y anatómicos que diferencian macho de hembra, mientras que el género comprende las características que social y culturalmente se adscriben a hombre y mujeres a partir de las diferencias biológicas, conformando así lo que se conoce como género masculino y género femenino. En este sentido, Liuba Kogan (1993) afirma que no se nace con una identidad femenina o masculina predeterminada, el sexo es un soporte biológico interpretado por la sociedad llegando a establecer la categoría de género. Es decir, el género es una construcción social y cultural de las diferencias sexuales, y esta construcción variará en función al grupo humano, su contexto cultural e histórico (Montecino, 1996). Tomando como punto de partida las afirmaciones de Ruiz Bravo, Kogan y Montecino, proponemos el siguiente enunciado de Facio & Fries (2005) para definir género:

El concepto de género alude, tanto al conjunto de características y comportamientos, como a los roles, funciones y valoraciones impuestas dicotómicamente a cada sexo a través de procesos de socialización, mantenidos y reforzados por la ideología e instituciones patriarcales. Este concepto, sin embargo, no es abstracto ni universal, en tanto se concreta en cada sociedad de acuerdo a contextos espaciales y temporales, a la vez que se redefine constantemente a la luz de otras realidades como la de clase, etnia, edad, nacionalidad, habilidad, etc. (p. 271)

El género como conjunto de construcciones socio-culturales se expresa principalmente a través de los roles, los espacios y atributos asignados a cada categoría del sistema binario: hombre-mujer / masculino-femenino. En relación a los roles, el hombre es el jefe del hogar y proveedor económico, mientras que la mujer es madre-ama de casa. El espacio atribuido a la mujer es la casa, por lo tanto, lo privado se identifica con lo femenino y lo público con lo masculino. Mientras que los atributos de agresividad, fuerza, competencia y razón se relacionan con lo masculino; la dulzura, debilidad, emoción, sacrificio y renuncia son sinónimo de lo femenino (Ruiz Bravo, 1997). Como producto de la cultura patriarcal, afirma Simone de Beauvoir (1949), “desde la más tierna infancia la mujer aprende que... su primera vocación debe ser la reproducción, la de servir su hogar y al varón” (como se cita en Martínez-Bascuñán, 2015, p. 338), mientras que al hombre sí le es permitido explotar su potencial humano mediante el conocimiento, el poder, la trascendencia.

Pero el género no solo abarca las construcciones socio-culturales, implica también las relaciones que se dan entre hombres y mujeres (intergénero), entre hombres y entre mujeres (intragénero), así como el sistema social en el que se encuentran inscritos. A través de las relaciones y del sistema patriarcal, se evidencia y refuerza el poder que ejerce el sujeto

masculino sobre el femenino, la subordinación y subvaloración de la mujer en relación al hombre en las diferentes esferas de la vida (Ruiz Bravo, 1997).

Estos procesos de socialización e internalización de roles recaen en el cuerpo, el cual cobra un papel esencial en la constitución de la identidad. Según Norma Fuller (2005) citada en Kogan (2008), “el cuerpo es conceptualizado como eje de la construcción de las identidades de género y como espacio de indagación de las jerarquías entre sexos” (p. 287). El cuerpo representa el lugar a través del cual y en el cual se construye el género (Kogan, 1993).

Sujetos a estos procesos de socialización, los cuerpos son moldeados bajo las categorías de sexo y género en los que se les sitúa, siendo el arreglo de la apariencia, el principal mecanismo por el cual se reproduce y transmite el género de generación en generación. Al no ser visibles los genitales; la ropa, el maquillaje, el peinado y los accesorios, en conjunto con las características sexuales secundarias – forma del cuerpo, tamaño de los senos, distribución del vello, tono de la voz – nos permiten distinguir un sujeto femenino de uno masculino (Kogan, 1993). Asimismo, los roles asignados a cada género recaen en el cuerpo. La socialización de los hombres permite que desde pequeños desarrollen su fuerza, aprendan a usar su cuerpo y a soportar el dolor físico (Kogan, 1993). Mientras que, en la mujer, el cuerpo está desprovisto de fuerza, “un cuerpo frágil ligado a expectativas sobre el sexo, la edad, el cuidado o la belleza como condición natural de su ser” (Martínez-Bascuñán, 2015, p. 333). Las mujeres y sus cuerpos devienen en objetos al ser reducidas a su sexualidad, su belleza y su capacidad de reproducción, todo ello como complemento de la sexualidad y el deseo masculino. “El cuerpo de la mujer es más una situación social que un hecho biológico” (Martínez-Bascuñán, 2015, p.333).

Como categoría de tensión en la construcción y el mantenimiento del género sobre la base del sexo, el cuerpo debe estudiarse considerando tres dimensiones: individual, social e histórica. Para comprender la construcción de nuestra identidad como individuos es necesario situar el cuerpo dentro de una dimensión social e histórica específica. Asimismo, se deben considerar las otras categorías que atraviesan el cuerpo, como la raza, la edad o la clase. Todos estos factores en conjunto son los que construyen nuestra identidad (Kogan, 1993).

Finalmente, cabe señalar que, en la cultura occidental las categorías del sistema binario – mujer/hombre, femenino/masculino – se complementan y son exclusivas, es decir, no se pueden desligar la una de la otra, así como no admiten otras posibilidades en términos de identidad sexual y de género (Kogan, 1993). Sin embargo, esta dicotomía se va tornando obsoleta en tanto se manifiestan nuevas orientaciones sexuales e identidades de género como la homosexualidad, las personas transgénero, queer, entre otras. Estas “nuevas” categorías de sexo e identidad de género no contempladas en el binarismo son abordadas por la teoría de la performatividad de género desarrollada inicialmente por Judith Butler, quien parte de la premisa de que el género y el sexo son construidos social y culturalmente. A continuación, revisaremos esta teoría.

1.3.1.1. Performatividad de género

Para comprender la teoría de la performatividad planteada por Judith Butler, es necesario señalar que por performatividad la autora hace referencia a “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (como se cita en Kirby, 2011, p. 58). Por ejemplo, cuando nace un bebé y decimos “es una niña”, desde aquel momento se le asigna un rol cultural que comprende ciertos comportamientos y acciones

relacionadas al género, en este caso femenino. Se trata de “acciones repetidas y reconocidas por la tradición o por convención social” (Subtramas - Museo Reina Sofía, s.f.)

Judith Butler parte del célebre postulado de Simone De Beauvoir “No se nace mujer, se llega a serlo” (1949) para afirmar que el género es un proceso de «llegar a ser». No nacemos con un género dado, el género se crea a través de la repetición de actos cuya significación corresponde a las categorías binarias hombre/mujer, masculino/femenino establecidas culturalmente (De Mauro, 2015, p. 42-43).

Para Butler el género es una puesta en escena de dichos actos repetitivos, previamente ensayados y realizados según los guiones condicionados histórica y culturalmente. En palabras de Burgos (2006), “la actuación de género es una suerte de ritual repetitivo de significados socialmente establecidos” (como se cita en De Mauro, 2015, p.56) cuyo objetivo es mantener al género dentro de un marco binario. Como señala Butler:

El género es performativo puesto que es el efecto de un régimen que regula las diferencias de género. En dicho régimen los géneros se dividen y se jerarquizan de forma coercitiva. Las reglas sociales, tabúes, prohibiciones y amenazas punitivas actúan a través de la repetición ritualizada de las normas. Esta repetición constituye el espacio temporal de la constitución y la desestabilización del género. (como se cita en Pérez, 2008, p. 128)

El género como puesta en escena reiterativa se hace posible a través del cuerpo. Martín A. De Mauro (2015), sobre la base de la teoría de Butler, afirma que “el cuerpo es el producto de un proceso de significación cultural y elección voluntaria que no implica un nexo ontológico

entre los atributos físicos anatómicos (el sexo) y un modo verdadero de asumir el género” (p. 44). El cuerpo es actuación como campo de posibilidades culturales y también es situación, desde donde realizamos y asumimos nuestras elecciones, entre ellas el género. El género se constituye, por lo tanto, como una forma de vivir el cuerpo en el mundo, se trata de una construcción cultural, al mismo tiempo que individual. “Siendo el género un proceso y una actividad con capacidad transformadora, el cuerpo sexuado está abierto a múltiples elaboraciones más allá del acostumbrado binarismo de género” (De Mauro, 2015, p. 49). El cuerpo, como lugar desde el cual se actúa el género, se vuelve el lugar de lucha cultural, desde el cual nos podemos deconstruir frente al régimen binario heteronormativo. El género como la identidad, por lo tanto, no son fijos ni estables

Al igual que el género, Judith Butler (1990) también sostiene que el sexo se trata de una categoría culturalmente construida. El sexo es “una norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural” (como se cita en Kirby, 2011, p. 58). Al señalar el carácter cultural del sexo, plantea que la distinción entre sexo y género no existe como tal, la distinción es interna a la propia cultura (Kirby, 2011). De esta manera concluye que no existe un sexo verdadero, como tampoco existe un género verdadero, ambas categorías no poseen un origen natural, pues al ser construidas culturalmente cobran sentido únicamente dentro de la cultura. El género como performance, “una ilusión mantenida discursivamente para la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva” (Martínez, 2018, enero 14)

En este punto radica la principal diferencia de la teoría de género que plantea Butler con relación a las teorías feministas previamente desarrolladas. La autora descarta el sistema binario heteronormativo para abordar el género, puesto que no existe algo como una identidad

de género natural o auténtica. Así introduce la teoría *queer*, comprendiendo como *queer* a aquel sujeto que escapa de la homonormatividad hegemónica y comienza a constituirse como sujeto político inestable y dispuesto a la rearticulación permanente (De Mauro, 2015). Bajo el término *queer* o seres abyectos aborda a personas travestis, gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, así como aquellos sujetos que rechazan identificarse con un género o en base a su orientación sexual. A este conjunto de seres los denomina también abyectos porque son excluidos e invisibilizados por el imperativo heterosexual (Kirby, 2011).

En este sentido, “La heterosexualidad normativa, que rige y disciplina a los cuerpos, desde un binarismo de género, dice Butler, es un discurso en el que se sostiene, además, el sistema capitalista como forma de explotación” (Martínez, 2018, enero 14). Los roles de género representan así una vía de disciplinamiento de los cuerpos impuestos por el patriarcado que excluye a todo quién no se identifique como heterosexual y cisgénero, y oprime a la mujer como sujeto inferior biológicamente.

Una vez desarrolladas la teoría de género y la teoría feminista, podemos acercarnos al feminismo desde una perspectiva latinoamericana para comprender cuales fueron y son las luchas de las mujeres de esta región, en donde el contexto político, económico y social juegan un importante papel en el desarrollo de este movimiento. Asimismo, revisaremos los diferentes modelos femeninos que han regido en América Latina, bajo los cuales – como mujeres – hemos configurado nuestra identidad.

1.3.2. El feminismo en Latinoamérica y el Perú

Desde sus inicios, el movimiento feminista en Latinoamérica ha estado vinculado a las luchas políticas y sociales, en contra de la dependencia, la opresión y la miseria, y a favor de los derechos humanos y la democracia. Dentro de la persecución de una emancipación social y política, el feminismo ha cuestionado constante y profundamente el poder y las formas en que se ejerce, como las relaciones sociales patriarcales, mediante las cuales las mujeres han sido dominadas y oprimidas por los hombres tanto en el ámbito público como privado (Arroyo, 2007). Para comprender el feminismo latinoamericano es necesario revisar las diferentes luchas que ha atravesado.

Como señala Alejandra Arroyo (2007), en un primer momento, el feminismo surge a inicio del siglo XX como organizaciones que acompañan las luchas de las clases populares, influenciadas por el pensamiento socialista y anarquista internacional, en el que se reclama derechos civiles y políticos para la sociedad por igual. Es en estos años que se llevan a cabo los primeros congresos de mujeres abiertamente feministas cuyo objetivo es la demanda por la igualdad jurídica y el derecho al voto. Entre el año 1929, comenzando por Ecuador, y el año 1955, finalizando por Perú, las mujeres latinoamericanas consiguieron establecer su derecho al voto. Las décadas posteriores a esta victoria feminista, constituyeron una época de dictaduras militares y gobiernos autoritarios, los cuales, a pesar de silenciar y dar fin a los movimientos sociales y populares, no mellaron la extensión y la fuerza del feminismo.

A fines de los años sesenta florece un mundo intelectual feminista influenciado por las grandes pensadoras feministas francesas y norteamericanas. La lucha, a pesar de ir en contra de los regímenes autoritarios y en búsqueda de la democracia y la justicia, se orienta principalmente a la visibilidad de las mujeres, a la igualdad en todos los aspectos de la vida cotidiana, política y social; al derecho al control de la reproducción, al aborto, en contra del

concepto mujer objeto (Arroyo, 2007). Se constituye así la segunda ola del feminismo latinoamericano.

En los años ochenta y noventa el feminismo se caracteriza por la formación de Organizaciones No Gubernamentales (ONG's) enfocadas en los sectores más vulnerables de la sociedad como las mujeres, los niños y los ancianos, a los cuales proporcionan ayuda debido a la difícil situación de pobreza y abandono en el que se encuentran. Actualmente el movimiento feminista en América Latina sigue compartiendo sus luchas con las causas políticas y sociales, enfocado principalmente en la erradicación de la desigualdad y discriminación tanto a nivel político, social como económico, en la esfera pública como privada, así como en la erradicación de la violencia de género.

En el caso peruano, como señala Virginia Vargas (2005), el feminismo fue constituido principalmente por mujeres de clase media, educadas, de la ciudad. Su origen, en correspondencia a las olas feministas latinoamericanas, proviene de la izquierda política. Sin embargo, cuando las mujeres buscaron crear una agenda propia, no obtuvieron el soporte esperado, por lo tanto, abandonaron rápidamente los partidos políticos. Las feministas entonces, consolidaron sus propios espacios y construyeron su propio discurso, algunas desde el campo intelectual y otras como militantes, siendo su cuerpo el centro de reflexión. En lo que respecta a los años 90, época de la dictadura fujimontesinista, durante la cual Elena Tejada-Herrera se va formando como artista, el feminismo en el Perú tiene como lucha la recuperación democrática. “Democracia en el país y en la casa” fue el slogan de origen chileno que se adoptó en varios países de Latinoamérica e impulsó el movimiento de aquella época, que expresaba con claridad que para las mujeres lo personal era político, y que el pedido de democracia también debía reconocer la dimensión privada de las mujeres. Asimismo, el slogan “Lo que no

es bueno para la democracia, no es bueno para las mujeres” manifestaba la estrecha relación entre los procesos democráticos y la construcción de los derechos de las mujeres. A pesar de que el presidente Alberto Fujimori acogió varias peticiones de las mujeres en relación a la igualdad de oportunidades, se trataba de una incongruencia en relación al contexto de corrupción y violencia que se vivía.

En relación al feminismo actual, Vargas (2005) subraya la necesidad de revisar la igualdad en términos democráticos como feministas, y afirma que “la igualdad no es posible si no se asienta en el reconocimiento y respeto de la diversidad” (p. 14). El reto es visibilizar todas las otras experiencias de vida que conforman nuevas expresiones feministas como las lesbianas, las negras, las indígenas. A la diversidad, se suman la globalización y el medio ambiente como retos que el feminismo debe afrontar, tomando en cuenta que como sociedad estamos siempre en constante cambio (Villanueva, 2005).

1.3.2.1. Modelos femeninos

Tomando como punto de partida que el género es una construcción cultural y social, los modelos femeninos hacen referencia a los discursos a partir de los cuales se define lo que es ser mujer, el lugar que ocupamos en el mundo y como debemos actuar. “Lo femenino – y por ende su representación – se construye, se elabora, se va moldeando a partir de los modelos, de los espacios, de las experiencias de las mujeres; de las expectativas familiares, sociales, culturales” (Cassano, 2014, p. 28).

A partir de la revisión teórica de diferentes autoras de América Latina, Giuliana Cassano (2014) condensa cinco modelos femeninos que han marcado la identidad de las mujeres latinoamericanas:

- El modelo mariano: modelo por excelencia de lo femenino en América Latina, supone una superioridad femenina que la convierte en objeto de culto; basado en la virtud, la humildad, el sacrificio, la sumisión y la entrega.
- El modelo materno: la esencia femenina recae en la maternidad, la mujer por lo tanto se identifica principalmente con su rol de madre.
- El modelo de la seducción: la mujer se define por tener conciencia del poder que le da su sexualidad. Un modelo asociado al cuerpo, a la belleza física, para seducir al hombre.
- El modelo de la prostituta: condensa el pecado, la prostituta está definida por comercializar con su cuerpo y su sexualidad. En este modelo como en el anterior, el sexo se presenta como un elemento que quiebra el orden social.
- Las representaciones heterogéneas o la ausencia de modelos. Actualmente la mujer es un sujeto en transformación, la identidad femenina está en proceso de redefinición. La crisis del patriarcado y las nuevas tecnologías de la información y comunicación cumplen un rol fundamental en dicho proceso.

Sobre el marianismo y el modelo materno, Sonia Montecino (1996) propone su origen en el mestizaje cultural. El hombre español no sólo conquista las tierras sino a la mujer indígena y fruto de dicha relación ilegítima nacen los mestizos, los cuales no son reconocidos por los padres. Como consecuencia, los hijos tienen como único referente de su nacimiento la imagen materna, ella representa la única reproductora de dicho mundo familiar. La imagen femenina

es por lo tanto asociada al modelo de La Madre. Asimismo, se establece una relación de oposición entre el conquistador y la indígena: victoria/derrota, bien/mal, puro/impuro. La femenino representa lo derrotado – la indígena violada, conquistada – así como también representa lo malo, lo impuro, pues trae al mundo sujetos ilegítimos, híbridos, mestizos. Esta visión, según Montecino (1996), asociada a nociones de sufrimiento, virginidad y vergüenza, tiene su base en la cosmovisión católica, afirmando entonces que “el modelo sufriente de María es el que estaría en la base de la legitimación social del género-mujer en América Latina” (p. 191).

Cabe señalar que dichos modelos femeninos son legitimados y perpetuados a través del lenguaje, la iglesia, las escuelas, los medios de comunicación, entre otras instituciones, cuyos discursos representan y reproducen nuestro lugar como mujeres en la sociedad tanto en la esfera pública como privada.

1.3.3. El feminismo y el arte

Como se ha expuesto anteriormente, la mujer ha sido designada y reducida a su rol reproductor y materno, siendo el hogar y la familia su lugar de correspondencia, principales motivos por los que la mujer ha sido omitida de la historia del arte. En su intento por aparecer en el mundo artístico, la mujer fue catalogada de amateur o aficionada, siendo invisibilizada a lo largo del tiempo. Como señala Teresa de Lauretis (1984):

Se niega a las mujeres el estatuto de sujetos y de productores de cultura y se sitúa a la mujer como objeto y fundamento de la representación, a la vez fin y origen del deseo

del hombre y de su impulso de representarlo, a la vez objeto y signo de (su) cultura y creatividad. (como se cita en Gutiérrez, 2015, p. 68)

Esta situación cambia cuando el feminismo, en su lucha por conquistar los espacios señalados únicamente como dominio masculino, revisa la historia del arte y se encuentra con la ausencia de las artistas. El feminismo plantea – como primera tarea – recuperar la visibilidad de las mujeres en la historia del arte. Asimismo, cuestiona los cánones de la cultura y el arte que excluyen a todo sujeto que no sean “hombres blancos en donde las mujeres y la gente de color quedan ignorados” (Zamora, 2007, p. 17). Con ello, Lorena Zamora (2007), introduce la noción de “discurso del Otro” como respuesta a dichos cánones discriminatorios. A continuación, se desarrollará el encuentro entre feminismo y arte, desde una mirada global y específicamente desde una perspectiva latinoamericana – “la Otra” –, sentando un panorama social y cultural para estudiar la obra de Elena Tejada-Herrera. En la revisión de dicho encuentro surgirá la importancia del cuerpo como campo de batalla y obra de arte – tal como lo es en la performance de Tejada-Herrera – así como la performance como manifestación artística de carácter político en la que el cuerpo tiene un rol protagonista.

El arte, en su encuentro con el feminismo, se constituye en una constante línea de acción e intervención política desde donde se discute y subvierte los sentidos asignados por el androcentrismo y la heterosexualidad obligatoria (Gutiérrez, 2015). Como señala María Laura Gutiérrez (2015), el movimiento artístico feminista que se origina en la década de los 70 aborda “la deconstrucción de la mujer como objeto inspirador del genio masculino y la búsqueda de una afirmación de otras representaciones en torno de lo femenino” (p. 67). La mujer en el arte se sitúa ya no como musa, objeto de deseo y representación, sino como sujeto activo y creador.

Sobre ello, Griselda Pollock (2010) sostiene que, en la confrontación a los discursos dominantes del arte, las intervenciones feministas en este campo:

...demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción. (como se cita en Gutiérrez, 2015, p.72)

Para Pollock no se trata de buscar y asignar un nuevo significado para la mujer desde el arte, sino de la disolución total del sistema sexo/género por el cual se asigna y naturaliza un trato diferencial hacia las mujeres. En este sentido, mujer no es sinónimo de feminismo en el arte. Se hace la distinción entre arte sobre mujeres, arte hecho por mujeres – como una forma de visibilizar su participación en la historia del arte – y el arte feminista, que no hace referencia al arte de/sobre mujeres, sino a intervenciones estético políticas en el ámbito del sistema sexo/género. Para Lorena Zamora (2007), por arte feminista se entiende aquel que inscribe el discurso de género en sus manifestaciones artísticas cuyo objetivo es crear conciencia, invitar al diálogo y transformar la cultura.

Sobre el encuentro entre feminismo y arte en América Latina, María Laura Rosa y Soledad Novoa (2017) señalan que se remonta a los años 60 bajo el lema feminista “lo personal es político”, en un contexto en el que mujeres luchan por sus derechos como ciudadanas y conquistan el derecho al voto. Las artistas acogen dicho lema para evidenciar a través de sus manifestaciones la discriminación naturalizada que se vivía en la vida privada como pública de las mujeres y subvertir el sistema opresivo e injusto que recae sobre el colectivo femenino. En medio de dictaduras y regímenes autoritarios, las mujeres, en denuncia por la desaparición

de sus seres queridos, se tornan el centro de la escena política saliendo al espacio público. Se encuentran activistas y artistas, quienes hacen suyas estas luchas también, tomando la calle como campo de batalla (Laura y Novoa, 2017).

A partir de dicho encuentro, muchas artistas buscaron a través de sus creaciones estético-políticas repensar y redefinir las categorías y significados que habían moldeado sus roles en la sociedad (Laura y Novoa, 2017). Si la mujer es una realidad que se construye – como sostienen Simone de Beauvoir o Judith Butler – a través del arte las mujeres buscaron subvertir y reinventar el ser mujer, sus representaciones, roles y significaciones con el objetivo de romper con los paradigmas culturales o disolverlos, como propone Griselda Pollock. Para ello las artistas giran su atención hacia sí mismas, su cuerpo y sus experiencias. Luccy Lippard (1976) citada en Zamora (2007) señala que, “la toma de conciencia y el cambio de comportamiento proclamado por el feminismo incidió directamente en la postura personal de algunas artistas para verse reflejado en el arte como autorreferencialidad” (p. 25). “Así, el arte dentro del contexto feminista ha tenido un especial vínculo con lo personal, con los pensamientos y la vida de cada mujer, que establece conexiones con la experiencia de otras mujeres” (Zamora, 2007, p. 25). Producto de este movimiento, las artistas presentan propuestas autobiográficas que giran en torno al cuerpo, la sexualidad, la maternidad o la familia, buscando desafiar los cánones tradicionales del arte, la cultura y la sociedad.

Las artistas expresaron estas propuestas a través de las distintas disciplinas artísticas disponibles, sin embargo, prácticas como el performance o el body art se constituyeron en las más representativas puesto que obran sobre el cuerpo, eje central dentro del desarrollo del arte feminista. En el siguiente acápite revisaremos el cuerpo y el performance desde el feminismo.

1.3.3.1. Cuerpo, feminismo y performance

Gracias al feminismo la mujer es capaz de redescubrir su cuerpo como propio, más allá de los espacios y roles que le fueron asignados por el patriarcado. Es decir, el cuerpo de la mujer ya no como reproductor de la especie ni como objeto de placer masculino, sino como cuerpo capaz de crear, alzar la voz y participar públicamente. Para Zamora (2007), este redescubrimiento permite que la mujer se reconstruya, reconstituya su imagen y se reencuentre consigo misma, con su auténtica identidad. Como consecuencia, el cuerpo femenino desarrolla un lenguaje, desde el cual la mujer resignifica el género y reconceptualiza lo sexual desde su propia experiencia. El lenguaje femenino se convierte en un acto trasgresor en el que la mujer es significado y significante a la vez, ya no un objeto pensado, sino pensamiento pensante (Zamora, 2007).

En este contexto, específicamente en los años 80, Amelia Jones (2011) señala dos posturas opuestas respecto al cuerpo de la mujer en el arte. Por un lado, un colectivo de artistas, entre ellas Mary Kelly (1981), sostiene que la exposición del cuerpo solo perpetua la cosificación de la mujer y contribuye al mercado de consumo. De forma opuesta, Jones (2011) afirma que el arte corporal es un medio de expresión que explora y problematiza la comercialización – dentro del sistema capitalista – y el ocultamiento – por parte de la modernidad – del cuerpo femenino. Para Jones, “el cuerpo aparece como el sitio de disputa política por excelencia... el lugar de producción y negociación de lo social” (2011, p. 126). Artistas como Carol Schneeman o Hanna Willke defienden la utilización de su cuerpo, y en particular, de su cuerpo desnudo “como un instrumento de reivindicación de una sexualidad femenina alternativa y construida en sus propios términos” (Mayayo, 2007, p. 108).

En este sentido, el performance como propuesta artística en la que el cuerpo es el protagonista, representa la manifestación en la cual se expresa el diálogo entre feminismo y arte. El performance permitió a las artistas expresar libremente su discurso a través de su cuerpo, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales. Como señala Ira Licht (1975) “las obras corporales terminan con los medios intermediarios de la pintura y la escultura para entregar información directamente a través de la transformación” (como se cita en Jones, 2011, p. 146). El cuerpo se reivindica como territorio de arte, como campo de batalla, como materia prima con la que se experimenta, se explora, se cuestiona y se transforma (Alcázar, 2008). Siendo la inmediatez, la confrontación directa con el público, así como la posibilidad de explorar formas y contenidos alternativos, características de la performance a las que se le atribuye su popularidad dentro del contexto feminista.

En relación a la inmediatez y la confrontación directa, se encuentran la artista y los espectadores, no hay nada entre ellos. La performance representa un vehículo único para acceder de forma directa al público. La artista se presenta a sí misma en una acción en tiempo real, ella representa significante y significado a la vez, objeto y sujeto a la vez. Ella toma elementos de su vida cotidiana y explora su problemática personal, política, social, confrontando a su espectador en el momento presente. Como afirma Marcela Fuentes, “la clave de la interpretación de la obra no está en su forma (...) sino en su circulación, es decir, en su relación con los espectadores” (Taylor & Fuentes, 2011, p. 125). Esta práctica reclama al espectador y lo involucra en un intercambio intersubjetivo que “insiste en el hecho de que las subjetividades e identidades son componentes absolutamente centrales a toda práctica cultural” (Jones, 2011, p. 144). En este sentido, el cuerpo, tanto del artista como del espectador, no puede disociarse de su contexto social, se trata de cuerpos simbólicos con carga identitaria, de género y política.

Asimismo, el performance se constituye en un medio de expresión feminista puesto que fusiona arte y vida, tanto en su entrega directa del cuerpo/sujeto al espectador como por los temas y problemáticas que aborda haciéndose nuevamente presente el lema feminista “lo personal es político”. Con el fin de politizar sus experiencias personales, las mujeres expresan sus necesidades y particularidades como sujetos en el ámbito público, su cuerpo sirve de soporte entre el afuera y el adentro, representado explícitamente político y social (Jones, 2011).

A partir de la premisa “lo personal es político”, en el marco del encuentro entre feminismo y performance, Josefina Alcázar (2008) indica que la performance en América Latina toma fuerza en la década de los 60. Como se ha expuesto anteriormente, en esta década se viven tiempos de agitación política y movimientos sociales por la democracia. En este contexto, el performance, así como el feminismo, se desarrollan de la mano de estas protestas como “vehículo de expresión y de denuncia en busca de abrir el debate político” (Alcázar, 2008, p. 333). A lo largo de la región latinoamericana, las performances abordan temáticas tan amplias como heterogéneas – discriminación, sexismo, identidad, racismo, entre otros – en el que las mujeres han cumplido un rol fundamental principalmente en torno al uso de su cuerpo como espacio de resistencia y medio de expresión para afirmarse como sujetos activos política, social y culturalmente.

El arte, la creatividad visual, la acción performativa o la escritura han sido desde siempre lugares de refugio y resistencia frente a las lógicas de exclusión. Estos han posibilitado hacer audible y comunicable aquello que en distintos contextos y momentos no estaba permitido decir en voz alta. (Miguel A. López, 2019, p. 18)

Actualmente el escenario feminista y de performance no dista mucho de aquellos primeros movimientos y acciones. Las mujeres en Latinoamérica seguimos luchando contra el patriarcado y la violencia producto de este sistema de opresión, el cual se ve reforzado por la política y economía neoliberal dominante. Sin la necesidad de recurrir a autoritarismos o dictaduras, el Estado sigue siendo el principal opresor de nuestros cuerpos, sus funciones y sus representaciones.

Hoy, los países con mayor desigualdad y violencia de género hacia la mujer pertenecen a la región latinoamericana, como el Perú, con una tasa de 150 feminicidios en el año 2018 (INEI, 2018). Esta cifra sólo es una de las tantas que prueban que, en nuestro país y la región, el género – además de ser motivo de violencia – es aún impedimento para el pleno desarrollo de las mujeres como individuos en las diferentes esferas de la vida social, tanto en el ámbito público como privado. Por dicho motivo las mujeres salen a las calles a manifestarse exigiendo por sus derechos, por la igualdad y especialmente en contra de la violencia. Miguel A. López (2019) señala que, “las protestas feministas y de mujeres surgidas en los últimos años en América Latina y el mundo pueden ser entendidas como lugares de aprendizaje colectivo y de desestabilización de discursos institucionales modelados por la misoginia y la discriminación” (p. 17). Por ejemplo, el colectivo y movilización feminista “Ni Una Menos”, originado en Argentina en el año 2015, con un gran alcance a nivel regional y global, que se replicó en nuestro país un año después, en el 2016. O el movimiento mundial Me Too/ Yo también surgido en el 2017, así como las diversas marchas a favor del aborto legal, seguro y gratuito. En estas manifestaciones también se desarrollan intervenciones en el espacio público como la “Alfombra Roja” – mujeres vestidas de rojo se echan en la calle a modo de alfombra – acción que hace referencia a cómo las autoridades, mayoritariamente sujetos masculinos, pisotean

nuestros derechos. Frente a ello propone marcar una nueva ruta para dichas autoridades en las que se respeten y aseguren los derechos de las mujeres (Alfombra Roja Perú, 2019).

A estas manifestaciones e intervenciones se suman las artistas, quienes contribuyen a la lucha feminista mediante su arte. Este es el caso de la última performance realizada en Chile por el colectivo Lastesis titulado “Un violador en tu camino” (2019), performance que surge en medio de una crisis política en la que la ciudadanía ha tomado las calles para reclamar por sus derechos. Esta performance, conformada por una canción con versos feministas y una coreografía sencilla, ha sido interpretada por miles de mujeres alrededor del mundo, quienes proclaman “que el patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que ya ves” (Lastesis, 2019). Esta performance fue representada en Lima, Perú el 20 de noviembre del 2019 en el centro de la ciudad y el 7 de diciembre en el Parque Kennedy de Miraflores. “... (estas movilizaciones) han permitido renovar la proximidad y empatía a través de gestos, canciones, imágenes y acciones que se han introducido en el vocabulario, en la rutina y en la vida de miles de personas” (López, 2019, p. 17).

Cabe señalar que medios como la fotografía, el video, el internet y las redes sociales hacen posible que el alcance y la repercusión de estos movimientos y manifestaciones sea mayor. La lucha feminista cobra una fuerza digital y global como nunca antes vista.

1.4. Cultura y estética

Tanto la cultura como la estética son conceptos que abarcan múltiples significaciones según se aborden desde una disciplina u otra. Para comprender la obra de Elena Tejada-Herrera

es necesario establecer las definiciones de cultura y estética dentro de las cuales enmarcamos la producción de la artista y a partir de las cuales realizamos su análisis en el presente estudio.

1.4.1. ¿Cultura o cultura?

La palabra “cultura” proviene del verbo latino *colere*, cuyo significado es cultivo o cuidado. Así en su origen, la cultura hacía referencia al cultivo y cuidado de las tierras, los niños, los dioses y lo sagrado. En el siglo XVIII, época de la Ilustración, cuando el término resurge en la historia de Occidente, este adquiere un nuevo significado asociado a la civilización de una sociedad, es decir, cultura se torna sinónimo de progreso (Chauí, 2008). “Así, la cultura pasa a ser un conjunto de prácticas que permite valorizar y jerarquizar los regímenes políticos según un criterio de evolución” (Chauí, 2008, p. 55).

La antropología, disciplina de las ciencias humanas que surge en el siglo XIX, conserva el concepto iluminista de cultura estableciendo un patrón para medir la evolución o progreso de una sociedad. La Europa capitalista se convierte en el referente para evaluar a las sociedades, siendo el Estado, el mercado y la escritura los principales criterios de medición. Es decir, aquellas culturas cuyas formas de poder, intercambio y comunicación diferían del Estado europeo eran consideradas como culturas “primitivas” (Chauí, 2008, p. 55). Surge entonces, una división cultural como resultado de la sociedad de clases instaurada por el capitalismo. Así, se distingue entre la cultura formal o de elite correspondiente a la cultura letrada de Occidente, y la cultura popular, proveniente del pueblo, atrasada y oprimida. Como señala García Canclini, la cultura popular no constituye una esencia o grupo de rasgos intrínsecos, sino que se define por oposición a la cultura dominante, como producto de la desigualdad y el conflicto (1989, p. 27).

Como consecuencia, el capitalismo occidental se convirtió en el fin último de cada sociedad, al cual debería aspirar cada cultura en busca de su desarrollo y progreso, legitimando y justificando la colonización y el imperialismo. “A las culturas subalternas se les impide todo desarrollo autónomo o alternativo, se reordenan su producción y su consumo, su estructura social y su lenguaje, para adaptarlos al desarrollo capitalista” (García Canclini, 1989, p. 39)

Es en el siglo XIX que surge una nueva acepción de cultura como un intento de reconocer a los oprimidos y excluidos, ya no relacionada con la dimensión política e ideológica, sino en torno a la diferencia entre naturaleza e historia. Es decir, la cultura como aquello que establece una ruptura con el mundo natural e inaugura el mundo propiamente humano (Chauí, 2008). Según Marilena Chauí, la cultura se entiende ahora como:

...el campo en el cual los sujetos humanos elaboran símbolos y signos, instituyen las prácticas y los valores, definen para sí mismos lo posible y lo imposible, el sentido de la línea de tiempo, las diferencias al interior del espacio, valores como lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo justo y lo injusto, instauran la idea de ley, y, por lo tanto, de lo permitido y lo prohibido, determinan el sentido de la vida y de la muerte y de las relaciones entre lo sagrado y lo profano. (2008, p. 56)

Esta definición afirma entonces la individualidad de cada cultura en torno al orden humano simbólico, buscando deshacer la ideología etnocéntrica e imperialista que la cultura implicaba en siglos anteriores. En palabras de García Canclini, “todas las culturas, por elementales que sean, se hallan estructuradas, poseen coherencia y sentido dentro de sí” (1989, p. 28).

Sin embargo, cabe resaltar, como sostiene García Canclini, que la definición de cultura como oposición a naturaleza, lleva a igualar todas las culturas desatendiendo el tema de la desigualdad acarreada por siglos. Por este motivo, el autor define cultura como:

Producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido... La cultura no sólo representa la sociedad; también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas. Además de representar las relaciones de producción, contribuye a reproducirlas, transformarlas e inventar otras. (García Canclini, 1989, p. 41-43)

Así, la cultura como proceso de producción se encuentra inserta en el universo socioeconómico. Es por este motivo, que cultura y economía, como cultura y sociedad, configuran totalidades indisolubles. La cultura, por lo tanto, constituye un instrumento para la reproducción social, a través del cual se perpetúan las relaciones de poder en búsqueda de la hegemonía, o por el contrario a través del cual se pueden transformar estas relaciones con el objetivo de atender las desigualdades.

1.4.1.1. Cultura popular

Anteriormente se ha expuesto que la cultura popular no constituye una esencia o grupo de rasgos intrínsecos, definiéndose únicamente por oposición a la cultura dominante. Sin embargo, la cultura popular significa mucho más que una simple oposición. Actualmente no es

posible comprenderla sin las acciones del capitalismo sobre los estratos más “inferiores” de la sociedad. Este sistema socioeconómico no sólo reprimió su cultura, sino que la absorbió para volver compatibles sus prácticas y representaciones con el desarrollo hegemónico, incluso para lograr que contribuyeran con él. Como consecuencia, se genera “un cruzamiento, una interpenetración de objetos y sistemas simbólicos” (García Canclini, 1989, p. 197).

En este sentido, García Canclini (1989) afirma que lo popular no es determinado por el origen, entendido como lugar de nacimiento – el pueblo –, sino por el uso de los objetos y la posición de sus actos y representaciones en relación al sistema hegemónico. Es esta posición lo que le confiere su identidad, como señala Alberto M. Cirese (1979), la popularidad de cualquier fenómeno “como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia... es la relación histórica, de diferencia o de contraste, respecto de otros hechos culturales” (citado en García Canclini, 1989, p. 69). Es así que lo denominado popular se encuentra en constante cambio en función de las relaciones y conflictos sociales.

1.4.1.2. Cultura de masas

Abordamos la cultura de masas como fenómeno que refuerza y ahonda, a la vez que encubre, la división cultural entre cultura dominante y cultura dominada o cultura formal y cultura popular.

La industria cultural, cuya operación se basa en la producción de bienes culturales por su valor de mercado, sobredetermina la división social al producir bienes destinados a las clases privilegiadas por su alto valor económico y bienes comunes de mayor accesibilidad destinados

a las masas. Sin embargo, para lograr mantener la hegemonía de la elite sobre el pueblo, como señala Marilena Chauí (2008) la industria cultural:

Crea la ilusión de que todos tienen acceso a los mismos bienes culturales, cada uno escogiendo libremente lo que desea...(cuando) las empresas de divulgación cultural ya han seleccionado de antemano lo que cada clase o grupo social puede y debe oír, ver y leer. (p. 57)

A partir de dicha ilusión, se crea la figura del consumidor medio, a quién la industria seduce para vender de forma novedosa lo que él ya sabe, vio o leyó, con el objetivo de perpetuar el status quo. Es dentro de esta dinámica que la cultura es definida como ocio y entretenimiento, negando la cultura como movimiento de creación de sentido, acción de pensar, ver y hacer en torno a las experiencias cotidianas, y como derecho humano. “La llamada cultura de masas se apropia de las obras culturales para consumirlas, devorarlas, destruirlas, anularlas en simulacros” (Chauí, 2008, p. 57), con el fin último de transmitir los valores de las clases poderosas y conservar su hegemonía.

1.4.2. Estética de la Liberación

Para comprender lo que Enrique Dussel (2018) propone como Estética de la Liberación, es necesario definir inicialmente el concepto “estética”. El diccionario de la lengua española por la Real Academia Española (RAE) presenta varias acepciones para estética como “disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte” o como “armonía y apariencia agradable a los sentidos desde el punto de vista de la belleza” (RAE, 2020). Sin embargo, ¿qué o quién define lo que concebimos como bello?

Dussel (2018) plantea una serie de hipótesis preliminares para una Estética de la Liberación, dentro de las cuales revisa el concepto de belleza. A continuación, desarrollamos puntualmente estas hipótesis para definir cómo abordamos la estética en la presente investigación.

Como punto de partida ontológico de toda estética posible, Dussel propone el término *áisthesis*, “como la apertura al mundo des-cubierto como bello” (2018, p.3). Este fenómeno concibe la belleza como “el descubrimiento de la cosa real como mediación para la realización de la vida” (2018, p.6). Dussel plantea entonces, la *áistheis* como la facultad para asombrarse ante la existencia de las cosas en el cosmos, y la belleza, no como las propiedades físicas de las cosas, sino como dichas propiedades en su relación con el mundo. En este sentido, el valor de una cosa se constituye a partir de las propiedades físicas que se manifiestan útiles para la vida, siendo este valor la relación misma de la subjetividad en referencia de la objetividad (Dussel, 2018, p. 4-5).

La *áisthesis*, como intención estética, comprende a su vez la fenomenología de la percepción, a través de la cual es posible conocer las propiedades físicas de las cosas como el color, el sonido, la forma, el tamaño, el gusto, etc., estableciendo los diversos campos estéticos. A partir de la determinación de estos campos, la belleza física o natural se desarrolla en una belleza propiamente humana estableciendo una estética cultural: “partiendo de la propiedad física subsumida como bella en el mundo, la despliega para constituir un fenómeno humano donde la belleza alcanza nuevos modos de manifestación” (Dussel, 2018, p. 12).

Sobre este punto, Dussel (2018) señala “la humanización de la naturaleza” distinguiendo entre las cosas reales como entes de sentido por su existencia y las cosas reales modificadas por la producción, trabajo e intervención del humano (p. 13) introduciendo el término de *poíesis* para referir a la producción de la obra de arte en contraste con la *áisthesis* como acto que abre el mundo estético (p. 14). De esta forma, *poíesis* y *áisthesis* se determinan mutuamente, generando la estetización de todo instrumento material y simbólico cultural. Como señala Dussel, “la belleza es crecientemente una nota de todo producto cultural, el campo estético va extendiéndose y penetrando en todos los campos de la existencia humana” (2018, p. 16).

En la historia mundial, en todas las culturas cada campo estético desarrolló distintas reglas, ritmos, formas, estructuras, armonías, contrastes que no eran los mismos en todas las culturas, hasta desarrollar un gusto... Surgirán así histórica y culturalmente las normas estéticas de la obra, que serán determinadas desde el horizonte histórico de las culturas. (Dussel, 2018, p.16-17)

A partir de esta afirmación, Dussel (2018) abre la dimensión ético-política de la estética señalando al capitalismo como sistema que antepone el valor económico de un objeto u obra en relación a la estética. La mercancía alcanza mayor precio si es bella, siendo la estética determinada por la economía.

Asimismo, como hipótesis quinta, Dussel introduce el término “esteticidio” para hacer referencia a la negación del valor de todas las otras estéticas alternas a la estética occidental, cuya superioridad se origina en 1492 con la Modernidad, el colonialismo y capitalismo, y es causa del profundo racismo en nuestra sociedad (2018, p. 24). Como expone Jack Goody

(2007), “la modernidad se ocupó primariamente en estudiar y aprender los ‘archivos’ de las otras culturas..., pero una vez asumidos y desarrollados los ignoró como sus fuentes y los denigró como primitivos, atrasados y salvajes.” (citado en Dussel, 2018, p. 24).

Como se ha expuesto anteriormente, a partir del mundo colonial la estética queda escindida entre el arte practicado por las clases dominante y el arte popular, tradicional, despreciado por la élite según la estética eurocéntrica.

Dussel propone entonces, no una descolonización de la estética, puesto que conlleva una negación de la colonialidad, sino una Estética de la Liberación, una nueva estética, libre de la dominación occidental. En este proceso la comunidad juega un rol fundamental como sede creativa de toda obra estética, aquella que define el gusto, lo que es bello o no, y por lo tanto su propia estética. Como consecuencia, se genera la “irrupción de las diversas estéticas que comienzan a dialogar en un pluriverso transmoderno donde cada cultura estética dialoga y aprende de las otras, incluyendo la misma modernidad” (Dussel, 2018, p. 34) Así, Dussel define la Estética de la Liberación como estética futura pluriversal armoniosa y respetuosa (2018, p. 34).

CAPÍTULO II

VIDEODESTAMUJER

“Ser mujer es asumir una responsabilidad de deconstruir y reconstruir lo que esa palabra significa y cómo se pone en acción, porque no estoy de acuerdo con lo que tradicionalmente implica” (Elena Tejada-Herrera, 2020)

El encuentro entre performance y video se presencia claramente en la obra de Elena Tejada-Herrera, una de las artistas más representativas del arte contemporáneo y el arte feminista peruano, quien a lo largo de su trayectoria fue incorporando el video a su práctica performática hasta convertirlo en parte esencial de su trabajo y discurso.

En este capítulo profundizaremos en su historia de vida y trayectoria artística, siempre interrelacionadas, atravesadas por categorías como identidad, raza y género. En esta revisión nos encontraremos con la primera muestra que reúne su obra en video *Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer: registros de performances, 1997-2010*. Asimismo, nos acercaremos a la producción de performance y videocreación en el Perú en las décadas en las que Tejada-Herrera se inicia y desarrolla como artista en la escena local para una mejor comprensión de su obra y el contexto en el que surge.

2.1. La vida y obra de Elena Tejada-Herrera

Elena Tejada-Herrera nace en Lima, Perú. A inicios de los 90, en el contexto de la dictadura fujimontesinista, inicia sus estudios en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), considerada como una de las mejores escuelas de arte

de Latinoamérica. Además de su formación artística, Tejada-Herrera se interesó por llevar cursos en otras facultades – como Antropología y Literatura –, así como por las diferentes actividades culturales realizadas en el campus. En una entrevista realizada por Teresa Arias, la misma artista señala:

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, p. 95)

Sobre su aprendizaje en la universidad, podemos afirmar que la artista expandió sus conocimientos hacia otras áreas de interés, dejando ver desde aquella temprana etapa su deseo por explorar y conversar con diferentes disciplinas más allá del arte, que finalmente alimentaron su visión y discurso como artista.

Elena Tejada-Herrera se gradúa de la PUCP como Bachiller en Arte con mención en la especialidad de Pintura, por lo que sus primeras obras son de carácter pictórico. A lo largo de su etapa académica Tejada-Herrera participaría en diversos concursos de artes plásticas quedando finalista en varios de ellos. Desde sus pinturas iniciales se puede presenciar el interés de la artista por la representación del cuerpo de la mujer y el universo femenino en general, así como su interés por reflejar la coyuntura política del país y el universo cultural popular. Según Miguel A. López, desde sus pinturas Tejada-Herrera “apostaba por una representación profundamente desafiante y autoafirmativa del erotismo y cuerpo sexual femenino en un

contexto conservador como era la Lima de los años noventa, subrayando la misoginia estructural que sostiene los cimientos del Estado-Nación” (2019, p. 169).

Su primera muestra individual *Abuelita te alimentará como Dios manda* se llevaría a cabo en 1996 en la galería de la Escuela Académica Profesional de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). En dicha exhibición presenta obras con una fuerte carga erótica, así como retrata aspectos marginales de la sociedad como personajes mundanos extraídos del imaginario popular-mediático (Vilela 2019, p.15).

Dos años después, Elena Tejada-Herrera incursionaría en el arte de la performance con *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997), obra con la cual adquiriría protagonismo en la escena artística local. Luego de una formación universitaria enfocada en las técnicas tradicionales de las artes plásticas – pintura, grabado, escultura –, la artista recuerda su encuentro con la performance como una casualidad. El escritor Eli Martín invitó a Tejada-Herrera a presentar una performance en el marco de la Feria del Libro de Lima (FIL - Lima) de 1997. Al recibir la invitación, en la cual ya estaba programada la acción, ella quedó sorprendida e incluso un tanto molesta porque no tenía conocimientos previos sobre performance y no sabía con exactitud en que consistía. Su único referente era una muestra de un artista chileno titulada *Cuerpos Pintados* que había causado mucho revuelo en Lima. Tejada-Herrera comenta al respecto de aquella exhibición que, “causó tal impacto que todos los galeristas querían tener cuerpos pintados en las galerías y comenzaron a contratar artistas para que pintaran a una modelo desnuda” (Portocarrero 2017, p. 24). A pesar de su falta de experiencia en dicho arte, decidió aprovechar la oportunidad del espacio y el público para crear una acción que para ella tenga un sentido y transmitiera un discurso a través del cuerpo de forma muy opuesta al sensacionalismo y esteticismo de su único referente. “Esto me llevo a

inventarme un concepto de performance que funcionara para mí” (Portocarrero, 2017, p. 25), señala Tejada-Herrera.

Señorita de buena presencia buscando empleo (1997) estaba inicialmente pensada para la FIL - Lima, sin embargo, le impidieron realizarla en dicho evento, siendo Yuyachkani el espacio donde hizo la acción por primera vez, tratándose de una acción previamente acordada. Sería la irrupción en la Primera Bienal Iberoamericana de Lima en el Museo de Arte de Lima (MALI), con la segunda versión de la performance, la que daría que hablar entre críticos y artistas, y quedaría registrada para la posteridad. En esta performance Elena Tejada-Herrera irrumpe en la última conferencia de la Bienal cubierta de pies a cabeza con páginas de un periódico, dejando descubiertas únicamente la zona del pubis y los glúteos. Las páginas que la cubrían eran anuncios de empleo donde era común encontrar la expresión “Se busca señorita de buena presencia”. Partiendo de esta frase, la artista buscó hacer evidente la discriminación racial a favor de la mujer blanca sobre las mujeres andinas, mestizas, afro-peruanas. Asimismo, abordó la representación del género femenino en la esfera pública, en la cual la mujer se ve reducida a su aspecto y atributos físicos. La acción constituyó entonces una fuerte crítica al racismo y el patriarcado, de los cuales el mundo del arte no estaba exento. Es por este último motivo que la artista seleccionaría el entorno de la Bienal para llevar a cabo su performance. Para Alfredo Villar (2018, mayo 21), *Señorita de buena presencia buscando empleo* marca un antes y un después en el arte de la performance en el Perú, “con pocos, pero efectivos gestos, la artista pudo intervenir un espacio, causar un shock emocional a un desconcertado público y a la vez cuestionar toda la institución del arte, la discriminación femenina y la precariedad del empleo en el Perú.”

Esta acción cambiaría el rumbo de la práctica artística de Elena Tejada-Herrera, quien



Figura 1 y 2 Tejada-Herrera, E. (1997). *Señorita de buena presencia buscando empleo*. Recuperado de <https://terremoto.mx/article/elena-tejada-herrera/>

desde 1997 inicia su producción en performance, pues encuentra en este formato una forma directa de responder a su contexto interviniendo en el espacio en tiempo real e interpelando al público. Recordemos que los años de su formación educativa, tanto en el colegio como en la universidad, estuvieron marcados por la violencia, las desapariciones y masacres del Conflicto Armado Interno⁶ como por la corrupción y violación a los derechos humanos perpetuados durante la dictadura de Alberto Fujimori. “No era simplemente una noticia que salía en el periódico, sino que implicaba a gente que tu recordabas, con la que habías pasado tiempo” recuerda la artista (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero de 2020). La performance por lo tanto permitió a Tejada-Herrera “crear discurso con el cuerpo en un contexto donde la represión y tortura física por parte del gobierno autoritario de Fujimori y el grupo subversivo Sendero Luminoso habían convertido al cuerpo en un espacio de lucha y resistencia política” (Portocarrero, 2018, p. 12). “Mucho del trabajo tuvo que ver con eso, con enfrentar el miedo del terrorismo, de decirle no a eso, de tener una capacidad de respuesta y de acción” comenta la artista (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero de 2020).

Elena Tejada-Herrera era consciente de su situación privilegiada de artista de clase media y educada, y como tal decide hacer uso de su cuerpo y voz para denunciar las circunstancias de violencia e injusticia que se vivían, mientras otros eran silenciados y torturados. “Si tu tienes una serie de privilegios y no los usas para tomar posición frente a situaciones que son intolerables e injustas, entonces ¿cuál es tu responsabilidad social?” (Tejada-Herrera, citada en Portocarrero 2018, p. 12).

⁶ Época de terrorismo en el Perú que se vivió entre 1980 y el 2000, con el impacto más extenso sobre el territorio nacional, dejando más de 69,000 personas fallecidas o desaparecidas

Posteriormente a *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997) Elena Tejada-Herrera realiza la performance *Recuerdo* (1998), la cual alude directamente a la desaparición de los estudiantes y el profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, conocida como La Cantuta, por el grupo paramilitar Colina en 1992. Esta acción se realiza en el patio de la Facultad de Letras y Ciencias Humana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, un espacio muy convulsionado en aquella época. Con esta pieza la artista apunta a remover, en un contexto universitario, la memoria de aquellos otros estudiantes y profesor que fueron víctimas del terrorismo (Tarazona, 2005, p. 52).

En este punto cabe señalar que tanto las performances *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997) y *Recuerdo* (1998) fueron grabadas en video a pesar de que no hubo mayor planificación detrás del registro, pues fueron registradas por los espectadores. Se trata de documentos cuyas imágenes muestran la acción tal y como fue, a excepción de algunos cortes en edición para acortar el tiempo de duración. La cámara se concentró en la captura de los hechos y el montaje en la cronología de estos.

Luego de *Recuerdo* (1998), Elena Tejada-Herrera llevaría a cabo *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), obra que aborda la representación de la mujer tanto en la cultura popular como en los medios de comunicación masivos como la televisión y la prensa. Estas tres performances iniciales, según Portocarrero, “tuvieron un carácter de urgencia y una impronta activista que impactaría profundamente el mundo del arte local” (2018, p. 12).

Con esta última performance, *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), Elena Tejada-Herrera sería partícipe del concurso de artes visuales organizado por la Embajada de Francia “Pasaporte para un Artista” ganando el primer puesto. La performance además

incluía un texto escrito y un video que mostraba una acción previamente realizada en el Centro Cultural El Averno del Centro de Lima. Como resultado, la artista fue premiada con una residencia de tres meses en la Cité Internationale des Arts en París, Francia, en donde pudo conocer más sobre performance y arte en general. Durante dicha estadía produce *Man in Paris* (1999), un video que registra una masturbación masculina, en el cual la cámara adquiere mayor protagonismo respondiendo a las necesidades expresivas de la artista. Sobre esta pieza, Portocarrero señala que se trata de “probablemente el único registro de una eyaculación masculina que ha sido producido como un registro de la sexualidad y el cuerpo masculino desde la visión de una mujer” (F. Portocarrero, comunicación personal, 20 de enero de 2020)

Al retornar al Perú, Tejada-Herrera desarrolla diferentes obras que según Florencia Portocarrero constituyen:

Una serie de experimentos audiovisuales y performáticos de auto-representación – que a través del uso de la parodia y sentido del humor – funcionaron justamente como una crítica estética frente a la hegemonía del deseo visual masculino en la esfera pública y la representación patriarcal del cuerpo femenino. (2018, p. 18)

Entre estas obras se encuentran *La mujer yo-yo con traje amortiguador antigolpes* (2000), *Girlboy* [Chicachico] (2000), *La Cámara Saltarina* (2000) y *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000). En estas performances la cámara dialoga con las acciones y el cuerpo desnudo de la artista, no sólo a un nivel de registro, si no que empieza a adquirir un rol protagónico, siendo parte de la concepción conceptual del trabajo y de la performance en sí misma. Como indica Miguel A. López, “la artista usaba su cuerpo y las



Figura 3 Tejada-Herrera, E. (1998). *Recuerdo*. Recuperado de <https://terremoto.mx/article/elena-tejada-herrera/>

Figura 4 Tejada-Herrera, E. (1999). *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cThVojgYMXg&t=292s>

tecnologías de video para reclamar el control de sus deseos y de su sexualidad, haciendo eco de las largas luchas por la autonomía y la agencia política de las mujeres” (2019, p. 165).

Es así que *Bomba y la bataclana en la Danza del Vientre* (1999) constituye la obra de partida desde la cual la cámara y el video empiezan a cobrar mayor importancia en la producción de Elena Tejada-Herrera, adquiriendo características performáticas y expresivas. Respecto a su encuentro con la imagen, la artista narra que desde muy pequeña estuvo expuesta a cine de muy buena calidad gracias a los cineclubes, desarrollando con el tiempo una sensibilidad hacia la imagen en movimiento. Asimismo, en su época de estudiante, mediante instituciones como Alta Tecnología Andina (ATA) y el Centro Cultural de España, pudo acceder a la obra de videoartistas internacionales, afirmando desde ese momento su deseo por explorar este arte. De hecho, Tejada-Herrera revela que, si hubiera nacido en otro momento, hubiera sido cineasta, pero lamentablemente en su época la producción cinematográfica era muy costosa y por lo tanto inaccesible para muchos artistas (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 03 de abril de 2020). Así, el interés por el video, y la imagen en movimiento en general, está latente en Elena Tejada-Herrera desde pequeña y se mantiene a lo largo de su crecimiento y formación.

Sobre aquella época, antes de su partida a Estados Unidos, la artista comenta que eran pocos quienes realizaban acciones o exploraban la performance, sin embargo no se conocían entre ellos, no sabían que se estaba haciendo (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero de 2020), debido en parte a la inexistencia de investigaciones o publicaciones especializadas en torno a la performance en el Perú, así como a los diferentes circuitos y espacios de exposición de los artistas. Asimismo, para Florencia Portocarrero:

...la inadecuación de la práctica de Elena Tejada-Herrera frente a los modelos hegemónicos de las disciplinas artísticas tradicionales, un humor políticamente incorrecto que se alimenta de la cultura popular y el desarrollo de una práctica feminista basada en formas expresivas de sexualidad prohibida, no sólo la ubicaron en las áreas limítrofes de la producción artística, sino que hicieron que la artista encontrara pocos espacios para el diálogo y el crecimiento profesional. (2018, p. 24)

En búsqueda de su desarrollo profesional, de referentes artísticos, y de un contexto menos conservador y violento como lo era la Lima de los noventas, Elena Tejada-Herrera decide migrar a los Estados Unidos.

Es así que, en el año 2001, Tejada-Herrera viaja a la ciudad de Virginia para estudiar una maestría en Bellas Artes en la Virginia Commonwealth University. Allí la enseñanza estaba orientada a la pintura, el dibujo y grabado, por lo que la performance – y la interdisciplinariedad en general – no era desarrollada. Sin embargo, en la universidad contaba con un estudio privado, por lo que, de forma autodidacta, cuenta la artista “Ahí empecé a hacer performance para la cámara y de pronto comencé a pensar en el trabajo de performance como trabajo de video. Al hacerlo para la cámara mi forma de conceptualizar el trabajo cambió...” (Tejada-Herrera, como se cita en Portocarrero 2017, p. 26). Adicionalmente, durante la maestría, tuvo acceso a la edición digital, el uso de filtros y el color (Portocarrero, 2018, p. 24), explorando por primera vez estas posibilidades expresivas. “Hice muchos videos, trabajo digital, gifs animados, aprendí a hacer páginas webs, estaba trabajando más esos lenguajes”, comenta Tejada-Herrera (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero de 2020).

Al culminar sus estudios, la artista decide quedarse en Estados Unidos y se muda a la pequeña ciudad de Williamsburg, Virginia. Al no contar con acceso a los recursos que la universidad antes le proveía, Tejada-Herrera aprovecha la accesibilidad económica de los aparatos tecnológicos en dicho país y se compra una cámara de poco costo. Con la cámara, su cuerpo y pocos recursos adicionales – como ropa de colores estridentes – creó obras como *Accents of Color* [Acentos de Color] (2003-2006), *One Day Around the Neighborhood Choreographing me* [Un día en el vecindario coreografiándome] (2006) y *Nouveau Bourgeois Latin American Immigrant That Learned Shopping and Has a Good Taste* [Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto] (2004-2006). En estas creaciones su discurso ahora incluía su nueva condición de inmigrante que reemplazaba la de estudiante internacional y se sumaba a la de mujer mestiza artista y las relaciones que como tal entabla con su entorno espacial y social. Además de contar con escasos recursos, Tejada-Herrera ya no poseía un espacio donde producir, por lo que muchas de estas obras conversan con espacios públicos donde la artista notó se desarrollaba la “cultura estadounidense”, como los centros comerciales y supermercados (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero de 2020).

Para Portocarrero, este grupo de performances “devuelven al ojo público una subjetividad que normalmente no tiene voz para producir su propia interpretación del mundo y que ha sido sometida, simultáneamente, a procesos de racialización y racismo” (2018, p. 28).

Simultáneamente a estas performances, la artista también empezaría a interesarse por trabajar de forma más directa y colaborativa con el público. Esto coincide con el inicio de su etapa como docente en Estados Unidos, por lo que, en algunas de sus obras participativas como

Holding the House Together [Juntos con la casa a cuestas] (2005-2006) o *Paper Animals* [Animales de Papel] (2002-2006), cuenta con la colaboración de sus alumnos.

Desde dicho momento, es imposible introducir el trabajo de Elena Tejada-Herrera dentro de una sola categoría o formato. Su obra se mueve entre la performance, el video, la escultura, el dibujo, la pintura, entre otras disciplinas, artísticas o no. La misma artista refiere sobre su trabajo como arte transdisciplinario: “Lo interdisciplinario implica las artes que incorporan distintas disciplinas artísticas; lo transdisciplinario implica eso más el añadido de metodologías o formas que vienen de otras áreas fuera del campo artístico” (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero de 2020). Asimismo, la importancia que toma la participación del público como ente creador, nos lleva a referirnos a su obra según ella misma denomina como “experiencias estéticas colectivas creativas” (Tejada-Herrera, s.f.) o “intercambios culturales” (Portocarrero, 2018, p. 32). Como señala Portocarrero:

Dentro de este esquema, la artista aporta la estructura a través del manejo de diferentes técnicas artísticas (el dibujo, la escultura, el video y la performance, entre otras), mientras la audiencia proporciona sus propios conocimientos, generando situaciones de aprendizaje mutuo en las que la artista se convierte, finalmente, en un miembro más de un público transformado en un colectivo creativo. (2018, p. 32)

A pesar de que su obra adquiere diversas formas y utiliza diferentes disciplinas según sus necesidades expresivas, Elena Tejada-Herrera afirma que el video es su medio favorito, puesto que le brinda la posibilidad de crear una realidad alterna, en la cual contener un poco del mundo y generar un momento único sostenido por la obra en el que uno pueda sumergirse. Al ser una imagen en movimiento “tiene como un soplo de vida...está como imbuido de vida”



Figura 5 Tejada-Herrera, E. (2003-2006). *Accents of color*. Recuperado de <https://terremoto.mx/articulo/elena-tejada-herrera/>

Figura 6 Tejada-Herrera, E. (2004-2006). *Nouveau Bourgeois Latin American Immigrant That Learned Shopping and Has a Good Taste* Recuperado de <https://terremoto.mx/articulo/elena-tejada-herrera/>

(E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 03 de abril de 2020). De igual modo, el video cautiva a la artista por su versatilidad y libertad:

Lo que me gusta del video es que es esta cosa abierta que puede ser cualquier cosa, que puede ser siempre distinto, que te permite que tu inventes tu propia estructura, que puedes crear tu propio sistema dentro de él...en el video tienes la libertad de hacer casi lo que te da la gana. (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 03 de abril de 2020).

Es gracias a esta libertad expresiva, creativa y narrativa que el video está presente en casi todas sus obras convirtiéndose en parte del proceso de concepción de su trabajo. Cabe señalar que, Tejada-Herrera nunca tuvo un interés por desarrollar una estética “Hi-Tech” a través del uso del video y sus tecnologías. De forma contraria, su objetivo es acercar este medio al público mediante herramientas y sistemas que sean accesibles para asumir un rol activo y creativo en la experiencia.

Sobre su trabajo más reciente, la artista comenta, “actualmente estoy experimentando con proyectos multi-mediáticos y su potencial para el desarrollo de diversas formas de ‘práctica social’. Genero paisajes virtuales y personajes para la creación de narrativas interactivas y participativas con el público” (Tejada-Herrera, 2018, p. 186). Entre estas últimas obras destacan *About you* [Acerca de ti] (2008), *Animales de Papel* (2016), *Rules To Be Broken* [Las reglas para romperlas] (2017), *Las Bambas* (2019) y *Queen Kong, the girls learn to fight* [La reina gorila, las chicas aprenden a pelear] (2019). Esta última pieza se presentó en la feria de arte Frieze London en Inglaterra, una de las ferias más influyentes del arte contemporáneo. A inicios de diciembre del 2019, en una charla en la plataforma de arte contemporáneo Proyecto AMIL, Tejada-Herrera introduce esta obra citando a Paul B. Preciado (2010). Rescatamos la

cita porque apunta al objetivo que persigue la artista con el trabajo que se encuentra realizando últimamente:

No creo en la violencia de género, creo que el género mismo es la violencia, que las normas de masculinidad y feminidad, tal y como las conocemos, producen violencia. Si cambiamos la forma de educación de los niños, talvez modificaríamos lo que llamamos violencia de género. Siempre pensamos que las niñas pueden defenderse sin ser agresivas. Seamos honestos: en una cultura de guerra, no preparar técnica y prácticamente a un grupo de la sociedad para poder acceder a las técnicas de agresión cuando es necesario es discriminatorio. Busco alternativas radicales a la cultura de guerra, y una de ellas es el acceso igualitario a las técnicas de violencia. Toni Negri dijo: tenemos que dar armas a la población porque el estado está armado. Yo diría: tenemos que dar armas a las mujeres porque los hombres están armados. (citado por Tejada-Herrera, 2019)

Partiendo de esta premisa, ante una sociedad patriarcal en la que el número de feminicidios y agresiones es cada vez mayor, para Tejada-Herrera esta constituye una alternativa para que el género no sea un motivo por el cual ser violentada y/o asesinada.

Para ello, en el ámbito de la práctica social, decide organizar talleres de defensa para mujeres cisgénero y transgénero con el objetivo de, como señala la artista:

...construir una nueva idea de lo femenino, en la que la mujer no sea frágil, ni vulnerable, ni necesite ser rescatada, sino que tenga las armas para defenderse y pelear...



Figura 7 y 8 Tejada-Herrera, E. (2019). *Queen Kong, the girls learn to fight*. Recuperado de <https://tejadaherrera.wordpress.com/>

Figura 9 Tejada-Herrera, E. (2019). *Las Bambas*. Recuperado de <https://tejadaherrera.wordpress.com/>

...la idea de la mujer que pelea y es peligrosa, no como la excepción, sino como lo normal. (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero de 2020)

Asimismo, últimamente la obra de Elena Tejada-Herrera también se propone, siempre desde una posición feminista, cuestionar a la sociedad y el Estado sobre su rol en la conservación del medio ambiente. Su trabajo *Las Bambas* (2019) plantea una postura anti extractivista que conversa con un feminismo post humanista – cómo tender puentes con otras especies –. En este sentido, Portocarrero señala que la artista desarrolla un feminismo interseccional que abarca temas de clase, raza, género, incluso especie, que, desde su experiencia particular y local, logra enlazar con temas de relevancia mundial (F. Portocarrero, comunicación personal, 20 de enero de 2020).

Actualmente, Elena Tejada-Herrera reside en el Perú. Retornó en el 2019 para continuar creando performances, videos, experiencias colectivas creativas y más, que, con una actitud crítica, conversen con el contexto social, político y cultural del país, cuya situación lamentablemente no dista mucho de años atrás. La política sigue siendo un escenario de corrupción, la mujer sigue siendo víctima de la sociedad patriarcal y misógina en la que vivimos y nuestras tierras siguen siendo explotadas a manos del Estado y las empresas privadas. Sus próximas obras buscan demandar y cuestionar estas situaciones que como sociedad nos aquejan. Sobre su cuerpo en sus próximas performances, la artista señala que “no a va ser un cuerpo ni domesticado, ni políticamente correcto... Va a ser un cuerpo ahorado” (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero de 2020).

2.2. Videos de esta mujer: registros de performances, 1997-2010

En agosto del 2016 Proyecto AMIL realiza la primera muestra comprehensiva de Elena Tejada-Herrera en Lima, cuya curaduría estuvo a cargo de Florencia Portocarrero. La exhibición reunió 21 registros de performances que la artista había creado a lo largo de una década en el Perú y los Estados Unidos. El título de la muestra “Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer: registros de performances, 1997-2010” hacía referencia al canal de YouTube de Tejada-Herrera, *videosdestamujer*, una de las plataformas digitales en las que exhibe su obra entre un público más amplio, democratizando su arte ante el circuito oficial de exhibición.

La muestra se centró en sus performances y consistió en la proyección de los videos de las acciones realizados entre 1997 y el 2010. Entre las obras exhibidas se encontraban varias de las mencionadas previamente como *Recuerdo* (1998), *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), *Girlboy* (2000), *Accents of Color* [Acentos de color] (2003-2006), entre otras como *Burping Wonder Woman* [La mujer maravilla eructando] (2006), *Translator* [Traductora] (2007) y *About you* [Acerca de ti] (2008). *Domestic Crimes* [Crímenes domésticos] (2004) fue el único video que a propósito no fue incluido en la muestra, pues, como parte de activación de la exposición, se decidió lanzar el video por e-mail replicando la lógica de la artista de mover su obra a través de redes y plataformas digitales.

Acompañando la exhibición se hizo la publicación del libro del mismo nombre editado por Florencia Portocarrero, con textos del artista Armando Andrade Tudela y el escritor Miguel A. López que reflexionan sobre la obra en mención. Asimismo, el libro incluye el conversatorio que se llevó a cabo en el marco de la muestra titulado “Genealogías del arte feminista en el Perú: una conversación en torno al trabajo de Elena Tejada-Herrera” en donde participaron Portocarrero, la curadora e investigadora Karen Bernedo y las artistas Claudia Coca, Lorena Lo-Peña, así como la misma Elena Tejada-Herrera.

Finalmente, como parte del programa de la muestra se realizó una experiencia interactiva participativa cuyo concepto inicial la artista había desarrollado previamente en Estados Unidos bajo el nombre de *Paper Animals* [Animales de Papel]. La pieza, llevada a cabo en el mismo espacio de la exposición, la galería de Proyecto AMIL ubicada en el sótano del Centro Comercial Camino Real, animaba a los asistentes a crear disfraces de papel en forma de animales. Luego de cubrirse con sus creaciones, el público podía ser parte de su película, serie de televisión o video musical favorito en tiempo real a través del *chroma key*⁷.

Es en esta muestra que conozco por primera vez la obra de Elena Tejada-Herrera. Recuerdo haber entrado, sin saber que me esperaba, a esos grandes cubos blancos que a modo de cine permitían visualizar las proyecciones en una atmósfera contemplativa. Los videos que vi aquella noche generaron en mis varias interrogantes y me llevaron a querer conocer más sobre la obra de quien hoy me encuentro escribiendo esta investigación. En aquel momento me dejé llevar por las imágenes sin profundizar en el trabajo conceptual y el discurso de fondo que acompañaba los videos. Sólo ahora comprendo la fuerza y la importancia de aquellas obras.

Considero que esta muestra, la publicación y el programa que comprendió eran necesarios en nuestra ciudad y nuestro país. A excepción de algunas menciones en libros y revistas especializadas, la obra de Elena Tejada-Herrera ha sido prácticamente omitida en la historia del arte contemporáneo peruano a pesar de que, como señalan Joel Yoss, Director de Proyecto AMIL, y Juan Carlos Verme, presidente del Patronato del MALI, es la artista peruana pionera de la performance y el video feminista (Portocarrero, 2018). El historiador y curador David Flores Hora también señala a Tejada-Herrera como la primera en reafirmar el cuerpo

⁷ Técnica audiovisual utilizada en cine, televisión y fotografía que consiste en extraer una imagen o video usualmente verde – de ahí la pantalla verde – para reemplazar dicha área por otra imagen o video.

femenino en su obra, considerándola como un referente del arte y el feminismo, y el arte y accionismo en la historia del arte peruano (D. Flores, comunicación personal, 22 de enero de 2020).

2.3. Performance y videocreación en el Perú de Elena Tejada-Herrera

Estudiar el contexto artístico de la década de los 80 y 90 nos permite reconocer el tipo de performance y video que se gestaba a la par que Elena Tejada-Herrera se forma y desarrolla como artista. Al igual que ella, estos artistas y colectivos de arte estuvieron sometidos a años de violencia y corrupción durante la dictadura fujimontesinista, circunstancias que no fueron ajenas a su obra.

A continuación, revisamos algunos de los colectivos de arte, acontecimientos artísticos y obras más representativos de la época.

2.3.1. Performance en los 80 y 90

Si bien Elena Tejada-Herrera es considerada pionera de la performance en el Perú, según Emilio Tarazona se puede rastrear manifestaciones artísticas de tipo performático desde 1917 (2005, p. 12). Sin embargo, sería el poeta y artista visual Jorge Eduardo Eielson quien sentaría la base de la performance en el país. Durante los años 70, el artista llevaría la poesía más allá del lenguaje verbal con actos efímeros que acompañaban su creación poética y literaria. “Yo prefiero, siempre que es posible, producirme más en el tiempo, en la memoria, o a través de materiales leves e intensos, fácilmente sustituibles o transportables y que «viven» sólo en determinado espacio o momento” (Eielson, citado en Arias 2009, p. 47). La más

reconocida obra de Eielson es *Nudos*, una serie de instalaciones, performances, pinturas y objetos inspirada en los quipus Incas. *El cuerpo de Giuliano* (1972) también destaca entre sus performances por poseer un carácter ritual y estético, cuyo soporte principal es el cuerpo de la modelo (Arias, 2009).

Como se ha expuesto previamente, los años 80 en el Perú estuvieron marcados por los conflictos políticos y sociales productos del Conflicto Armado Interno iniciado en 1980 por la organización subversiva Sendero Luminoso. El proceso de violencia perpetuado por los grupos terroristas tuvo un importante componente étnico y racial, siendo las comunidades andinas e indígenas las más afectadas durante la guerra interna. Aunque en menor medida, la violencia por discriminación también se ejercía por motivos de orientación sexual. Es en este contexto que surge el Grupo Chaclacayo, conformado por el alemán Helmut Psotta, y los estudiantes peruanos Sergio Zevallos y Raúl Avellaneda. Entre 1982 y 1989, los tres artistas se autoexiliarían de forma voluntaria en una casa a las afueras de Lima para producir el trabajo colectivo más arriesgado de experimentación artística y performance sexopolítica de los años ochenta (López, 2019). La serie de objetos, esculturas, acciones y documentos que crearon, constituye, en palabras de Miguel A. López “un experimento de producción de subjetividades desviadas que deshacían las identidades sociales y de género a través de un vocabulario sadomasoquista y ritual que buscaba exorcizar los efectos opresivos de la ideología, la religión y el legado del colonialismo” (2019, p.127). Una de sus primeras acciones grupales, *La procesión* (1982), consistía en la romería de un pequeño altar hecho de basura que incluía figuras como Santa Rosa de Lima y el dictador chileno Augusto Pinochet, desafiando los valores estéticos del modernismo y parodiando el tradicional rito católico.

Otro artista de la época fuertemente influenciado por el entorno de violencia y discriminación fue Jaime Higa, mestizo oriental de clase trabajadora, cuya obra despliega, como señala López (2019):

Una crítica a las normas coloniales, de clase y de sexualidad a través de la desviación de las disciplinas artísticas y sus marcas de autoridad. Su obra no solo buscaba eludir los controles de calidad del «buen arte», sino que además reclamaba la basura, lo cursi, lo amanerado y lo fetichista como lugares afirmativos de producción artística y política. (p.154)

Una de las piezas más representativas del artista es la performance que realiza en la Escuela de Artes de la UNMSM en 1988. En la acción, *Sin título*, Higa todo vestido y maquillado de blanco, dejando ver su torso vendado, revienta pequeñas bolsas de pintura roja que derrama sobre su boca, cuello y muñecas representando una escena de suicidio.

Como podemos ver, la obra de quienes desarrollaron la performance durante la década de los 80, tiene un marcado carácter crítico, que influenciado por su realidad social y mediática aborda a través de su discurso temas como género, muerte, raza, clase, entre otros. Para estos artistas, el cuerpo se torna en el espacio desde el cual luchar en contra de la discriminación y la violencia ejecutada por los sistemas reguladores como la iglesia, el estado o el propio arte.

En los años 90 la situación política y social no experimenta grandes cambios, sin embargo, son otros los artistas que aparecen en la escena del performance local. Entre ellos destacan Francisco Guerra García con la acción *Expláyate* (1994), que consistía en una parodia de la captura de Abimael Guzmán, líder senderista; Juan Pacheco con su obra *Yo soy el que*

soy (1995), en donde vuelto un objeto escultórico surge de una especie de capullo colgado de la pared de la Galería Extramuros; y Emilio Santisteban que destaca con *Crisis* (1999), una instalación-acción que invita al espectador a un espacio privado como lugar de reflexión política, “un espacio que demanda articular estado y sociedad en paralelo a lo público y lo privado: donde las responsabilidades de individuo y ciudadano son una y la misma” (Hernández Calvo & Villacorta 2002, p. 157).

Punto aparte cabe revisar la obra del colectivo Sociedad Civil, cuyas performances tuvieron una gran repercusión a nivel nacional e internacional. Entre sus miembros se encontraban Susana Torres, Sandro Venturo, Claudia Coca, Carlos Santisteban, entre otros. La primera performance que realizaron se da en abril del año 2000, luego del fraude electoral que mantenía a Alberto Fujimori en el poder con su tercer mandato. *El entierro político de la ONPE* (Oficina Nacional de Procesos Electorales), como se tituló la acción, “daba por muerto al régimen de Fujimori y desautorizaba públicamente cualquiera de sus futuras acciones” (Vich, 2011, p. 386) Según Víctor Vich “este primer performance marcó el surgimiento del Colectivo Sociedad Civil que, con el pasar de los meses, comenzaría a tener un impacto político realmente inusitado” (2011, p. 386).

Lava la bandera fue la segunda performance del colectivo Sociedad Civil y la que tuvo mayor alcance por su carácter de replicabilidad. Realizada el 27 de julio del 2000, la acción consistía en lavar la bandera peruana, signo de la nación, para limpiar el país figurativamente de toda la corrupción del régimen fujimorista. Desde dicha fecha, todos los viernes del año, la gente se concentraba al mediodía en la Plaza Mayor de Lima a lavar sus banderas, a lavar la patria. “...en medio de bateas rojas, agua limpia y jabón Bolívar se procedía públicamente al lavado de la bandera peruana en un ambiente que combinaba la fiesta con la protesta social”

(Vich, 2011, p. 388). Una vez limpia y exprimida, se colgaba la bandera a secar frente a la sede central del gobierno. Al poco tiempo, todas las ciudades del Perú lavaban la bandera en sus respectivas plazas públicas. A la acción también se sumaron las comunidades de peruanos residentes en el extranjero. Como señala Vich (2011), *Lava la bandera* estableció una poderosa demanda que puso de manifiesto la conexión entre vida cotidiana y política, en la que la construcción de la identidad social está inevitablemente atravesada por lo simbólico y político.

Con la revelación de los vladivideos⁸, la corrupción en el país llegó a niveles nunca antes vistos lo que generó una aún mayor indignación ciudadana. Frente a esta situación, el colectivo Sociedad Civil se plantea como objetivo no sólo derrocar el régimen fujimorista sino originar un movimiento ciudadano que acabara con la impunidad del presidente y su asesor, Vladimiro Montesinos, llevando a cabo su tercera performance *Pon la basura en la basura*. Este grupo de artistas reparte más de 300 mil bolsas de basura con fotos impresas de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos – vestidos con el traje de reos – en puntos estratégicos del régimen como el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, las casas de los políticos fujimoristas o la vivienda del vicepresidente de la República, Arnaldo Márquez. Para Victor Vich (2011):

Lava la bandera significó la apropiación del espacio público entendido como el lado más visible de la corrupción social, *Pon la basura en la basura* apuntó hacia la esfera privada como otro lugar donde la mafia había anclado sus redes y ensayaba muchas de sus estrategias. (p. 391)

⁸ Cintas de video grabadas por el asesor presidencial de Fujimori, Vladimiro Montesinos, que registraban la compra de congresistas, funcionarios públicos como dueños de los principales canales de televisión, por parte del Estado con el objetivo de extorsionar a los involucrados a su favor.

Estas representan las principales manifestaciones del performance en las décadas en las que Elena Tejada-Herrera va definiendo su obra y discurso como artista. Es notoria la relación entre la performance y la situación individual, social y política de cada artista, quienes a través de su cuerpo y sus acciones denuncian los crímenes e injusticias de una de las épocas más oscuras de la historia peruana.

2.3.2. El videoarte peruano

Aún así en la mayoría de las obras de Elena Tejada-Herrera el video se encuentra presente de alguna u otra forma, se puede catalogar algunos de sus trabajos como videoarte o videoperformance específicamente – como es el caso de *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999) –. A continuación, haremos un breve repaso por la historia del videoarte peruano, sentando un panorama general de la experimentación con video desde el arte sobre el cual revisar la obra de la artista en cuestión.

José-Carlos Mariátegui, curador y Director de Alta Tecnología Andina (ATA), señala que el inicio del uso artístico y experimental del video en el Perú se da fines de los años 60. El interés parte de un deseo por hacer cine, sin embargo, debido a los altos costos de producción de este medio, muchos artistas inician a explorar la imagen audiovisual a través del video⁹ (JC. Mariátegui, comunicación personal, 10 de enero de 2020). A esto se suma, como señala David Flores Hora, la versatilidad y expresividad del medio (D. Flores, comunicación personal, 22 de enero de 2020).

⁹ Video en cinta.

Es en 1967 que el artista Rafael Hastings experimenta por primera vez con video mientras residía en Francia. En el año 1973, Hastings viaja a la ciudad de Buenos Aires y toma contacto con Jorge Glusberg, fundador del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), junto a quien desarrolla el video *What do you know about fashion?* El trabajo giraba en torno al detrás de cámaras de una sesión fotográfica de modas. Ese mismo año, ya en el Perú, Hastings empieza a hacer uso del *chroma* en el Centro de Teleeducación (CETUC) de la PUCP desarrollando obras en video como *Peruvian* (1978) que partían de juegos cromáticos (Mariátegui, 2018). Así, David Flores Hora afirma que Hastings es “el primer artista que trabajó conscientemente el video, planteado a partir de características estéticas propias de las artes visuales” (El TV Perú, 2014, octubre 4).

De acuerdo a José-Carlos Mariátegui, en los setentas se da una transición de medios, del trabajo en cine al trabajo en video (JC. Mariátegui, comunicación personal, 10 de enero de 2020). La artista Teresa Burga es otra pionera del trabajo con video, quien en 1974, presenta la exposición “4 mensajes” en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) de Lima, en la cual exhibe una instalación multimedia de documentos, registros sonoros y proyecciones de imágenes de televisión (Mariátegui, 2018).

En el camino de la instalación, cabe mencionar el trabajo del cineasta Mario Acha, quien sentó los vínculos entre la didáctica, la interactividad y el arte en su exhibición “Iniciación al Cinematógrafo” (1970). En dicha muestra el artista busca explicar las diversas técnicas relacionadas a la imagen en movimiento, con una serie de artefactos para ser manipulados por el público producidos por el mismo Acha. Experimentando con nuevas tecnologías también, el artista peruano-suizo Francesco Mariotti presenta en Lima en 1973 *El movimiento circular de la luz*, una instalación multisensorial. Junto al crítico e historiador de

arte, Alfonso Castrillón, Mariotti desarrolla en 1979 Contacta – Festival de Arte Total, promoviendo el arte interdisciplinario en el Perú (Mariátegui, 2018).

En 1977, Alfonso Castrillón y Jorge Glusberg se unen para organizar en Lima el Festival Internacional de Videoarte en la Sala de Exposiciones del Banco Continental, un gran momento para la historia del videoarte peruano. En esta muestra se presentaron trabajos de artistas internacionales como Nam June Paik y Wolf Vostell, así como de latinoamericanos y peruanos como Rafael Hastings con el video *What do you know about fashion?*, constituyéndose en la primera plataforma para la difusión de videoarte peruano. Recordemos que la mayoría de galerías estaban enfocadas únicamente en la exposición de obras de carácter pictórico o escultórico.

En 1980, con el inicio del Conflicto Armado Interno, la violencia y criminalidad invadió los diferentes medios de comunicación, principalmente la televisión.

Uno de los eventos televisados más impactantes de la década fue el motín de 1984, en el que doce presos del penal de El Sexto (en el centro Histórico de Lima) tomaron quince rehenes. Fue posiblemente la transmisión en vivo más dramática y sangrienta de la televisión peruana. (Mariátegui, 2018, p. 31).

Este hecho presentado por José-Carlos Mariátegui (2018), evidencia como la violencia se vivía tanto en la calle como en casa, calando en la esfera privada mediante la televisión. Como consecuencia, los trabajos en video no fueron ajenos a las imágenes que se veían en el televisor, dando lugar a obras vinculadas a la guerra interna. A pesar de que la década de los 80 fue una etapa poco activa en la producción videográfica (JC. Mariátegui, comunicación

personal, 10 de enero de 2020), se pueden mencionar algunos ejemplos. En 1985, en la muestra “Por el derecho a la vida” en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, el cineasta Mario Pozzi-Escot presenta el video *Ayacucho, ciudad de los muertos*, la principal provincia afectada por el terrorismo. Otro artista que aborda temas sociales en esta época es Juan Javier Salazar, que en 1990, presenta el video *Recuerdo de la lluvia*, que apela al héroe nacional Miguel Grau a través de la historia de un personaje cotidiano como un taxista (Mariátegui, 2018).

Durante la década de los 90, son tres los videos que marcarían el imaginario visual de la sociedad. Se trata del video que Alberto Fujimori presenta en la televisión en 1991, donde se ve al presidente de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, bailando la danza del Sirtaki¹⁰ con su esposa Elena Iparaguirre y su cúpula. Un año después, un 5 de abril, el mensaje a la nación del presidente Fujimori en el cual anunciaba la disolución del Congreso, quedaría grabado en la mente de los peruanos con el célebre “Di-sol-ver”. Y finalmente, el primer vladivideo Kouri-Montesinos que se graba en mayo del 2000 y se filtra en setiembre del mismo año. Para el historiador y curador Gustavo Buntinx (2016), a partir de los vladivideos, Vladimiro Montesinos se insertó en la historia de la vanguardia del videoarte peruano (Aragón 2016, agosto 03). Según David Flores Hora, la historia del Perú podría contarse entre dichos videos (D. Flores, comunicación personal, 22 de enero de 2020).

En dicha época surge un grupo de artistas interesados en el video entre los que destacan el dúo Arias & Aragón, quienes centran su reflexión en el cuerpo humano; Angie Bonino, artista que explora la cultura popular; el previamente mencionado Juan Javier Salazar y Eduardo Villanes. Sobre este último, destaca la obra *Gloria evaporada* (1994), que denuncia

¹⁰ Danza popular de origen griego creada en 1964 para la película Zorba el Griego

abiertamente la desaparición de los nueve estudiantes y un profesor de la universidad La Cantuta a través de una exhibición, un video, una performance y una acción de protesta. Se trata de un proyecto que juega verbal y visualmente con las cajas de leche evaporada de marca Gloria, las cuales eran utilizadas para entregar los restos de las víctimas a sus familiares.

En el año 1995 se funda Alta Tecnología Andina (ATA), organización cultural cuyo objetivo es contribuir al desarrollo de una nueva cultura basada en el uso y expansión de los medios electrónicos en el Perú y América Latina. ATA se volvió en una gran plataforma del videoarte peruano, colaborando con espacios de edición para los artistas que exploraban con el medio (D. Flores, comunicación personal, 22 de enero de 2020).

A partir de 1997, Jorge Glusberg retomaría el Festival Internacional de Video Arte que originalmente había fundado junto a Alfonso Castrillón en 1977. Este festival tendría su nueva versión en el año 1998, contando con una edición por año hasta el 2001, año en el que adoptaría un nuevo nombre “Festival Internacional de Video /Arte / Electrónica” (VAE) con el cual se extendería hasta el 2011. Este festival permitió el desarrollo de una nueva generación de artistas de video y arte electrónico en el Perú (Hernández Calvo, Mariátegui & Villacorta, 2018).

Para David Flores Hora, ATA y los festivales de videoarte constituyen dos detonadores esenciales en la explosión del videoarte peruano, llegando a su punto de ebullición a fines de los noventas (D. Flores, comunicación personal, 22 de enero de 2020), a lo cual, Mariátegui, le suma el importante aporte de las Bienales (JC. Mariátegui, comunicación personal, 10 de enero de 2020)

En este repaso es importante resaltar, cómo el “imaginario televisivo puede hacer las veces de referente o contrapunto para la producción videográfica local” (Hernández Calvo, 2018, p. 34). Para Mariátegui, esta temprana etapa del videoarte en el país es una “metáfora creativa que se identifica con los jóvenes, buscando una expresión más auténtica y vinculada con la realidad peruana” (2002, p. 22).

Finalmente, cabe señalar que, aunque no tanto como el cine, el costo de realización en video representó una dificultad en la producción artística del medio. No todos los artistas poseían los recursos que implicaba invertir en una producción de video o el acceso a los sofisticados equipos e islas de edición (JC. Mariátegui, comunicación personal, 10 de enero de 2020). Es a mediados de los 90 que, gracias a las nuevas tecnologías, el video se hizo más accesible. Hoy, en la era digital, es posible grabar y editar un video desde tu celular. “Me parece que he tenido mucha suerte que se hayan creado todas estas tecnologías (porque ahora) ya puedo hacer mis películas” (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 03 de abril de 2020).

CAPÍTULO III

ANÁLISIS Y RESULTADOS

3.1. *Bomba y la bataclana en la danza del vientre (1999)*

Bomba y la bataclana en la danza del vientre (Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cThVojgYMXg&t=292s>) es, según Florencia Portocarrero, la pieza que más ha quedado grabada en la memoria colectiva entre las performances iniciales de Elena Tejada-Herrera (2018, p. 14). Esto debido a que, a diferencia de sus performances anteriores, se trató de una obra procesual, con un desarrollo más profundo a nivel conceptual y visual, de carácter interdisciplinario y participativo. Asimismo, con esta performance, Tejada-Herrera participó en el concurso nacional de artes visuales “Pasaporte para un artista” obteniendo el primer puesto.

Se dice que esta obra es un trabajo procesual puesto que consta de varios momentos. La performance, narra la propia artista (Portocarrero, 2018), parte de un rastreo de las imágenes que componen la obra, recogidas de las calles y los medios de comunicación masiva. Imágenes como aquellas de vendedores ambulantes informales travestidos como mujer, con globos inflados a modo de senos y trasero, que ofrecen caramelos en las calles del Centro de Lima y diversos distritos de la ciudad. Para indagar más sobre estos personajes, la artista conversa con el actor Fernando Ramos, con más de diez años de experiencia con actores callejeros, cuya entrevista decide registrar para un posterior uso en la obra.

En un segundo momento, Elena Tejada-Herrera recorre locales nocturnos del Centro Histórico de Lima para encontrar dónde realizar la siguiente acción de la obra. El objetivo era

dar con un espacio cuyo público fuese ajeno al circuito del arte erudito. Tras varias negativas, la artista finalmente selecciona el Centro Cultural El Averno ubicado en el N° 230 del Jirón Quilca. El día 5 de julio (1999), como se anuncia en los afiches pegados en el exterior del local, se presentaría “Elena Tejada Bataclana”. Para esta presentación, la misma artista convoca a los transeúntes de las calles del Centro de Lima a un espectáculo de *vedettes*¹¹.

Asimismo, como parte de la obra, la artista contrataría a Bomba, un vendedor ambulante vestido con globos como “potonas-tetonas” (Tejada-Herrera, 2018, p. 98), pues su intención era trabajar con estos personajes representativos de la cultura popular limeña. La performance consistió en una danza basada en la contracción y relajación de los músculos del abdomen, la cual realizaba Tejada-Herrera en su atuendo de vedette, con largas prótesis de dunlopillo que brotaban de su sostén. Luego, la artista empieza a mutilarse las prótesis con un cuchillo, de las cuales se desprende un líquido azul, tirando algunos pedazos de dunlopillo al público. Mientras Bomba baila alegremente a su lado, la artista se coloca un sostén dorado con abundante relleno y se une al baile al ritmo de la música. Bomba y la bataclana menean sus cuerpos, ambos con sus falsas, pero voluptuosas tetas. Finalmente, la acción concluye con una fiesta bailable en la que la gente jugaba con las prótesis de la bataclana y demás elementos que se habían usado en la performance (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 03 de abril 2020)

El último momento consiste en la presentación de la obra en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú como parte del concurso “Pasaporte para un artista”. El día 13 de julio, Elena Tejada-Herrera interviene en el espacio junto a Bomba y su tumba mientras se escucha la canción “Macho” de Lisandro Meza. Posteriormente, la artista enciende

¹¹ Artista femenina principal de un espectáculo derivado del cabaret y sus diferentes géneros, cuya finalidad es entretener al público a través del canto, el baile y/o la actuación.

el televisor en el cual se reproduce un video que comprende los diferentes momentos de la obra: la entrevista con Fernando Ramos, las “potonas-tetonas” en la calle, la performance en el Centro Cultural El Averno, entre otras imágenes relacionadas a elementos de la performance y el concurso. Inmediatamente después, Tejada-Herrera realiza la danza del vientre frente al jurado. Asimismo, ejecuta acciones de forma repetitiva y constante como desmenuzar y botar dunlopillo, o intentar inflar varios globos a la vez.. Al terminar se escucha la grabación de la conversación con Fernando Ramos contando algunas anécdotas sobre su trabajo, así como se expone el texto anillado de la transcripción completa de la entrevista a dicho actor.

A partir de esta primera descripción de la performance podemos afirmar el carácter interdisciplinario de la obra, puesto que estos diferentes momentos permiten a la artista la producción de elementos como el registro en video y audio de la entrevista al actor Fernando Ramos y la performance realizada en el Centro Cultural El Averno. Ambos productos visuales y sonoros conforman la performance en el concurso, en la cual todos estos elementos, incluyendo el texto de la transcripción de la entrevista, conversan con la acción en vivo frente al jurado y público asistente al Centro Cultural de la PUCP.

Del mismo modo, se trata de una obra participativa ya que Tejada-Herrera contrata a Bomba, un vendedor ambulante, para su aparición y actuación tanto en el Centro Cultural El Averno como en el Centro Cultural de la PUCP, ejerciendo un rol activo en los principales momentos que conforman este trabajo procesual. Así, la imagen de este personaje popular no sólo se constituye como punto de partida sino como componente esencial de la obra. Sobre Bomba, cabe señalar que existía un acuerdo previo para su correspondiente participación, siendo Bomba invitado de la artista en la acción.



Figura 10 Tejada-Herrera, E. (1999). *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*. Recuperado de <https://terremoto.mx/article/elena-tejada-herrera/>

Figura 11 Tejada-Herrera, E. (1999). *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cThVojgYMXg&t=54s>

En base a la descripción de las características principales, que hicieron que esta performance quedara grabada en la memoria colectiva, es necesario hacer una distinción entre la obra como proceso, la cual incluye todos los momentos previamente descritos; y el video como obra, el cual es un producto audiovisual de 10 minutos de duración que formó parte del proceso y al que podemos acceder actualmente a través del canal de YouTube de la artista.

Partiremos entonces con el análisis de la obra como proceso, en el cual está inmerso el video. Las variables que se analizarán serán los espacios de significación, las categorías identitarias, los procesos de representación e identificación, el cuerpo como objeto de representación y las relaciones de poder. Una vez observadas estas variables, analizaremos el uso del video tanto como parte de la obra como producto en sí mismo, describiendo las imágenes y sonidos que lo componen, así como la edición que lo caracteriza. Finalmente se analizará el discurso para lo cual tomaremos en cuenta los dos primeros análisis – obra y video – así como la intertextualidad, es decir, los discursos producidos con anterioridad, paralelamente o posteriormente a la obra, concentrándonos en este caso en los medios de comunicación masiva y una fracción de la cultura popular.

3.1.1. Análisis primero

Como hemos mencionado previamente se trata de una obra que consta de varios momentos, por lo tanto, podemos identificar tres espacios de significación. Un primer espacio está constituido por las calles del Centro Histórico de Lima, en las cuales se desarrollan diversos patrones culturales y manifestaciones artísticas, y en cuya cotidianidad encontramos a personajes característicos de la cultura popular como los vendedores ambulantes travestidos que ofrecen caramelos tras una corta actuación cómica para lograr su objetivo de venta. Es un

ambiente variopinto, de constantes estímulos, en el que suceden intercambios de tipo comercial, social y cultural. En él se mezclan historia, informalidad y modernidad, “todo puede pasar” por lo que lo atípico es lo normal, incluso dentro de las instituciones públicas que lo habitan. Elena Tejada-Herrera se nutre de este espacio y sus imágenes para construir visualmente y discursivamente su obra. De igual modo, este constituye su primer espacio de acción, pues recorre las calles del Centro entrevistando a los diferentes vendedores ambulantes “tetonas-potonas” hasta llegar al actor Fernando Ramos, con quien conversa a profundidad sobre esta labor. Como segunda acción, Tejada-Herrera también recorre las calles del Centro Histórico en búsqueda de un local en el cual poder realizar la primera performance de este trabajo procesual.

El segundo espacio entonces se encuentra circunscrito dentro de las coordenadas del primer espacio – el Centro Histórico de Lima – y se trata del local que finalmente selecciona la artista para llevar a cabo su acción: el Centro Cultural El Averno, ubicado en el Jr. Quilca 230. El criterio para la selección de este espacio era atraer al público que cotidianamente circulaba por las calles del Centro Histórico y que por lo tanto se encontraba más familiarizado con la cultura popular, siendo extraños al arte académico u oficial. Fundado en diciembre de 1998 y operativo hasta el 2012, el Centro Cultural El Averno acogió diversas propuestas artísticas – musicales, plásticas, literarias – de la movida contracultural y underground de Lima. La interacción dentro de este espacio giraba principalmente en torno al arte, constituyendo así un punto de encuentro entre artistas contracorriente o personas que disfrutaban de expresiones artísticas alternativas, con un discurso contrario al oficial, en búsqueda de diversidad y libertad cultural. El público asistente era un agente activo en la dinámica y experiencia del lugar. En este sentido, en El Averno “todo era permitido”. Por lo tanto, a pesar de que los asistentes a este local no eran ajenos a diferentes expresiones artísticas, en este recinto Elena Tejada-

Herrera podía desarrollar libremente su propuesta e invitar a los transeúntes de la zona – su público objetivo – al espectáculo.

Finalmente, el tercer y último espacio de significación es el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, sede del concurso “Pasaporte para un artista”, ubicado en el centro de San Isidro, uno de los distritos más acomodados de la ciudad de Lima. Este espacio es caracterizado por exponer obras de teatro, artes plásticas, cine, entre otras manifestaciones artísticas de carácter formal y erudito, cuyo público en su mayoría es gente que cuenta con un grado educativo superior. En este espacio, a diferencia del Centro Cultural El Averno, la dinámica se asemeja a la de un museo, en donde las personas interactúan con las obras expuestas desde un papel pasivo, son observadores que comentan entre ellos sus opiniones en torno a las manifestaciones acatando las normas de comportamiento esperadas en un museo. Es decir, hay un patrón de comportamiento aprendido y esperado por parte de la institución como por parte del público asistente.

Sobre las categorías identitarias y los procesos de representación, debemos primero establecer los diferentes actores involucrados en la performance. Por un lado, está Elena Tejada-Herrera como ella misma: mujer artista de clase media. Por otro lado, tenemos a Tejada-Herrera vestida como vedette, con un pequeño, colorido y brillante traje que deja ver gran parte de su cuerpo descubierto, especialmente su abdomen y piernas. Luego, está Bomba, travestido como mujer “tetona-potona”. Asimismo, tenemos a dos tipos de público: espectadores de clase popular y espectadores cultos.

En relación a la artista, identificamos dos categorías identitarias desde las cuales desarrolla la obra y apela al público. La primera se trata de ella como Elena Tejada-Herrera,

representándose a ella misma: mujer, mestiza, artista, educada. Desde esta categoría y proceso de representación cotidiano, ella emprende su primera acción, recorriendo las calles del Centro Histórico de Lima, acercándose a los diversos vendedores ambulantes. Bajo esta categoría y representación, también realiza la entrevista a profundidad a Fernando Ramos. Respecto a la segunda categoría identitaria, se trata de una vedette, mujer cuyo rol es entretener al público a través del canto, la danza o la actuación, y que Tejada-Herrera personifica mediante un proceso de representación que construye de las imágenes que ve en los medios de comunicación como la televisión y la prensa escrita. La artista comparte con este personaje su identidad como mujer, una categoría importante en el desarrollo y discurso de la obra como veremos más adelante.

Sobre las categorías identitarias previamente descritas, es importante mencionar que el objetivo de Tejada-Herrera, tanto como artista y como bataclana, era situar a Bomba, los demás vendedores ambulantes, así como a ella misma al mismo nivel, pues identifica a todos como generadores de cultura, valorando la labor de estos personajes tanto como la labor de un artista consagrado como tal. Es por este motivo que no existen ensayos previos o mayor control sobre la actuación, pues se busca representar la cotidianidad de los actos, los cuales llegan a constituir una forma de arte y cultura. Es por este motivo también que Elena Tejada-Herrera se presenta como bataclana en el Centro Cultural de la PUCP. Su intención, por lo tanto, es demostrar la igualdad entre los performers en tanto creadores y productores de cultura más allá de las diferentes circunstancias.

En cuanto al público, reconocemos dos categorías identitarias generales: por un lado, está el público que identificamos bajo la categoría de popular, puesto que crea, a la vez que consume los patrones culturales del estrato popular. Por otro lado, tenemos a un público con un grado de instrucción más elevado, que por lo tanto se identifica con una categoría de clase

socio-económica media-alta, que consume arte erudito. En estas categorías se encuentra presente una relación de status y poder fuertemente arraigada en nuestra sociedad producto del colonialismo instaurado por Occidente, en la que lo popular es inferior y por lo tanto marginal en contraposición a la burguesía limeña considerada como selecta y superior.

En estas categorías identitarias y procesos de representación e identificación, el cuerpo juega un rol importante, puesto que a través de él es posible la personificación de estos personajes con identidad propia como lo son la vedette y el vendedor ambulante travestido. Está entonces el cuerpo de la propia artista, quién mediante un brillante y colorido vestuario compuesto por tacones, una minifalda y un sostén con largas prótesis de dunlopillo a modo de senos, se transforma en una vedette en la performance. No sólo es su caracterización física la que nos permite reconocerla como tal, sino la acción que realiza: el baile, característico de estos personajes femeninos de la farándula local. En un primer momento, Tejada-Herrera protagoniza una danza del vientre que consiste en contraer y relajar el abdomen, zona del cuerpo que no está cubierta por su atuendo. Como cierre de la performance, la artista vuelve a bailar, esta vez junto a Bomba, moviendo enfáticamente sus senos falsos y su trasero casi descubierto, atributos físicos por los cuales las vedettes son reconocidas. Bomba, como segundo protagonista de la performance, transforma su cuerpo masculino en femenino a través de globos como prótesis, es un cuerpo travestido en una mujer “tetonta-potona”. En el caso de Bomba, no se trata de una transformación únicamente para la performance, pues la realiza cada vez que sale a las calles del Centro Histórico a vender golosinas. Su cuerpo, entonces, constituye una herramienta visible mediante la cual ejerce su trabajo y se gana la vida día a día. En relación a la performance, Bomba también protagoniza la acción danzando al ritmo de la tumba o conga, quien al mover su cuerpo logra que los globos que tiene como tetas y poto se meneen sin parar como usualmente lo hacen. Es así que, tanto la danza de Tejada-Herrera como

vedette y la de Bomba como “potona-tetona”, tienen una connotación sexual, asociada al cuerpo femenino, sus atributos – en este caso ficticios – y el movimiento de estos.

Analizados los espacios, categorías y procesos identitarios, así como el rol que juega el cuerpo en ellos, es necesario desarrollar las relaciones de poder que subsisten en la acción, específicamente aquella que se da entre los agentes activos como son Elena Tejada-Herrera y Bomba. Si bien el objetivo de Tejada-Herrera es valorar el trabajo de Bomba en su calidad de artista y generador de cultura, es ella quién al convocarlo y contratarlo contrae inevitablemente una posición de poder sobre Bomba. A pesar de la espontaneidad del acto, es ella quien crea y dirige la obra en relación a sus propias necesidades expresivas y objetivos discursivos. Con la finalidad de transferir a Bomba el carácter de generador de cultura, introduce a este personaje y su acto cotidiano a espacios opuestos a su realidad, confrontándolo a un público ajeno bajo nuevas circunstancias, a las cuales tal vez nunca hubiera accedido sino hubiera sido de la mano de una artista de clase media. Tanto El Averno, a pesar de su ubicación en el Centro de Lima, y el CCPUCP, son espacios en los cuales el arte está al centro y por lo tanto la obra o performance que se presencie irreparablemente es juzgada bajo los criterios estéticos que dominan el campo, sea clasificada como contracultura – como en el caso de El Averno – o esté inserta en la oficialidad como ocurre en el CCPUCP. Es así que cuando observamos la performance es casi inevitable pensar en Bomba en su calidad de invitado como una persona ajena a esa realidad.

Así, a través de la descontextualización de la acción cotidiana de Bomba, Elena Tejada-Herrera logra evidenciar nuestro variopinto universo cultural, en el que ciertas manifestaciones culturales no son reconocidas como tal al margen de lo que oficialmente si consideramos como cultura y arte. Esta discriminación es solo una arista del intrincado racismo que habita en

nuestra sociedad, el cual la artista intenta denunciar con su acentuada performance de bataclana junto a Bomba en calidad de iguales. Sin embargo, hasta el día de hoy, dicha igualdad es solo ilusoria.

Antes de realizar el Análisis Crítico del Discurso (ACD) de *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, nos detendremos a analizar el video tanto como parte del proceso de la obra, así como producto en sí mismo.

El video se genera a partir de diferentes momentos de la obra, es decir, está compuesto por imágenes del Centro Histórico de Lima, del acercamiento en las calles a los vendedores “potonas-tetonas”, la entrevista a Fernando Ramos y la performance en el Centro Cultural El Averno. Sin embargo, son las imágenes de este último momento las que protagonizan el video. Se pueden apreciar los instantes previos al espectáculo, los preparativos “detrás de cámaras”, la propia artista ya en personaje en las calles invitando a los transeúntes; y la performance en sí misma, en la cual podemos ver al público asistente, sus reacciones, y por supuesto todos los elementos que componen la acción como la utilería, el vestuario, los protagonistas y el espacio en sí mismo.

A partir de este breve recuento de las imágenes, podemos afirmar que Elena Tejada-Herrera estableció el registro visual de los diferentes momentos del trabajo desde un inicio, concibiendo de antemano el producto resultante como componente esencial de la posterior performance en el marco del concurso “Pasaporte para un artista”. La cámara estuvo tanto en sus propias manos, cuando el momento se lo permitía, o bajo su dirección. Es decir, a diferencia de sus primeras performances, el registro en video estuvo planeado y pensado como parte de la obra, por lo tanto, aunque las acciones no fueron realizadas exclusivamente para la cámara,

sí fueron pensadas para ser registradas. La artista comenta respecto a *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* que se trata de una obra híbrida, puesto que fue concebida tanto como una performance así como un trabajo de video en donde ella realizó desde el storyboard y la dirección de cámara hasta el proceso de edición, constituyendo entonces una videoperformance. (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 03 de abril 2020).

En este video, cuya duración es de 10 minutos, podemos distinguir dos momentos. Un primero momento compuesto por los 2 minutos iniciales del video y un segundo momento compuesto por los 8 minutos restantes. Esta distinción está basada principalmente en la edición y la sonorización de las imágenes. Así, los dos minutos iniciales están caracterizados por una serie de imágenes de las diferentes acciones de la obra intercaladas a un ritmo dinámico, es decir, varios planos cortos – primeros planos o planos medios – de corta duración, que se suceden el uno al otro con el sonido de un estridente timbre de fondo. Hacia el final de los dos primeros minutos el ritmo empieza a descender, habiendo planos de mayor duración temporal. Entonces, el timbre calla, se da inicio al segundo momento, las imágenes y el sonido se corresponden, el ritmo de edición descende, se trata de una fracción con un corte más documental, que respeta un orden cronológico. Vemos en primer lugar los afiches del espectáculo que anuncian a Elena Tejada-Herrera en acción y a la artista invitando a los transeúntes. Ya dentro del Centro Cultural El Averno, presenciamos como Bomba travestido va dándole el detalle final a su atuendo. Inmediatamente después vemos a Bomba en el escenario bailando al ritmo de la tumba. La bataclana se encuentra sentada a un lado observando el espectáculo con globos largos inflados en mano. A continuación, la bataclana toma el escenario para realizar la danza del vientre, una vez finalizada, continúa bailando, pero esta vez cumbia. Bomba también baila mientras la tumba suena. En este instante la música deja de sonar, la bataclana se para sobre un banco mostrando sus largas prótesis de dunlopillo, se



Figura 12 Tejada-Herrera, E. (1999). *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cThVojgYMXg&t=54s>

Figura 13 Tejada-Herrera, E. (1999). *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*. Recuperado de <https://terremoto.mx/article/elena-tejada-herrera/>

pone de perfil, coge y deja caer sus ficticios senos dando cuenta de su larga extensión. Se baja del banco y se dirige hacia una mesa, el estridente timbre empieza a sonar nuevamente. En esta mesa, la artista con cuchillo en mano procede a cercenarse las prótesis, de las cuales brota un líquido azul. Luego de esta acción, cuya duración en video es de aproximadamente dos minutos, vemos la reacción del público, un tanto perplejo. La bataclana les tira trozos de dunlopillo que se arranca de lo restante en el sostén. A continuación, vemos que se coloca un nuevo sostén dorado con bastante relleno simulando nuevamente grandes senos. Al ritmo de la tumba y la música en vivo, la bataclana y Bomba empiezan a bailar y menear sus voluptuosas prótesis, dando fin al video con la danza.

A continuación, se complementa esta descripción y primer análisis del video, tanto como parte del proceso como obra en sí misma, con el Análisis Crítico del Discurso de la performance en general, el cual permitirá comprender con mayor profundidad cómo el video adquiere un rol performático y discursivo en esta obra.

3.1.2. Análisis Crítico del Discurso (ACD)

Así como la obra es un proceso y está comprendida por diferentes momentos, el discurso de *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* abarca diversas temáticas, dentro de las cuales se identifican dos principalmente: la representación de la mujer en la cultura popular y en los medios de comunicación masiva, y lo real como desilusión. Sobre este último, se trata del eje temático establecido por el concurso “Pasaporte para un artista”, al cual Elena Tejada-Herrera debía responder de alguna manera a través de su obra. Concentrémonos en este discurso en primer lugar.

Tejada-Herrera trabaja lo real como desilusión a través de la confrontación. *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* confronta espacios, identidades, realidades y representaciones. Sobre los espacios, podemos establecer un contraste entre el Centro Histórico, en el cual se encuentra comprendido El Centro Cultural El Averno, y el Centro Cultural de la PUCP. Estos espacios de significación se confrontan en el último momento de la obra, en el cual los personajes de la cultura popular, típicos del Centro Histórico – como la vedette y el vendedor ambulante – transgreden el Centro Cultural de la PUCP, una plataforma legitimadora de arte erudito. Esta transgresión, además se da al ritmo de la canción “Macho” de Lizandro Meza, un vallenato/cumbia escuchado principalmente por las clases populares, cuya letra es claramente machista:

En el mundo lo más bello

Que me ha podido suceder

Es de haber nacido macho

Pa gozar buena mujer.

Bendita sea mi mamá

(Por haberme parido macho) (Meza, 1994).

Y es a través del encuentro entre espacios y realidades opuestas, que se confrontan también identidades, una identificada con la clase popular, su cultura y personajes cotidianos, y otra perteneciente a un universo socio-económico de clase media-alta y alta que consume arte erudito. En esta confrontación, como menciona la artista, se generan procesos de identificación o rechazo, a la vez que se ven implicadas relaciones de poder (Tejada-Herrera, 2018). Sobre ello, Florencia Portocarrero afirma que:

Empleando la performance como una intervención pública, la artista establecería una relación “apasionada-convulsiva” con su audiencia, haciendo visible cómo las identidades están articuladas dialécticamente las unas a las otras, a través de un continuo intercambio de deseos e identificaciones; incluso en una sociedad como la peruana, cuyo marco institucional fundamental genera grupos sociales en relaciones estructurales de dominación y subordinación. (Portocarrero, 2018, p. 16)

Por lo tanto, existe en la obra el objetivo de evidenciar las relaciones de poder que han regido sobre la cultura y la sociedad. Lo popular, a pesar de constituir cultura, siempre ha sido relegado y discriminado, tanto sus creadores como todas las manifestaciones artísticas provenientes de la clase media o baja, mientras que la cultura de la clase alta se consagra como alta u oficial por basarse en valores académicos considerados como superiores según la estética eurocéntrica. La cultura es el reflejo de la sociedad, una sociedad en la que pertenecer a las clases populares automáticamente te convierte en un ser inferior, marginal. La artista se posiciona como defensora de la cultura en general, encontrando el mismo valor en las performances de Bomba, las vedettes y los vendedores ambulantes que en las performances que ella realiza o las obras de arte que uno puede encontrar en galerías, museos o centros culturales como el de la PUCP. En este sentido se busca trasgredir las relaciones de poder, llevando la cultura popular y sus personajes a espacios de arte oficial y académico, donde el encuentro entre culturas y estratos de la sociedad tan opuestos generaría como señala Portocarrero una relación “apasionada-convulsiva” tanto para Bomba como para el jurado y los asistentes al centro cultural.

Este encuentro de espacios, realidades e identidades tan distintas continúa a través del video, la instalación y las acciones que ejecutan tanto Elena Tejada-Herrera como Bomba. La

artista entonces lleva el Centro Histórico, su cultura popular y underground, a un contexto tan socialmente opuesto como lo es el Centro Cultural de la PUCP, originando una especie de realidad ilusoria, pues a pesar de que se trata de un espacio y personajes reales, así como de un evento que se dio en un tiempo pasado, parecen ajenos a la realidad en la que se desarrolla el concurso asemejando una ilusión. En este sentido, el video refuerza esta ilusión mostrando las imágenes recogidas del Centro Histórico y del Centro Cultural El Averno e insertándolas en este universo formal, estructurado y por lo tanto contrario. Son las propias características del video y su configuración al momento de la proyección las que enfatizan esta realidad aparentemente ficticia que nos muestra. Como se describió anteriormente, el video consta de dos momentos. Sobre el primer momento, es la rápida seguidilla de imágenes las que nos confunde, nos transporta y nos confronta entre las dos realidades. El tiempo y el espacio parecen disolverse ante las imágenes repetitivas no lineales de: “potonas-tetonas”, el rostro de Fernando Ramos, Bomba, el Centro Cultural El Averno, la bataclana, globos, un perro, las calles del Centro Histórico, dunlopillo, un cuchillo, líquido azul, la tumba, el público, una grabadora de voz, una taza de café, prótesis, un avión de papel, miradas, los pies, la danza. Es un caos de primeros planos y planos medios que, mediante la cámara en mano, movimientos como el zoom in y zoom out, se unen en un montaje experimental que nos genera una sensación vertiginosa. Como señala Armando Andrade:

Desde el inicio del video, Tejada-Herrera buscó presentar un mundo en total discrepancia con el de las galerías e instituciones del arte... La forma en la que esto se pone de manifiesto en el video amplifica estas diferencias. La edición es voluntariamente confusa y con imágenes de muy baja calidad, lo que le da al video un aura de documento desarraigado y perdido en el tiempo. (2018, p. 88)

Así, la propia estética del video acentúa esta oposición y confrontación de realidades. A través de una estética “low-tech”, el video – y lo que presenta – se tiñen de una clandestinidad que se contrapone a las plataformas oficiales de consumo y distribución del arte, generando una ruptura entre estos espacios.

Son estas imágenes con las que Elena Tejada-Herrera interactúa activamente en la performance realizada en el marco del concurso, estableciendo un paralelo entre su accionar en tiempo real y su accionar en pantalla, jugando con los mismos elementos – como el dunlopillo y los globos – sumándole esta vez la posibilidad de jugar con las diferentes piezas generadas a partir de los primeros momentos de la obra procesual: registros de voz, ruidos, imágenes. Se trata así de una obra que alterna sonidos, video, silencio y acción con el objetivo de contrastar dos realidades a través de los sentidos.

Sobre el discurso de la representación de la mujer en *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, es necesario conocer el contexto en el que surge la obra, así como el discurso de los medios de comunicación en torno a la mujer en dicha época.

Bomba y la bataclana en la danza del vientre es un trabajo realizado en el año 1999, durante el tercer mandato del presidente Alberto Fujimori, teñido por la corrupción y el narcotráfico. Como indica la Asociación Servicios Educativos Rurales (SER):

Desde la época del montesinismo en la década del 90, el gobierno de Alberto Fujimori permitió la cooptación de Fuerzas Armadas y Policiales, así como la del Ministerio Público y el Poder Judicial, para permitir mediante pago de cupos a policías y militares en el territorio, excarcelaciones, indultos e influencia política, la exportación de droga

dirigida principalmente hacia los “carteles” mexicanos de Tijuana y Sinaloa. (2018, julio 18)

La corrupción de dicho gobierno también caló en la prensa y los medios de comunicación, siendo el asesor Vladimiro Montesinos el que se encargó de la compra de la “prensa chicha” y diferentes canales de televisión con el objetivo de apoyar la campaña reeleccionista de Alberto Fujimori y atacar a la oposición política y periodística entre 1998 y 2000 (Hidalgo 2011, mayo 4). En relación a los medios de comunicación, no fue la única estrategia que el ex mandatario decidió ejecutar. Con el objetivo de mantener a la población desinformada, la dictadura instaló una sociedad del espectáculo en donde las vedettes y los cómicos ambulantes emergían como personajes centrales de la vida pública (Portocarrero, 2018, p. 14). Así, se popularizaron programas cómicos como “Risas y Salsa”, que consistía en sketches humorísticos en los cuales las vedettes aparecían como personajes destinados a satisfacer las necesidades masculinas. A través de este personaje, la mujer era degradada y burlada, reduciendo su presencia a sus atributos físicos, despojándola de inteligencia, cosificándola. Las vedettes vestían diminutos vestuarios dejando ver en gran medida sus senos y traseros, sólo para el deleite del ojo masculino. Ante lo cual, los hombres protagonistas lanzaban comentarios de evidente connotación sexual e incluso “compraban” el cuerpo de la vedette como si de una propiedad se tratase. En este escenario también surgieron los cómicos ambulantes, quienes se apropiaron de la pantalla – con las vedettes como coprotagonistas – con la misma finalidad: hacer reír a la audiencia y distraerla de la corrupta realidad. Lo mismo sucedía en los periódicos chicha que, en primera plana, junto a sus titulares, mostraban el cuerpo de vedettes o mujeres de la farándula local con pequeños trajes de baño o ropa interior haciendo comentarios directos sobre sus cuerpos o sus vidas privadas.

La sociedad del espectáculo promovida por la dictadura no solo tuvo una repercusión en la representación e imagen de la mujer. Los contenidos que la comprendían se reconocían como populares, cegando a la vez que alimentando a la población, la cual se construía culturalmente a partir de dichos contenidos. Como consecuencia, se veía reforzado el carácter negativo e inferior ya adjudicado a la clase popular. La obra entonces, busca evidenciar lo perjudicial de esta cortina de humo mediática también a un nivel social y cultural, en donde la clase popular – y sus manifestaciones – se convierte nuevamente en víctima de la sociedad, degradada y marginada. Como señala Rocío Silva Santisteban (2008):

...el correlato de los discursos autoritarios de la dictadura fue la creación de una “tele-pobre” que, a través de la denigración de la cultura popular, la explotación de la vida real de los ciudadanos más humildes, la humillación del sujeto femenino – entre otras estrategias basadas en la “basurización simbólica del otro” – representó a las grandes mayorías del país como sujetos “asquerosos”; legitimando medidas políticas antidemocráticas, racistas, machistas y excluyentes. (como se cita en Portocarrero, 2018, p. 18-20)

Con *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, Elena Tejada-Herrera reúne estos dos personajes populares – el travesti y la vedette – como un comentario crítico hacia al uso de los medios de comunicación, y la sociedad del espectáculo promovida por estos, como herramienta política. A través de la performance y sus diferentes momentos, la artista contrasta roles y comportamientos desde el otro: lo popular, lo femenino. Desde las diferentes identidades que ella adopta como mujer – mestiza/educada/clase media –, así como desde la identidad popular que asume durante la performance – la vedette –, Tejada-Herrera cuestiona lo que significa ser mujer, ser el otro y pertenecer a la población basurizada en una sociedad

tan sexista y clasista como la Lima de los noventa. A través de la exposición vulnerable de su cuerpo y la participación de personajes de la cultura popular, la artista “desafió los límites de la censura impuestos por la dictadura” (Giunta, citada en Portocarrero, 2018, p. 16) aludiendo al contenido machista y racista de los medios de comunicación.

En este caso, el recurso del video permite pensar en cómo los medios de comunicación representan al otro como un ser abyecto. Específicamente en el caso de la mujer, quien es representada como un objeto o instrumento, lo cual se refleja en la cultura popular a través de la creación de personajes como el vendedor ambulante “tetona-potona”. De ahí la representación grotesca de lo femenino en la performance, un travesti y una vedette, cuyos cuerpos se reducen a sus voluptuosos y falsos atributos, que aparentemente lo único que saben hacer es bailar al ritmo de la música entreteniéndolo al público mediante el deleite visual. Primeros planos de sus prótesis y de sus movimientos terminan por enfatizar esta objetivación sexual de la mujer a través del lenguaje audiovisual.

En *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, todos los momentos y elementos como parte de un proceso son imprescindibles en la creación y realización de la obra. El video – concebido y planeado desde un inicio, originado principalmente a partir de la performance en el Centro Cultural El Averno y componente esencial de la performance en el Centro Cultural de la PUCP –, al igual que las acciones, tiene una función performática que hace visible la confrontación de espacios, identidades y realidades, así como alude a la representación visual de la mujer, abordando directamente los discursos de la obra. Es en *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, que Elena Tejada-Herrera empieza a descubrir el potencial del video para jugar con el tiempo, el espacio, las representaciones, las identidades y las relaciones de poder,

siempre en permanente conversación con su entorno social, cultural como político, siempre cuestionándolo, como veremos más adelante.

3.2. La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda

(2000)

Elena Tejada-Herrera realizó la obra *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* en el año 2000 en dos diferentes espacios. La primera vez que presentó la performance fue en el marco del proyecto *Terreno de Experiencia 1* organizado por Cecile Zoonens, quién invitó personalmente a Tejada-Herrera pues consideraba importante la participación de las mujeres en la exposición (E. Tejada-Herrera, correo electrónico, 13 de setiembre de 2020). Aquel día, en la Sala Luis Miró Quesada Garland en Miraflores, Tejada-Herrera esperó a los visitantes desnuda en la esquina de una pequeña habitación con una cámara en mano conectada a un monitor de televisión y un proyector a través de un circuito cerrado de televisión (CCTV). La artista registraba, como dice el título de la acción, la manera en que los espectadores miraban el cuerpo de una mujer desnuda. Lo que ella captaba con la cámara se transmitía simultáneamente en el proyector ubicado en el exterior de la sala de exposición, así como en el monitor de televisión que se encontraba situado junto a ella. De esta manera, los visitantes de la sala podían descubrirse mirando el cuerpo desnudo de la artista, quien los apuntaba con la cámara, mientras que el público que se encontraba en el exterior podía ver únicamente los rostros de los “observadores”.

Tejada-Herrera realizó nuevamente esta acción en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, performance cuyo registro en video si ha sido expuesto (Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WFwjYJWzTRI>), a diferencia de la

anterior, a la cual accedemos únicamente a través del registro fotográfico. En esta oportunidad, la artista se encuentra en la sala vestida de negro, sosteniendo la cámara que apunta al público cuya señal de imagen también está conectada a través de un CCTV a un monitor de televisión ubicado junto a ella. Luego de sostener esta acción por un tiempo, Elena Tejada-Herrera deja la cámara sobre el monitor y empieza a quitarse la ropa frente a la mirada de los visitantes. Una vez totalmente desnuda coge nuevamente la cámara dirigiéndola hacia el público, el cual puede verse mirando en el televisor que se encuentra en la sala. Después de un rato, la artista deja nuevamente la cámara sobre el monitor y coge un cartel en el que se lee: La manera en la que decenas de personas miran a una mujer desnuda. El video termina con Elena Tejada-Herrera sosteniendo firmemente el cartel mientras mira fijamente hacia su audiencia.

El registro de la performance corresponde entonces a esta última presentación. Con una duración de 1 minutos y 17 segundos, se trata de un video que resume una experiencia más duradera, mostrando los momentos claves de la acción en orden cronológico con el objetivo de que a partir de las imágenes el espectador pueda recrear la performance en su imaginación. Por lo tanto, se trata de un registro documental, concebido como huella y testimonio de la acción, sin poseer una carga expresiva o discursiva per se. En esta performance el video cobra un rol expresivo y discursivo no a través del registro posterior, sino durante la misma acción, como herramienta de captura inmediata y registro exhibido simultáneamente mediante el circuito cerrado de televisión.

A continuación, se analizará cómo este uso del video y sus tecnologías – cámara, monitor de televisión, pantalla de proyección, circuito cerrado de televisión – conversan con y entre el espacio, la propia artista y el público, representando un componente esencial de la obra. Como tal, descubriremos que el video constituye el eje discursivo de la performance, para lo

cual realizaremos el Análisis Crítico del Discurso desarrollando la intertextualidad de la época tanto a un nivel político como mediático. Es necesario indicar que para términos de estos análisis nos basaremos en la performance llevada a cabo en *Terreno de Experiencia 1*, en la Sala Luis Miró Quesada Garland en Miraflores.

3.2.1. CCTV

El circuito cerrado de televisión o CCTV es una tecnología de video vigilancia creada para poder supervisar en tiempo real diferentes ambientes o actividades a través de un sistema de cámaras enlazadas a un monitor. En *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* Elena Tejada-Herrera hace uso de esta tecnología con ciertas variables. La primera diferencia consta de la cámara, puesto que en los sistemas de video vigilancia las cámaras son fijas, mientras que en la performance es la artista quien sostiene la cámara y por lo tanto decide a qué o quienes apuntar. Asimismo, como sistema de vigilancia, son solo ciertos usuarios los que pueden tener acceso a las imágenes que registra el CCTV. En la performance, las imágenes capturadas por la cámara eran transmitidas tanto en el monitor de TV a lado de la artista como en una pantalla en el exterior de la sala, de forma que quién transitara por ahí podía ver parcialmente lo que estaba ocurriendo dentro del espacio dedicado a la acción. Finalmente, el CCTV está conectado a una grabadora de video digital que, como su nombre lo indica, graba las imágenes capturadas para una posterior revisión o uso si el usuario lo requiere. En el caso de la performance, no hay una grabación de imágenes, solo la captura y transmisión simultánea.

Una vez entendido el CCTV y la forma en que Tejada-Herrera lo empleó en su performance, podemos analizar cómo esta tecnología conversaba con el espacio y los diferentes

participantes de la acción: artista y público. Cabe mencionar que en el proyecto y correspondiente exposición *Terreno de Experiencia I* se buscaba la alteración del uso del espacio, es decir, un empleo novedoso de la sala al momento de exhibir o presentar la obra.

En relación al espacio, el CCTV permitió replicar la imagen capturada en más de una pantalla. Por un lado, estaba el monitor de TV dentro de la sala y por el otro la pantalla de proyección en el exterior de la sala. El objetivo de esta última pantalla era ampliar la posible audiencia del video transmitido a aquellos visitantes que transitaban por el recorrido de la exposición, animándolos o no a adentrarse en la sala y ser partícipes de la experiencia en primer plano. Una vez adentro, frente a la artista, la cámara y el monitor; la sala se convertía en una especie de cabina de vigilancia, en donde uno, al momento de observar el cuerpo desnudo era observado mediante la cámara, capturado, proyectado y nuevamente observado esta vez a través del monitor.

Este CCTV entonces permitía una vigilancia bidireccional. A través de esta tecnología la artista con cámara en mano registraba cómo el público la observaba a ella y su cuerpo desnudo; ellos observaban, ella también. Pero su mirada, gracias a la cámara, producía una serie de imágenes transmitidas en el monitor de TV en el que los espectadores se descubrían siendo observados al momento de observar. El CCTV constituye así la herramienta de la artista para establecer una relación directa con el público, transfiriéndole a la audiencia un rol activo únicamente a partir de su presencia y su mirada.

Para Elena Tejada-Herrera, el CCTV, en específico la cámara y el momento de captura, también representa tener un rol activo en relación a su propia mirada y la forma en que decenas de personas la miran desnuda. Al sostener la cámara, es ella quien decide lo que desea ver y



Figura 14 y 15 Tejada-Herrera, E. (2000). *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda.* Recuperado de https://www.academia.edu/6400139/Accionismo_en_el_Per%C3%BA_1965-2000_.Rastros_y_fuentes_para_una_primera_cronolog%C3%ADa

capturar, exponiendo al público su mirar: 'quiere que vean la manera en que ustedes la ven desnuda a través de su propia mirada'. La posibilidad que le brinda la cámara a la artista de configurar su mirada, además de constituir una herramienta expresiva, cobra más fuerza y sentido a través del discurso. A continuación, desarrollamos esta idea aplicando el Análisis Crítico del Discurso.

3.2.2. Análisis Crítico del Discurso (ACD)

Con *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* Elena Tejada-Herrera hace referencia a la representación de la mujer en la historia del arte y en los medios de comunicación masiva. Para abordar el discurso de la obra es esencial desarrollar la intertextualidad en primer lugar.

Sobre la historia del arte, Tejada-Herrera no apunta a una época o área geográfica determinada, sino al resultado de años de historia en los que la representación artística de la mujer ha sido predominantemente masculina, siendo el cuerpo femenino el tema central, específicamente el cuerpo desnudo. Asimismo, este tipo de obras, transmitían a la sociedad el prototipo ideal de mujer o las tareas correspondientes a una mujer de acuerdo a cada época y contexto sociocultural. Los roles de la mujer generalmente se vieron reducidos a su cuerpo y/o a las tareas domésticas, generando, entre otro tipo de consecuencias, que la mujer sea excluida del campo artístico y por lo tanto sea despojada de su capacidad de auto representación. Como resultado, la mujer ha sido transformada en un objeto para ver, para pintar, esculpir, fotografiar, dejando en el olvido su propia capacidad de mirar y crear. Como indica la escritora Andrea Giunta, la historia de las imágenes que abordan el cuerpo femenino es:

...la más consistentemente controlada – en su gran mayoría – por el hacer de artistas a los que la sociedad clasifica como varones, así como regulada por poderes (la Iglesia, el Estado, sus instituciones) que gestaron los roles de lo femenino y de lo masculino, estableciendo los límites de las sexualidades correctas y, en función de estas, sus representaciones. Desde el Antiguo Testamento, la mujer es tentación y pecado: es la metáfora general de aquello que debe controlarse, reglamentarse, ordenarse. A ello se han dedicado los más sofisticados mecanismos sociales, políticos y culturales. En cierto punto, el control del cuerpo femenino replica el control social de los cuerpos en general. (2018, p. 14)

En este sentido, Elena Tejada-Herrera presenta su cuerpo desnudo frente al público tal como los artistas han expuesto el cuerpo femenino a lo largo de la historia del arte, pero en esta ocasión es ella misma quién decide exhibirse desnuda con el objetivo de demostrar que las mujeres tienen decisión sobre su propio cuerpo y por lo tanto no son solo un objeto de admiración como tradicionalmente lo han sido, sino que también son un cuerpo que tiene voz, que se rebela ante el arte y sus instituciones para crear y expresar desde su propia experiencia y mirada.

De esta forma, el cuerpo desnudo de Elena Tejada-Herrera constituye una crítica a la representación predominantemente masculina de la mujer en la historia del arte, así como a su cosificación y reducción a objeto para ser mirado. También desde esta posición, la artista critica el gobierno de Alberto Fujimori, que como hemos visto, utiliza los medios de comunicación como herramienta política de distracción de la sociedad, idiotizando a la población con contenidos superfluos en los que la presencia de la mujer satisfacía las necesidades masculinas principalmente a través de la exposición de cuerpos femeninos prácticamente descubiertos y

conversaciones de doble sentido con connotaciones sexuales, en dónde la mujer no tenía control sobre la representación de su imagen y cuerpo.

La televisión peruana de la época no hacía más que ahondar a la sociedad en una cultura visual patriarcal en donde, como indica Laura Mulvey (2001), “el hombre puede experimentar sus fantasías y obsesiones al imponerlas en la imagen silenciosa de la mujer quien, por otro lado, es definida por su lugar como portadora más no como productora de significado” (Portocarrero 2018, p. 18). De la misma manera, sucedía con los demás sujetos sociales identificados como “el otro” – como la clase popular –, quienes eran humillados o excluidos a partir de una pobre representación visual de los mismos.

En este contexto, Tejada-Herrera recurre al cuerpo femenino como metáfora del cuerpo social, denunciando esta tele-pobre que cosificaba el cuerpo de la mujer, humillaba al otro y censuraba toda información que se oponía al régimen o evidenciaba la corrupción, que aquel año llegaría a su punto más crítico.

Reelecto por tercera vez en el 2000, Alberto Fujimori asume nuevamente el mandato en el mes de julio, perpetuando la dictadura junto a su asesor Vladimiro Montesinos. Sin embargo, aquel año sucede un evento que haría evidente la crisis de corrupción que atravesaba el Perú y que originaría la caída del régimen de Fujimori poco tiempo después. En el mes de setiembre sale a la luz el primer vladivideo ‘Kouri-Montesinos’, grabación que mostraba al congresista Alex Kouri recibiendo quince mil dólares de la mano de Vladimiro Montesinos para que se pasara de la oposición a las filas de Perú 2000, partido del gobierno. El primer vladivideo fue transmitido el jueves 14 de setiembre a las 7:00 p.m. por Canal N mientras el Congreso se encontraba en sesión (RPP Noticias, 2018, setiembre 14). Fueron Fernando

Olivera y Luis Ibérico, entonces congresistas del Frente Independiente Moralizador (FIM), quienes compraron el video por cien mil dólares a una fuente del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN), el cual Montesinos presidía. Este video fue el primero de cientos de videos que evidenciaba la red de corrupción que había tejido Montesinos, comprando a diferentes dirigentes políticos, dirigentes de medios de comunicación, de empresas privadas y de gobiernos locales con el objetivo de ponerlos a disposición del régimen Fujimontesinista. A los dos días de hacerse público el primer vladivideo, Fujimori desactiva el SIN y convoca a nuevas elecciones. Dos meses después, en noviembre del 2000, el mandatario viaja a Brunei - Japón para la cumbre APEC, desde donde envía un fax renunciando a la presidencia del Perú. El Congreso no aprueba esta renuncia, declarando vacante la presidencia de la República aduciendo la “incapacidad moral permanente” de Alberto Fujimori.

Así, los vladivideos significaron el inicio del fin del régimen fujimontesinista. Los videos fueron grabados en el sistema VHS por el propio Vladimiro Montesinos, quién previamente a sus encuentros en la famosa salita del SIN, colocaba una cámara de video ocultándola en el espacio. Con un solo plano entero fijo, una imagen de baja definición y un registro pobre de sonido, los vladivideos tienen un aire de clandestinidad, casi como videos de vigilancia, cuyo objetivo efectivamente era generar un registro/evidencia de dichas reuniones que posteriormente servirían para manipular y chantajear a los participantes.

Sobre este contexto, la propia Elena Tejada-Herrera, afirma que *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* responde a los vladivideos, pues a partir de dichos videos comprende lo que implica manejar una cámara y cómo gracias a ella es posible tener tanto control sobre el comportamiento de los demás. “Esa relación de poder que se

establecía a partir de quién maneja los medios, quién maneja la cámara, quien controla las imágenes. Eso fue potentísimo” (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero 2020).

A partir de esta afirmación, el uso del circuito cerrado de televisión adquiere nuevos sentidos. Es evidente la influencia de Vladimiro Montesinos y los vladivideos en la elección de la tecnología que la artista selecciona para realizar la performance. A través del CCTV, Tejada-Herrera crea un circuito de vigilancia que, al igual que Montesinos, ella controla. Por medio de la cámara, la artista establece una relación de poder, que en un primer momento corresponde al público que la observa, pero que instantáneamente ella invierte al capturar a los asistentes mirándola a quiénes luego muestra en el monitor para que se descubran in fraganti. Los roles y por lo tanto la relación de poder se invierten. De esta manera, Elena Tejada-Herrera aborda las relaciones de poder que se establecen mediante los medios de comunicación, el arte y la mirada. Los que miran son los que tienen el poder, y en el caso de los medios y el arte, esta mirada es predominantemente masculina. En esta performance, Tejada-Herrera cuestiona y transgrede el status quo, pues ahora es ella, mujer, quien sostiene la cámara, configura la mirada y tiene el poder. Cobrando un rol activo, ya no es más sólo portadora sino productora de significado.

Que la artista sea quien maneje la cámara y con ello tome el poder también pone en evidencia el voyerismo existente en el arte y los medios de comunicación. El deseo de contemplar a una persona desnuda, en este caso mujer, para obtener una satisfacción sexual que no implica ninguna actividad sexual. A pesar de que no podemos saber el verdadero motivo que animó a los visitantes a observar el cuerpo desnudo de Tejada-Herrera en la sala de exposición, así como tampoco qué fue lo que experimentaron al hacerlo, sí son claras las

intenciones sexuales que tienen los medios de comunicación y ciertos artistas al representar el cuerpo femenino cosificándolo. Como señala Laura Mulvey (2001) al respecto:

En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino. La determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico... (como se cita en Portocarrero, 2018, p.18)

Partiendo de este análisis, podemos afirmar que *La mujer en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* se hace posible expresiva y discursivamente gracias al CCTV. Inspirada en unos videos que formaron parte de su cotidianidad durante los 2000 – los vladivideos – Elena Tejada-Herrera afirma que, para ella, a nivel de aprendizaje, la persona más influyente en su obra audiovisual fue Vladimiro Montesinos (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero 2020). Esta performance constituye así una denuncia directa desde sus formas al contexto político, social y cultural que atravesaba el Perú, demostrando que quien tiene la cámara en sus manos, tiene el poder, y que ese poder, dominado a lo largo del tiempo por el hombre, también puede ser ejercido por una mujer, probando que somos capaces de asumir un rol activo para dejar de ser portadoras y convertirnos en productoras de significado.

3.3. *One day around the neighborhood choreographing me* (2006)

One day around the neighborhood choreographing Me [Un día en el vecindario coreografiándome] (Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dIU4Mhqvxu8>) es

una performance que Elena Tejada-Herrera realizó en Virginia, Estados Unidos el año 2006, la cual registró con su cámara de video. Para la performance, la artista llamó puerta por puerta a sus vecinos de Williamsburg para establecer un contacto con ellos. Luego de presentarse, la conversación inicial giraba en torno a la o las personas con las que se encontraba, la ropa y otros hábitos de consumo a modo de entrevista. Posteriormente, ya establecida cierta confianza, Tejada-Herrera pide a sus vecinos que le enseñen un baile. Con el mismo objetivo, la artista también acude a una tienda 7-Eleven y una tienda de pasteles, donde pide permiso para entrar, y conversa con los trabajadores y clientes del local. A ellos también les pide que hagan una coreografía o que le enseñen algún baile. En algunos casos, ella baila siguiendo las instrucciones de los vecinos o trabajadores. En otros casos, ellos bailan junto a la artista para enseñarle.

El video muestra una serie de imágenes superpuestas de estos sucesos, a las que se suman imágenes del vecindario como calles, fachadas de casas, áreas verdes y la naturaleza de la zona. Cuando se inicia el video, se escucha la voz en off de la artista, con un inglés de marcado acento latino, que dice:

Yo solía vivir en una gran ciudad, era la capital del Perú. Estaba sobrepoblada, había personas por todas partes... Acá salgo a trabajar muy temprano y vuelvo muy tarde, así que no paso mucho tiempo aquí. No me gusta el vecindario de noche. ¡Es tan oscuro! No hay alumbrado público. Luego está la carretera, que siempre está oscura y parece que nunca terminara. Lo que me fascina es cuando los mapaches y los venados se acercan a las casas, sobre todo de noche. Viniendo de una ciudad tan grande y tan lejos de la naturaleza es fascinante ver a los venados acercarse a las casas. (Tejada-Herrera citada en Portocarrero, 2018, p. 26)

Este breve relato, en el que la artista establece una comparación entre su vida en Lima y Estados Unidos, acompaña el largo del video, cuya duración es de 3 minutos y 20 segundos. Se trata de un video que, a pesar de que registra la acción y por lo tanto tiene un carácter de documento, resume la experiencia alrededor del vecindario sin mayor orden cronológico o coherencia visual o sonora. Contrariamente, gracias a un proceso de post producción, son el uso del contraste, el brillo, las transiciones y las superposiciones de imágenes y sonidos los que dominan la estética del registro. Es decir, el video como producto posee una estética y lenguaje independiente de la performance que lo originó.

Es así que para el análisis de esta obra se han establecido dos categorías bajo las cuales abordaremos tanto la obra como el video: “el otro” y “lo naif”. En relación a “el otro”, analizaremos variables como las categorías identitarias, los procesos de identificación o desidentificación, la intertextualidad y el discurso (ACD). En “lo naif”, analizaremos la estética y el lenguaje del video, y cómo ello corresponde a los procesos de identificación o desidentificación, la intertextualidad y el discurso de “el otro”.

3.3.1. El Otro

En el 2003, luego de culminar sus estudios del Master en Bellas Artes en la Virginia Commonwealth University, Elena Tejada-Herrera decide permanecer en Estados Unidos. Para ello se muda a Williamsburg, una pequeña ciudad en el estado de Virginia. Su status, por lo tanto, cambia de “estudiante internacional” a “inmigrante”, lo cual tendría consecuencias inmediatas y significativas en sus condiciones de vida como en su producción artística.

En efecto, a diferencia de Lima – ciudad híbrida y mestiza donde Tejada-Herrera gozaba de un lugar de enunciación privilegiado – en la conservadora Williamsburg se abrió ante ella una posición minoritaria y doblemente marginal en la jerarquía social: la de ser mujer e inmigrante latinoamericana. (Portocarrero, 2018, p. 24)

El haber terminado sus estudios también significó para la artista no contar con los espacios y recursos que antes la universidad le proveía, por lo que tuvo que pensar en nuevas formas de producción. Puesto que en Estados Unidos la tecnología era mucho más accesible, una de las primeras acciones que tomó fue comprarse una cámara de video.

Tomando en cuenta su nuevo status y los escasos recursos que tenía, la artista volvió a la dinámica “hágalo usted misma”, trabajando siempre con su cuerpo en espacios públicos, registrando ella misma sus acciones. En este nuevo contexto, Tejada-Herrera comenta que su obra tenía la intención de “por un lado, un intento de acercamiento a la gente, y por otro, un esfuerzo de comprender cómo estaban produciendo cultura” (citada en Portocarrero, 2018, p. 26). Es por esta razón que inicia a trabajar de forma colaborativa con el público, también como una forma de afirmar su nuevo status migratorio e identidad artística.

Así, el acercamiento a esta nueva sociedad y cultura se volvió el eje central de su producción. En este encuentro, específicamente en *One Day Around the Neighborhood Choreographing Me*, Elena Tejada-Herrera responde a las categorías identitarias de mujer, artista, inmigrante, latina, mestiza – “el otro” –, mientras que sus vecinos y los trabajadores pertenecían, de forma general, a la categoría de ciudadanos americanos que representan el gran común denominador en contraposición a “el otro”, sujetos minoritarios.



Figura 16 y 17 Tejada-Herrera, E. (2006). *One Day Around the Neighborhood Choreographing Me*. Recuperado de <https://terremoto.mx/article/elena-tejada-herrera/>

A pesar de pertenecer a las minorías, Tejada-Herrera decide lanzarse al encuentro del otro, negociando su identidad para desidentificarse con la imagen negativa de los inmigrantes latinos y reconstruyendo su identidad a través de un acercamiento más amable, donde el humor es un factor clave para lograr que los demás puedan identificarse con ella. Como señala José Esteban Muñoz (1999), la desidentificación “es una estrategia de supervivencia empleada por sujetos minoritarios para resistir los modelos de identificación prescritos socialmente que, por lo general, constituyen estereotipos dañados” (como se cita en Portocarrero, 2018, p. 28).

En este sentido, a través de la performance, se desarrollan procesos de desidentificación por parte de Tejada-Herrera, para construir una identidad libre de prejuicios y estereotipos negativos, así como se dan procesos de identificación, que permite a los vecinos y trabajadores establecer una conexión real y empática con la artista.

El discurso propuesto en *One Day Around the Neighborhood Choreographing Me* entonces, gira en torno a la identidad en relación al otro, cómo uno se construye a sí mismo en su encuentro con los demás y como las categorías identitarias que recaen sobre nosotros varían dependiendo de nuestro contexto. Así como la artista establece una comparación entre Lima y Williamsburg a través de su voz en off, relatando lo opuestos que son, de la misma manera con las categorías identitarias que le toca asumir en Estados Unidos, opuestas a las que le correspondían en Perú, donde era una artista educada de clase media. En este nuevo contexto – una nueva intertextualidad – Tejada-Herrera ya no se encuentra en una situación privilegiada, de hecho, su identidad como mujer inmigrante latina mestiza la sitúa en un entorno desfavorable a saber por la supremacía blanca, misoginia y heteronormatividad que han regido en los Estados Unidos.

Como respuesta a ello, Elena Tejada-Herrera adopta el humor como herramienta para aproximarse de forma más gentil al otro, facilitando la relación entre ellos y por lo tanto los procesos de identificación. En esta performance, la artista le pide a sus vecinos y trabajadores de las tiendas que le enseñen a bailar, un pedido muy inusual, pero divertido viniendo de una “extraña”. Es gracias al baile que la artista logra conectar con su público, compartiendo experiencias únicas y graciosas, suprimiendo en este proceso todos los prejuicios dañinos que tal vez hubieran recaído sobre ella si no hubiera establecido contacto alguno o se hubiera presentado de una forma más convencional. Para Portocarrero, la artista expone a través de sus performances su deseo de integración al nuevo contexto social, pero también usa la parodia como una forma de insubordinación frente al mismo (2018, p. 28). En este caso, la parodia responde a una imitación del baile que su interlocutor le enseña, aunque se trate de una parodia inocente y juguetona que provoca alegría y risa en sus maestros temporales.

Nos introduciremos a una de las interacciones que la artista establece en la obra para exponer con más claridad el encuentro con el otro, los procesos de identificación y desidentificación y el humor como herramienta de acercamiento.

Una de las primeras interacciones que se nos muestra en el video es la relación que Elena Tejada-Herrera establece con una vecina adulta mayor. El encuentro se da en el porche de la casa, la vecina se encuentra parada en el marco de su puerta, mientras que Tejada-Herrera se sitúa delante de ella. En un primero momento, entre los espacios de silencio de la voz en off, se logra escuchar como esta señora le cuenta a la artista los tipos de baile que se solían bailar en tiempos pasados, así como los movimientos que hacían hombres y mujeres según el tipo de baile. Mientras la vecina relata sus recuerdos, Tejada-Herrera intenta imitar el baile a partir de la narración. La vecina sonrío, le exclama “sí, sí, bello, eso está bien, eso es hermoso”, mientras

la artista continúa bailando. Comparten risas, movimientos, palabras. Antes de que el video de esta interacción llegue a su fin, la señora pregunta: “¿cuál es tu nombre?”, a lo que la artista responde: “Elena”.

Esta pregunta representa en muchos casos el inicio de una relación. A partir de su acercamiento a través de la performance y específicamente a través del baile, Tejada-Herrera se presenta a sí misma como una artista, una mujer educada, disociando la primera impresión de su imagen de los estereotipos negativos asociados a los inmigrantes latinos. Así, Tejada-Herrera se desidentifica de los adjetivos dañinos que recaen sobre ella y se construye nuevamente a partir del arte, del humor y del baile. La vecina, quien por sus rasgos físicos podemos identificar como una ciudadana estadounidense blanca; por su parte, se toma el tiempo para contarle sus anécdotas, para verla bailar, para compartir un momento con ella, identificándose con la artista mediante risas, historias del pasado y pasos de swing. En este ejemplo, vemos como el humor, a través de la lúdica dinámica de la enseñanza/aprendizaje del baile, funciona como medio para establecer una conexión real, más allá de los prejuicios, donde nacen gestos genuinos e incluso se forja el inicio de una posible relación de amistad.

En relación a la cámara, esta constituye una herramienta de acercamiento, que permite a Tejada-Herrera establecer una relación no sólo real sino también visual. En los momentos iniciales, cuando la artista se presenta, empieza a entrevistar y conversar con los vecinos o trabajadores, es ella quien sostiene la cámara y por lo tanto observa al otro desde el encuadre y plano que decide capturar. La cámara registra rostros, gestos, palabras, coreografías, movimientos de cuerpo, recorre cuerpos y espacios. Es como si a través de la cámara, Elena Tejada-Herrera reconociera al otro y su entorno, escudriñándolo de pies a cabeza, de arriba abajo para conocerlo a profundidad. Una vez hecho este primer reconocimiento, y prosiguiendo

con la acción, la artista muestra frente a cámara la relación con su público, quienes bailan a la vez que intercambian instrucciones u otras palabras. Se procura entonces el registro de aquellos momentos de interacción y conexión, donde los protagonistas comparten experiencias gracias al baile, estableciendo una relación de forma innovadora y didáctica.

A continuación, se analizará cómo este registro, mediante un proceso de post-producción, es un video con una estética y lenguaje propio en relación a la performance, que a su vez responde a ciertas variables previamente desarrolladas, constituyendo la contraparte visual y sonora de la acción.

3.3.2. Lo Naif

El registro de las diversas interacciones que Elena Tejada-Herrera establece con sus vecinos y trabajadores locales comprenden un video multicanal, es decir, la imagen que vemos está compuesta por varios videos a la vez. Hay un video principal que funciona como fondo, y entre cuatro o cinco videos adicionales que se superponen sobre este fondo. Cada ventanita de video corresponde a una interacción. Los videos varían indistintamente, no siguen un orden cronológico o espacial. El cambio entre uno y otro se da mediante lo que parecer ser transiciones predeterminadas de un programa de edición. Vemos planos enteros, la artista danzando en cámara fija; vemos planos medios, vecinos hablando o enseñando sus movimientos en cámara en mano; vemos planos generales del vecindario, la naturaleza. Así se suceden las imágenes, sin un ritmo o narrativa definida. Así como lo visual, los sonidos también se superponen. La voz en off de la artista narrando las diferencias entre Lima y Williamsburg constituye el sonido principal, destaca por el volumen y porque acompaña el video a lo largo de su duración, guiándolo de cierta forma. Se van sumando las conversaciones

con los vecinos, el ruido del ambiente – como el de la carretera, las tiendas o el zapateo del baile –, sonidos que se mezclan entre sí haciendo difícil descifrar lo que se logra escuchar. Lo que une estas imágenes, tanto visual como sonoramente, es la artista y su objetivo: conocer su vecindario, interactuar con sus vecinos, bailar con o junto a ellos.

En relación a la estética, a pesar de que es un registro documental y por lo tanto no comprende locaciones planificadas o utilería preparada, se trata de un video muy colorido. Una cuota de color constante la aporta la artista quien lleva un vestido naranja y amarillo que combina con unas pantis fucsias. Sin embargo, el color se logra principalmente a través de un tratamiento en post producción donde la imagen es contrastada y saturada, adquiriendo tonos brillantes e intensos. Elena Tejada-Herrera comenta al respecto que, con una formación académica en pintura, le fascinaba el color, “prácticamente pintaba con el software, me dedicaba a pintar los videos con el software. Entonces, están muy manipulados” (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 13 de enero 2020). Asimismo, la artista hace mención a la poca definición de imagen que le ofrecía su cámara y cómo a través del trabajo de color compensaba dicha carencia.

A partir de estas características, podemos hablar de un video con una estética naif, “corriente artística caracterizada por la ingenuidad y espontaneidad, el autodidactismo de los artistas, los colores brillantes y contrastados...en muchos aspectos, recuerda (o se inspira) en el arte infantil, muchas veces ajeno al aprendizaje académico” (EcuRed, 2011). A pesar de que Tejada-Herrera sí tenía una formación académica artística, su acercamiento al video, las tecnologías y softwares relacionados a él, fue muy autodidacta y empírico, guiándose más por su necesidad expresiva que por el lenguaje audiovisual formal.

Pero, ¿cómo responde esta estética a las categorías previamente desarrolladas, al encuentro con el otro y la identidad en relación al otro?

En primer lugar, este video colorido y juguetón que superpone sonidos e imágenes brillantes y saturadas, se presenta como reflejo del acercamiento amable e ingenuo que la artista establece con sus vecinos y trabajadores de las tiendas que permite los procesos de desidentificación e identificación. Dicha interacción espontánea y divertida, también guía la exploración creativa al momento de la edición. En pocas palabras, ante un encuentro real naif – entendiendo el término como ingenuo –, la artista trabaja una estética visual naif, que luego adopta como una particularidad de su obra.

Por otro lado, respecto a las categorías identitarias marcadas por la intertextualidad del contexto, a través del video, Elena Tejada-Herrera retrata al otro desde su mirada, afirmándose como artista, pero también como mujer e inmigrante, pero no bajo los estereotipos determinados por la raza blanca, sino bajo nuevas características positivas que ella misma decide construir. Asimismo, al ser la artista quien maneja la cámara, es el otro – el ciudadano americano – quien se encuentra sometido a su mirada. Como señala Florencia Portocarrero, estas performances – y sus registros correspondientes:

...devuelven al “ojo público” una subjetividad que normalmente no tiene voz para producir su propia interpretación del mundo y que ha sido sometida, simultáneamente, a procesos de racialización y racismo...El objeto fóbico es, gracias a las diferentes versiones del “yo inmigrante” de Tejada-Herrera – ya sea poéticas, sutiles, infantilizadas o afirmativas – reconfigurado y reparado. (2018, p. 28)

One Day Around the Neighborhood Choreographing Me es una obra de encuentro con un nuevo contexto, con el otro y de cierta forma con una nueva identidad. Con ello, nuevas oportunidades para explorar y seguir creando, en solitario y en comunidad. A partir de su migración a Estados Unidos, el arte constituye para Elena Tejada-Herrera el acto mediante el cual encuentra su lugar en el mundo; y son su cuerpo, el video y el color sus principales herramientas para este encuentro.

3.4. *Animales de papel* (2016)

Animales de papel (Recuperado de <https://vimeo.com/196124339>) es una performance que Elena Tejada-Herrera realizó en la ciudad de Lima como evento de cierre de la primera muestra comprensiva de su trabajo *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010*, organizada por proyecto AMIL en el 2016. Como acción inicial, la artista dictó un taller al público para crear animales de papel, los cuales luego podían ser personalizados. Una vez disfrazados y caracterizados, los participantes actuaban con una pantalla verde de fondo que, gracias a un sistema de grabación y edición en tiempo real, hacía posible que el público interactuara con su película, video musical o paisaje visual favorito.

Así, el público era un colaborador activo en la creación de esta obra, realizando performances frente a una pantalla verde cuyo resultado fueron video-collages proyectados en gran formato. Es por este motivo que podemos afirmar que se trató de una performance interactiva participativa, pues el público participaba a la vez que creaba. Es este tipo de experiencias colectivas las que Tejada-Herrera busca propiciar con sus últimas obras.

En relación al video, podemos encontrarlo en dos modalidades. En primer lugar, la performance se basa en un sistema de retroalimentación de imágenes, posible gracias a una técnica de grabación y edición en tiempo real. En esta modalidad se considera a los productos audiovisuales seleccionados por el público que son intervenidos mediante este sistema, los cuales son descargados de la plataforma de videos YouTube. Por otro lado, está el video como registro del taller, de la creación de los animales de papel, de las performances del público y, por último, de los video-collages resultantes. Este registro es el que hace posible recrear cómo se llevó a cabo esta performance, en qué consistió, así como los resultados creativos del público. A pesar de su importancia para poder conocer visualmente la obra y comprenderla más detalladamente, no nos detendremos en el registro para el análisis, sino en la primera modalidad de video: el sistema de grabación y edición en tiempo real.

Antes de este análisis es necesario abordar el discurso de la obra, para lo cual revisaremos variables como la intertextualidad, las categorías identitarias y el cuerpo como objeto de representación. Todo ello en conjunto nos permitirá comprender cómo el video y sus tecnologías cumplen un rol performático y discursivo en *Animales de papel*.

3.4.1. Desborde identitario

Tal vez *Animales de papel* más que un discurso específico tiene un propósito más amplio que responde a las necesidades expresivas de Elena Tejada-Herrera, quién en sus últimos años como artista se ha avocado aún más a la práctica social y la participación del público en sus obras. Así, a través de esta pieza, la artista busca darle a la gente la oportunidad de generar su propio contenido (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 03 de abril 2020).



Figura 18, 19 y 20 Tejada-Herrera, E. (2016). *Animales de papel*. Recuperado de <https://vimeo.com/241066592/e8caf8c975>

El objetivo con el público congregado era que, a partir de un taller dictado por Tejada-Herrera, pudieran crear sus animales de papel, personalizarlos con los diferentes materiales disponibles – pelucas de colores, guirnaldas, globos, plumones, entre otros – para luego protagonizar sus películas favoritas a través del sistema de video instalado.

La convocatoria finalmente reunió a muchas familias y niños, brindándole un carácter naif al proceso de creación e intervención de los animales de papel. Con el material dispuesto para la actividad, los niños crearon diferentes personajes que encontraron en el mundo de la ficción audiovisual un universo virtual para actuar con libertad. La obra adquiere así un tono lúdico e infantil, que gira alrededor del juego, en un mundo en donde todo es posible: el mundo de los niños.

Cotidianamente para los adultos, la infancia representa una etapa marginal. Alguna vez fueron niños, pero parecen haberlo olvidado. El tono juguetón que finalmente invade la acción, permite a los adultos reconectar con esa etapa pasada de su vida, en la que uno no sabe sobre prejuicios o discriminación, en la que solo importa jugar, reír y crear. Padres, niños y demás participantes se unen en una fiesta de libre creación para hacer y ser, un inocente desborde identitario.

A este momento mágico de creación, Tejada-Herrera lo ha nombrado como “tiempo queer”, “un tiempo que permite distintos tipos de comportamiento que no se darían en un momento ordinario, en el que las personas pueden darse la libertad de convertirse en el otro” (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 03 de abril 2020)

Identificamos entonces categorías identitarias diversas, que incluso van más allá de la especie humana, siendo los animales los protagonistas de las creaciones. Por lo tanto, en esta performance, el cuerpo de cada participante le permite representar su propia creación a través de un disfraz y una actuación ante cámaras. El público representa así un animal de papel, que tiene la libertad para ser y actuar como quiera en su video favorito – un mundo ficticio para ser libremente –. Vemos elefantes, pájaros, gatos y algunos animales no tan reconocibles que, con globos, pelucas y otras caracterizaciones intervienen en las realidades virtuales de su elección.

3.4.2. *Chroma key* en tiempo real

En esta performance, el sistema de grabación y edición en tiempo real comprende parte importante del proceso creativo y participativo. Una vez que el público finaliza la creación de sus animales de papel, debe ubicarse frente a una pantalla verde, la cual es conocida en el mundo audiovisual como *chroma key*. Esta técnica, durante el proceso de edición, consiste en recortar a la persona situada delante de la tela verde, dejando la imagen de fondo transparente y lista para colocar otra imagen. En este caso, se recorta a la persona con su disfraz de animal de papel y se reemplaza el fondo por el video de su elección. Este proceso suele darse en dos tiempos, en la grabación, por un lado, y en la edición por otro, sin embargo, en la performance todo sucede simultáneamente, generando que el público pueda interactuar en tiempo real con las imágenes proyectadas. Vemos así estos elefantes, osos o conejos coloridos surfeando en una ola, bailando en su videoclip favorito, protagonizando su película favorita o jugando en tamaño real en su videojuego preferido. Las imágenes y actuaciones se mezclan en una gran pantalla que muestra estos divertidos videos-collages.

Entonces, los participantes disfrazados y caracterizados pueden intervenir en estos mundos ficticios a través del *chroma key*, con la libertad de ser y actuar según sus propios deseos y fantasías, pues quién no ha soñado en convertirse en un animal o actuar en su película favorita. Gracias a esta tecnología, la artista hace posible una experiencia participativa y creativa colectiva única. Como señala Portocarrero, para Tejada-Herrera *Animales de papel* es devolverle al público la capacidad de auto representarse de una manera distinta a través del video, es extender esta libertad con el público y compartir la experiencia con el (F. Portocarrero, comunicación personal, 20 de enero 2020). “Me interesa que mi trabajo incorpore las experiencias de la gente, que empodere al público permitiéndole un rol activo y creativo, que la obra no intimide, que sea amigable y cercana” (Tejada-Herrera, 2018, p. 186). De esta forma el video va más allá de ser sólo un medio o sistema tecnológico para constituirse en un componente esencial de la dinámica participativa y creativa cumpliendo un rol performático, expresivo y discursivo.

3.5. *The girls learn to fight* (2019)

The girls learn to fight [Las chicas aprenden a pelear] (Recuperado de <https://vimeo.com/363814565/1ff62029af>) es un video que forma parte de una propuesta más amplia que consistió en una instalación en la Frieze Art Fair, una feria internacional de arte contemporáneo en Londres en el 2019. Para realizar el análisis del video es necesario en primer lugar describir la obra en la cual se enmarca y el discurso que expone.

3.5.1. Teoría Queen Kong

La instalación titulada *Queen Kong: The girls learn to fight* comprendía una serie de videos – entre estos *The girls learn to fight* –, dibujos, una fotografía, así como máscaras de gorilas, dos brazos robóticos de gorilas, trajes de lentejuelas y uniformes de karate, todos dispuestos en una habitación de paredes rosas. La obra tiene como punto de partida teórico el capítulo de “La chica King Kong” del libro *Teoría King Kong* de la escritora feminista Virginie Despentes (2006). En este capítulo, la autora analiza la relación entre King Kong y la mujer protagonista de la película *King Kong* de Peter Jackson (2005). En este análisis, King Kong “funciona como la metáfora de una sexualidad anterior a la distinción de los géneros tal como se impuso políticamente alrededor de fines del siglo XIX”, la isla que habita – Skull Island – “es la posibilidad de una forma de sexualidad polimorfa” y la ciudad – Nueva York – representa “la heterosexualidad híper normada” (Despentes, 2006, p. 58).

Por otro lado, Elena Tejada-Herrera ya venía trabajando con la imagen del gorila desde el 2007, la cual parte de su experiencia como inmigrante y mujer, brindándole al gorila un carácter performático en relación a la construcción de una identidad. Para ella la idea del gorila representa lo salvaje, peligroso, “menos civilizado”, asociado con la figura del inmigrante (E. Tejada-Herrera, comunicación personal, 03 de abril 2020). Asimismo, está la idea de la mujer que debe ser recatada y prudente. Frente a estas imposiciones, la artista presenta “una gorila no domesticada, ...la expresión de la desobediencia civil, sin límites y políticamente incorrecta” (Tejada-Herrera, 2019). En este sentido, Tejada-Herrera expresa un discurso interseccional que abarca tanto una postura poscolonialista como feminista, que a través de las representaciones gorilesas busca demostrar, subvirtiendo el status quo.

Esta serie de videos, dibujos y demás elementos corresponden entonces a imágenes y conceptos que se desprenden del texto “La chica King Kong” de Despentes (2006), así como

de esta gorila que Tejada-Herrera venía desarrollando en sus obras anteriores. Es en esta instalación que la artista nos presenta a Queen Kong, una reina gorila “que expresa una sexualidad exuberante y desinhibida” (Tejada-Herrera, 2019). Encontramos así tres principales personajes que comprenden la ficción presentada por la obra: King Kong, Queen Kong y la mujer, en este caso representada principalmente por una niña. Son los dibujos y la fotografía los que nos muestran la relación entre estos personajes. Sin embargo, en esta ficción el desenlace difiere al planteado por la película. En la instalación, la mujer decide no regresar a la ciudad, quedándose con Queen Kong y King Kong. Como señala la propia artista:

Ella decide no volver a la civilización y se queda con los gorilas haciendo ejercicio de lo políticamente incorrecto, también hace demostraciones de fuerza. No se volvió el sumiso objeto del deseo, porque ella disfruta de su libertad, así como de su amistad con Queen Kong, la reina gorila y con King Kong. Y esta chica de les gorilas se entrena para pelear. Nuestras chicas se entrenan para pelear. (Tejada-Herrera, 2019).

A partir de esta cita podemos establecer los principales ejes discursivos, las categorías y procesos identitarios que presenta *Queen Kong: The girls learn to fight* y cómo los elementos que Elena Tejada-Herrera dispone en la instalación conversan entre sí.

Esta instalación y sus componentes abordan la construcción de la identidad. Por un lado, está la identidad sexual, simbolizada por les gorilas – Queen Kong de Tejada-Herrera y King Kong de Despentés – que representan una sexualidad libre, desinhibida, salvaje, que no responde a una forma determinada y que por lo tanto puede fluir con naturalidad. Como indica la artista, les gorilas hacen ejercicio de lo políticamente incorrecto (Tejada-Herrera, 2019).



Figura 21 Tejada-Herrera, E. (2019). *Queen Kong: The girls learn to fight*. Recuperado de <https://tejadaherrera.wordpress.com/2019/11/08/898/>

Figura 22 Tejada-Herrera, E. (2019). *The girls learn to fight*. Recuperado de <https://tejadaherrera.wordpress.com/2019/11/08/898/>

Estos animales se contraponen así a la ciudad, a la civilización y lo políticamente correcto que vendría a ser la heterosexualidad híper normada, como señala Despentes (2006, p. 58). En la instalación, la mujer rechaza el retorno a la civilización, donde estaría privada de su libertad y se convertiría en un objeto de deseo sumiso ante la figura masculina. Aquí, la identidad de género se suma a la identidad sexual. Esta mujer decide quedarse con los gorilas en un espacio seguro y de libertad, huyendo de la sociedad misógina y machista que amenaza constantemente la vida y el bienestar de aquellos sujetos que se identifican como mujeres. En este sentido, los gorilas también representan la fuerza, y por ello la artista propone mujeres que pelean, que entrenan para no ser débiles ni indefensas, ambas características asociadas con el género femenino por naturaleza. Sobre este punto, Elena Tejada-Herrera cita a Paul B. Preciado (2010), quien sostiene que el género mismo es la violencia, puesto que, a diferencia de los hombres, a las mujeres no se les enseña a agredir. En esta cultura de guerra, es necesario que todos tengan un acceso igualitario a las técnicas de la violencia, por lo tanto, es necesario darles armas a las mujeres. Para la artista está claro: es necesario enseñar a las mujeres a pelear, a saberse fuertes, capaces de defenderse por sí solas; por lo que paralelamente plantea sesiones de entrenamiento y autodefensa para mujeres cisgénero y transgénero, un punto de partida para resistir y subvertir la violencia de género que las condena.

A estos discursos, teorías y categorías identitarias responden la gran mayoría de elementos de la instalación, pero existe un video que conversa también con otro eje temático, que se suma a la lucha contra la violencia sexual y de género que la obra plantea. Este video se llama *Las Bambas*, en el cual vemos cuatro mujeres vestidas con trajes de lentejuelas de colores verdes y azul – haciendo referencia al agua y la vegetación que las rodea – las cuales, tras el movimiento de sus cuerpos, se tornan en negro y dorado: los colores del petróleo y los metales preciosos. Esta pieza narra la historia de la minera del mismo nombre y el impacto negativo de

sus actividades extractivas para el medio ambiente y las comunidades de la zona, especialmente para las mujeres. Tejada-Herrera cita a Angela Davis para exponer como “la lucha contra el racismo no se puede separar de la lucha contra la discriminación hacia minorías, ni de la lucha contra la violencia sexual” (2019), incidiendo en la relación que existe entre los diversos tipos de violencia y cómo es necesario abordarlas interseccionalmente para generar un verdadero cambio.

Con esta base teórica y discursiva podemos describir con mayor detalle los elementos que conforman la instalación y comprender su función práctica como estética, a partir de lo cual analizaremos el video *The girls learn to fight*.

Como se ha indicado previamente, la instalación consistía de varios videos, entre ellos *Las Bambas* y *The girls learn to fight* que se reproducían en dos grandes pantallas de televisión ubicadas en el suelo de la habitación. En la esquina derecha, así como en el suelo a lado de las pantallas se encontraban las máscaras de gorilas y los trajes de lentejuelas diseñados por la artista para el video *Las Bambas*. Sobre estos trajes también estaban dos brazos de gorila robóticos que se activaban con el movimiento del público golpeando el piso cada cierto tiempo. A lado opuesto de las pantallas, había un rack de ropa en el que colgaban los coloridos uniformes de karate utilizados en el video *The girls learn to fight*. En las tres paredes rosas que enmarcaban el espacio de la instalación colgaban los dibujos de los goriles y la fotografía en gran formato en el que se veía a una mujer con una niña con máscara de gorila en su regazo (Tejada-Herrera, 2019).

Todos estos elementos, no sólo estaban conectados por la ficción previamente narrada, sus protagonistas y vestuarios, sino también por su estética colorida y lúdica, la cual les

otorgaba una sensación de unidad. Destacan los colores vibrantes, fosforescentes, así como los tonos pasteles y brillantes. La disposición de elementos consistía en una invitación al público a interactuar con las máscaras, los uniformes, las lentejuelas. Era una experiencia participativa en la que los colores, las texturas y las imágenes se mezclaban para despertar los sentidos y jugar con ellos. Elena Tejada-Herrera dice al respecto:

El uso del humor y de lo lúdico es una puerta de entrada a temas complejos, a partir del uso de seductores colores. La belleza también puede ser un instrumento de cambio y un arma para transformar el mundo. *Queen Kong: the girls learn to fight* presenta la estética de una política de empoderamiento. (2019)

3.5.2. Nuestras chicas aprenden a pelear

Como componente de la instalación, el video *The girls learn to fight* parte de la premisa de que es necesario armar a las mujeres y para ello es necesario enseñarles a pelear desde pequeñas – al igual que se le enseña a un hombre –, especialmente en una sociedad misógina como la nuestra, plagada de feminicidios. La pieza audiovisual se produce a partir de una sesión de entrenamiento para mujeres que realiza la artista en Lima – Perú.

El video inicia con Betty, una danzante de tijeras, tocando la música de tijeras, con su colorido traje tradicional en el cual se encuentra bordada la palabra “Guerrera”. A continuación, vemos a un grupo de mujeres con sus fosforescentes uniformes de karate, que una a una golpean y patean fuertemente una almohada dispuesta en forma de humano, entre ellas se animan a ser más feroces con sus golpes. Vemos a Betty danzando con las tijeras nuevamente. Luego vemos a este grupo de mujeres en parejas entrenando para pelear. Tejada-

Herrera señala respecto a esta secuencia, que las partes que corresponden a las técnicas de pelea han sido removidas del video con el objetivo de que los hombres del público no puedan ver las técnicas que las mujeres aprenden – las sesiones de entrenamiento están dirigidas únicamente a mujeres y a quienes se identifican como tal – (2019). Betty danza una vez más. Tres niñas golpean conjuntamente a la almohada entre risas. A continuación, un grupo de mujeres dibuja una cara en un maniquí y luego lo apuñala con coloridos lápices y lapiceros de unicornio, así como con otros elementos de juguetes como un globo o una espada de legos. Betty performa nuevamente mostrando los exigentes movimientos físicos de la danza de tijeras como pararse de cabeza sobre una silla y danzar en esta posición. Varias campeonas nacionales demuestran algunas técnicas de lucha mientras entrenan. Las niñas entrenan para pelear. Betty baila una última vez la danza de las tijeras.

El principal sonido que acompaña las imágenes es la música de tijeras que Betty produce al danzar, este característico sonido se entremezcla con los gritos de las mujeres y el ruido que generan con sus movimientos de lucha. Pero estos últimos sonidos pronto se callan para escuchar nuevamente las tijeras sonar mientras vemos a las mujeres entrenar. En ciertos momentos la música de las tijeras finaliza y el video se queda en silencio, quedándonos únicamente con las imágenes.

Como protagonistas del video tenemos a Betty y el grupo de mujeres que entrenan para pelear, entre las cuales se encuentran las campeonas nacionales, así como niñas y adultas mayores. Betty, danzante de tijeras, luego de observar reiteradamente el entrenamiento de danza de los niños, aprende a bailar sola, puesto que tradicionalmente la danza de tijeras es bailada únicamente por hombres. Al verla bailar, su entorno (familiares, profesores y compañeros) fue flexible con la tradición, aceptándola como danzante. Así, Betty demuestra



Figura 21 Tejada-Herrera, E. (2019). *The girls learn to fight*. Recuperado de <https://vimeo.com/363814565/1ff62029af>

Figura 22 Tejada-Herrera, E. (2019). *The girls learn to fight*. Recuperado de <https://tejadaherrera.wordpress.com/2019/11/08/898/>

que su género no condiciona su capacidad para danzar – una danza muy exigente físicamente – y que por lo tanto la tradición puede variar para acoger a mujeres también. Por otro lado, está el grupo de mujeres que entrena para pelear, quienes aprenden las técnicas para defenderse por sí solas y así poder estar preparadas para enfrentarse a su oponente masculino en casos de violencia. Se trata de niñas y mujeres luchadoras, fuertes, que serán violentas y agresivas de ser necesario, sin importar su propia edad. En este sentido, se busca la construcción de una nueva identidad de lo femenino, en la que lo femenino no se identifique con debilidad, indefensión o fragilidad, sino con fortaleza, dureza, violencia, al igual que se les identifica a los hombres. Por lo tanto, hay un proceso de rechazo a las características con las que tradicionalmente se nos define como mujeres, y un proceso de identificación con nuestra fuerza, nuestra capacidad para ser violentas, pelear y auto defendernos.

El cuerpo juega un importante rol en estos procesos de rechazo e identificación, puesto que a través de él aprendemos a luchar, ejercemos fuerza y peleamos. Es un objeto de resistencia en tanto nos permite demostrar que nuestro género no nos hace débil por naturaleza. Se trata entonces de enseñar a pelear a las niñas para que desde temprana edad descubran la fuerza de sus cuerpos y se sepan capaces de pelear tanto o más que un hombre. Así, a través del entrenamiento se construye una nueva identidad de lo femenino que busca hacer frente a la violencia de género y detenga la ola de feminicidios que amenaza la vida de las mujeres.

En relación al espacio en el que se desarrolla el video, se trata de un lugar neutro, una habitación blanca sin otros detalles más que un piso acondicionado para el entrenamiento con tapetes de color verde. Como señala Tejada-Herrera, “en un mundo donde las mujeres son asesinadas, y están en peligro constante, el planeta entero es el escenario de lo específico de lugar en esta obra” (2019). Se trata de un espacio que no remite al público a un lugar en

particular, sino que puede representar cualquier lugar del mundo, pues la violencia de género es una realidad universal. El espacio de significación es por lo tanto el mundo entero.

Asimismo, ocurre con el cuerpo. La artista se ausenta, pues el foco se concentra ahora en el cuerpo social, representado en esta pieza por Betty y el grupo de mujeres que entrenan para pelear. La sociedad es la protagonista del cambio, específicamente las mujeres, quienes aprenden a trabajar en su fuerza y así estar preparadas para luchar.

En este sentido, el video es un componente que permite transmitir un discurso en torno a una realidad que nos compete a todas y todos, dirigiéndose a la sociedad de manera global. De la misma manera, es un componente que dialoga con los demás videos y elementos que componen la instalación, una parte del todo, una historia dentro de la narrativa total. Betty y el grupo de mujeres son la mujer que decidió quedarse con Queen Kong y King Kong, aprendió a pelear y se reconoció libre y fuerte. Allí reside la perseverancia de Betty al danzar, la constancia de las mujeres al entrenar y el aliento entre ellas por ser más feroces al luchar. También está el uso de uniformes de colores brillantes y llamativos, las armas lúdicas e infantiles, que apelan al humor y el juego a través del cual la artista desea abordar un tema tan profundamente arraigado en la sociedad como la violencia de género. El video muestra a las heroínas, pero también te invita a convertirte en una, sugiriendo al público como interactuar con los elementos de la instalación, como los uniformes de karate, las máscaras de gorila o incluso el piso de entrenamiento que se repite en la habitación de paredes rosas.

The girls learn to fight es una pieza que posee una narrativa propia, pero cuya historia cobra más fuerza y sentido cuando integra la ficción que se nos presenta en la instalación. Como los dibujos, los vestuarios y los colores, las imágenes y sonidos son componentes

esenciales de esta obra de arte que, más allá de perseguir un objetivo estético, se constituye como una práctica social con la finalidad de generar un cambio de actitud frente a los problemas que como mujeres debemos enfrentar día a día, armándonos, empoderándonos.



CONCLUSIONES

A partir del desarrollo de los capítulos anteriores, las conclusiones de la investigación se presentan respondiendo a los objetivos planteados en un inicio, comenzando por los objetivos específicos y finalizando con el objetivo general. Finalmente se proponen unas reflexiones que buscan abrir debate en torno a algunas problemáticas que se desprenden del presente estudio.

El primer rol que cumple el video en relación a la performance en la obra de Elena Tejada-Herrera es bajo la primera submodalidad planteada por Ana Sedeño (2013) que corresponde al registro, a partir del cual es posible capturar la acción en un soporte físico, como el video, cuyo principal uso está orientado a la posteridad, constituyendo un documento o archivo a partir del cual la acción puede ser re-performada o generar una nueva performance, según las proposiciones de Manzella y Watkins (2011), y Jones, Abott y Ross (2009) respectivamente. Este es el caso de las primeras performances de la artista: *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997) y *Recuerdo* (1998), en las cuales la cámara se aboca únicamente al registro, sin responder a necesidades expresivas o creativas de algún tipo. Solo en estos dos primeros casos, podemos insertar la obra de Elena Tejada-Herrera en la dialéctica entre performance y registro, cuestionando la capacidad del video de capturar el carácter vivo y efímero de las acciones.

En la tercera producción de Tejada-Herrera, *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), la artista inicia la exploración del medio videográfico como herramienta expresiva, respondiendo a su interés creativo por la imagen en movimiento. Es así que la obra comprende una naturaleza híbrida, que transita entre la performance y el video. Por lo tanto, el

video no responde únicamente al registro de la acción, sino que aporta sus propiedades expresivas, tanto en la realización como en la post-producción constituyendo una obra en sí misma: una videoperformance, tercera submodalidad planteada por Ana Sedeño (2013).

En relación a estas tres primeras acciones y el contexto en el que se desarrollan – la dictadura fujimontesinista – podemos afirmar que, desde un inicio, la obra de Elena Tejada-Herrera se ve influenciada por su entorno, presentando un marcado carácter político que denuncia la violación de los derechos humanos, así como el machismo y la misoginia perpetuados por el Estado, los medios de comunicación y las instituciones del arte. Su cuerpo representa el campo de batalla desde el cual enuncia su discurso, partiendo desde su identidad para intervenir en su realidad. En este sentido, el video se presenta como un nuevo medio para interactuar con su cuerpo, auto representarse y romper con los paradigmas sociales y culturales de la época. Se establece el segundo grado de relación o submodalidad propuesto por Sedeño (2013) entre video y performance: la interacción.

En este momento, el video se transforma en una extensión de su cuerpo, con el cual configura su mirada, creando desde su propia experiencia, a través del cual denuncia la representación de la mujer en los medios de comunicación y en la historia del arte como objeto pasivo de deseo y placer masculino, siendo portadora más no productora de significado como señala Laura Mulvey (1975). Esto se ve claramente reflejado en la obra *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), en la cual alude directamente a la televisión basura creada por el Estado y los vladivideos del asesor presidencial Vladimiro Montesinos a través del uso del CCTV como tecnología de video que evidencia que quienes tienen el control de la imagen poseen el poder sobre la sociedad.

El medio audiovisual sigue evolucionando en la obra de Tejada-Herrera no sólo por su deseo de explorarlo creativamente, sino por los diferentes contextos a los que se enfrentó como estudiante e inmigrante en Estados Unidos. En ambas oportunidades, el video representó un medio accesible y flexible para la producción artística, así como para su encuentro con su nuevo entorno y sociedad. En este proceso, gracias al acceso a nuevas tecnologías y su afán autodidacta, la artista descubrió las posibilidades expresivas del video en la post-producción, haciendo del uso de color su sello característico. En *One Day Around the Neighborhood Choreographing Me [Un día en el vecindario coreografiándome]* (2006), a pesar de que el video se origina a partir de la acción, no solo se hace presente en el encuentro con “el otro”, sino que constituye una obra que tiene una estética y narrativa independiente de la performance, abordado desde sus propiedades expresivas específicas.

Es en este contexto de producción, que Elena Tejada-Herrera empieza a profundizar en una nueva forma de creación, trasladándose desde su cuerpo y experiencia individual hacia una creación colectiva y participativa. El video responde a las nuevas necesidades expresivas de la artista y surgen obras en las que el medio y sus tecnologías están orientados principalmente a la participación y creación activa del público. *Animales de papel (2016)* representa una de las “experiencias colectivas creativas”, como denomina Tejada-Herrera, en la que a través de la técnica audiovisual *chroma key* los participantes tienen la posibilidad de autorepresentarse a través del video de forma libre y disidente, constituyendo un componente esencial de la dinámica participativa y creativa.

En este punto de su trayectoria, Elena Tejada-Herrera ya no responde a alguna submodalidad de encuentro entre performance y video, o a una categoría específica de arte, definiéndose como una artista transdisciplinaria que transita a través de diferentes disciplinas

– artísticas o no – en sus obras, en las que la performance y el video representan sus medios preferidos de creación y expresión. Un gran ejemplo de ello es la instalación *Queen Kong: The girls learn to fight* (2019), en la que, entre dibujos, fotografía y vestuarios, encontramos dos pantallas que transmiten varios videos, entre ellos *The girls learn to fight*. Estas piezas audiovisuales presentan una narrativa que permite al público un mejor entendimiento de la instalación, propiciando la interacción de los espectadores con los diferentes elementos existentes, completando el sentido de la ficción propuesta por la instalación.

Asimismo, *The girls learn to fight* constituye una de las piezas que da inicio al diálogo entre video y el interés más reciente de la artista: la práctica social. En respuesta a su necesidad de generar experiencias colectivas creativas e intervenir en su contexto inmediato y realidad, Tejada-Herrera organiza actividades dirigidas a la comunidad, específicamente a aquellos individuos que se identifican como mujeres, acciones en las que le transfiere al video un rol importante también.

En respuesta al primer objetivo específico – describir los diferentes roles y formas que el video adopta en relación a las performances de la artista – podemos afirmar que, a lo largo de su trayectoria, el video y sus tecnologías han adoptado diversos roles y formas en relación a las performances de Elena Tejada-Herrera, situándose dentro de las submodalidades de registro, interacción y videoperformance, y sobrepasando los límites de estas tres categorías; respondiendo a su constante deseo de exploración de la imagen en movimiento y su universo transdisciplinario de creación, así como a los diferentes contextos que condicionaron su producción artística.

El contexto no solo definió los roles y las formas del video en la obra de Tejada-Herrera, sino su discurso, mayoritariamente en respuesta a los discursos de su entorno, centrándose en problemas sociales como el machismo, el racismo o la representación de la mujer en los medios de comunicación tradicionales y el mundo del arte, cuestionando la producción y reproducción del abuso del poder a través de quienes controlan las imágenes y dirigen las instituciones. Desde su posición como mujer, artista – e inmigrante – Elena Tejada-Herrera expone su cuerpo desnudo ante la cámara, sostiene la cámara, configura la mirada, se relaciona con “el otro” a través de la cámara y le devuelve al público la posibilidad de autorepresentarse a través del video con el objetivo de transgredir la realidad social, mediática y cultural que perpetúan las relaciones de desigualdad. El video, la cámara y las otras tecnologías que comprende en su obra, constituyen un medio a través del cual se abordan y exploran categorías identitarias, procesos de identificación, desidentificación o rechazo cuestionando los roles y significados asignados a identidades como las mujeres o los sujetos reconocidos como “el otro” – clases populares, inmigrantes, comunidad LGTB – poniéndolas de manifiesto para deconstruirlas y reconstruirlas nuevamente bajo un proceso de representación alterno. El arte y la vida se mezclan en este juego de representaciones e identidades en el que todo es posible durante este momento producido por la obra que la artista denomina como “tiempo queer”.

De esta forma, se establece que la artista dispone del video y sus tecnologías en función de su discurso el cual responde a los discursos opresores de su realidad con una mirada disidente y feminista, aportando al cambio social a partir de la deconstrucción y reconstrucción de categorías y procesos de identidad y representación, especialmente en torno al machismo y la violencia de género perpetuados por el Estado, las instituciones del arte y los medios de comunicación masiva.

Sin embargo, los diferentes roles y formas que adquiere el video en relación a las performances y los discursos que desarrolla Elena Tejada-Herrera, son posibles gracias a la accesibilidad, versatilidad y libertad del video como medio de expresión. En contraposición a la televisión o el cine, el video, como señala Omar Rincón (2006), es una forma accesible, tanto en términos económicos como de uso, que permite explorar diversos y subjetivos modos de realidad, gestando nuevas formas de pensar y mirar, con un tratamiento revolucionario de las imágenes que subvierte el orden impuesto por los medios de comunicación de masas. Es así que, a través del video, la artista puede hacer una referencia directa a los discursos de la televisión o el arte, cuestionándolos mediante un uso diferenciado del lenguaje audiovisual a un nivel estético, expresivo y narrativo. Asimismo, reconoce las propiedades específicas del video, trabajándolo como una obra en sí mismo, al cual le brinda una estética particular caracterizada por el uso de color en la realización y post-producción. El video también permite a la artista generar experiencias participativas en donde el público asume un rol activo a partir de la capacidad de autorepresentarse a través del medio audiovisual. Finalmente, el video hace posible que Elena Tejada-Herrera pueda difundir su obra sin tener que recurrir al circuito legítimo del arte, encontrando en las plataformas de video alojadas en internet un espacio de libertad y aceptación respecto a sus obras híbridas y transgresoras.

Por estos motivos, respondiendo al objetivo específico que busca identificar las propiedades expresivas que Elena Tejada-Herrera adopta del video y le transfiere en su obra, se expone que gracias a las propiedades inherentes al video – representando una forma alternativa antes los medios de comunicación de masas tradicionales – la artista puede crear una obra híbrida en la que diversas disciplinas dialoguen, así como puede expresar su discurso transgresor, establecer procesos de identificación y representación alternos, generar experiencias colectivas creativas y difundir digitalmente su obra. Adicionalmente, Tejada-

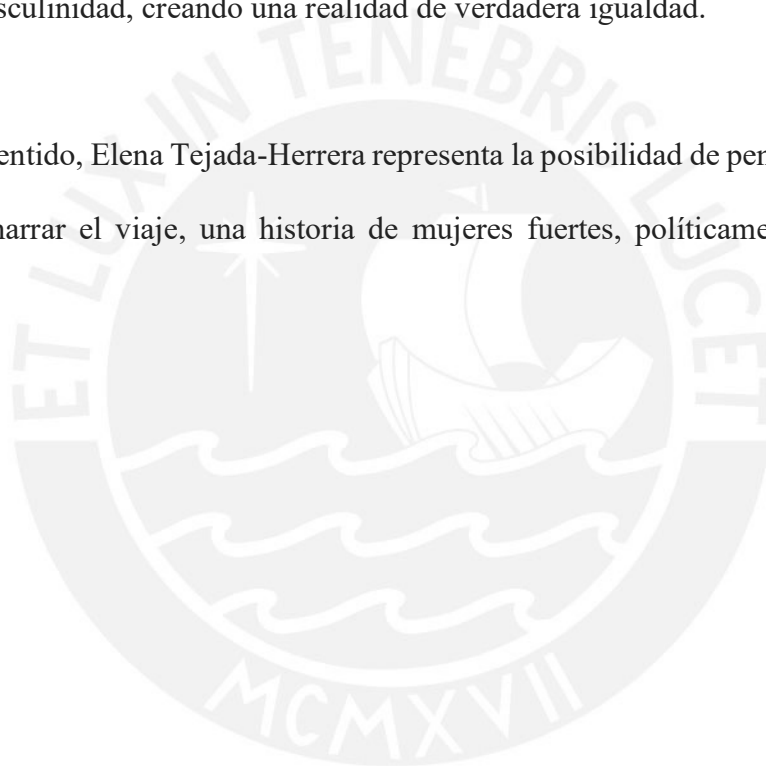
Herrera le transfiere al video una estética y narrativa propia que se caracteriza por el uso de color en la producción y un uso no-formal de la narración y el lenguaje audiovisual.

En relación al objetivo general, se afirma entonces que el video constituye una herramienta performática, discursiva y expresiva en la obra de Elena Tejada-Herrera, pues a lo largo de su trayectoria el video ha adoptado diversas formas y roles en sus performances, desde un registro hasta un videoperformance, respondiendo a los diferentes contextos que condicionan su discurso como artista. De esta manera, Tejada-Herrera dispone el video y sus tecnologías en función de su discurso disidente, evidenciando las relaciones de poder de la sociedad, así como abordando categorías y procesos de identidad y representación, especialmente en torno a la mujer en el mundo del arte y los medios de comunicación masiva. Asimismo, gracias a la accesibilidad, versatilidad y libertad del video, la artista genera una obra híbrida transdisciplinaria que le permite responder a sus diferentes contextos, discursos y necesidades expresivas, a la vez que le transfiere una estética y narrativa propia caracterizada por el uso de color y un uso no-formal de la narración y el lenguaje audiovisual.

Elena Tejada-Herrera representa para mí una artista única por su mirada feminista, su discurso disidente y sus formas tan libres, coloridas y divertidas de intervenir en su realidad, relacionarse con “el otro” y deconstruir los roles y significados que perpetúan la hegemonía de Occidente, la supremacía blanca, el patriarcado y la heteronormatividad. A partir de una obra híbrida transdisciplinaria, en la que el video y la performance se presentan como medios favoritos dentro del abanico de posibilidades de creación, la artista se propone constantemente transgredir su realidad y generar un cambio en la sociedad a través del arte.

De su obra surgen importantes reflexiones acerca de cómo el arte, los medios de comunicación y la cultura que fomentan, generan que el patriarcado, el machismo y la violencia de género subsistan y se arraiguen aún más en nuestra sociedad. El mundo es un reflejo de las historias que contamos, pero en estas historias la mujer es invisibilizada, si no cosificada y denigrada. Como propone Tejada-Herrera en su obra, enseñar a las mujeres a pelear, propongo encontrar la fuerza de la feminidad descubriendo nuestra propia forma de ser en el mundo, de relacionarnos y de (auto) representarnos, que no signifique apropiarnos de los valores y las formas de la masculinidad, creando una realidad de verdadera igualdad.

En este sentido, Elena Tejada-Herrera representa la posibilidad de pensar otras maneras de construir y narrar el viaje, una historia de mujeres fuertes, políticamente incorrectas y achoradas.



BIBLIOGRAFÍA

ALCÁZAR, Josefina

2008 Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En K. Araujo & M. Prieto (Eds.), Estudios sobre sexualidades en América Latina (pp. 331-350). Quito: FLACSO.

Recuperado de

https://flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1215033856.mujeres_cuerpo_y_performance._por_josefina_alcazar_3.pdf

ALFOMBRA ROJA PERÚ

2019 Nuestra historia. [Página de Facebook] Recuperado de

<https://www.facebook.com/AlfombraRojaPeru/>

ALVA, Andrea

2020 José-Carlos Mariátegui. [Entrevista]. 10 de enero. Lima, Perú

Elena Tejada-Herrera. [Entrevista]. 13 de enero. Lima, Perú

Florencia Portocarrero. [Entrevista]. 20 de enero. Lima, Perú

David Flores-Hora. [Entrevista]. 22 de enero. Lima, Perú

Elena Tejada-Herrera. [Entrevista]. 3 de abril. Lima, Perú

ANDRADE, Armando

2018 *Estrella sin origen. Notas sobre la primeras tres performances de Elena Tejada-Herrera*. En Portocarrero, F. (Ed.), Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010 (pp. 78-91). Lima: Proyecto AMIL

ANTEZANA, Lorena

2012 La mujer en la televisión: el caso chileno. *Cuadernos.info*, (29), pp. 105-116.

Recuperado de <http://www.cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/240/233>

ANTICH, Xavier

2007 *Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo*. En Fernández, A. (Ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX* (pp. 89-105). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ARAGÓN, Nayo

2016 Los 'vladivideos' como vanguardia artística. *LaMula*. Recuperado de <https://redaccion.lamula.pe/2016/08/03/los-vladivideos-como-vanguardia-del-videoarte/nayoaragon/>

ARIAS, Teresa

2009 *El arte de la performance: analizando la obra de Elena Tejada-Herrera, artista peruana*. (Tesis de Licenciatura).

ARROYO, Alejandra

2007 *El pensamiento feminista: antología del pensamiento político, social y económico de América Latina*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional

ASOCIACIÓN SERVICIOS EDUCATIVOS RURALES

2018 La narcopolítica y sus efectos en la corrupción generalizada en el Estado Peruano.
Recuperado de <http://www.noticiasser.pe/opinion/la-narcopolitica-y-sus-efectos-en-la-corrupcion-generalizada-en-el-estado-peruano>

AZNAR, Sagrario

2000 *El arte de acción*. Hondarribia: Nerea

BUENO, Angela Cristina

2017 *El imperativo goce en la “televisión basura” del Perú contemporáneo*. (Tesis de Magíster). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/8684>

CAMNITZER, Luis

2008 *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: HUM

CASSANO, Giuliana

2014 *Natacha: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana*. (Tesis de Magíster). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5664>

CHAUÍ, Marilena

2008 Cultura y democracia. *Cuadernos del pensamiento crítico latinoamericano*, (8), pp. 55-62. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100829030156/8_chai.pdf

CUMPLIDO, José Ramón

- 2015 *El vídeo como espejo de la performance: Un análisis a través de los medios audiovisuales*. (Tesis doctoral). Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/62686>

DE MAURO, Martín

- 2015 *Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*. Madrid: Egales

DESPENTES, Virginie

- 2012 *Teoría King Kong* (Trad. M. Bondil). Buenos Aires: El Asunto. (Trabajo publicado originalmente 2006). Recuperado de <https://www.cde.org.py/wp-content/uploads/2015/05/despentes-teoria-king-kong.pdf>

DUSSEL, Enrique

- 2018 Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Praxis*. Revista de Filosofía, (77), pp. 1-37. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6447355>

ECURED

- 2011 *Arte Naif*. Recuperado de https://www.ecured.cu/Arte_naif

FACIO, Alda & Lorena FRIES

- 2005 *Feminismo, género y patriarcado*. *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho en Buenos Aires*, 3(6), pp. 259-294. Recuperado de http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/revistas/06/feminismo-genero-y-patriarcado.pdf

FERRÉS, Joan & Antonio BARTOLOMÉ

1991 *El video: enseñar video, enseñar con el video*. México D.F.: Gustavo Gili

GARCÍA, NÉSTOR

1989 *Las culturas populares en el capitalismo*. México D.F.: Nueva Imagen

GARRO, Oihana

2011 Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación. *La Ventana*, (33), pp. 302-320. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362011000100012

GIUNTA, Andrea

2018 *Feminismo y arte Latinoamericano. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo*. Buenos Aire: Siglo XXI

GOLDBERG, RoseLee

2002 *Performance art: Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo

2011 En defensa del arte del performance. En Taylor, D. & Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 489-520). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

GUTIÉRREZ, MARÍA LAURA

2015 Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia*, (27), pp. 65-78.

Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1481>

HALL, Stuart

1997 “El trabajo de la representación” (Trad. E. Sevilla) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications, pp. 13-74.

HERNÁNDEZ CALVO

2018 Hacia una escena del videoarte en Perú. En Hernández Calvo, M., Mariátegui, J-C. & Villacorta, J. (Eds.), *El mañana fue hoy: 21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú* (pp. 34-46). Lima: Alta Tecnología Andina – ATA

HERNÁNDEZ CALVO, Max & Jorge VILLACORTA

2002 *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: PUCP Fondo Editorial

HERNÁNDEZ CALVO, Max, José-Carlos MARIÁTEGUI & Jorge VILLACORTA

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

HERRERO, Ana María

2015 Anomalías visuales en las representaciones de la mujer. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, n°29, pp. 15-34. Recuperado de

http://iberocom.mx/download/ric_29.pdf

HIDALGO, Maria Elena

2011 Fujimori ordenó a Montesinos compra de “prensa chicha” para la reelección.

Recuperado de <https://larepublica.pe/politica/538768-fujimori-ordeno-a-montesinos-compra-de-prensa-chicha-para-la-reeleccion/>

HINOJOSA, Lola

2015 Museo y acontecimiento. Anuario del Departamento de *Historia y Teoría del Arte*, 26, pp. 21-28. Museo Reina Sofía. Recuperado de

<https://revistas.uam.es/anuario/article/view/5755>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMACIÓN

2019 Femicidio. Recuperado de

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1659/cap02.pdf

JONES, Amelia

2011 Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria. En Taylor, D. & Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 123-185). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

JONES, Sarah, Daisy, ABBOTT & Seamus ROSS

2009 Redefining the performing arts archive. *Archival Science*, 8(3), 165-171. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/91163.pdf>

KIRBY, Vicky

2011 *Judith Butler: pensamiento en acción*. Barcelona: Bellaterra

KOGAN, Liuba

1993 Género-cuerpo-sexo: apuntes para una sociología del cuerpo. *Debates En Sociología*, (18), pp. 35-57. Recuperado de

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6676>

2008 Estudios sobre sexo / género y cuerpo en el Perú. *Espacio abierto Cuaderno Venezolano de Sociología*, 17(2), pp. 285-299. Recuperado de

https://www.researchgate.net/publication/26602544_Estudios_sobresexo_genero_y_cuerpo_en_el_Peru

LÓPEZ, Marián Angeles

1989 La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto. *Arte, individuo y sociedad*, (2), p. 55-64. Recuperado de

<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS8989110055A/6063>

LÓPEZ, Miguel A.

2019 *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima: Pesopluma

LUCERO, María Elena

2014 Crónicas performativas como prácticas de resistencia. *Revista Estudios Femeninos*, 22(2) , pp. 657-665. Recuperado de

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000200017&lang=es

MANZELLA, Christina & Alexander WATKINS

2011 Performance Anxiety: Performance Art in Twenty-First Century Catalogs and Archives. En *Art Documentation*, 30(1), pp. 28-32. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lih&AN=67269362&lang=es&site=ehost-live>

MARIÁTEGUI, José Carlos

2002 Video arte electrónico en el Perú. En *Butaca sanmarquina*, 4(11), pp. 20-22.

2018 Antecedentes: los inicios del video y los medios electrónicos en el Perú. En Hernández Calvo, M., Mariátegui, J-C. & Villacorta, J. (Eds.), *El mañana fue hoy: 21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú* (pp. 26-33). Lima: Alta Tecnología Andina – ATA

MARSH, Anne

2011 Performance Art Collaborations (with Notes on Video, Installation and Conceptual Art). En *Colloquy: text theory critique*, 22, pp. 180-196. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hlh&AN=89448663&lang=es&site=ehost-live>

MARTIN, Sylvia

2006 *Videoarte*. Köln: Taschen

MARTÍNEZ, León

2018 La discusión alrededor del movimiento #MeToo. El Economista. Recuperado de <https://www.economista.com.mx/arteseideas/La-discusion-alrededor-del-movimiento-MeToo-20180114-0066.html>

MARTÍNEZ-BASCUÑÁN, Máriam

2015 Simone de Beauvoir y la teoría feminista contemporánea: una revisión y crítica. *Revista Jurídica Universidad Autónoma de Madrid*, (31), pp. 331-348. Recuperado de <https://revistas.uam.es/revistajuridica/article/view/6472>

MAYAYO, Patricia

2007 *Género y placer visual (En torno a Vanessa Beecroft)*. En Fernández, A. (Ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX* (pp. 107-121). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

MIYAGUI, Jorge

2020 *Arte y política. ¿Qué es pensar el arte políticamente?* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=1I5kIGq0s_0

MONTECINO, Sonia

1996 Identidades de género en América Latina: mestizajes, sacrificios y simultaneidades. *Persona y Sociedad*, 10(1), pp. 187-200. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/121722>

MULVEY, Laura

1975 Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 16(3), pp. 6-18. Recuperado de https://www.academia.edu/8669274/Placer_visual_y_cine_narrativo._Laura_Mulvey

MUSEO REINA SOFIA, SUBTRAMAS

s.f. Abecedario Anagramático. Performatividad. Recuperado de:

<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad>

PEIDRO, Miguel Angel

2007 El arte de acción. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-arte-de-accin-miguel-angel-peidro.html>

PÉREZ, PABLO

2008 *Del texto al sexo: Judith Butler y la performatividad*. Barcelona: Egales

PHELAN, Peggy

1993 *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge

PORTOCARRERO, Florencia

2017 Performance en contexto: Una conversación con Elena Tejada-Herrera. *Ansible*, (1), pp. 22-32. Recuperado de https://issuu.com/ansiblerevista/docs/ansible__1_abr_17

2018 *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010*. Lima: Proyecto AMIL

PRIETO, Antonio

- 2011 Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano. En Taylor, D. & Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 605-628). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

RINCÓN, Omar

- 2002 *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá: Norma

ROSA, María Laura & Soledad NOVOA

- 2017 *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Metales pesados

RPP NOTICIAS

- 2018 Hoy se cumplen 18 años de la difusión del primer “vladivideo”. Recuperado de <https://rpp.pe/politica/historia/se-cumplen-16-anos-de-la-difusion-del-vladivideo-noticia-994596?ref=rpp>

RUIZ BRAVO, Patricia

- 1997 *Una aproximación al concepto de género*. Lima: [s.e.]

RUSH, Michael

- 2002 *Nuevas expresiones artísticas a fines del siglo XX*. Barcelona: Destino

SCHECHNER, Richard

- 2012 *Estudios de la representación. Una introducción*. (R. Segovia, trad.) México: Fondo de Cultura Económica

SCHNEIDER, Rebecca

2011 El performance permanece. En Taylor, D. & Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 215-240). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

SEDEÑO, ANA

2013 Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento. *Contratexto*, (21), pp. 129-137. Recuperado de <http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/v21/07%20-%2021.pdf>

SMITH, Roberta

2002 Arte conceptual. En Stangos, N. (Ed.), *Conceptos de arte moderno* (pp. 255-270). Barcelona: Ediciones Destino

SOLANO, Daniel

2014 *Allan Kaprow. Otras maneras*. [Dossier de prensa]. Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/espectaculo/kaprov/DossierAllanKaprowESP.pdf>

STANGOS, Nikos

2002 *Conceptos de arte moderno*. Barcelona: Ediciones Destino

TARAZONA, Emilio

2005 *Accionismo en el Perú (1965-2000): rastros y fuentes para una primera cronología*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano

TAYLOR, Diana

- 2011a Introducción. Performance, teoría y práctica. En Taylor, D. & Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica
- 2011b “Usted está aquí”: el ADN del performance. En Taylor, D. & Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 401-430). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

TAYLOR, Diana & Marcela FUENTES

- 2011 *Estudios avanzados de performance*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

TEJADA-HERRERA, Elena

- 2019 Intercambios culturales 2018-2019. AMIL sesiones de arte. [Charla]. Lima, Perú
- 2019 *The girls learn to fight*. [Videograbación]. Recuperado de <https://vimeo.com/363814565/1ff62029af>
- 2018 *Dossier de textos*. En Portocarrero, F. (Ed.), *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010* (pp. 92-103). Lima: Proyecto AMIL
- 2018 *Genealogías del arte feminista en el Perú: Una conversación en torno al trabajo de Elena Tejada-Herrera*. En Portocarrero, F. (Ed.), *Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010* (pp. 184-186). Lima: Proyecto AMIL
- 2016 *Animales de papel*. [Videograbación]. Recuperado de <https://vimeo.com/196124339>
- 2006 *One day around the neighborhood coreographing me*. [Videograbación]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dIU4Mhqvxu8>

- 2001 *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda*. [Videograbación]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WFwjYJWzTRI>
- 1999 *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*. [Videograbación]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cThVojgYMXg&t=1s>
- s.f. Elena Tejada-Herrera. [Blog]. Recuperado de <https://tejadaherrera.wordpress.com/>

TV PERÚ - El placer de los ojos

- 2014 *¿Un nuevo medio en el medio?* [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/108942985>

VAN DIJK, Teun

- 2000 *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II: Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

VARGAS, Virginia

- 2005 El feminismo en el Perú. Los feminismos peruanos: breve balance de tres décadas. En Cevasco, G. (Ed.), *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas* (pp. 10-17). Seminario Nacional 16-17 de septiembre, 2004. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán. Lima: Flora Tristán

VÁSQUEZ, Adolfo

- 2013 Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 1(37), pp. 247-285. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18127803014>

VICH, Víctor

- 2011 Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. En Taylor, D. & Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 377-399). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

VICH, Victor & Virginia ZAVALA

- 2004 *Oralidad y poder*. Bogotá: Norma

VILELA, María del Carmen

- 2019 *La posibilidad política del cuerpo: la performance de Elena Tejada-Herrera entre 1997 y 2001*. (Tesis de Magíster). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15318>

VILLANUEVA, Victoria

- 2005 El feminismo en el Perú. Feminismo: una práctica de acción política. En Cevasco, G. (Ed.), *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas* (pp. 27-3). Seminario Nacional 16-17 de septiembre, 2004. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán. Lima: Flora Tristán

VILLAR, Alfredo

- 2018 Elena Tejada: la mujer bomba. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/elena-tejada-mujer-bomba-noticia-521546-noticia/>

WODAK, Ruth & Michael MEYER

2003 *Métodos de análisis crítico del discurso*. (Tomás Fernandez & Beatriz Eguiber trad.).

Barcelona: Gedisa

ZAMORA, Lorena

2007 *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*.

México, D.F.: CONACULTA



ANEXOS

Anexo 1: Matriz de observación y análisis

Variables	Descripción
Título	
Año	
Ciudad y país	
Contexto socio-político	
Espacios de significación	
Formato	
Duración	
Descripción de la acción	
Disciplinas en uso	
Rol de la artista	
Otros participantes	
Relaciones de poder	
Categorías identitarias	
Cuerpo como objeto de representación	
Procesos de representación/ identificación o rechazo	
Público	
Rol del público	

Uso de video y tecnologías	
Formato del video	
Estética del video	
Otros recursos	
Intertextualidad	
Discurso	

Anexo 2: Entrevistas

1. Entrevista a David Flores Hora

Fecha de la entrevista: miércoles 22 de enero del 2020

Referencia: David Flores Hora es investigador, curador y crítico de arte. Bachiller en Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente es Coordinador de Artes Visuales en el Ministerio de Cultura.

DFH: Primero me gustaría que me digas puntualmente cuál es tu tema de tesis y en qué crees que te puedo ayudar

AA: Estoy viendo el rol del video en la obra de Elena, parte desde el registro hasta involucrarlo como forma de participación con el público y la creación de piezas de videoarte. Entonces estoy analizando cómo el video es una herramienta performativa y discursiva en su obra

DFH: Te explico mi vínculo con la obra de Elena Tejada y con el video como tal. Con Elena Tejada yo he tenido varios trabajos o colaboraciones. Yo dirigí una especie de corto o falso documental sobre ella junto con Karen Bernedo, porque teníamos un proyecto que se llamaba *BIOS, trabajador@s del arte*, fue como un programa que hicimos, un video de 10 minutos, uno por mes durante un año. Por ejemplo, de Sandra Nakamura, Christian Bendayán, del Colectivo Arte por la memoria, y uno de los primeros incluso fue de Elena Tejada. Ese es el acercamiento que he tenido ya generando un producto con ella. Sin embargo, mi primer contacto como espectador fue el año 2000 en la exposición Terrenos de Experiencia N°1. Este fue un proyecto de Cécile Zoonens, Jorge Villacorta y David Mutal. Nosotros siempre entendemos la sala de exposición como un cubo blanco hermético, un lugar donde literalmente se cuelgan obras de arte. El sentido de Terrenos de Experiencia N°1 fue crear durante 20 días, que fue lo que duró, usualmente una exposición dura un mes – esta fue más corta –, pero la sala se convirtió en una plataforma donde ocurrían cosas. La disposición de las salas, y esto es muy importante porque tiene que ver ya directamente con Elena Tejada, es que era una sala donde había libros. Eran los mejores libros de arte contemporáneo de la época, algo impensable incluso en el año 2000. Eso significó que había libros en muchos idiomas que estaban en la sala de exposición, pero había otros libros que estaban colgados con cuerdas del techo, había una computadora con acceso a internet libre. Esta exposición formó otros colectivos que sacaron un periódico diario o casi diario durante el tiempo de la exposición que se llamó “El Invasor”, que retrataba el día a día de la exposición, desde cosas bastante naif como hacer la Miss Terreno de Experiencias a colgar textos, o contaban el sentido mismo de alterar los espacios de exposición. Fue una exposición que desde mi propio acercamiento como espectador fue quizá una de las exposiciones que más determinaron que ahora yo trabaje en arte contemporáneo, para mí hubo un antes y un después de esa exposición. Yo ya venía visitando exposiciones y era eso, ir a ver cuadros, esculturas y ya, pero que vayas a una sala de

exposición en la cuadra 4 de Larco donde van a ocurrir cosas desde accionismo, performance, música, y sin embargo era un lugar donde en teoría no había nada, había libros, entonces tu ibas consultando libros de arte contemporáneo. El día de la clausura, la exposición terminó con un concierto de Pelo Madueño. Previo a ese concierto de música electrónica, te hablo de un sábado mas o menos a las 12 de la noche, Elena Tejada hizo una performance donde comenzó a comerse los libros, en una acción que – según mi lectura – en este contexto bastante esnob de que estamos leyendo libros en idiomas como en alemán, en francés, que ni entendemos, ella comenzó a comerse los libros y a caminar por las mesas donde todos estábamos leyendo. Me llamaba mucho la atención que había dos personas que estaban grabando todos los movimientos desde diferentes puntos, uno en plan frontal y el otro desde atrás. Ahí comencé a entender de que era algo que obviamente ocurrió sin que la gente incluso capte completamente o entienda que es lo que estaba pasando. “¿Es una loca que se ha parado? ¿es parte de la programación? ¿es una performance?”. Ya los que estábamos mas vinculados al tema, “mira, que bacán, está pasando una performance”. Y ahí tiene que ver mucho con el objeto de tu tesis que era el poder del registro. Esa acción queda en las 50 personas que lo vimos y en el registro, y eso se asocia prácticamente con todo el trabajo de Elena Tejada. Hay otra acción histórica que, si yo no la vi de cerca, pero si estaba afuera del Museo de Arte de Lima (MALI) cuando ocurrió, comencé a ver policías corriendo y ese alboroto cuando te das cuenta de que algo está pasando, que era la Bienal de Lima del año 97 y había en el MALI un encuentro de los teóricos del arte, los curadores que habían venido. Ella forró su cuerpo completamente con papel periódico, pero la zona de los avisos clasificados. Se cubrió todo el cuerpo, menos la parte de su pubis y se subió al escenario donde estaban todos los curadores hablando, comenzó a tomar agua de manera descontrolada y se orinó en el escenario. Eso fue alboroto porque entró la seguridad del MALI, había otros que estaban como “no, déjala”. Obviamente hacía esa alusión a que la Bienal de Lima terminaba siendo un espacio súper restringido para los entendidos del

arte, donde el artista, para estar dentro de la Bienal, tenía que estar vinculado a un curador, es decir, era una Bienal donde no invitaban a los artistas, invitaban a los curadores y los curadores eran quienes hacían su selección nacional, cada uno mandaba sus artistas. Esas son las dos acciones, en una yo estaba parado a un metro de distancia, en la otra estaba afuera del MALI, pero vi gritos, cosas que se rompían. Es decir, lo que yo más valoro de la obra de Elena Tejada es la capacidad de deshabituarse los espacios, los momentos, es decir, lo que tu crees que no va a ocurrir en ese momento, de pronto Elena Tejada se apareció y lo hizo. Esa es finalmente una de las características del accionismo, de las artes en general, el poder de deshabituarse. Ósea tu cuando entras a un museo, una galería de arte, entras con esa idea de que vas a ver obras de arte, estás en actitud, estás dispuesta a eso, ahora que pasa cuando de pronto ocurre lo impensado en un sitio donde supuestamente estabas yendo a escuchar una conferencia y ocurre esto: una mujer envuelta en periódicos que se comienza a orinar en el piso. Te digo porque son muchas las acciones de Elena Tejada, pero esas dos son a las que yo les guardo un especial recuerdo y siento que han marcado una constante en el arte peruano. Tiene otra acción que se llama Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre, que esa fue en el Centro Cultural El Averno, hay registro de todo. Esa si fue una pieza histórica...

AA: Primero se llevó a cabo en el Centro Cultural El Averno. Tuvo como dos momentos porque después presentó el registro en el concurso Pasaporte para un Artista.

DFH: ¿El registro, el video?

AA: Si, pero también invitó a Bomba, que es este vendedor ambulante. También estuvo en el Centro Cultural de la (Universidad) Católica. Entonces, hay primero esta acción que se realiza en El Averno que registra para hacer luego toda la instalación y acción para el concurso.

DFH: Fíjate que yo hasta ahora, y han pasado más de 25 años desde ese proyecto, todavía no me sigo conectando tanto a esa acción. A diferencia de la acción que ella hizo en la Escuela de Arte de (la Universidad) San Marcos, donde yo estudié, que eran estas bolsas con la que tapan a los muertos – *Recuerdo* – esa si es alucinante, me parece. Encima en un espacio de tanta carga política, donde literalmente hay muertos de por medio que es San Marcos. Obviamente todos, no solo los artistas, tenemos momentos brillantes y momentos menos brillantes, pero esa acción que hizo en Terrenos de Experiencias – *Fronteras* –, la que hace en la Bienal de Lima – *Señorita de buena presencia buscando empleo* – y la de San Marcos – *Recuerdo* –, son para mi sus obras cumbre y luego tiene toda una (producción) en Estados Unidos, pero solamente por esas tres, para mi, ella es uno de los referentes de arte y feminismo, arte y accionismo en la historia del arte peruano.

AA: Viendo un poco más el tema del video, ¿desde cuándo empiezan a conversar estas prácticas artísticas con el video? Siempre hablando de un contexto peruano

DFH: La presencia del componente audiovisual en el arte peruano ha estado presente, se puedes rastrear, desde el año 1959, cuando Fernando de Szyszlo hizo una película surrealista que se llama “Esta pared no es medianera”. Tu la ves y te puede hacer recordar a películas de Buñuel, al Perro Andaluz, un poco ese rollo surrealista. Sin embargo, no es video, obviamente, es grabado en cine. El gran momento del vínculo entre el video y el arte peruano es cuando surge la hadycam de Sony y el primer artista que conscientemente, es como que yo a partir de este momento voy a usar tu celular como herramienta de trabajo, entendamos como tecnología todo, no solo tu celular sino también puede ser un vaso, es Rafael Hastings. Rafael Hastings en la década del 70 produce piezas artísticas especialmente en video, a diferencia de Szyszlo que

hizo una película. Szyszlo en el año 59 se volvió un cineasta para hacer una película. Rafael Hastings en los 70, y vendría a ser el precursor del videoarte peruano, produce piezas en video, muy relacionado al tema de los cantos corales, algunas musicalizadas por Manongo Mujica, ese vínculo entre la tierra, el desierto, música, su obra. Mucho del arte peruano en ese momento estaba influenciado por la obra de Eielson. Quizá los dos grandes polos de desarrollo del arte peruano de los 50, Fernando de Szyszlo y la forma en cómo se entendió el arte moderno, la abstracción pura, y el modernismo de Jorge Eduardo Eielson que era más la vinculación del paisaje peruano y el paisaje que también producía sonido, el vínculo con lo precolombino, un rollo bien místico. En ese rollo estaba Rafael Hastings y utiliza la tecnología, es el primer artista que conscientemente utiliza el video. No estamos hablando de videoperformance todavía. En ese momento el video era una herramienta de trabajo.

AA: ¿Por qué el video es escogido sobre el cine? ¿Cuáles son las características que hacen del video el medio por el cual los artistas (acuden a este)?

DFH: El acceso que podías tener al video. No solamente aquí en el Perú, sino en el mundo, un momento clave para el vínculo de, no solamente el video con el arte, sino de la tecnología con el arte, es la aparición de la cámara Handycam de Sony. La Handycam de época que era así (de grande), igual era portable, era un elemento portátil, podías producir piezas en video a diferencia de utilizar un carrete de microfilm o celuloide, 35 mm, que tenías que mover todo el aparato en un camión. La versatilidad, el hecho de que muchos entendieron que podías expresar, había una expresividad en el video. Tiene que ver mucho también con los avances tecnológicos en el Perú. En los años 70 ya la televisión era un objeto masivo en cada hogar, bastante masivo. Había algunas señales de televisión que ya cambiaron la televisión a colores, finales de los 70 ya había televisión a colores, como emisión, no como recepción, ósea todavía

creo que había muy pocos televisores a colores, pero al menos la señal de América Televisión, lo que era América, ya era a color. Hay ese famoso programa “Historia con el Tío Johnny”, un animador de los setentas, de pronto llegó el color y te diste cuenta que su saco no era blanco y negro, sino que era amarillo y azul, entonces eso era alucinante. Eran los grandes momentos de la televisión peruana cuando llega el color o “Mi bella genio”, series que ya llegaron a color. Tiene que ver un poco con el contexto de los 70, debes entender también que el Perú de los setentas es lo que Gustavo Buntinx llama en su libro E.P.S Huayco, “la utopía socialista”, y que se retrata muy bien en la película “La revolución y la tierra”, ese momento donde se dio toda una expectativa a partir de las reformas educativas, la propia reforma agraria, las reformas sociales y lo que implicó el cambio en el mando político en el 75, fue también un momento, no sé si de conmoción, pero si un momento al menos de vinculación entre ciudadano común y corriente, el ciudadano de a pie y la política. Era un momento donde, la prototecnología comenzaba a llegar al Perú, al menos National, Panasonic, ósea había televisores así, a los que podías tener acceso, había posibilidades de acceder a esa tecnología. Entonces, repito, el antecedente directo en el arte, llamémoslo, “electrónico” en el Perú es Rafael Hastings. Paralelamente a eso, comienzan a darse las vanguardias de los setentas. Hay las vanguardias pictóricas, ojo, de los sesentas, aquí egresa la promoción de oro de Bellas Artes, es decir, Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chavez, Cajahuaringa, Galdos Rivas, etc., y todos ellos se van puntualmente a París. En ese momento París era el centro del arte, la capital mundial del arte. Regresan y aquí se instala el Op-art – el arte óptico –, Ella Krebs era una de las artistas abanderadas de eso, el filo duro con Regina Aprijaskis, se instala el surrealismo, el propio Gerardo Chavez es un surrealista. El pop, el informalismo, las vanguardias. Inmediatamente después de ese momento en los sesentas, ocurren las vanguardias de los setentas y en el Perú comienza a aparecer el happening, la performance, el accionismo como tal. Entonces ahí habría que contar, además es importante el grupo Arte Nuevo, bajo la batuta del crítico de arte Juan Acha.

Entonces, Arte Nuevo lo que propone, y hay otros espacios muy interesantes como la galería Cultura y Libertad, te estoy hablando de los años setentas, y el Ombligo de Adán, como uno de los espacios que generaron otras formas o formas otras de entender el arte. Por ejemplo, en una de las inauguraciones, hubo alguien que hizo que roben una billetera de uno de los asistentes. Debes haber escuchado esa historia, eso ocurrió en el Ombligo de Adán. No hay registro en video, sólo hay registro en fotos por ahí y lo que cuentan. Luego la billetera apareció, pero hizo que todos empiecen a buscar la billetera. Hubo una de las grandes acciones conceptuales que fue una obra de Emilio Hernández Saavedra, “El Museo borrado”. Agarró una foto área del MALI y lo borró en una alusión directa, crítica, literal a la ausencia cultural, a la ausencia institucional de la cultura en el Perú. Entonces, si tu quieres rastrear un antecedente a Elena Tejada, creo que el antecedente directo, además del video como tal, como objeto, es el arte conceptual, el happening, el accionismo, la performance peruana que comienza en los setentas. Yo le hice una entrevista a Miguel A. López hablando sobre una exposición que se llamó “La persistencia de lo efímero”, que se presentó en el año 2007 en el Centro Cultural Ricardo Palma. Ahí se habla de esos casos, por ejemplo, acciones del propio Jorge Eduardo Eielson, cuando con sus nudos ya trabajaba incluso con una modelo, hacía como una acción donde envolvía a una propia persona en el nudo. Poco a poco el cuerpo... y que no entiendas el arte simplemente como un objeto. Ese momento, bien ausente hasta el año 2000, no existía nada escrito. De pronto comienzas a jalar la madeja y encuentras que en los setentas hay accionismo, arte conceptual...se descubre la presencia de Teresa Burga. Teresa Burga que a través de métodos como el papel milimetrado había hecho la proyección de su propio rostro, o proyectos que ya lindaban con lo enteramente conceptual, ósea la obra de arte era una dinámica, era una práctica, no era un objeto, y durante ese arte de los 70... Yo pondría como antecedente todo ese momento, que son los setentas. En ese momento, la (Universidad) Católica era el nido del autorretrato, todo el mundo hacía autorretratos en esa época, era una

formación súper clásica, estaba por un lado toda la oleada que venía de Winternitz, fundador de la Escuela de Arte de la (Universidad) Católica, que eran pues preceptos bien formales, la pintura como tal, del artista cuyo mundo interior se proyecta al mundo exterior, el artista que se encierra en su taller, ósea cosas que hoy por hoy están superadas. Y por otro lado tenías en escultura a Ana Maccagno, esta mujer italiana que te decía “esto es escultura, no se junta con pintura”, ella piensa que las artes son plásticas, yo más bien creo que las artes son visuales. Las artes plásticas es el objeto, yo hago algo con mis manos, sino no soy artista. Por ejemplo, acá en la Dirección (de Artes del Ministerio de Cultura), utilizamos el término artes visuales, porque lo visual en todo caso se refiere más a lo simbólico, que no necesariamente tienes que hacer algo con tus manos, si no que también puedes conceptualizar algo, puedes pensarlo, puedes hacer algo sin que tu lo hagas, sin que tu formalmente lo hagas, puede haber proyectos en red, accionismo, performance, que lo único que haces es trabajar con tu cuerpo. Entonces, ahí supongo que Elena Tejada fue la rara del grupo.

AA: En esa época (formación universitaria) se centró en lo pictórico, recién después de que salió de la universidad, en el 97, hizo su primera acción en la Bienal...

DFH: Claro, pero era súper raro en ese momento, nadie hizo eso... Tienes que leer un libro que se llama “Accionismo en el Perú” de Emilio Tarazona. De manera enciclopédica detalla algunas acciones, pero creo que nadie, en ninguna de las acciones, ahí hay cosas de Jaime Higa que hizo en su momento, hay proyectos en los 80 de Lima en un árbol – un colectivo – que pusieron un árbol en el cruce de Jirón Rufino Torrico con La Colmena, hay acciones de E.P.S. Huayco, que hizo por ejemplo un salchipapa o una encuesta en Barranco o el propio Sarita Colonia, pero ese vínculo con el cuerpo femenino, la reafirmación, creo que es inédito hasta que aparece Elena Tejada. Por el lado del video, el antecedente directo es Rafael Hastings, y

hubo un gran momento del videoarte peruano que fue en 1977 cuando aquí se hizo un festival de videoarte, lo organizó Alfonso Castrillón y fue en la galería del banco Continental, donde vino lo top del mundo, estuvo aquí Wolf Vostell, Nam June Paik, Yoko Ono, ósea la obra de ellos. Supongo que al igual que la música, los ochenta implicaron justamente un momento de pausa para todo, coincidiendo con el inicio del Conflicto Armado Interno. No hubo nada de eso durante los ochentas y durante la primera mitad de los noventas, es recién en el año 95 que se funda ATA (Alta Tecnología Andina) y ATA tiene que ver con la llegada al Perú de Gianni Toti. La poesía visual de Gianni Toti, la búsqueda del amauta, es decir, el vínculo de José Carlos Mariátegui – el amauta – con su nieto, con José-Carlos Mariátegui “z”. Ahí es donde hay esas felices coincidencias y ATA se funda y se vuelve como la gran plataforma del videoarte peruano. Ocurría que José-Carlos Mariátegui, él era dueño, y todavía lo es, de una empresa de publicidad, me parece que se llama Fantasía, y la dinámica propia de una empresa de publicidad que hace comerciales, mucho trabajo audiovisual, él importó las primeras Macintosh al Perú. Las primeras Macintosh al Perú llegaron en los 90. Él las tenía y ahí se editaban los comerciales de televisión, gran parte de los comerciales de televisión que hemos visto en los 90 se han editado en Fantasía. Entonces, ¿qué hacía José-Carlos? La gente trabajaba de nueve de la mañana a nueve de la noche, doce horas – horario de publicidad –, él a partir de las doce de la noche, una de la mañana entregaba ese laboratorio de edición a artistas. ATA era como una especie de laboratorio de edición que solo funcionaba en las madrugadas. ¿Por qué? Porque en la mañana esas computadoras las trabajaban publicistas. Luego de ese momento que fue en el año 77, que fue el Festival de Videoarte de Castrillón, teniendo en cuenta que yo me reafirmo en esto de que el precursor del videoarte peruano es Rafael Hastings, hay un segundo momento que es a partir de los festivales de videoarte. Mientras la (Universidad) Católica estaba en un rollo así del autorretrato, mi figura, pictórico, pero así total, de defensa, ultranza de la pintura, Bellas Artes se volvió un espacio de experimentación para los nuevos medios.

Entonces, gran parte de todos esos artistas con que José-Carlos se vinculó eran Angie Bonino, Roger Atasi, Carlos Troncoso, gente que quizá venía de otros sitios, pero que eran más del centro de Lima, que de otros sitios. Es por eso que ese año (1997) se llama Segundo Festival de Videoarte porque se considera que el primero fue el del 77 y es donde se produce una escena del videoarte en el Perú. Además, aquí en el Perú teníamos una ventaja que no se tenía en otros países, que había una avenida Wilson, un mercado de programas informáticos piratas y si tu ves el video de esa época era alucinante, tu ves lo videos de Roger Atasi y era edición VHS, ósea era decadente por momentos. Sin embargo, hay que entender siempre todo proceso artístico en un contexto político, cuando yo pienso que finalmente lo político es todo, lo político es hasta esta conversación, la política es la vida misma. Entonces, ese contexto, del 97, 98, 99, eran momentos de abiertamente una necesidad de cambio, abiertamente expectativa social, conflicto en la calle y las artes visuales fue un reflejo de eso. Tu ves la obra de Angie Bonino de la época o la obra de Roger Atasi, eran vladivideos o alusiones a las esferas de poder. Hay un interesante momento del videoarte peruano, hay esta famosa serie de Cristian Alarcón Ismodes, que son las series del cuy – El cuy ataca, el regreso de los cuyes vivientes –, en ese momento lo peruano era el cuy, con todo lo que implica, es el roedor peruano que te lo comes, que se ha convertido en platillo. Entonces, Cristian Alarcón Ismodes hizo una serie de videos a partir del cuy. Hay una obra que es histórica que se llama “Cuy ataca a Mickey Mouse”, se come a Mickey Mouse y luego lo defeca y lo defeca con las orejitas de Mickey Mouse. El cierre del video, es un video cortito, es con música vernacular. Existen dos obras históricas de un artista que le dicen “Castor andino”, su nombre es Álvaro Zavala, una se llama “Que lindos son tus ojos”, que es cómo la canción de Dina Paucar y el otro se llama “Antipanacuy”. El video de “Que lindos son tus ojos”, ves una escena, un paisaje andino donde dos niños empiezan a correr y en eso se apaga todo y comienza la canción de Dina Paucar y durante tres minutos está toda la pantalla en negro, termina la canción, vuelve a aparecer el paisaje andino

y están los niños ya regresando. José-Carlos organizaba proyecciones, ls veías en cine. En esos momentos, fines de los 90 o 2000, veías videoarte, generalmente era lo miércoles y jueves por la noche, nueve de la noche, en pantalla de cine, en el Centro Cultural Ricardo Palma en la Av. Larco. Y en ese momento en que se apagaban todas las luces y aparecía la canción, la gente se miraba y preguntaba qué pasó... había varios que se paraban y te das cuenta que no, ese era el video. Ese Festival de Videoarte fue organizado por ATA y por la Universidad Ricardo Palma (URP), entonces generalmente las inauguraciones eran ahí en la propia URP en Benavides, antes de que exista el Centro Cultural Ricardo Palma. Entonces, ese fue un momento de explosión del videoarte peruano. Bueno y como todo se vuelve una moda, está Rafael Besaccia, Fermín Tangüis, Jorge Luis Chamorro, Carlos Letts, Carlos Troncoso. Carlos Troncoso y Angie Bonino crearon otra ONG que se llamaba DACP (Desarrollo Artístico Cultural Peruano). Estaba el propio Roger Atasi, tranquilamente se pueden contar como quince artistas en video, Juan Diego Vergara, como te digo, 80% de ellos vinculados a la Escuela de Bellas Artes. Ese fue un momento como de regreso al videoarte

AA: Supongo, como dices, que influyó mucho el contexto político de la época, ¿no?

DFH: Si, si, y hubo dos elementos que fueron detonadores. La presencia en el Perú de ATA, tu ibas donde José-Carlos y le decías “necesito editar un video” y él te decía “ya, saca turno”, y era pues, intento imaginarme cómo eran esas ediciones, era entre ir a comer chifa, regresar, tomarte una chela, seguir editando y así. El Festival de Videoarte que se volvió festival internacional, ósea todos los críticos y teóricos de nuevos medios y tecnología llegaron al Perú, ósea aquí estuvo Jorge La Ferla, Nestor Olhagaray, videoastas como Jimena Cuevas de México, toda América Latina estuvo acá. Tengo registros que se me han perdido, por ejemplo tengo uno, donde en un programa que se llama A las once con Hildebrant, en canal 11 que ya no

existe, comienza a decir “Y el videoarte llegó al Perú...” y hace un reportaje en televisión abierta, en televisión pública sobre el videoarte que era sobre el Festival de Videoarte o había un canal de televisión que se llamaba Cable Mágico Cultural y hacían reportajes sobre videoarte peruano, y era loco que tu vieras reportajes de videoarte en televisión. Fue una moda y como toda moda tiene un momento de mayor exposición o un momento donde todo se comprime. De ese momento, sobrevive Angie Bonino. El videoarte en ese momento era edición, pero como sucia y era la estética de lo horrendo, tu veías a Roger Atasi y escuchabas hasta el sonido del stop, era VHS, era prácticamente como que había pegado cintas de VHS.

AA: ¿Ellos grababan con sus propias cámaras? En ese momento, ¿ya era accesible?

DFH: Si, era accesible, pero en ese momento lo que si era realmente inaccesible era la isla de edición. Islas de edición solo tenían los canales de televisión o la tenía José-Carlos en ATA. Tu podías grabar, te agenciabas una cámara, te agenciabas cinta, era la época del VHS y las cintas de 8 mm. Lo que era realmente caro, porque te cobraban por hora de edición, era tener acceso a una isla de edición. Es en ese momento que José-Carlos brinda todas las facilidades y sin darse cuenta en un momento impulsó toda una escena. El otro elemento para tener acceso a eso fueron los mercados informales de software, tener un Wilson aquí. Ya quedan muy pocos, pero quienes quedan, que en aquel momento eran los chibolos, Diego Lama, Maya Watanabe, ya realizan súper producciones, trabajan con directores de cámaras, jefes de casting, director de fotografía, locacionado profesional. Sobretudo Diego Lama, Patricia Bueno Llosa, hacen súper producciones, video en HD, con súper locaciones, sobretudo Diego Lama. Ellos son 2005, segunda parte de los años 2000. Y el video pasa de ser masivo y de ser una edición bastante sucia, es que esa edición que te digo era una estética, pasas a una especialización y a una pulcritud increíble, que lo puedes ver en Maya Watanabe, en Diego Lama y en Patricia

Bueno Llosa. Sus videos son tan alucinantes que muchas veces ya están en el límite de las artes visuales y el cine, piezas de los tres han estado en exhibición en museos, en galerías de arte, ellos lo conciben como obras de arte, pero han estado en selecciones de cine experimental o han estado en el Festival de Cine, entonces los límites propiamente quedan bastante tenues.

AA: Eso te iba a comentar, la diferencia ahora con la tecnología y las posibilidades que te brinda, pero antes esa estética medio doméstica, casera, era algo con lo que los propios artistas jugaban, lo aprovechaban. Eso se ve mucho aún en la obra de Elena, le gusta ir por ese camino...

DFH: Si, si, también el de Angie Bonino. Valdría la pena que revises su obra, ella también tiene piezas en videoperformance. Entonces, ahora vayamos a Elena Tejada. En el caso de Elena Tejada, ella concibió desde momentos muy iniciales que al hacer performance no hay un objeto de intercambio, menos de venta, ósea nada. ¿Qué es lo único que queda? El registro. Entonces, yo creo que más que sea puramente un registro de su obra, en el caso de ella hay videoperformance porque el registro se vuelve parte de la obra. Pero, ¿en qué momento, en el caso de Elena Tejada, el registro se vuelve parte de la obra? Cuando el registro se vuelve parte de la obra, ya se vuelve un componente, entonces ya es una videoperformance. Creo que básicamente su amplia residencia en Estados Unidos le ha otorgado esto, el hecho de que hay muchos constantes en ella, como es la reafirmación de su propio cuerpo, como lo ves desde *Bomba y la Bataclana*, *Recuerdo*, las performances de las que hemos hablado. Hay una constante en esos veinte años de trabajo, o un poco más, que es el vínculo con su cuerpo. Creo que no hay acción donde ella no haya participado, me parece que en todas, salvo alguna que no conozca...

AA: Cuando ganó Pasaporte para un artista, ella se fue a Francia a hacer una residencia y allí hizo un video que se llama *Man in Paris*, donde ella graba una eyaculación masculina, desde su propio punto de vista...

DFH: En el cine lo llaman plano subjetivo, el hecho de que la cámara se vuelva la mirada de una persona. Si en ese video hay eso, es que está la presencia de ella por más de que no la veamos, sólo que está del otro lado. Contando esto que me comentas, la presencia de ella, en el sentido amplio de la palabra... es que claro, vivimos momentos en que hay artistas que solo piensan (la obra), no hacen nada en sentido práctico.

AA: Y en ese sentido, ¿cómo el video funciona como una extensión del cuerpo?

DFH: Vivimos en un momento totalmente mediático. La historia del Perú podría contarse entre dos videos. El primer video es cuando aparece la cúpula senderista bailando Zorba El griego, todos con traje azul, a lo china maoísta. ¿Eso que permitió? ¿Por qué ese video? Ese video permitió que los servicios de inteligencia de la época, puntualmente el GEIN, reconozca la fisonomía de Abimael Guzmán. A Abimael lo capturan en setiembre del año 92, ese video aparece mas o menos en marzo del año 92. Estratégicamente los servicios de inteligencia filtran ese video, entonces aparece en los semanarios de la televisión de la época. Eso responde a “ya sabemos cómo estás y quiero que sepas que ya sé lo que sé”. Obviamente en ese contexto existe una infiltración, es decir, el video se ha filtrado, el video registra una acción cotidiana, eso derivó en que meses después caiga Abimael Guzmán. Hasta antes de eso se pensaba que Abimael Guzmán estaba en el extranjero dirigiendo todo. Las últimas fotos que se sabían de él eran de cuando era profesor de filosofía. Y el otro video, donde también hay una filtración, es el primer vlavideo: Kuri Montesinos, también en setiembre, pero del año 2000. Digamos que,

entre ocho años, nuestra vida ha pasado entre dos videos, y nosotros, ósea la sociedad civil, en medio de esto, prácticamente en una de las funciones audiovisuales más interesantes que se han podido dar incluso en estos países, en América Latina. Pongo como hito esos dos videos porque en los dos casos ha habido una filtración en un entorno cotidiano, y uno es el video después del goce y el otro es el video de la decadencia, pero los dos fueron videos que, y eso lo puede decir cualquier historiador, desencadenaron acciones, es como si estuvieras jugando jenga y jalas justo la pieza que hace que todo se caiga. Ese video, el primero, el de Zorba El griego permitió que los servicios de inteligencia no solo reconocna la fisionomía de Abimael, sino también, que el círculo casi se cierre, el perímetro, porque fue la última casa que intervinieron antes que caiga “el castillo”, que es la casa de Los Sauces allá en Surquillo. Y el otro video, fue el primer vladivideo, que lo expuso en cadena nacional Canal N, lo presenta Popi Olivera, en ese momento la oposición, y desencadenó toda la caída de Fujimori. Ese fue el primer elemento, porque ni la marcha de los cuatro suyos, ni nada de eso había desencadenado la caída de Fujimori, fue el vladivideo. Entonces, ciertamente, nosotros, abiertamente somos una generación post-mediática. Ósea somos una generación mediática, en el sentido de que nuestra vida, nuestra existencia transcurre al frente de una pantalla, trabajamos en una pantalla o Netflix ahora. El video está más cerca de lo que nos imaginamos, el video como un formato, lo audiovisual está tan presente en nuestras vidas que para mi es realmente un desafío y es increíble que Elena Tejada lo haya vuelto parte de su obra. Yo no creo en eso del arte por el arte, somos un contexto, eres tú Andrea que vives en este país...hubiera sido obviamente diferente que tu hayas sido una egresada de Comunicación Audiovisual en Finlandia o en Suecia a en Lima, Perú. Somos un contexto. Para mi lo enigmático y lo que siempre voy a valorar de Elena Tejada, que es una artista que yo aprecio mucho y que la considero una de las más importantes de su generación y del arte peruano último, es que ella forma parte de una tradición del vinculo del videoarte con el Perú, que se

puede rastrear desde los setentas, ella forma parte de una tradición de los artistas que vincularon su propio cuerpo, ahí también podrías contar a Giuseppe Campuzano, Emilio Santisteban, Susana Torres...fue ese grupo de artistas, que no son muchos, podrías contarlos con tus dos manos, que vincularon la práctica artística con la performance, o con la propia exploración de su cuerpo. Emilio Santisteban es también uno de los grandes de la performance peruana. Te estoy mencionando dos elementos, el video y la performance, o el propio cuerpo, y si a eso le sumas el carácter del cuerpo femenino, el feminismo, ya tienes tres elementos que la hacen muy propia, hacen muy propio el trabajo de Elena Tejada. ... Elena Tejada no es generación espontánea, ósea en el Perú ya existe una tradición, sólo que no está estudiado como una especie de vínculo o de cadena. Siempre que se habla del no objetualismo peruano antes se hablaba de que los fundadores del no objetualismo eran E.P.S. Huayco. Sin embargo, no, ya se superó esa idea, ya se sabe que hubo un no objetualismo en los años setenta. Y los tres grandes elementos en la obra de Elena Tejada son el vínculo con el video, el video ya no como registro, sino cuando el video se vuelve parte de tu obra, algunos le dicen videoperformance; el vínculo con el accionismo o su trabajo abiertamente en un contexto donde absolutamente todos en la (Universidad) Católica eran pintores, todos hacían pintura, ella fue pues la disidente en su momento, los noventas. Los noventas en el arte peruano fueron la década de los autorretratos. Todo el mundo hacía autorretratos, tanto así que cuando tú haces una revisión de los noventas en el arte peruano casi no hay nada bueno, al menos para mí. Cosa diferente en la fotografía, la fotografía peruana en los noventas es interesante, el video es insuperable, pero en pintura todo el mundo se pintaba a sí mismo, la escultura era todavía modernista, veníamos de la escuela de Ana Maccagno. Ana Maccagno te decía madera, fierro, piedra, para ella la escultura se reducía al material. Por qué no podías hacer como Koenig Johnson, un amigo que yo quiero bastante, que hacía esculturas con wáteres, desechos industriales... no, no, eso es basura, te decía ella, y además la pintura no puede mezclarse con la escultura, cómo se te ocurre pintar

encima de las esculturas. Mira a Herbert Rodríguez, puede hacer altares, estructuras con madera desechada que la pinta encima, para Ana Maccagno eso era basura. En ese contexto, me hago de las palabras de Daniel F cuando habla en una canción del asesino de la ilusión. Entonces yo creo que los noventas fueron la época de la desilusión generalizada. Ahora que tu encuentras en el arte peruano cosas punzantes, pulsaciones como la de ella, es alucinante. Yo soy fan enamorado del trabajo de Elena Tejada.

Yo hice una exposición de la historia del video, fue una de las exposiciones mas grandes que hice... La exposición se llamó: ¿Un nuevo medio en el medio? Historia del videoarte peruano. La hice en el año 2014 en la galería Pancho Fierro. Fue un concurso curatorial que gané. Fue interesante porque yo hice la división del videoarte en capítulos, es decir, puse un primer momento que fue los antecedentes y ahí tomo como primer antecedente *Esta pared no es medianera* de Fernando de Szyszlo, luego pongo a Cesar Bolaños, Francisco Mariotti. No pongo a Rafael Hastings, esas son las cosas que cambiaría; luego ya hablo de los festivales de videoarte de los noventas, entonces pongo una primera oleada de artistas de los noventas, luego pongo los años dos miles, luego ya hablo del videoarte en regiones, comencé a encontrar gente en regiones, en Arequipa, en Cusco; luego pongo cine experimental y luego me permitieron cerrar como tres ambientes, puse a Patricia Bueno, Angie Bonino y Diego Lama. Fue una exposición grande, eran como 50 artistas

AA: ¿Cómo han influenciado las nuevas tecnologías, entre ellas el video, en la evolución del arte?

DFH: Somos una generación totalmente mediática. Vivimos en momentos audiovisuales, tecnológicos. Ahora si eso lo llevamos al campo artístico, lo audiovisual, lo inmediato está

influyendo mucho en las artes visuales. Sin embargo, valoro mucho la gente que defiende los formatos o que trabaja en soportes convencionales. Siendo Elena Tejada alguien que trabaja con tecnología, su trabajo es bien básico, no en el sentido malo de la palabra, todo lo contrario. Básico en el sentido de que ella sigue trabajando con su cuerpo, que más cercano a ti hay que tu cuerpo. No pinta, no es que agarre un oleo y lo tenga que tensar, prepara color, prepara la tela, no, no, en el caso de ella y es una postura política para mí, a pesar de estos momentos tecnológicos que vivimos, en ella todavía hay una prédica de su propio cuerpo femenino, frágil, putrefacto, como una herramienta de trabajo. Si, lo tecnológico permea todo, pero ahí tiene que ver mucho lo maravilloso de una artista como ella, que, pese a todo su cuerpo... cuando ella viaja invitada, viaja ella y su maleta, no tiene que movilizar cajas de obras, es lo maravilloso de ella. Hay un cuento que se llama “El hombre que evolucionó”, donde después de varias evoluciones alguien logró concentrar en una máquina quince mil años de evolución y la última evolución era que nos volvíamos un cerebro nomás, pese a todo eso, haciendo esa alusión al cuento, yo valoro mucho a los artistas que, pese a ese momento donde ya tus extremidades se atrofian porque poco las utilizas, ya poco escribes – más que escribir ahora estamos mandando mensajes – alguien que mantiene un trabajo tan básico con algo como tu cuerpo, como la pintura, como la escultura, para mí, a mí, no va a dejar de llamar nunca la atención.

AA: Mi última pregunta, ¿el video es arte?

DFH: Hay una redundancia de por medio, es como si tu me preguntes si la pintura es arte, o la escultura es arte. Yo creo que el desafío de ahora en adelante es desacralizar lo que entendemos por arte, es decir, hemos elevado el arte a casi una deidad, el arte, Dios, el amor. Yo pienso que, además en el arte, el arte compite con el mundo del arte, el peor enemigo del arte es el mundo del arte. Cuando tu encuentras de pronto alguien que ha pegado un plátano con cinta y

dice que eso es arte, eso es el contexto del arte, el mundo del arte, donde hay compradores, coleccionistas... Yo creo que en este momento el mayor desafío es entender que el arte es la vida misma, es como algo que justo comentaba con unos amigos, existe esa famosa coreógrafa alemana que se llama Pina Bausch, cuando ella decía "no, esto no es un arte, la danza es la vida misma". El mayor desafío, no sé si con esto te respondo, es entender que el arte es la vida misma. Nuestra propia existencia, sobrevivir y que no nos maten, o criar gente de bien, ejercer ciudadanía, ya es una obra de arte. Y dentro del arte que entendemos, que nos forman en las escuelas de arte, alguien que vincule la práctica artística independientemente de la plataforma que utilices como video, pintura, escultura, ósea acá quiero responder como que, si el video es un arte, sí, sí, perfectamente, pero realmente lo irruptivo o lo disruptivo sería entender que el arte es la vida misma. Yo creo que cada vez me voy desilusionando más del arte y en todo caso pienso mas en los objetos culturales, en las dinámicas culturales, pienso que quizá, por ejemplo, en esta dirección, en este ministerio, más que impulsar más pinturas, más esculturas, por qué no pensar que los escolares, los jóvenes y niños se pueden vincular con la creatividad. La creatividad te puede servir para todo, para que seas un buen ingeniero mecatrónico, un buen administrador. Entonces, la creatividad que puedo utilizar en las artes visuales, si se puede vincular con la vida misma, y es donde nuevamente yo saco a flote a Elena Tejada porque el discurso de ella es como puedes ser una loca gritando verdades haciéndose pasar por muerta en un contexto de muerte como puede ser la Facultad de Letras de (la Universidad) San Marcos. Para el que veía, ¿qué pensaba que era? ¿Teatro, artes visuales, video? Es lo chévere, ¿no? Las cosas a veces te dejan más preguntas que certezas. Entonces, sí, el video... es que todo depende ya de la intención. Tu podrías decir que, bueno Gustavo Buntinx decía que el vlavideo es una pieza de videoarte, y sí, puede ser, bajo esa lógica de que, es como ahora lo de Julio Guzmán "lo personal es político, lo personal es lo político". Si. Lo político es todo en realidad. Somos un contexto.

2. Entrevista a José-Carlos Mariátegui

Fecha de la entrevista: viernes 10 de enero del 2020

Referencia: José-Carlos Mariátegui es científico y teórico en nuevos medios. Fundador de Alta Tecnología Andina (ATA), organización dedicada al desarrollo de proyectos en arte, ciencia y tecnología en América Latina. Curador de exhibiciones de arte y tecnología a nivel internacional.

AA: ¿Cuál es tu profesión y a qué te dedicas actualmente?

JCM: Yo vengo trabajando hace 25 años mas o menos en el campo del arte y la tecnología. El trabajo que hago hace 25 años tiene que ver desde programación, curaduría, producción de trabajos vinculados al arte y tecnología, donde el video tiene una particular importancia porque se usa de muchas formas, se usa como obra, se usa como registro y también participa de espacios un poco híbridos donde, por ejemplo, el registro de una performance, que es una obra al final o es parte de una videoinstalación. Me dedico a proyectos curatoriales en ese campo, investigo en ese campo, trabajo en varias vetas: la historia del arte y la tecnología en el Perú, la historia del arte y la tecnología en América Latina, también trabajo mucho en temas de archivos, investigo mucho archivos, también como fuentes que pueden servir a futuro para la creación de nuevos proyectos. La película que hicieron hace poco “La revolución y la tierra” tiene dos materiales que nosotros rescatamos, de los cuales uno cierra la película, que es esta suerte de videoclip/teaser de Felipe Pinglio, El Plebeyo. Parte del trabajo que uno hace cuando rescata material audiovisual es digamos, uno no sabe, pero debe intuir un poco, cómo ese material se va usar a futuro, uno no sabe, ese material lo preservamos hace 20 años y recién se ha usado ahora. Entonces, eso es lo que yo hago, trabajo con medios inestables, medios que

tienen algún nivel de complejidad y que no tienen una definición muy clara o que están cruzando muchas disciplinas o que técnicamente están operando a partir de diferentes tecnologías en diferentes momentos y trabajo mucho el campo del video. Hice una maestría y luego un doctorado en sistemas de información. Yo no he estudiado arte, yo he estudiado biología y matemáticas. Tengo un doctorado en sistemas de información y el doctorado lo hice sobre el video como artefacto técnico, es decir, analicé el video, las características del video y el impacto del video en su uso, y en particular mi tesis fue sobre su uso en la BBC, tanto en la parte de noticias como en la producción de películas.

AA: ¿Y cuáles han sido los últimos proyectos en los que has estado trabajando?

JCM: Ahorita tengo una muestra que está itinerando por el mundo, de arte y ciencia, unos temas que también trabajo mucho. Esta es una muestra que he hecho con el CERN, el Centro Europeo de Energía Nuclear en Ginebra, donde está el acelerador de partículas, el experimento más grande del mundo. Ahí un programa de arte y tecnología que se llama Arts & CERN me llamó para co-curar con la directora del programa una muestra donde tratamos de poner en evidencia los trabajos de los artistas que han ido a la residencia del CERN y cómo sus obras de alguna manera permiten tener una visión mucha más amplia del impacto social, cultural sobre la vida de los proyectos que se hacen en el CERN, que son trabajo de física de partículas, ósea ahí trabajan con lo más pequeño, con lo que no se ve, con lo inobservable. Entonces, cómo eso inobservable se hace evidente. Ese proyecto acaba de cerrar en Barcelona hace unos meses. Después de la muestra de Stanley Kubrick, que tuvo 86 mil visitantes, fue la segunda más visitada, 80 mil visitantes al año, porque es un tema que a la gente le interesa, lo que pasa es que a veces es difícil explicarlo y ahora este año se está yendo a Taiwán, a Bruselas, a Nantes y a Estonia. Eso es una curaduría reciente que estoy haciendo, después a inicios de año hicimos

con Jorge Villacorta una curaduría en España para ARCO, que fue una muestra que se llamó “Videotraslaciones”, fue una muestra de trece videoinstalaciones peruanas. Es información está en la página web de ATA, incluso el catálogo está online para que lo veas. Y ese proyecto también fue interesante porque por primera vez se presentaban muchas videoinstalaciones de las cuales algunas ni si quiera se habían presentado en el Perú nunca, se habían presentado fuera y se presentaron como un conjunto, con una buena calidad en la producción del trabajo. Una instalación, dependiendo de cómo la montas, va quedar mejor o peor o se va evidenciar más lo que quiere decir, entonces ahí incidimos mucho en la calidad de producción, tiene que ser impecable, entonces trabajamos con excelente equipo técnico internacional.

AA: En el medio local, ¿en qué has estado trabajando últimamente?

JCM: Trabajo mucho con investigación en archivos, hicimos con Jorge Villacorta una muestra ahora para los (Juegos) Panamericanos que se llamó “La Ley de la Ventaja”, que fue una muestra sobre trabajos de video vinculados con el deporte, trabajos históricos y trabajos recientes. No hago mucho en el medio local por diferentes razones, entre otras, porque a veces no hay las capacidades de producción necesarias, entonces, te llaman más para que resuelvas los problemas de los equipos que para hacer la muestra, entonces ya he hecho eso varios años cuando hacía el festival de video (Festival de Videoarte), que lo organicé por muchos años y más bien ahora lo que estamos haciendo un grupo, que somos 60, es tratar de luchar por los derechos de los curadores pues en este país no valoran el trabajo curatorial, tratan al curador como un proveedor de tercera, cuando es el conceptualizador y el articulador, director de una orquesta. Aquí más que curar, lucho por los derechos de los profesionales de la curaduría y la profesionalización del sector. Trabajo mucho con archivos acá, entonces estamos haciendo un proyecto de archivos con el MALI (Museo de Arte de Lima), “Enterarte” del MALI, de

preservación audiovisual, donde vamos a poner un montón de trabajos de ambas colecciones online y se van a poder visualizar desde unas terminales en el MALI. Y vengo trabajando otro proyecto de preservación audiovisual con material también de los setentas. Estoy haciendo una investigación sobre los setentas hace un tiempo, sobre la experimentación audiovisual y tecnológica en los setentas incluyendo algunas experimentaciones digamos no artísticas necesariamente. Ese es mi campo de acción.

AA: Sobre la experimentación audiovisual, ¿desde cuándo es que en el Perú conversan el video y el arte? ¿Cuándo se genera este encuentro?

JCM: Bueno, está un poco en el libro, pero hay diferentes formas de leerlo, digamos, está esta película, que hizo Szyszlo, surrealista en los cincuentas. Antes de eso se hicieron experimentos, pero no eran artísticos, videográficos, de circuito cerrado en los treintas, pero el movimiento fuerte se da a fines de los sesenta, cuando la gente quería hacer cine. No había quizás todas las capacidades para hacer cine y eso se impulsó mucho en la época de Velasco con la Ley del Cine, pero ahí lo interesante es que antes de la Ley del Cine, como la gente no tenía todos los medios para hacer cine, experimentaban de muchas formas, entonces esos experimentos son bien interesantes. Diría que, a fines de los sesentas y principios de los setentas, pre Ley del Cine, y algunos trabajos durante la Ley del Cine, se dieron proyectos bien interesantes en estadios un tanto híbridos donde se exploraba, con muy pocos recursos a veces, pero que permitía justamente no estar tan delimitados con una práctica formal en el campo del cine o en la televisión. Hay ciertos artistas, gente que exploraba, Mario Acha hizo algunas cosas interesantes, hizo un trabajo de videoinstalación bien interesante en el 69 que se llamó “Iniciación al cinematógrafo”; la señora Teresa Burga ha hecho algunos trabajos de instalación medial, también con material de video o de cine, más claro y hay otros grupos, está un grupo

que se llamaba Liberación sin rodeos, un colectivo que también hizo unos trabajos en película, cortometraje, pero que nuevamente tienen una incidencia en la estética, que puede estar incorporada dentro de esto, o ciertos experimentos que hicieron en la época de Velasco como la carrera de triciclos o la carrera de chasquis, fueron experimentos conceptuales propuestos por Luis Arias Vera, pero que fueron registrados, entonces tenemos esos experimentos registrados, entre otras cosas. Rafael Hastings ya no trabajó tanto con película, aunque trabajó con película, trabajó también con video, pero en los setenta también es interesante porque se dio una transición de medios, ósea se da la transición del cine al trabajo con video, de una pulgada, media pulgada, de $\frac{3}{4}$ de pulgada. Entonces, ese espacio también es interesante, porque empiezan a producirse proyectos usando el video. El video tenía otras características, podías grabarlo inmediatamente, no tenías que revelar, podías editarlo de otras maneras, podías usar efectos. Ha habido algunos artistas que han trabajado en el medio del video, no tantos, y los ochenta no fue una etapa muy activa en el Perú, pero es un espacio interesante que todavía hay que investigar mucho. Si hay gente que ha hecho cosas, no son un montón, pero son algunas.

AA: ¿Qué significó la llegada del video, este medio un poco más accesible?

JCM: Lo que pasa es que al principio no era tan accesible, si bien hay cámaras, y la gente podía comprar cámaras, a mediados, fines de los noventa era algo doméstico. El editar, por ejemplo, no era algo que podías hacer tan fácilmente. El editar costaba mucho, ósea para tu editar bien tenías que editar en una isla de edición, una isla de edición no bajaba de 20 mil dólares, entonces no había lo que hay ahora que puedes editar en tu celular. Entonces, hubo un momento en donde mucha de la práctica artística usando video internacionalmente trabajaba con estos equipos muy sofisticados y había unos laboratorios para hacer esto, unos centros de investigación, de creación. En el Perú no se dio eso, pero montamos un pequeño laboratorio, a

fines de los noventas las computadoras empezaban a poder editar, entonces por mil dólares podías tener una máquina que editaba básicamente, pero no todos los artistas tienen mil dólares para invertir en eso, entonces armamos espacios para que la gente cree, porque las universidades siempre han sido muy atrasadas en eso. (La Escuela) Bellas Artes se ha puesto un poco más al día, tiene equipos ahora, pero en general las universidades que enseñan arte han sido siempre muy conservadoras y reticentes con esos medios. Bellas Artes son los más de avanzada, pero las demás escuelas, las privadas, o son orientadas a productos, a que la gente salga como un técnico de algo o parece que están en el siglo XIX. Pero bueno, tienes espacios interesantes como la Facultad de Comunicaciones de la (Universidad) Católica, un espacio interesante por ejemplo, en comparación, creo yo, a la (Facultad) de Artes. Creo que están anquilosados existencialmente, no salen de una barrera existencial, no saben que cosa quieren ser. (En la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica) han tenido gente muy sensible, ha sido gente que ha trabajado desde múltiples perspectivas, sobretudo el fundador, Luis Peirano, también Juan Gargurevich y la gente que hay adentro. Yo he encontrado gente más interesante ahí que en otras Facultades de la Universidad Católica, por ejemplo, pero hay otros espacios también. Pero no hay muchos, entonces al no haber, hay gente que dice me quedo con lo que la universidad me da, otros, pasaba mucho con la gente de Bellas Artes, salían afuera y exploraban, así es como se pudo generar un pequeño movimiento de gente que trabajó alrededor del video a fines de los noventas. No solamente de la Escuela de Bellas Artes, gente outsider completamente y/o algunos que habían estudiado arte, pero que les interesaba en otros ámbitos. Pero realmente acá se empezó una ebullición del video a fines de los noventas con este festival de video (Festival Internacional de Videoarte) que armamos, que no solo fue el festival, fue el festival y fue armar una plataforma donde estaba el festival, estaban los medios de producción para llevar a cabo, tanto tener equipos como financiar proyectos y difusión, y como en el Perú no había mucha difusión, porque no habían otros espacios más que el festival

y empezaba a entrar el video un poco a la escena artística lentamente, ayudaba mucho la Bienal de esa época. La Bienal que existía propició mucho, hay un artículo ahí en el libro que está dedicado a las bienales porque fueron, junto con el festival de video, los dos proyectos que impulsaron la producción de video. Porque la producción en video implica invertir, no es como, digamos estamos acostumbrados a que, en algunos campos del arte, la gente haga todo el trabajo ellos mismos, pero en el video necesitas un conjunto de especialistas y necesitas presupuesto. Y la otra cosa es que facilitamos una plataforma de difusión en el sentido de que, a nosotros al ser un festival que traía mucho trabajo de afuera, muchos de los curadores o centros con los que trabajamos, también se interesaban en presentar el trabajo de acá afuera, entonces se movió mucho trabajo afuera, y se articularon plataformas regionales también.

AA: Y frente al cine y la televisión, ¿por qué el video?

JCM: El cine, si bien hay diferentes formas de interpretar el cine, el cine que vemos habitualmente es un cine con formato y estructura relativamente definida o estructuras definidas y en el campo de la televisión incluso a veces un poco más. El video como práctica artística te da unas capacidades de exploración amplias, desde las capacidades técnicas que te da el medio hasta la utilización del medio con otros medios. No solamente utilizarlo como medio único, sino como parte de un conjunto, un ensamblaje de medios que te permiten un proyecto donde, el medio siempre es importante para poder hacer evidente lo que uno quiere comunicar, lo que uno quiere decir. Entonces, los mejores artistas no sólo son los que tienen excelentes ideas, sino que saben usar el medio adecuado para plasmarlas, entonces yo creo que ahí el video tiene muchas formas de combinarse, de utilizarse, tiene una plasticidad, una flexibilidad muy especial. Además, es algo que va evolucionando muchísimo. Ahora, por ejemplo, ya no se piensa en video con cinta, todo es digital, pero lo que está cambiando mucho

son los medios de captura, de edición y de difusión también. De captura tienes desde drones, micro cámaras, hay una plétora de formas de registro, después para la parte de edición y de gestión, de eso también tienes un montón de diferentes formas en que puedes modificar, alterar, trabajar ese material. Después, difusión, ya no son solamente los formatos establecidos de exhibición, lo puedes difundir en medios digitales, en fin. Entonces, hay un reto muy interesante en el campo del video que también pone en cuestionamiento cómo preservarlo o cómo puedes trabajar con el video considerando que es un medio que continuamente va a cambiar y evolucionar, entonces, no estás hablando de un medio que es estable, como otros probablemente.

AA: ¿Cuáles son las manifestaciones artísticas con las que conversa el video o desde dónde vienen esos artistas que empiezan a conversar con el video?

JCM: Un grupo de artistas usó el video al principio, a fines de los sesentas, setentas, quizá ha habido dos líneas, dos de varias, una que usaban el video como un medio de registro, es decir, lo usaban para registrar acciones, prácticas que desarrollaban, ahí está mucho el performance, pero también empieza ese registro a tornarse un producto independiente, entonces empieza a tornarse un trabajo de video, y otros que más bien, fascinados por el medio técnico, empezaban a explorarlo y ver hasta donde podían llegar con ese medio. Y hay un montón de pequeñas capas o espacios entre estas dos actividades que fueron las principales. No olvidemos que, las primeras cámaras, aunque eran portátiles, eran una caja enorme para el casete y otra para la cámara, entonces tampoco eran perfectamente portátiles, pero si pues, era un gran cambio en relación a poder filmar, sobretodo la inmediatez que te da el medio, te permite ver las cosas inmediatamente, ya no tienes que revelar. Esos dos espacios fueron trabajados mucho por los artistas, el poder editar el material magnético y poder poner efectos en el momento...hay

máquinas, que ahora ya no se usan mucho, que son como mixers que te permitían editar, solarizar imágenes, generar efectos, lo que puedes hacer hoy en día también con cualquier sistema de edición, pero era diferente cuando lo hacías en tiempo real.

AA: El video vino con todas las tecnologías que lo acompañaban que generaban más posibilidades para los artistas...

JCM: Si, exacto, muchas posibilidades creativas, pero nuevamente tenías que tener acceso a esas máquinas y entender las características técnicas del medio.

AA: El videoarte en sí, ¿cuándo es que surge?

JCM: Fuertemente en los setentas empiezan los artistas a crear usando video. Se habla un poco de uno de los primeros trabajos, el primero, un trabajo emblemático que hace Nam June Paik que filma al Papa, pero hay varios trabajos de esa época en donde los artistas empiezan a explorar con el medio y es un medio que opera sobretodo en Europa, en los Estados Unidos y en Japón. Entonces es un medio que políticamente hablando tiene una visión muy occidental. Yo diría que en los ochentas empieza a haber un desarrollo interesante en América Latina, apuntalado también de colaboraciones con Europa, con Estados Unidos y con festivales que se organizaron en toda la región, desde fines de los ochentas hasta los noventas.

AA: ¿Cuál vendría a ser una definición para ti del videoarte?

JCM: Primero, es un medio en constante cambio, es una práctica artística que depende mucho del medio técnico y por ello está en constante cambio. Es una práctica artística que también

depende mucho de la imagen en movimiento, no siempre, pero muchas veces, y en donde también hoy es importante explorarlo de una manera espacial. No solamente como la pantalla que ves, sino cómo se incorpora dentro de un espacio, por ejemplo, entonces, yo lo veo como un medio flexible para hacer muchas cosas. Hay un montón de sub prácticas con los nombres que te quieras tu imaginar – videoinstalaciones, video poesía –, es bastante flexible.

AA: ¿Cuál es el panorama del videoarte en el Perú?

JCM: Hoy día el videoarte está totalmente incorporado a las prácticas artísticas, muchísima gente produce video de muy alta calidad. No hay una educación formal en eso, que puede ser un problema y a veces es un problema global. Algunos trabajos pueden ser impactantes visualmente, pero no transmiten nada y es porque muchas veces hay gente que hace video, pero no entiende con claridad las características técnicas del medio, o se quedan muy impresionados por la imagen perfecta que te da la calidad como el HD o el 4k, el 2k, lo que sea. Pero hay un grupo de artistas que produce video dentro, sobretodo, de las prácticas artísticas, eso ha pasado ya dentro de los últimos diez, quince años yo diría, diez años con seguridad, entre diez y quince años. Es un medio sumamente internacional. Acá tampoco es que se den las mejores capacidades para la presentación, mucha gente explora y trabaja afuera, tenemos muy buenos artistas de video peruanos que trabajan internacionalmente, David Zink Yi, Marco Pando, en la performance está Antonio Gonzales Paucar, muchísimos que estamos fuera, es un medio súper internacional.

AA: Me has comentado de forma internacional, en el medio local, ¿cuáles son los artistas que han sobresalido?

JCM: Uno de los mas constantes ha sido Diego Lama, por ejemplo, que ya no está ahorita en Lima, pero estuvo en Lima por veinte años. Cuando era muy difícil hacer video con alta calidad de producción, él fue el que hacía mejores cosas, entonces él es un artista sumamente constante. Otra artista constante es Angie Bonino, que ha trabajado en video también veinticinco años, entonces, son artistas que han venido explorando el medio por mucho tiempo y han también ido cambiando. Por ejemplo, Angie siempre ha trabajado mucho en performance, en videoinstalación, en video; Diego se ha preocupado mucho por los estándares de producción audiovisual, trabaja ahora un poco más en instalación, pero se enfocó mucho en video la primera década y sigue siendo su foco principal. Tienes artistas que cuestionan el medio como tal, hay una pareja de artistas, Verónica Luyo y Álvaro Icaza, que trabajan con el medio del video y el medio óptico para generar artefactos, por ejemplo, o tienes gente como Arturo Kameya, que es gente joven, que ahora debe estar trabajando en Europa, en Holanda, pero que ha trabajado mucho con la edición. La virtud interesante de algunos artistas es cuando entienden los procesos del video, pero hay muchos mas, cada vez hay más gente que está trabajando en video y que lo explora como parte de el uso de diferentes medios.

AA: Y sobre la performance, particularmente, ¿puedes profundizar un poco sobre el diálogo entre la performance y el video?

JCM: Hay performances que han sido hechas para video. Ósea primero se registraba, pero en algún momento, y eso le ha pasado también a Elena Tejada mucho, ya los artistas, como además la principal forma de poder presentar eso ha sido en un registro de video, ya han hecho performance para video, es decir, ya han trabajado sobre las características del video como un registro y a veces incluso editando el material. Entonces, siempre ha estado ahí ese espacio entre el registro y el uso del video ya como una obra artística per se, que yo creo que es lo que

está pasando mucho más últimamente, la gente ni si quiera, cuando hace una performance, muchas veces ni si quiera piensa en la performance como la acción en el espacio sino como la acción en el espacio que va a estar registrada y cómo esa acción va a ser presentada. Es más, se puede requerir muchísima sofisticación en la preparación, es decir, en tener una cantidad de equipos filmando en paralelo. Ahora se pueden hacer cosas muy sofisticadas. La otra cosa también es cómo el artefacto de video articula en una acción, por ejemplo, ¿a qué me refiero? El circuito cerrado, es decir, a tener múltiples cámaras en diferentes lugares y la acción se está dando en diferentes lugares y esta acción viene siendo registrada en diferentes lugares. Entonces, ahí, el componente este de circuito cerrado, o de cámaras, un conjunto de cámaras, son parte de la obra, ósea la concepción del artista en relación a cómo organizó las cámaras para un recorrido X o para diversos recorridos, es parte de la obra. Es más, hay obras que no son de performance, son obras dentro del campo del video, pero que son de circuito cerrado en donde la acción de un artista o del público es fundamental, son acciones también performativas solamente que muchas veces el artista lo que hace es conceptualiza cómo van a ir las cámaras para lograr un efecto determinado.

AA: Y en ese sentido, ¿cómo es que el cuerpo conversa con el video o las tecnologías del video? O, ¿cómo el video le da nuevas posibilidades al cuerpo?

JCM: Primero, y creo que eso lo trabajó mucho Nam June Paik en sus exploraciones con Charlotte Moorman, la cámara es como un ojo, pero habitualmente vemos las cosas desde la perspectiva que tiene el ojo, es decir, la cámara gesticula muchas veces como ve una persona, pero también, la otra cosa interesante – y eso funciona mucho en el video y tiene que ver mucho con el cuerpo – es que no necesariamente tiene que verse de esa manera, puede utilizarse el video en diferentes partes del cuerpo o puede activarse de maneras particulares y aquí también

está todo el aspecto vinculado a género, a la exposición con cuerpos directos, desnudos o de alguna manera la configuración de movimientos, de articulaciones de diferentes cuerpos te permiten ensamblar un registro, un registro muy particular, y donde ese registro particular también te está evidenciando la condición humana, al tu poner muchos cuerpo juntos, al tu explorar formas alternativas de ver las cosas a partir del uso del cuerpo, estás también interrogando de formas diferentes la condición humana y aspectos también a veces biológicos que impactan sobre las condiciones sociales, la vida social, las condiciones en que se ha articulado la sociedad. Entonces, definitivamente, por eso es que el cuerpo se ha vuelto un campo de exploración importantísimo, artistas que han trabajado actuando sobre su propio cuerpo y donde esa situación que solo se puede dar una vez tiene que ser registrada, no puedes hacer que el artista... Valie Export que se saque las cutículas diez veces, por eso es que ahí la relación entre el video y lo que puedes hacer con el cuerpo, los límites a los que puedes llevar el cuerpo es fundamental, para eso el registro en video y lo que eso puede decir.

AA: En ese sentido también, el público cobra un papel importante. No sé si me podrías contar un poco más como el video hace que el público tenga un rol más activo o participativo...

JCM: Claro, eso depende mucho nuevamente, el artista se vuelve un programador, es decir, cómo el artista articula, por ejemplo, eso lo ha trabajado un poco también Elena ¿no?, ha hecho trabajos en donde ha puesto al público a que la vean y por lo tanto ha registrado eso y eso es parte de la obra, la impresión que se puede llevar una persona, la interacción que pueda tener en un entorno que pueda ser íntimo con un desconocido o en situaciones que podemos llamar un poco más íntimas o privadas. Entonces, una de las cosas que pasa con las prácticas de video y donde la performance tiene una particular importancia, es cómo los artistas articulan la relación que van a tener con el público, cuánta gente va a estar, cómo va a ser esa experiencia

y si el público va a participar de alguna manera. Hay actos, hay obras que puede ser que sean llevadas a cabo por una persona, dos personas, diez personas, pero que requieren una cantidad de público para que realmente se conforme como una obra. Uno de los problemas que creo yo hay, es justamente que, no solamente en el campo de los museos, pero también en el campo artístico, todavía nuestra comprensión en relación al público es un poco pobre, es decir, no nos preocupamos tanto por el público, por eso es que en el campo del video y en la performance es interesante porque si tu no trabajas con el público, si tu no sabes cuánta gente es la que debe entrar o qué es lo que quieres que la gente de alguna manera, no necesariamente que es lo que quieres que hagas, pero qué situación le vas a poner al público, a qué lo vas a enfrentar como para poder explorar un poco más esa integración entre la audiencia y el artista. La obra es un mediador entra la audiencia y el artista, pero muchas veces se pone la obra y se deja y no se sabe como reacciona la gente. En el campo del performance, creo que hay una mayor sensibilidad de los artistas en entender las reacciones de la gente y los artistas más experimentados, por ejemplo, Antonio Gonzales Paucar, yo creo que trabaja muy bien con el público porque entiende las audiencias, entonces te dice de pronto “en este espacio necesito máximo diez personas” porque sabe que demanda cierto trabajo con el público y cierto involucramiento. Entonces, ese tipo de conocimiento en relación a cómo relacionarte con el público es algo que, particularmente en las acciones y en los registros de estas acciones, es bien importante. La otra es cómo el video de alguna manera en una performance es un mediador entre la audiencia y esa creación, no necesariamente que el artista esté presente. Por eso es que muchas acciones están pensadas, están programadas, pero no necesariamente requieren de la presencia física del artista.

AA: ¿Qué me podrías decir sobre el trabajo de Elena? Desde que irrumpió en la Bienal con su primera performance hasta hoy que el video forma parte de su obra

JCM: Yo no soy un especialista en la obra de Elena, pero si la conozco. Yo he visto la retrospectiva estupenda que hizo Florencia Portocarrero y creo que ahí se determinan claramente dos etapas en la obra de Elena. Ella irrumpe en el campo más en la acción performativa o en las acciones performativas donde también...yo creo que para Elena el público siempre ha sido muy importante, desde situaciones donde no sabes como va a reaccionar hasta situaciones un poco más controladas. Hubo esta primera etapa donde empieza a trabajar, empieza a explorar con públicos, a conocer los públicos, y empieza a registrar y hace un trabajo de registro también donde en algunos casos el registro y la edición de ese registro se vuelve la obra de arte, pero que todavía el principal foco de esos trabajos era el registro. Había edición, había un trabajo post acción, pero el principal foco estaba en el registro de ese momento, la exploración de ella con la cámara, el trabajo con la cámara, las situaciones donde podía de alguna manera integrar al público en la obra, el juego con la cámara. Después, cuando se va fuera, yo creo que su trabajo cambia bastante, es un trabajo sobretodo de edición, es un trabajo mucho más formal. No en el mal sentido, en un sentido en donde explora fórmulas de trabajo, pone a prueba ciertas ideas, pero hace un trabajo muy cuidadoso del registro de esas ideas aplicadas a la acción, tanto de ella o de ella interactuando con cierta gente, yo diría que se nota más predeterminado y preparado el trabajo que hace de video o el resultado y se nota que se planifica más para los trabajos. En los otros, podríamos decir que aunque también tienen un nivel de planificación, podría ser que el resultado sea mucho más espontáneo. En el trabajo posterior, aunque tu no sabes con que te vas a encontrar, creo que ella tenía cubiertos más aspectos, es decir, se preocupaba más por tener control sobre los aspectos, puede ser por muchas razones, desde que en Estados Unidos hay consideraciones que uno tiene que seguir para poder filmar a las personas, su propia condición de inmigrante y de tener un vínculo diferente al que puedes tener estando en el país donde naciste, donde has vivido toda tu vida.

Creo que como ha estado enseñando, creo que la formación académica también a veces formaliza ciertos roles y ciertas prácticas. Yo veo esas dos etapas con claridad en su trabajo.

AA: Yo estoy planteando como pregunta de investigación, ¿cómo dialogan el video y la performance en la obra de Elena?

JCM: Yo creo, una opinión, es que uno tiene primero que entender la obra de Elena por etapas, que son muy diferentes, como te digo las primeras exploraciones yo ni si quiera sé si las registraron, pero eran registros pobrísimos. Para responder tu pregunta yo haría varios tipos de análisis: haría un análisis en relación al uso del medio, que nivel de apropiación le daba al medio, tanto al artefacto del video como a la edición. Eso creo que te puede dar algunas consideraciones. La otra, es los aspectos estéticos, es decir, el cuidado de la imagen, o ciertos movimientos, qué cosa editaba, qué cosa pone, qué cosa no, los patrones que uno puede encontrar en algunos trabajos de ella en donde utiliza ciertos mecanismos similares, un análisis más estético, como un análisis que hiciera Bart o alguien así. Un análisis más estético y otro más en la consideración del uso técnico y del uso de las máquinas. Ósea yo lo vería así.

AA: ¿Cómo influncian o han influenciado las nuevas tecnologías en el arte? Sobretudo concentrándonos en el video...

JCM: Siempre las tecnologías influncian las prácticas de creación, eso es inevitable. Lo que ha pasado en las últimas décadas, uno siempre tiene que entender las características técnicas de los aparatos y como la tecnología te da cosas, te permite cosas y te restringe en otras, así funciona la tecnología, siempre, en todo. Entonces, lo que creo que ha pasado en las últimas décadas, conforme muchas de estas tecnologías se han ido estabilizando, se han vuelto

productos que usamos a diario, por ejemplo, hay muchas más cajas negras, es decir, hay muchas más cosas que puedes hacer, pero no tienes el conocimiento sofisticado de cómo se pueden hacer y que ese cómo se da a partir de gente que ha investigado por qué ciertas cosas se pueden hacer y otras no, o por qué a veces hay compañías que prefieren que las cosas sean de una manera o de otra. Entonces, yo siempre creo que cuando uno explora...lo interesante del video es que tu no lo puedes desconectar de sus valores técnicos, por eso me parece grave cuando hay artistas que trabajan con el video, pero que no consideran importante el entendimiento técnico del artefacto, porque es muy diferente filmar con un dron que con una Osmo pocket o con una cámara con gimbal o sin gimbal, todas las particularidades que hay; o la edición, si haces una edición en el celular, simplemente por corte, o una edición con After Effects, todas esas particularidades. Y la otra cosa importante es que hoy día hay una imagen, que ya no es solamente la imagen, constituida en el registro, es la imagen producida “de novo” en la máquina o la imagen creada en la máquina a partir del uso de exploraciones que no tienen que ver con prácticas artísticas, pero que pueden sugerirle a los artistas cosas interesantes, por ejemplo, el trabajo que se hace en el CERN es un trabajo de investigación científica, pero muchos de los productos de investigación científica han inspirado o han sido base para que los artistas puedan explorar nuevas aproximaciones a la visualidad, pero a partir de una forma de visualidad que no está hecha para humanos, por ejemplo, y cómo eso lo trasladamos a un entorno visual que entendemos. Pero tenemos que entender que el ser humano visualmente es sumamente elemental. Mira el ojo de la mosca, de la libélula, que tienen entre 4 a 40 mil como ojitos, nosotros tenemos dos. Ni si quiera detectamos muchos sistemas de luz, frecuencias de onda, somos bien elementales, entonces, muchas de las capacidades que tenemos están dadas frente a nuestros límites visuales sobretodo. Lo interesante es cuando muchas de estas tecnologías te permiten aproximarte a otras formas de visualidad y claro, la tienes que ver, la tienes que sentir. Yo creo que eso es un aspecto interesante, estamos viendo cómo las máquinas, cómo los

artefactos nos permiten explorar sensaciones, aspectos sensoriales, ya sea en imagen, en sonido, en tacto y en otros aspectos difíciles de percibir por el ser humano, cómo nos permite explorar nuevas sensorialidades y no es algo nuevo, es algo que ya se ha hecho por mucho tiempo, sólo que a veces nos hemos enfocado mucho en el órgano visual, pero hay otros órganos que nos permitirían tener una experiencia mucho más interesante, nuevamente desde el uso de tecnologías que te permiten interpretar o traducir, son máquinas de traducción muchas veces.

AA: ¿Qué representa el video en el arte hoy en el Perú?

JCM: En el Perú el video tiene una particular importancia por un tema que a mi me parece particularmente relevante. Nosotros somos un país donde los últimos cincuenta años de nuestra historia está dada, ya no está dada meramente por documentos, por textos, está dada también por mucho material audiovisual. El video es una forma de memoria, muy importante. Los archivos audiovisuales son fundamentales para construir nuestra memoria, para construir y reflexionar. Al margen de que muchas de las situaciones más horribles que se han dado en los últimos años, desde los vladivideos, los petroaudios, los anuncios presidenciales de liberación, todos se han trabajado a partir del video. Son medios de difusión, pero a su vez son medios de registro y por lo tanto de conservación. Yo creo que en el Perú tiene una especial significación el video como un repositorio de memoria, de la memoria reciente de un país que todavía requiere reflexionar mucho y donde esa reflexión no se va a encontrar meramente en los textos, se va también a encontrar en imágenes y creo que ese es un espacio donde todavía tenemos que reflexionar y trabajar mucho.

AA: Finalmente, ¿el video es arte?

JCM: Como todo, son medios dialógicos, son medios que permanentemente están en construcción y el artista lo que hace es retar esos medios. Esos medios que fueron creados para un fin específico, lo interesante en el campo de arte es que el artista encuentra muchas veces otras formas. El artista tiene un nivel de percepción que permite sacarle otras funciones a ese medio. Yo creo que es arte en la medida en que el artista encuentra en el un espacio de exploración.

3. Entrevista a Florencia Portocarrero

Fecha de la entrevista: lunes 20 de enero del 2020

Referencia: Florencia Portocarrero es psicóloga clínica, curadora y escritora. Actualmente en Lima es curadora del programa público de Proyecto AMIL y cofundadora de Bisagra. En el 2016, estuvo a cargo de la curaduría de *Videosdestamujer: registros de performance 1997-2010*, muestra comprehensiva de la obra de Elena Tejada-Herrera en Proyecto AMIL, a partir de la cual editó un libro publicado en el 2018.

AA: ¿A qué te dedicas actualmente?

FP: Soy curadora, trabajo en arte contemporáneo curando exposiciones, programas públicos. No solamente creo que los curadores trabajamos curando exposiciones y objetos, sino que también discursos y ahí es justamente el quiebre hacia la idea de programa público y pensar un poco cómo una institución se relaciona con su contexto a través de su propia performance pública, como una serie de actividades, y en Lima ese ha sido mi trabajo durante los últimos cuatro años en Proyecto AMIL, he sido curadora del programa público. Paralelamente también curadora de exposiciones, curadora en su formato más tradicional y también hago investigación

y escribo textos sobre arte contemporáneo, pero desde un enfoque siempre muy interdisciplinario porque, de hecho de formación yo soy psicóloga clínica, luego hice una maestría en estudios teóricos en psicoanálisis y tuve una práctica clínica durante varios años y es recién en el 2010 que doy todo un giro hacia la curaduría y ahí hice toda una formación en curaduría específicamente en Holanda, en un programa curatorial muy conocido que se llama De Appel Art Center, De Appel Curatorial Programme en Ámsterdam, y luego hice una maestría en teoría del arte contemporáneo en Goldsmiths. Entonces, creo que un poco bebo de todas estas distintos enfoques y disciplinas, por eso también mucho de mi trabajo pasa por la escritura. Curo programas públicos, exposiciones, y también investigo y escribo. Esas son mis áreas de desarrollo.

AA: ¿Qué te motivó a estudiar arte, por qué decidiste estudiar curaduría?

FP: Estaba en la maestría de psicoanálisis justamente en la (Universidad) Católica porque en realidad habían pasado varios años desde que salía de la universidad, no muchos, pero varios, trabajando como psicóloga clínica y sentía que me hacía falta... a mi siempre me gustó mucho leer, me gustó mucho la teoría, y en esta dimensión más práctica sentía que había perdido contacto con esta dimensión teórica que siempre me interesó y me metí a esta maestría. De repente tenía mucho tiempo en la universidad, me metí a un curso como alumna libre con Jorge Villacorta, esto debe haber sido 2009, probablemente 2008, me gustó mucho el curso. De repente Jorge me llamó para que fuese su asistente en un nuevo proyecto que tenía en el año 2008 que se llamó “Estar”, que era una galería en el centro de Lima, frente a la Plaza San Martín y ese fue mi primer momento como de familiarizarme con el mundo del arte, los artistas, lo que implicaba llevar un espacio. Para mi era una lógica completamente ajena porque yo como psicóloga clínica estaba acostumbrada a estar en mi consultorio sentada escuchando,

digamos, la vida de la gente, y luego tenía espacios un poco más públicos en mi lado más académico, porque también enseñaba en la (Universidad) Católica, enseñaba en la UPC, pero un poco la relación entre artista y curador, la dinamización de un espacio, la idea de que al mismo tiempo pudieses tener esta dimensión como práctica y co-creativa, de co-creación y colaboración con los artistas, también puedes hasta tener una dimensión teórica y de investigación y escribir, y dije bueno, que hermoso trabajo este, no sabía que existía. Realmente me encantó, quedó como que ayudé a Jorge y me encantó. Así fue que decidí utilizar la plataforma de la maestría en estudios teóricos en psicoanálisis en hacer una tesis que tuviera que ver con arte contemporáneo, que luego, de manera casual, se convirtió en una muestra en el Centro Cultural de España. Yo tenía un profesor de la UPC, trabajaba en el Centro Cultural de España, yo le estaba contando acerca de mi tesis y justo se les había caído una muestra, entonces me dijo ¿oye tú no quieres convertir esa tesis en una muestra? Y yo, ya, por qué no. Luego ya apareció la oportunidad de irme afuera, también en el contexto del curso de Jorge Villacorta, vino un artista peruano con una trayectoria internacional importante, JK Castro, y nos dijo “bueno, existen estos programas curatoriales” y yo “¿qué, programas curatoriales?” El Perú, en ese momento, te estamos hablando de hace doce años ya, la información simplemente no llegaba y le pregunté a JK qué era este programa curatorial y me mandó el link y postulé, me aceptaron y eso ya implicó otros niveles de profesionalización porque De Apple es el tercer programa de estudios curatoriales del mundo, el segundo en Europa, son solamente seis personas al año, entonces era súper profesional, que desde el inicio me puso en contacto con directores de museos en Europa, realmente me abrió las puertas al campo de una manera que hubiese sido imposible ocurriera en el Perú. De hecho, yo puedo decirte que he trabajado con Elena, pero también he curado muestras con Marlene Dumas, con artistas importantes con trayectoria internacional, también gracias a haber estado en De Apple y lo que significó ese programa, que de verdad es muy potente. Y así se fueron armando las cosas. Luego de De

Apple regresé a Lima, fundé Bisagra, que es este espacio de arte contemporáneo que llevamos con Miguel López, Eliana Otta, Iosu Aramburú, y yo, fuimos los fundadores iniciales y luego se unieron Juan Diego Tobalina y Andrés Pereira Paz. Estuvimos abiertos al público durante cuatro años con espacio físico, generando también, más que un ciclo de exposiciones, un programa público experimental. Es decir, como situaciones que tenían que ver con producir conocimiento alrededor del arte contemporáneo y encuentros cara a cara en la comunidad artística local, donde se pudiera conversar acerca del arte contemporáneo. Ahora mismo ya no tenemos espacio, pero nos activamos cada cierto tiempo, de hecho ahora tenemos un programa de verano Bisagra y al mismo tiempo comencé a trabajar en Proyecto AMIL, espacio que ya conoces, que ahora mismo... la infraestructura cultural en el Perú es tan precaria, que a pesar de que Proyecto AMIL es una fundación privada, ahora nos estamos quedando sin espacio, entonces he dejado de trabajar ya ahora como curadora de programa público ahí, porque si no hay espacio, no hay programa que implementar, igual sigo colaborando con las publicaciones. Este año saqué esta publicación de Esteban Igartua con Proyecto AMIL, editada igual que edité la de Elena. Entonces, el trabajo curatorial es hermoso porque te permite todas estas... a veces es cansador, porque implica estar en un modo de *multitasking*, pero por otro lado es muy lindo por los alcances que te permite en el sentido del trabajo con los artistas, trabajo en la cancha, pensar el montaje, pensar en niveles como de distribución en el espacio, pero al mismo tiempo a niveles súper abstractos y teóricos sobre conceptualizar la práctica de un artista, de cómo presentarla al público, de cómo presentarla a la institución. De hecho, hay toda una teoría que describe al curador como un *middle man*, como un hombre intermedio que es como esta especie de agente que lidia entre la institución, el público, el mercado, el artista, la obra; y tus tareas están girando alrededor de todos estos enclaves, y generando relaciones y negociaciones entre todos.

AA: ¿Cuáles han sido los últimos proyectos en los que has estado trabajando?

FP: El último año (en Proyecto AMIL) propuse una serie que se llamó Sesiones de Arte, que era una vez al mes darle el espacio a un artista, un investigador, un curador, un agente del mundo contemporáneo para que presentara un proyecto que no tenía la forma de un proyecto expositivo, ósea no eran objetos en un espacio, estos podían ser una performance, una cena, un grupo de lectura, una charla simplemente; la puesta era bastante interdisciplinaria y consistía en dinamizar la escena artística a través de esta plataforma que permitiera encuentros entre este investigador y su audiencia. Porque en realidad si te das cuenta el mundo del arte contemporáneo acá, más allá del MALI, el MAC y Proyecto AMIL, por supuesto también está la Casona de San Marcos, la Casa de la Literatura, pero generalmente se circunscribe sobretodo al formato de exposición e inauguración, entonces en realidad son pocos los espacios que los artistas tienen para exponer trabajos en proceso o trabajos que no tienen un fin comercial o que no terminan siendo un objeto. Entonces, Sesiones de arte, que han sido 14 sesiones al final, que tu fuiste a la de Elena de hecho, en el lapso de un año implicaba un poco contactarse con gente que estuviese chambeando, que yo sabía que estaba chambeando proyectos como de mediano o largo aliento para que tuvieran este encuentro con el público. La publicación de Estaban Igartua, ahora mismo estoy trabajando la publicación de Rita Ponce de León. En verdad tengo como diversos trabajos, siempre trabajo en PARC, que es la feria de arte contemporáneo y ahí curo una sección que se llama Next, que lo que hace es tomarle el pulso un poco a la escena de arte joven latinoamericano. Normalmente invito seis galerías de distintas partes de Latinoamérica, además galerías jóvenes y que trabajan con artistas jóvenes. Y ahora mismo también estoy trabajando para la Bienal de Berlín que inaugura en junio, estoy escribiendo los textos de los artistas; estoy trabajando otro libro con Manuela Moscoso que es una curadora ecuatoriana, pero que está curando la Bienal de Liverpool, entonces estoy involucrada en sacar

adelante un libro con ella. Ahorita mismo me agarras escribiendo para el libro de Flavia Gandolfo, para la muestra que va a curar Miguel López en el MALI. Si, ¿no? Un poco de todo. También en junio curé una muestra en la embajada de Perú-Washington. Son como varias cosas, como te digo, es lo bonito, pero también el lado demandante de la curaduría.

AA: Después de curar la muestra (de Proyecto AMIL) sobre la obra de Elena, de investigar y ver su obra, ¿cómo defines la obra de Elena?

FP: Elena es una artista, en primer lugar, te diría yo, multidisciplinaria y eso es importante mencionarlo porque de hecho *Videosdestamujer* se centró en una faceta muy específica de su trabajo, que es esta especie de intersección entre performance y video, pero en realidad su trabajo es bastante más amplio y en realidad abarca el dibujo, la pintura y la instalación. Entonces, la definiría como una artista multidisciplinaria que tiene claras reivindicaciones feministas, el feminismo es un punto esencial de su trabajo y que inicialmente se centró en su propio cuerpo y que luego más bien ha comenzado o ha pasado a centrarse en la interacción con el público, la participación del público, pero siempre en un marco, que de alguna forma subvierte los presupuestos o los valores de la sociedad heteropatriarcal y capitalista, siempre hay una cosa así como subversiva, codificada además en una estética como *queer/kitsch*, que son alimentos bien importantes de su trabajo y que Elena siempre se encargó de reafirmarme que no eran caprichos o cosas accesorias, ósea el exceso de color, el uso de materiales domésticos, sino que eran elecciones importantes que hacen que su trabajo de alguna forma entre en diálogo con una línea de trabajo feminista y queer, o con una genealogía de trabajo feminista y queer, normalmente estadounidense, porque en realidad ese trabajo ha sido poco desarrollado desde el Perú. Entonces, lo interesante de Elena es que también está esta especie de reflexión feminista muy potente y la utilización justamente de los nuevos medios para hablar

sobre la situación de la mujer, está acompañada también del universo formal súper atractivo e interesante. Esta libertad para pensar estéticamente acompañado de una base teórica tan sólida la encuentras en pocos artistas. Creo que Elena es, sin duda, una artista excepcional.

AA: Me has comentado ya un poco las líneas teóricas que aborda Elena en su obra, no sé si habría algo más que agregar...

FP: El feminismo es como lo transversal y además en el último tiempo es un feminismo post-humanista porque si creo que de alguna forma se está preguntando como tender puentes con otras especies. Y además hay cierto, que he visto en los últimos trabajos, hay cierto activismo ecologista, como anti extractivista partiendo desde un punto de vista feminista. Entonces, Elena está muy informada acerca de la teoría feminista y sus desarrollos, porque justamente el feminismo interseccional, interseca clase, raza; pero también temas que tienen que ver con la política mundial. Entonces, Elena ha sido siempre como muy capaz, hablando desde lo local y desde su experiencia muy particular, de enlazar su obra con estos temas más universales. Creo que si ha explorado varios temas desde el feminismo. Muy al principio de su trabajo, un feminismo que tenía que ver también con, no sé si decirlo de esa manera es la correcta, pero como estrategias del arte latinoamericano, pero pasadas por el filtro del feminismo. Estas tres primeras performances que son, primero *Señorita de buena presencia...*, *Recuerdo* y luego *Bomba y la Bataclana...*, que fueron performances irruptivas, en el sentido que no se le había avisado a nadie que estas performances iban a pasar y que además fueron hechas durante la dictadura. En *Recuerdo* queda bastante más claro porque hay esta idea del cuerpo femenino que se expone para tomar el lugar de la persona desaparecida durante el gobierno de Fujimori, específicamente los alumnos de (la Universidad) La Cantuta que fueron asesinados. Hay esta cuestión como muy densa, critica al gobierno, pero desde la experiencia femenina, que es algo

que otros artistas trabajando en el activismo político peruano no habían logrado verbalizar o decir, es decir, nadie había pensado esta violencia desde el cuerpo femenino. Luego ya tienes un momento que es un poco más adelante, antes de que se vaya a Estados Unidos, que ya comienza a explorar las posibilidades de la cámara y de los nuevos medios, pero desde el ojo femenino. La cámara, generalmente, mas bien ha estado en manos de los hombres, y la representación del cuerpo femenino en la historia del arte también desde la mirada masculina. Entonces, ella le da una vuelta de tuerca a esto a través de la representación de su propio cuerpo, entonces tienes performances como *La mujer yo yo...* donde recita este poema de Vallejo y luego se golpea, pero hay como que mezcladas muchas cosas, hay sentido del humor, pero también es un cuerpo que necesariamente no se reivindica como bello, sino como potente, como ágil, o *Girlboy*, en fin... Hay todo este momento de experimentación con los nuevos medios que yo creo que también está muy presente en *Man in Paris*, que probablemente es el único registro de una eyaculación masculina que ha sido producida, suena un poco anecdótico, pero en realidad es importante, como un registro de la sexualidad, del cuerpo masculino desde la visión de una mujer. Y luego tienes toda esta parte que tiene que ver con la reafirmación como artista, a pesar de su condición como inmigrante cuando se muda a Estados Unidos en *Nueva burguesa inmigrante latina que aprende a ir de compras y tiene buen gusto*, en *One day on the neighborhood choreographing me*. Y luego hay este momento como más participativo en *Paper Animals*, en *About You*, que es como esta serie de performances que hace en la calle en Nueva York. Su cuerpo, su persona, deja de ser tan importante y lo que es importante mas bien es la interacción con el público, y su trabajo provee una forma de plataforma conceptual para que estas interacciones con el público se den. *The Monkey is Back!*, luego tiene un homenaje a Giuseppe Campuzano, donde ella se plantea como sería tener sexo con distintos animales, es este lado como post-humanista que te he dicho. Y creo que en el último trabajo que presentó en Frieze, que se basa en la teoría King Kong y en Virginie Despentes, que es

esta teórica francesa. También toda esta cuestión de Las Bambas, el Perú, el extractivismo, pero desde un punto de vista feminista y criticando un poco este extractivismo capitalista, pero también como súper macho. La verdad es que si te das cuenta cómo distintas aproximaciones al feminismo están presentes todas en su trabajo. Yo creo que eso es lo principal y es súper multifacética como artista, porque los medios que utiliza para expresar estas ideas son súper amplios. Desde su propio cuerpo, la performance, la foto, el video, la instalación, el dibujo. Lo que creo que no hace tiempo es pintar, pero creo que todo el resto está ahí.

AA: Específicamente, ¿cómo ha conversado y conversa ahora el video con la performance?

FP: Al principio fue una herramienta para registrar, eso está clarísimo, de hecho, ella describe estas primeras performances como performances irruptivas, la cámara entonces es una cámara de registro. A partir de *Bomba y Bataclana*... es que ya ella empieza a pensar en términos de videoarte, es decir, lo que me cuenta Elena a mi, es que *Bomba y Bataclana*... ya tiene un script detrás, ya tiene un guion y ella se comienza a imaginar las diferentes escenas. Ósea a partir de *Bomba y Bataclana*... sucede esto, se va a París, vuelve y se va a la Virginia Common Wealth University a hacer una maestría y allí es que comienza a explorar más las capacidades expresivas del video como medio. A partir de ese momento en adelante, yo creo que ella ya comienza a utilizar el video ya no como un registro, sino como una herramienta en sí misma. El video es este formato que te permite traspasar fronteras. Entonces el video era muy importante porque le permitía producir bajo sus propios términos, en su propio ritmo y poder diseminar el trabajo. Creo que tanto la performance como el video te permiten eso, si tu tienes una práctica más como de dibujo o de pintura necesitas un taller, necesitas toda una serie de infraestructura que no necesitas con la performance o el video porque finalmente son medios mucho más amables en ese sentido. Luego yo creo que ya después de la muestra de Proyecto

AMIL y de hecho el merecido reconocimiento a su trabajo, ya Elena ha retomado una práctica más de dibujo, pero durante muchos años se dedicó al video también por cuestiones pragmáticas.

AA: Va también de la mano con estas plataformas de internet (en donde difunde su obra) como YouTube, Vimeo, Wordpress, Tumblr...

FP: De hecho, la muestra se llamó *Videosdestamujer* porque su canal de YouTube, donde ella circulaba su trabajo, se llamaba Videosdestamujer. Ella circulaba su trabajo a través de internet, fuera del mundo del arte comercial. Probablemente su primera participación en ferias es reciente, desde su asociación con Livia, antes ha sido invitada a ciertos proyectos, pero siempre fue una artista que estuvo al margen del circuito comercial. Yo creo que a pesar de que ahora se ha introducido al circuito comercial, su trabajo no ha perdido, yo creo que ella se cuida mucho del que trabajo no pierda relevancia, importancia. No me la imagino a Elena produciendo solo para satisfacer al mercado, ni mucho menos.

AA: Ya lo hemos conversado un poco en relación a la performance, pero, actualmente, ¿qué constituye el video para Elena?

FP: Yo creo que ha constituido como uno de sus elementos de expresión más importantes. Como te digo, desde esas tres primeras performances, o estas dos primeras donde el video era simplemente el registro, hasta entender la potencialidad misma que tenía el medio para la expresión artística y luego, claro tu también ves desde Estados Unidos en adelante, es decir, desde el 2001 que se muda a Virginia y pasa por este master en la universidad, tu ves que los videos empiezan a tener una serie de intervenciones técnicas, entonces comienza a jugar con

el glitch, glitchea un montón sus videos, ósea comienza a jugar con este lenguaje que tu podrías decir medio “internet”. Y después es importante mencionar que Elena se va a la SAIC, School of the Art Institute of Chicago, después del Virginia Common Wealth University, como que ya súper tarde, Elena ya tendría unos cuarenta cuando ha pasado por ese programa, pero es uno de los programas de Visual Media más importantes de Estados Unidos y ella se gana un beca, entonces es como súper refrescante ver una mujer de cuarenta y tantos años, que igual es una mujer joven, pero utilizando un glitch en su trabajo, que finalmente es un lenguaje como súper joven, y que también tiene que ver con su paso por la SAIC. Y bueno como te digo, ha sido un recurso expresivo súper importante en ese sentido y también su herramienta más importante de trabajo durante muchos años porque le permitía cruzar fronteras.

AA: Ahora vamos a hablar un poco más de la muestra que se hizo en el 2016. Si me cuentas un poco en qué consistió la muestra *Videosdestamujer*

FP: Eran 23 videos, mas o menos la mitad producidos en Lima, la otra mitad producidos en Estados Unidos, que buscaban dar cuenta de la súper prolífica producción en video que Elena había tenido en los últimos años y que era desconocida para la mayor parte del público peruano y bueno también para el público internacional. Se optó por el video y no las instalaciones para darle como una coherencia a la muestra. La muestra si ha funcionado como una ontológica de su trabajo en videoperformance, no de su trabajo en general, pero si una ontológica de su trabajo en videoperformance y para ella fue un esfuerzo mostrar todo esto que había producido durante tantos años y ordenarlo. Finalmente tomamos la decisión de mostrar piezas desde 1997, que es la performance seminal *Señorita de buena presencia buscando empleo*, hasta el 2010 y el corte fue también un poco como arbitrario, pensando un poco también en la cantidad de video que la gente podía ver e inmediatamente después pensamos cómo mostrar esto de manera

que fuese amable al público, porque en realidad muchas veces las performances se muestran en televisores pequeños, con audífonos y en el caso de Elena estábamos hablando casi de dos horas en cada uno de los boots estos que construimos, entonces se nos ocurrió... primero se nos ocurrió que había que presentarlas en loop, uno detrás de otro, luego se nos ocurrió que definitivamente tenía que haber una separación entre lo que se había producido en Lima y lo que se había producido en Estados Unidos... hay artistas de la costa oeste norteamericana que utilizan mucho la madera, como estructuras de madera cruda para presentar los trabajos... luego, yo también soy muy fanática de otra videoartista Pipilotti Rist, no sé si la conoces, como una Elena Tejada, pero suiza y a mi lo que me encanta de Pipilotti es que Pipilotti siempre hace que te tires al suelo. Tu vas a ver una muestra de Pipilotti, me hubiera gustado ver más, yo he visto dos en realidad, y siempre he tenido la oportunidad de verla tirada en el suelo porque es lo que ella te propone, entonces realmente incorpora el cuerpo del espectador y hablando de performance y de cuerpo para mi era lógico dar un espacio donde el espectador pudiese estar descansado y pudiese quedarse horas viendo lo que sucedía. Con esta idea, Joel Yoss y yo nos comunicamos con Maya Ballén, que es una arquitecta bastante reconocida y le dijimos, mira, tenemos esta idea, queremos hacer como unos cuartos de video donde la gente se pueda desparramar y ver el trabajo de Elena, porque estamos hablando de dos horas, hora y media en cada uno de los espacios, entonces tiene que ser un lugar cómodo, tiene que ser un lugar amplio, queremos que se vea grande, que parezca cine, pensando un poco también, como te digo, en la experiencia del espectador y no hacer una muestra súper enciclopédica donde la gente esté incómoda y que vea 1997, se ponga sus audífonos y la gente se pelea por sentarse a ver un video. Entonces, un poco esa fue la estrategia del montaje, yo creo que fue también uno de los elementos que hizo que la muestra fuese tan exitosa porque creo que no se había visto una cosa así acá antes. Luego tuvimos un programa público bien interesante. Activé la muestra tres veces. La primera, había un video que se llama *Domestic Crimes* del 2005 que habíamos

decidido no incluir en la muestra a propósito porque después queríamos...finalmente Lima, cada vez hay más gente, más circulación, pero efectivamente no deja de ser todavía una ciudad un poco periférica respecto a los centros del arte contemporáneo y sin embargo, AMIL si tiene un mailing list súper importante, ósea, los mails de AMIL llegan a todos los curadores del mundo, los artistas, galerías... entonces, decidimos que íbamos a lanzar un video por e-mail, replicando también un poco la lógica del trabajo de Elena de mover su trabajo por las redes. Esa fue una actividad. La siguiente fue una mesa redonda que se llamó “Genealogías del arte feminista” y donde invité a Claudia Coca, Karen Bernedo, Lorena Peña y la misma Elena a pensar cuáles serían unas genealogías para el arte feminista en el Perú y cómo ellas mismas como activistas o artistas habían estado inspiradas por el trabajo de Elena. Resulta que, obviamente las seleccionábamos porque Elena me comentó que Karen había sido importante por tal cosa...ósea, había vínculos entre ellas. Lorena Peña que es la fundadora de Galpón. Y la última actividad fue la re edición o cómo sería... volvimos a hacer Paper Animals, pero en AMIL. *Paper Animales [Animales de papel]* que es esta performance donde ella lo que le propone al público es que haga un traje de papel, pero de un animal y luego tu te vistes de un animal, eres una jirafa o que sé yo, y luego te propone que por una especie de programa especial que permite la retroalimentación en video, tú escoges una película... sí, con la pantalla verde. Y la idea era un poco también invitar a la comunidad queer y que tu pudieras “queerizar” tu animal y que sea un poco esta cosa de desborde identitario, que te digo que está esta cosa como post-humanista en su último trabajo, que es también un tema que Miguel López aborda en su ensayo, en el análisis de Elena que, yo no toco tanto porque el mío es más como un ensayo paraguas que trata de abarcar todo, y en el caso de Lima fue gracioso porque vino la comunidad LGTBQI, pero sobretodo vinieron un montón de niños. Fue como una actividad súper familiar y bonita. Entonces fue una muestra que también a nivel, no solamente de producción y de movimiento del trabajo, fue bien importante. Movimiento en el sentido de difusión, promoción

y circulación del trabajo de Elena, a través de estos diferentes eventos, cada uno específicamente pensado para un público distinto.

AA: ¿Cuál era el principal objetivo de la exposición? Claramente era mostrar el trabajo de Elena, pero a grandes rasgos, incluyendo la charla, la performance...

FP: Una muestra con reivindicaciones totalmente feministas también. Lo que pasa es que el trabajo de Elena había sido injustamente omitido. Yo de hecho cuando me ponía a leer sobre la primera Bienal de Lima, la de 1997, la Primera Bienal Iberoamericana de Lima, a pesar de que *Señorita de buena presencia buscando empleo* había sido una acción como súper importante, impactante en su momento, la gente le daba una línea. Ósea, en realidad es lo que Andrea Giunta y Cecilia Fajardo Gil en *Mujeres Radicales*, esta muestra que estuvo en Los Ángeles que luego ha viajado a Brasil y otras partes de Estados Unidos, que ha sido una muestra bien importante ya no como una censura sistemática de las prácticas artísticas de las mujeres, ósea, no se les estudia, no se les da atención, suceden, pero no hay historiadores, curadores que realmente les hagan un seguimiento, una continuidad y profundicen en el trabajo de estas artistas y así finalmente se medían carreras artísticas enteras. Entonces sí había como una reivindicación también desde mi lado, por eso también es que quería trabajar con Elena, de poner al feminismo como un discurso que informaba también de la práctica artística y analizar de que manera había ocurrido eso y también porque había ocurrido que el trabajo de Elena había pasado como, no sé si desapercibido porque ha ganado Pasaporte para un artista y todo, pero que no había, creo que la mejor forma de describirlo es que no había podido ser integrado por la comunidad artística local, a su propia historia, porque estaba un poco como a las afueras, es una de las pocas adelantadas a su época.

AA: Ya me has contado sobre la performance *Animales de Papel*, ¿cuál fue el resultado? ¿cuál fue la reacción del público, la participación del público?

FP: Hermoso, súper bien, había como esta mezcla entre padres de familia, gente de la comunidad LGTBQI, niños. Una cosa súper armoniosa. Emocionada, todo el mundo hizo sus animales de papel, los tunearon, los personalizaron, cada uno se metió en su película, tenían sus videos. Fue un ambiente así como de fiesta absoluto y realmente terminó siendo esta como performance tierna y afectiva, muy lindo.

AA: Hay otras obras de Elena en las que habido esta participación del público también, tal vez me puedas comentar un poco acerca del video en cuestión a la relación con el público o a la participación del público...

FP: Yo creo que ahí explora más la representación a través del video, que es lo que ella hizo para sí misma. Ella logró, a través de tomar los medios audiovisuales en sus manos, generar otro tipo de representaciones acerca del cuerpo femenino. Mientras estaban los periódicos chicha, las bataclanas y las vedettes, ella estaba generando situaciones tan bizarras como *La mujer yo-yo y el traje amortiguador anti golpes*, *Girlboy* o *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda*. Yo creo que eso es un poco como devolverle esta capacidad también al público, de auto representarse de una manera distinta a través del video, compartir esa experiencia con el público. Creo que en *The Monkey is back!*, que también es esta performance participativa en Estados Unidos, donde también me parece que utilizó un cromas, pero ella se disfraza de gorila y tenía que ver con que las personas compartan sus fantasías sexuales como público. Tiene que ver un poco con esta idea de auto representación disidente, si quieres más allá de las normas burguesas, y extender esta libertad al público.

AA: Desde la obra de Elena, ¿cómo defines la performance?

FP: Creo que vendría a ser este espacio para incidir, al menos al principio, sobretudo en las performances que no tienen registro en video, sino que implican interacción con el público, para incidir en las relaciones sociales y generar otro tipo de vínculos sociales a través de la presencia y el uso del cuerpo propio o ajeno, del público.

AA: La performance no es un arte muy conocido o explorado por artistas en el Perú. En ese sentido, ¿por qué es importante este tipo de arte en la actualidad artística peruana?

FP: Bueno, para responder un poquito también a tu pregunta anterior, la performance, como a nivel histórico, surge mas o menos al mismo tiempo que la desmaterialización de la obra de arte en los años sesentas, finales de los sesentas en los Estados Unidos, junto con los happenings, pero luego hay esta performance que tiene que ver más con el cuerpo, específicamente con el cuerpo femenino, que está muy asociado también con el body art, Carol Schneemann, Valie Export, toda una genealogía de artistas americanas muy importantes hasta artistas Europas, digamos una temprana, Marina Abramovic y así hay muchísima gente. Yo creo que la importancia un poco de la performance fue que justamente amplió lo que se entendía por arte, para incluir, no solamente temáticas sino sujetos, convertir fluidos femeninos, por ejemplo *Scroll* que es esta performance súper famosa de Carol Schneemann donde se mete un poema a la vagina y se lo saca, convertir eso en arte, de repente a partir de la exploración de la performance y del cuerpo esto entra al espacio del arte, esto que de otra forma sería abyecto o incluso invisibilizado socialmente, es justamente ampliar los repertorios del arte. Entonces, esta ampliación de los límites de lo que es entendido como arte justamente tiene que ver con el desarrollo del arte contemporáneo y por eso es tan importante. Claro, uno

siempre puede argumentar que hay registro de la performance, que esos registros se pueden vender, pero su estatuto como mercancía es mucho más ambiguo, no es lo mismo producir un cuadro para vender y que termine en la sala de un coleccionista, que producir una pieza que tiene un acto entendido como rupturista, incluso que puede ser violento en términos estético, es decir, el contenido. Es una práctica bastante más radical y que justamente amplía lo que se puede ver, lo que se puede decir. Para el caso de las mujeres yo creo que la performance ha sido súper importante porque incluye el cuerpo femenino, que mas bien siempre ha sido objeto de representación desde la mirada masculina, entonces que las mujeres puedan usar el cuerpo como herramienta artística para decir una variedad de cosas que van más allá de su objetualización, del deseo, la mirada masculina, también ha sido súper importante. No solamente, en este caso, para el mundo del arte, sino en general, producir un vocabulario, una visualidad alternativa del cuerpo femenino.

AA: Desde tu experiencia, ¿cuál es el panorama actual de una mujer artista en el Perú?

FP: No sé si has leído el ensayo de Miguel López en la Bisagra, la 003...El ensayo me parece que lo escribe en el 2016. En el 2016, lo que él encuentra es que en realidad las mujeres a nivel de exposiciones públicas siguen súper sub representadas en comparación a los artistas hombres, entonces es como lo que dice Cecilia Fajardo Gil y Andrea Giunta, hay una cooperación de censura inconsciente, porque las prácticas de las artistas mujeres no se apoyan tanto, no se estudian tanto. Luego, está todo el tema de si una artista mujer decide ser madre, incluso a veces se piensa que una artista mujer no es una puesta – a nivel de mercado – tan segura como la de un hombre, porque van a haber sucesos en su vida que de repente la descentran de esta orientación más exitista y profesional. Entonces, sigue habiendo esta especie de... yo creo que es un punto ciego, no creo que sea una cuestión necesariamente intencional y necesariamente

también la esfera pública generalmente ha sido masculina, entonces las mujeres definitivamente la tienen más difícil al intentar insertarse en el campo del arte, ya sea como artistas, también como curadoras, o agentes culturales, intelectuales como escritoras, ósea, sigue siendo más complicado para las mujeres. Y por eso creo que desde el feminismo se resalta tanto la idea de sororidad, de esta especie de hermandad entre mujeres y que se ha descubierto que muchas de las razones porque... existen redes entre hombres, que se ayudan, que se dan la mano y parte del patriarcado ha implicado también que justamente esa situación no ocurra. Hay el clásico modelo de mujer exitosa, pero que no le tiende la mano a otras mujeres, sino que es un poco más como “*bitch*”, replicando un poco esta lógica más patriarcal y justamente la idea es más bien tender redes de colaboración entre mujeres y ayudarnos entre nosotras, representarnos entre nosotras para justamente revertir esta desventaja estructural en la que históricamente estamos en el terreno de la cultura.

AA: Volviendo un poco al público, no sé si actualmente el arte que se está produciendo o creando es más interactivo, con la inclusión de las nuevas tecnologías, el video...

FP: Si, hay un panorama súper variado, hay de todo. Hace un tiempo, diciembre o a finales de noviembre, se inauguró un espacio que se llamaba Sótano 1, no sé si pudiste ir, en Barranco, donde se expusieron obras de alumnos recién salidos de la (Universidad) Católica. La verdad es que me quedé gratamente sorprendida por la cantidad de trabajo y la exploración. Hay mucho, hay muchos artistas muy interesantes, lo veo también a través de Bisagra que estamos en contacto con muchos artistas jóvenes. Hay mucho sobre género disidente. Lo que pasa es que realmente son muy pocos los espacios de apoyo para los artistas. Ponte a pensar que el MALI, el Museo de Arte de Lima, además de que ahora está en una crisis, cubre tres mil años de historia, entonces no tiene un espacio para realmente apoyar a artistas jóvenes. El MAC y

Proyecto AMIL, Proyecto AMIL también estaba más centrado en artistas de mediana carrera con proyección internacional, también por eso las sesiones de arte y el programa público ha servido para dinamizar la escena y dar ciertos espacios para que las prácticas artísticas puedan socializarse. Desde el 2018 existen los apoyos del Ministerio de Cultura, se perfila un mejor panorama en los próximos años, pero en general es un sistema como muy precario, donde muchas prácticas artísticas dejan de existir porque no hay el apoyo institucional para que un artista pueda tener una vida decente continuando su práctica de una manera profesional. Que hay talentos, aunque suene un poco cliché, hay muchísima gente explorando y trabajando con muchos temas distintos, tanto a nivel formal como a nivel de contenido. Lo que pasa es que, muchas veces por la precariedad del contexto, las prácticas no se sostienen, o se pierden, no son estudiadas, no son registradas, no hay espacios para profesionalización de los mismos artistas. Como te digo, va cambiando poco a poco, a través de distintas iniciativas, pero no llega todavía a ser un sistema artístico lo suficientemente sólido y está muy atravesado por el sector comercial.

AA: Finalmente, ¿qué representa Elena en el arte contemporáneo peruano? ¿Cuál es su aporte al arte contemporáneo peruano?

FP: Es una artista excepcional, creo que representa, por supuesto esta especie de matrimonio entre el feminismo, los nuevos medios y la performance inédita para el medio local. Puedo mencionarte varias Elenas Tejada de otras partes del mundo, pero no es algo que haya sucedido acá y es esta artista como sólidamente formada desde un punto de vista teórico y con universo formal precioso, súper rico. Es una mezcla que realmente pocas veces se ve y yo creo que la hacen como una artista extraordinaria, fuera de lo común. Por supuesto el Perú tiene excelentes artistas, pero yo creo que Elena es así como de las mejores, con sus bizarreces. En realidad, es

una artífice de primer nivel, en cualquier parte del mundo. Entonces, sí, yo creo que ella representa como una excelencia, no un compromiso con el mercado, mas bien un compromiso con valores que van más allá del mercado y que tienen que ver con la calidad de su trabajo y siempre con la reivindicación por el feminismo, porque su trabajo tenga una puesta política. Nunca es simplemente como un producto de consumo, un producto bello, eso yo creo que a ella no le interesa.

4. Entrevista a Elena Tejada-Herrera

Fecha de la entrevista: lunes 13 de enero del 2020

Referencia: Elena Tejada-Herrera es una artista peruana trans-disciplinaria que trabaja en la intersección de medios híbridos como la performance, el video, la instalación, desde una perspectiva feminista y en cuya obra cobra especial importancia la participación del público. Tras dieciocho años en Estados Unidos, actualmente Elena reside en Lima, Perú.

AA: ¿Dónde naciste y creciste?

ETH: Acá en Lima, crecí en este barrio (Magdalena)

AA: ¿Dónde estudiaste?

ETH: Estudié Pintura en la Facultad de Arte en la (Universidad) Católica. De ahí fui a Estados Unidos con una beca en un programa de pintura y estuve pintando, pero sin pinturas, estaba haciendo instalaciones, cuando llegué allá quería hacer lo que pensaba que aquí no podía hacer,

entonces buscaba, si regreso al Perú no lo voy a encontrar, entonces fue la oportunidad de aprenderlo.

AA: Entonces, inicialmente te dedicaste a la pintura...

ETH: Cuando me gradué acá, me gradué de pintora, pero cuando egresé empecé a hacer instalaciones y performance. La performance de casualidad en verdad.

AA: ¿Cómo es que conociste la performance?

ETH: Fue por causa de un escritor, Eli, se llama, ya no lo he vuelto a ver, pero a él le deberían agradecer que hice performance, porque había una Feria del Libro y el me había puesto en el programa como que iba a hacer performance sin avisarme, yo nunca había hecho una performance en mi vida. Entonces, alguien me pregunta, me llama y me dice: “Elena, voy a ir mañana a tu performance”, y yo “¿qué performance? ¿de qué hablas?” “Que está en el programa de la Feria del Libro”, “¿La Feria del Libro? Pero yo ni me he enterado, ni sé que tengo una performance en la Feria del Libro”. Entonces me dicen: “no, sí, la ha organizado este escritor, este poeta”. Entonces yo lo llamo y le digo: “cómo eso que yo hago una performance y ni si quiera me preguntas, me avisas”. En ese momento me enojé y después me intrigué, qué es una performance y busqué en el diccionario y me quedé pensando qué tal si voy y hago... ah ya, él me dijo: “vente, traes una modelo y la pintas, haces cualquier cosa, pintas delante de la gente y ya está”... no, eso no es lo que yo hago. Entonces pensé, que tal si le doy algo distinto, que tenga sentido, que no sea lo que él está buscando, pero que tenga sentido para mí... yo estaba un poco enojada en verdad. Entonces ahí hice la primera performance que se ve en el libro: *Señorita de buena presencia buscando empleo*. La primera vez la hice en Yuyachkani,

pero la cree para la Feria del Libro. Si no que, tal como la ves en el Museo de Arte de Lima (MALI), eso debió haber pasado en la Feria del Libro, pero cuando me alisté, preparé mi botella de agua, todo lo que tenía que hacer, entonces lo llamo para saber donde estaba el pabellón o el stand donde tenía que hacer la performance y me dice: “que no, tu no vas a hacer ninguna performance, te he sacado porque como te has ofendido ahora no vas a entrar, no te voy a dejar entrar (risas)”. Entonces me quedé así, me había entusiasmado tanto, porque si tu ves, esa performance está muy pensada, cada detalle lo había pensado, entonces me quedé con las ganas de hacerla y después Mihaela Radulescu me invitó a hacer algo en Yuyachkani y la presenté ahí la primera vez, pero una versión distinta, porque ahí, en lugar de que yo entre como en el MALI, allí hay una función de teatro y cuando la gente sale de la función de teatro me encuentra en una esquina, tomando agua, terminando de pegarme el papel en la cabeza, luego me orino, luego hay un texto con citas a Josué de Castro que en la Bienal yo lo entregaba impreso, pero en Yuyachkani estaba escrito en un papelógrafo en el piso. Esa fue la primera vez, fue muy intenso, harta adrenalina, la relación con el público fue muy interesante, entonces yo sentí, bueno esto tiene sentido ¿no? No es ponerse a pintar un cuerpo desnudo frente al público, es mucho más que eso, es mucho más interesante y fue ahí de casualidad que nació mi interés en la performance. Me inventé el tipo de performance que quería hacer... lo que interpreté, lo que encontré en el diccionario, pensé en algo que encaje dentro de eso y ya.

AA: Me cuentas que primero te dedicaste a la pintura y luego fuiste descubriendo la performance, en esto caso fue gracias a un escritor, ¿qué otros artistas han influido en tu obra?

ETH: En ese momento no, por eso me fui. En el Perú, no es que nunca se hubiera hecho performance, conversando después con curadores, historiadores, no había una historia de lo que pasaba, entonces no había revistas que escribieran sobre las muestras, la crítica era muy

escasa, casi no había artículos en los periódicos, salvo las reseñas muy chiquitas sobre muestras, pero en realidad no había una crítica o una historia del arte contemporáneo construyéndose en esa época. Entonces, si alguien hubiera hecho algo, se perdía, nadie se enteraba, la gente ni se hubiera enterado, tu como artista joven no te hubieras enterado. El ambiente era muy conservador también, era la época del terrorismo, la gente tenía miedo. Si hacía algo y te veían como peligroso o peligrosa... mas bien ahora tú me conoces y aprecias el trabajo que hice, pero en es época era todo lo contrario, no me encontraba con gente que le dese la bienvenida a lo que hacía, sino mas bien recibía adjetivos muy violentos, insultos o gente que me cerraba espacios para exhibir lo que hacía, entonces era completamente distinto a como es ahora, era muy diferente.

AA: ¿Eso fue principalmente lo que te motivó a irte al extranjero?

ETH: En realidad, de alguna manera porque yo me sentía sola. Quería tener referentes y como acá no conocía a nadie que estuviera haciendo las cosas que hacía, traté de buscar los referentes afuera. Lo gracioso fue que, cuando me fui, llegué a una escuela y cuando quise hacer performance en la escuela a donde llegué, el director del programa me dice: “oh que pena, llegaste tarde, eso se hacía en los sesentas, setentas, ya pasó de moda, ya nadie lo hace aquí”.

AA: ¿Cómo reaccionaste a esa situación?

ETH: Mientras era estudiante no hice performance, como yo llegué con beca, el director me dijo que mi beca era para pintar, no para hacer esas cosas, entonces que si quería conservar mi beca tenía que comportarme. Lo que hice fue, en esa época hacía mucho trabajo digital, hice gifs animados, porque recién ahí aprendí Photoshop, conocí Final Cut Pro que es un software

de video, me metí a un curso de robótica, intenté hacer cosas que acá no iba a encontrar. Hice videos, pero eran videos para la cámara. Nadie se iba a meter a mi estudio a decirme qué hago y qué no, porque está con la puerta cerrada y teníamos la suerte en esa universidad de tener estudios privados, cada estudiante de maestría. Entonces, tu ahí podías experimentar y yo en mi estudio hacía muchas cosas, hice montones de videos filmándome a mi misma con el trípode y otros también filmando a, en esa época filmaba a hombres desnudos, entonces le daba tareas que hacer y los filmaba, filmé muchos hombre desnudos haciendo distintas cosas como pateando un osito de peluche, le enseñé a bailar salsa, él era gringo, entonces él bailaba mal, pero él bailaba desnudo y yo bailaba vestida, entonces lo filmaba, y cosas así, grabé muchas cosas, cosas muy performáticas en verdad, pero ya eran performances para la cámara en verdad, donde yo dirigía a alguien y lo filmaba o yo hacía algo en frente de la cámara. De ahí, cuando terminé hice una instalación que era como con objetos, pero kinéticos, se movía todo y con objetos de limpieza, pero muy coloridos, un montón de peluches de colores brillantes y robots, pero mientras los hombres hacían estos robots gigantescos de fierros, de materiales muy pesados, yo hacía robots con plumas, con cosas muy coloridas y muy ligeras. Hice muchos videos, trabajo digital, gifs animados, aprendí a hacer páginas webs, estaba trabajando más esos lenguajes. Luego, cuando terminé la universidad, como ya no tenía estudio, entonces de nuevo volví a hacer performance, pero para mi era como pintar con mi cuerpo, con los colores de las ropas que vestía, porque la ropa era muy barata y yo compraba ropa muy estridente, entonces hacía intervenciones paisajísticas parándome en carreteras con estos colores muy fuertes, porque allá en Estados Unidos, en ciertas zonas, solamente puedes transitar por la carretera, no es como acá. Después me mudé a un pueblito, entonces todo estaba lejos, no podías caminar si querías comprar algo, tenías que meterte al carro y caminar una distancia larga, entonces la mayor parte del tiempo estaba la gente en el carro, no habían veredas en las calles, estaba todo diseñado para que la gente ande en carro. Entonces ahí empecé a hacer

performance para las calles, para los malls, a veces también dentro de casas, en fin, las hacía como parte de mi vida diaria.

AA: Voy a retornar a eso, quería saber ¿cuáles son los últimos proyectos en los que has estado trabajando?

ETH: Estoy continuando con lo que presenté en Frieze en Londres. Es un proyecto que en realidad fue inspirado por mi reencuentro con Lima y la misoginia que encontré, que siempre hubo misoginia, antes de viajar, yo regresé después de dieciocho años, estaba mediatizada de otra manera porque lo que era muy agresivo era la objetualización del cuerpo de la mujer. Yo ya no veo televisión nacional entonces, no voy a hablar de la televisión nacional hoy día porque ya no la estoy viendo, digamos que, selectivamente no me expongo a lo que pueda haber de misoginia en la televisión nacional, pero en la época en la que vivía acá, antes de salir, el cable no era algo popular, creo que no había, no había cable, me parece que en esa época solo eran los canales nacionales, lo que veías era muy misógino y los asesinatos de mujeres, los feminicidios no estaban mediatizados, no eran tan visibles como ahora. Al regresar, si era muy visible porque justo yo regreso de Estados Unidos y pasa lo de esta chica Agreda, Eyvi Agreda, eso fue demasiado chocante. Cuando yo regreso me encuentro con eso. Eso fue tan chocante que pensé, no puede ser que vivamos así, así que estaba recontra enojada y decidí no hacer arte para denunciar, sino para generar cambios. Pensé: bueno, como tengo una plataforma pública, y después de que he regresado mi trabajo tiene más atención, voy a aprovechar esa atención que recibe para hacer algo útil, entonces decidí organizar talleres de defensa para mujeres cisgénero y para mujeres transgénero, y aprovechar las plataformas que se me brindan para organizar esto, pero también estaba pensando en construir una nueva idea de lo femenino, en la que la mujer no sea frágil, ni vulnerable, ni necesite ser rescatada, sino que tenga las armas

para defenderse y para pelear, incluso para matar. Me acordaba de algunos textos, incluso, Simone de Beauvoir habla de ello, no me acuerdo en cuál texto, pero también Paul Preciado, que dicen que las mujeres tienen que saber pelear al punto de ser peligrosas, que te puedan hacer daño si te metes con ellas. Entonces, la única, bueno, quizá no es la única, la principal manera es la educación, pero mientras tu ves esto de “Con mis hijos no te metas”, incluso la parte educativa es difícil acá. Hay un sistema reacio a implementar políticas educativas que generen cambios en cuanto a las percepciones de lo que son las construcciones de género y los comportamientos, entonces, otra solución alternativa, porque mientras no suceda eso, es que sepamos pelear, que las niñas desde pequeñas sepan pelear, que esta idea de la mujer que pelea y es peligrosa, que te puede sacar la mugre, sea lo normal, no la excepción, sino lo normal. A mi me parece que el arte tiene ese poder, que ayuda a construir nuevos imaginarios, nuevas posibilidades de ser y crea espacios para ejercicios de otras maneras de ser y de convivir, de relacionarse. Trabajo también arte como práctica social, no sé si has escuchado el término de *social practice*, de arte como práctica social. Estos talleres tienen este sentido, pero además estaba la construcción de estas imágenes, entonces diseñé uniformes de karate con colores muy bonitos, muy vistosos... hice un matrimonio entre la teoría de King Kong de Virginie Despentes, está en el capítulo que se llama La chica de King Kong, que trata de la relación del gorila King Kong y la mujer que es rescatada y lo que significa que la rescate la patriarquía, y lo que implicaba quedarse con el gorila. Hice unos dibujos en relación a eso y luego trabajé también con el texto de Paul Preciado, tiene un texto en el que habla de la necesidad de armar a las mujeres, entonces la instalación se llamaba *Queen Kong, the girls learn to fight* o *La Reina Gorila, las chicas aprenden a pelear*. Yo conocí en esos días a Betty, que es una danzante de tijeras mujer y de casualidad tiene un gorro que dice guerrera y su personalidad es muy bonita, entonces la invité a participar de los talleres de defensa personal y de los videos, ella estuvo encantada... empiezan siempre con ella bailando, introduciendo la danza de las tijeras, porque

para mi era muy simbólico y significativo ya que es una danza que tradicionalmente solo se permitía a los hombres y era como una iniciación chamanística para los niños, en la que el chamán les enseña a comunicarse con el Apu a través de la danza y no querían que mujeres la bailen. Betty tiene su tío que era maestro de la danza de tijeras, lo espía, aprende la danza ella misma y luego, cuando ven en su familia que puede danzar, que solita se ha enseñado, por fin el tío la acepta como una danzante de tijeras. Ahora hay dos chicas más que son amigas de Betty que también hacen la danza de las tijeras. Entonces, Betty tiene partes en el video, pero también hay sesiones de entrenamiento. Lo que hice fue que las partes en las que se ve la técnica de autodefensa o de ataque están sacadas del video y solo está el movimiento antes de la acción, porque la idea es que es un registro, pero un registro incompleto porque la información solo se ha comunicado a mujeres cisgénero y transgénero, pero no a hombres. Entonces, en la exhibición tampoco se va a comunicar esa información, pero si está la indumentaria de karate con estos colores muy celebratorios, si está todo el ambiente que se ha creado, y luego está el video donde ves a campeonas nacionales de karate y de boxeo entrenando, tanto niñas como adultas. Luego, hay otras escenas de entrenamiento.

AA: ¿Cómo defines tu obra?

ETH: Cada vez me gusta menos definirla porque eso me da la libertad de ir por distintos caminos, pero en términos históricos si está definida porque ahora, en realidad es una tendencia mundial – no es una cosa mía simplemente –, lo que son las artes transdisciplinarias, antes se hablaba de artes interdisciplinarias, lo interdisciplinario implica las artes que incorporan distintas disciplinas artísticas; lo transdisciplinario implica eso más el añadido de metodologías o formas que vienen de otras áreas fuera del campo artístico. Por ejemplo, tu puedes tener un acercamiento antropológico al trabajo y mezclarlo con otras formas artísticas o no y eso es arte

transdisciplinario. ¿Y por qué lo llamo así? Por que yo puedo usar formas artísticas, pero también puedo optar por crear una obra que de repente se desarrolla en una forma de conocimiento que no necesariamente se expresa dentro del terreno de lo artístico, por ejemplo los entrenamientos de defensa personal no es arte plástico, visual, no es teatro, no es ballet, pero yo los presento como una forma de arte, entonces están dentro de un contexto y en diálogo con otras formas u otros lenguajes y forman un todo, pero vienen de distintos campos del conocimiento, por eso se llaman transdisciplinarios.

AA: Sabemos que tienes un enfoque feminista, ¿qué otros temas te gustan abordar o transmitir con tu obra?

ETH: Por ejemplo, en verdad, no me gusta limitarme a un tema, pero si me he dado cuenta que mirando hacia atrás hay una constante, lugares a los que regreso o temas a los que regreso, entonces si yo veo constantes dentro de lo que hago y una es el tema, puedes hablar de feminismo, podemos hablar de eso, está la cuestión de la sexualidad también, hay varios temas o subtemas si quieres, porque también está el tema de la mirada, de lo que significa enmarcar, editar, lo que dejas dentro y lo que dejas fuera, cómo una imagen está construida a partir de las decisiones que realizas y cómo esas decisiones construyen el discurso, porque, tú por ejemplo puedes estar en una manifestación y a la izquierda sucede una cosa y a la derecha otra y tú vas a escoger a donde apuntas la cámara y al mismo tiempo tú puedes contar la historia desde este ángulo o desde este otro ángulo y de acuerdo a qué elección haces, tu decisión de en dónde enfocas la cámara y que parte de lo que está pasando enfocas, porque luego con el encuadre puedes hacer un zoom in o puedes o mostrarlo todo o mostrar un pedacito, y también dentro de esa situación tu encuadre va a cambiar el discurso o lo va a manipular, lo va a construir. Entonces, ese es otro tema por ejemplo que está en algunos de mis trabajos y ese tema es como

un tema general, pero luego lo puedes aplicar a construcciones de género, identitarias, por ejemplo, la relación entre las construcciones del deseo... hay tantísimas cosas que puedes tratar con ese enfoque. Eso es por un lado, la otra cosa que está muy presente y que es muy constante en el trabajo es la incorporación del público como ente creativo y como colaborador, donde las obras son abiertas y no están terminadas, sino hasta que el público las interviene, eso también es muy fuerte en el trabajo, muy importante.

AA: ¿Cuál es tu proceso de creación? Sé que cada obra es un universo distinto, pero tal vez me puedes contar un poco...

ETH: Si, verdad. Siempre cambia porque yo soy muy intuitiva, pero depende del trabajo porque a veces las motivaciones son muy personales, por ejemplo, pueden tener que ver con el desamor, una relación que no funciona y eso puede ser el detonante para una serie de trabajos, y eso ha pasado muchas veces y curiosamente las que han partido de ese tipo de situaciones son con las que mas la gente se ha conectado, la gente ha conectado muchísimo con esos trabajos. Puede ser eso o puede ser la sensación de urgencia, cuando pasaron cosas como esto con Eyvi Agreda o con Arlette Contreras, que te hacen sentir que algo es urgente. Ahora, por ejemplo, no por lo que ha pasado en Australia, si lo de Australia es una redundancia con lo que pasó en la Amazonía antes, pero una de las cosas que también me choca mucho cuando he venido al Perú, después de vivir afuera, es la calidad del aire. Al comienzo era violento salir a la calle y respirar el humo de los carros, entonces me daba mucha tristeza, porque afuera tu vivías en lugares donde al aire se siente muy limpio, no hueles a gasolina, los carros no pueden circular, están prohibidos de circular si los tubos de escape están soltando smoke como acá, eso en otros sitios está penado. En cambio acá Fujimori dejó entrar carros siniestrados y han seguido llegando, es increíble la cantidad de tráfico y cómo eso influye en la calidad de vida,

de verdad que cuando he regresado eso me ha dado mucha tristeza. O viajar por ejemplo a Londres, allá hay unos parques gigantescos, entonces los contrastas con cosas como Castañeda que puso cemento al Paseo Colón, entonces tu recuerdas que había árboles ahí y que su obra sea talar los árboles y convertirlo en una losa de cemento, esas cosas duelen, porque afectan la calidad de vida de las personas. Saber que la gente acá respira eso, es como si no tuviera derecho a un aire limpio y eso es bien indignante. Por ejemplo, eso es algo con lo que pienso tengo que trabajar, porque he decidido vivir acá y no quiero vivir así, quiero cambiar eso, quiero hacer algo para cambiar eso, y lo asumo como mi responsabilidad, el hacer algo que pueda cambiar eso, y sí hay obras de arte en el mundo que han tenido tal impacto que han afectado la legislación de países. Y bueno, siempre me han interesado también cuestiones ligadas a la economía, las relaciones económicas y cómo afectan la vida de las personas, porque me interesa la gente. El trabajo que hago tiene como eje la gente, las personas, la calidad de vida, muchos trabajos tienen que ver con elevar la autoestima y en verdad ese es el tema de muchos trabajos, incluso de los que estoy trabajando hoy día, ahorita, en este momento, que tiene que ver con trabajar con la autoestima de las personas, con construir la belleza, incorporar a la gente en esas construcciones de belleza diferentes.

AA: ¿Cómo ha influido el ser mujer en tu obra?

ETH: Cuando eres mujer vives el mundo de manera distinta, porque vives dentro de una sociedad heteropatriarcal capitalista. Ser mujer es experimentar violencia constantemente, muchas formas de violencia, eso es algo a lo que no escapas, porque tienes una apariencia física – si quieres – que hace que te perciban de cierta manera y eso hace que te traten de cierta manera, y dentro de esa apariencia que tienes, que físicamente es de mujer, vas a experimentar el mundo. El trabajo nace de tu relación como individuo en la sociedad, en el contexto y en esa

interacción, en cómo tu respondes al contexto y en verdad tiene que ver con tu capacidad de respuesta, es imposible que ser mujer no influya en lo que haces. Definitivamente ha influido en los temas que trato, eso sí, en las formas... no sé si ser mujer tenga que ver con las formas, porque las formas mas bien responden a, todo está interrelacionado... en el medio ambiente, en lo que percibimos. Porque una trabaja partiendo de relaciones y de la observación de relaciones, la observación de comportamientos, de espacios, de la arquitectura, de la movilidad, de lo que ves, de la manera en que la gente se comunica, cosas que si pueden ser una respuesta o tener que ver con el hecho de ser mujer, pero también tiene que ver con cuestiones de raza en algunas situaciones, o económicas, ósea en verdad no es el hecho de ser mujer algo aislado, sino que es parte de un todo, de un ser y estar en el mundo, y en un mundo que es el mismo mundo físico – si quieres – económico, para una como mujer, pero también para otras especies, para el hombre y otros géneros – si quieres – o identidades. Entonces, claro, tú ocupas una posición en ese mundo desde tu experiencia, quizá las relaciones que se establezcan están marcadas por esa experiencia y por quién eres, pero no eres solo tú, sino que están...en el caso de cuando estuve en Estados Unidos, era mi relación desde mi ser inmigrante, extranjera, desde lo que se construye artificialmente como la raza y mis relaciones con los blancos, con los hombres blancos, con los mujeres blancas, porque eran distintos, con las mujeres negras, con los hombres negros o afroamericanos, con la población de ascendencia hispanoamericana, con las poblaciones LGTBIQA, pero no solo, es bien complejo. No hay una sola manera de responder, creo que siempre hay esta fluidez, pero también estas diferentes identidades que se activan, en las que uno deviene, de acuerdo a lo performativo del momento en la situación, porque es una experiencia distinta si estás en un grupo determinado o cuando estás en otro contexto... cuando estaba trabajando enseñando en una universidad era distinta la relación con los estudiantes que cuando estoy con amigos... entonces, sí, está definido por quién eres, como

mujer, pero no solo, entonces en realidad es una respuesta a todo. ¿Entonces cómo influye? Influye tanto como otras cosas también, como todas esas otras cosas.

AA: En la performance trabajas con tu propio cuerpo, ahora en tu obra transdisciplinaria, ¿el cuerpo sigue cumpliendo un rol importante?

ETH: A veces sí, a veces no, por ejemplo, para este trabajo de Frieze, eran los cuerpos de otros, no era mi cuerpo, pero en los trabajos que vienen si me gustaría estar más presente, en algunas partes, no en todo, creo que en algunas piezas es mejor que hablen otros, pero en otras piezas si me gustaría estar por los temas que me interesa tratar ahora. Ahora yo estoy cuidando a mi mamá y si me interesa el tema de envejecer, pero de una manera divertida, entonces ahora quiero trabajar con gente mayor en algunas piezas, y también me interesa mi cuerpo en ese sentido porque... es bien gracioso porque cuando yo llegué a Estados Unidos había hecho una pieza donde estaba desnuda y llegó una artista feminista, que era una artista visitante y vio el trabajo y me dijo que estaba mal porque yo no debía estar desnuda, “porque tienes un cuerpo perfecto”... cuando eres joven eres perfecto, ósea los jóvenes piensan que no lo son, pero en verdad toda la gente es perfecta, en verdad todos son perfectos, no hay un cuerpo imperfecto, todos son bellos y cuando la gente mientras más joven es se acerca más a esta idea de perfección tradicional. De alguna manera quería decir que si eres muy joven no tienes derecho a hacer trabajo con tu cuerpo porque tu cuerpo no ha sufrido modificaciones por la vida, que sé yo, que exponer un cuerpo es hacerle un guiño a la patriarquía, era una posición con la que yo no concuerdo en verdad, porque en esa época me quedé así como, ahora qué, tenía que pedir disculpas por el cuerpo que tenía, o tenía que avergonzarme por mi cuerpo o desearlo distinto, que tenía que negarlo y eso estaba mal. Entonces, digamos que su respuesta hacia mi trabajo no fue una respuesta desde la sororidad sino desde el prejuicio acomplejado si quieres. Sin

embargo, ahora yo la recuerdo porque mi cuerpo ahora, después de tantos años, se acerca a lo que a ella le hubiera parecido políticamente correcto exhibir: que si vas a estar desnuda tienes que tener cicatrices por ahí, que la teta se te tiene que haber caído, porque no puede estar levantada. Ahora digo, cuando tenga ochenta, mi cuerpo va a estar mejor para mostrarlo desnudo, ¿no? Recordando eso, ahora si quiero hacer unas piezas, porque si bien mi cuerpo se acerca más a lo que ella deseaba ver en esa época, simplemente por el paso de la vida, de los años, sin embargo, no va a ser un cuerpo ni domesticado, ni políticamente correcto y a mí eso me interesa mucho enfatizarlo, entonces, sí me interesa trabajar con esa idea. Va a ser un cuerpo achorado.

AA: Voy a retroceder un poco en el tiempo para hablar sobre la década de tus primeras performances, en las que te formaste como artista, que fue una época de conflicto interno, de mucha violencia, ¿cómo influyo este contexto en tu obra temprana?

ETH: Claro, era imposible que no influya, fue una época muy dura, de mucho temor, de mucho dolor porque se veían los abusos todos los días. Por ejemplo, la leva era una de las cosas mas feas que yo recuerdo, porque cuando salías a las calles, veías a los militares con sus camiones y agarraban jovencitos, niños y los metían al camión. En esa época los niños y los adolescentes desaparecían todo el tiempo, y sus familias los buscaban en hospitales, donde la policía, trataban de encontrarlos y no los encontraban y cuando sabían de ellos era porque estaban dentro de un féretro o regresaban minusválidos, sin brazos, sin piernas, porque los habían mandando a pelear, el gobierno. Hubo una época en que Fujimori hizo una guerra con Ecuador y en esa época la leva era muy fuerte. También durante la guerra contra el terrorismo y ahí no era necesariamente que tu te enrolabas a pelear, sino que levaban gente y los entrenamientos eran horribles, ha sido publicado, está en el LUM, la Comisión de la Verdad y la

Reconciliación (CVR) investigó todo eso. Yo no estaba acá cuando eso pasó, pero si recuerdo las cosas que veía en la calle, veía levantarse a los niños y ver eso sabiendo que podían no regresar o que iban a ser enviados a entrenamientos horribles. Lo mismo hizo Sendero. Lo que pasaba en la sierra, antes de estas investigaciones, mucho de eso, cuando yo vivía acá, no se conoció. Se conoció lo que pasó en Uchuraccay, se conocieron masacres puntuales y atentados puntuales, pero mucho de lo que después se ha visto, en esa época no se sabía, la masacre de Barrios Altos, esa si se supo, pero había un clima de terror y era triste ver eso. También en esa época cuando habías ido al colegio, de la gente que habías conocido en el colegio, algunos habían terminado en el Servicio de Inteligencia (SIN) o en Sendero y podías conocer gente que después estaba muerta, saber que había muerto, entonces esa relación con lo que estaba pasando, que no era simplemente una noticia que salía en el periódico, sino que implicaba a gente que tu recordabas, con la que habías pasado tiempo, de repente en el colegio habías jugado con ellos en el recreo, eso era bien fuerte. Eran cosas muy tristes y duras de ver, pero además estaba el miedo general que se veía, había una sensación de miedo colectivo todo el tiempo y el trabajo que hice fue un poco para enfrentarme a ese miedo que sentía. En el arte si había trabajos, pero eran más en pintura, en dibujo, en escultura, que los artistas trabajaban esos temas, pero en otras formas que para mi tuvieran un impacto o una relación más cercana con la gente digamos a un nivel afectivo e inmediato, como lo podía ser la performance, no se veía casi. Después, con los años, con las investigaciones de Emilio Tarazona, yo me enteré de cosas que hicieron un par de artistas aquí y allá, pero que nosotros en esa época no nos conocíamos, no sabíamos que se estaban haciendo. Entonces, sí, era una respuesta el trabajo que hacía a todo eso, pero también un deseo de... quería cambiar el mundo en verdad, quería decirle a la gente ya no podemos tener más miedo y deseaba mucho poder hacer algo en ese camino para liberarnos de ese miedo, entonces mucho del trabajo tuvo que ver con eso, con enfrentar el miedo del terrorismo, del terrorismo del Estado, del otro terrorismo también, de

decirle no a eso, de tener una capacidad de respuesta y de acción, de responder a esa situación. Porque otra cosa que sucedió en esa época es que se aniquilaron prácticamente los movimientos estudiantiles, por un lado el gobierno de Fujimori, por otro lado Sendero, por ambos lados aterrizaron a los estudiantes, sobretodo los estudiantes de izquierda eran amenazados por Sendero, si no dejaban de activar los iban a matar, y el gobierno por otro lado también, secuestrando estudiantes, asesinandolos, entonces se creó un terror sobre los estudiantes, ningún estudiante quería meterse en política y eso ha marcado el desarrollo político por décadas porque la gente no se recuperó de eso. Fueron generaciones que ya no quisieron implicarse en la política y por eso creo que estamos un poco como estamos ahora, porque es un poco el resultado de eso. En esa época era muy fuerte el miedo que generaron entre los estudiantes y afectó el deseo de involucrarse.

AA: ¿Los medios de comunicación como representaban lo que sucedía?

ETH: En realidad era un poco como ahora, los medios de comunicación estaban dominados por el gobierno, hasta que pasó lo de los vladivideos. Cuando pasó lo de los vladivideos, 24 horas sin parar, los siete días de la semana, pasaban un vladivideo tras otro, era alucinante, estaban ahí todo el día, desde la mañana hasta la noche, no paraba, eran tantísimos, eso fue como un escándalo bien grande y ahí fue que se escapa Fujimori, el país se quedó sin cabeza, fue una situación de caos.

AA: ¿Y sobre la representación de la mujer?

ETH: En esa época estaba Laura Bozzo me acuerdo, que era fujimorista y que era todo escandaloso. La televisión era un esperpento, estaba muy mal, la televisión, los periódicos

amarillistas, era bien deplorable, en verdad lastimoso. Hay piezas específicas que responden a acontecimientos específicos. Por ejemplo, antes de hacer performance, tenía una pintura que se llamaba *Tarata*, que respondía al atentado. Después, la pieza *Recuerdo*, que sale en el libro, responde a lo que pasó en La Cantuta y así hay muchos trabajos que son una respuesta. La pieza *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* responde a los vladivideos. Las piezas en verdad estaban inspiradas en las cosas que pasaban. Alguna vez dije que mi influencia mas grande en videoarte fue Vladimiro Montesinos porque cuando se publicaron los vladivideos el entendimiento que genera de lo que implica manejar una cámara y cómo gracias a la cámara él tuvo tanto control sobre los comportamientos de gente de altas esferas de influencia, cómo los tenía en la mano, lo que una cámara podía hacer. Esa relación de poder que se establecía a partir de quién maneja los medios, quién maneja la cámara, quién controla las imágenes. Eso fue potentísimo. Para mí a nivel de aprendizaje creo que lo más influyente en mi obra audiovisual fue Vladimiro Montesinos, quién lo diría.

AA: He leído que no te gusta dar una definición de performance...

ETH: Lo que pasa es que yo conozco miles de artistas de performances, buenazos así, extraordinarios y cada uno tiene un estilo distinto, lo que hacen no se parece lo del uno al otro, entonces... yo puedo tirar una definición así bien genérica, pero en verdad creo que es una forma que tiene tantas posibilidades que un poco definirla es limitar toda esa riqueza de posibilidades. Básicamente, en verdad no se si podría definir lo que es performance, porque incluso mi manera de hacer performance ha cambiado con los años, entonces no sé si lo que hago ahora es performance o no, de repente no, pero si noto que a veces digo ya no voy a hacer performance y termino haciéndola o incluso las cosas que hago a veces sin ser performance tienen algo performativo, por ejemplo incluso hasta objetos que pude haber creado, pero que

tienen algo de performance o porque fueron usados o la manera en que fueron ejecutados o la situación que los generó, hay algo performático en su generación, en la producción de los objetos. Performance... hay una definición que publicó Emilio Tarazona que le di en esa época, en esa época era más así apasionada por la performance, cuando recién salí del Perú, que sí tenía una idea muy clara de lo que quería que fuera mi performance y la había definido. Entonces, si me acuerdo que definí que no era una actuación, porque yo no soy actriz. Era la performance que yo había creado, que tenía que ver con quién soy y mi formación, yo no soy actriz, no era actuación, era la producción de hechos reales en un momento real, en un tiempo real, en un espacio real, en una situación real, ósea era intervenir un espacio real en una situación real y afectar los comportamientos y las relaciones que se pudieran generar en ese momento y establecer alguna respuesta afectiva intelectual en ese momento. Entonces tu puedes decir, ya eso puede ser performance, puede ser que use el cuerpo, puede que no...puede ser que la performance se ha activado, pones un ratón, lo sueltas y la gente grita y todo el mundo corre y tu dices es performance, pero que pusiste el cuerpo, no, sólo tiré el ratón. Puede estar tu cuerpo ahí presente, pero no necesariamente. Puede ser, por ejemplo, borras ese cartel y lo reemplazas por otro y empiezas a hacer eso por toda la ciudad, tu cuerpo ahí no es importante, pero has realizado una acción, eso puede ser una performance, hay tantísimas. He visto artistas que tienen una performance más teatral, los he visto buenos y malos, yo no las haría porque no es mi formación, no he estudiado teatro, pero hay gente que es increíble. Hay bailarines de danza contemporáneo, yo he visto varios artistas de distintos países que vienen de la danza y sus performances son impresionantes, son bellísimas, usan el cuerpo, a veces usan el cuerpo desnudo, pero tienen tal dominio del cuerpo que las cosas que hacen te dejan sin palabras, son súper creatives y son increíbles. ¿Yo podría hacer eso? No pues, porque yo no me puedo parar de cabeza como ellos se pueden parar de cabeza, me sacó el ancho. Hay distintas formas de performance, las hay de todo tipo, hay de esos que leen, que solamente

hablan, pero son alucinantes, tu quieres que estén ahí y que no paren de hablar porque son increíbles. Hay tantísimas formas de performance, las que se hacen adentro, las que se hacen afuera, las que se hacen encima de un árbol, cualquier cosa. Hay artistas que son músicos o músicas y son artistas de performance, magníficos, he visto artistas de performance que cantan y que tienen unas voces divinas, que hacen unas cosas increíbles con sus voces. Pueden ser cantantes, pero un momento lo que ves no es una pieza de canto, sino una performance y los hay tan buenos. He visto tantos hacer cosas tan distintas, viniendo de campos tan diferentes y no puedo decir uno es mejor que otro, son buenísimos.

AA: ¿Cómo así adoptaste el video en tu obra? ¿Por qué el video?

ETH: Siempre quise ser cineasta, era una cosa que desde chiquita quería hacer, pero pensaba que nunca iba a poder hacer eso porque cuando veías en el periódico cuanto costaba hacer una película hablaban de costó tantos millones de dólares. En esa época pensaba, si hubiera nacido en el Primer Mundo, hubiera sido cineasta, pero acá, desde el Perú, pensaba quién va a tener un millón de dólares, ni en un sueño lo iba a tener, pensaba. Pensaba que eso era para otra gente que había nacido en otro mundo. En verdad el primer video que hice fue el del concurso Pasaporte para un artista, tenía la idea de la performance, pero también tenía la idea del video muy clara y en verdad no era una idea de performance, era una idea de video, eran dos cosas y luego estaban mezcladas. Me acuerdo cuando lo presenté en Francia, en un centro de investigación de cine, en el castillo electrónico, un sitio famoso, el director me dice: “esto no es performance, ni video, esto no es lo uno ni lo otro, qué diablos es esto”; y me dice: “cómo puedes traer esta cosa que no se puede definir, que no es lo uno ni lo otro” y me grita, todo enojado, parecía furioso. En esa época era muy joven, entonces yo me quedé, estaba un poco desconcertada, porque tenía que ser una cosa o la otra, no entendía porque quería que fuera una

cosa o la otra, y en esa época no sabía como defenderlo, porque simplemente a mi me gustaba así y no entendía porque a él no le gustaba, simplemente pensé: si a él no le gusta, pues piña, no le gusta, no le gusta, significa que este lugar no es para mi, porque acá no me entienden, no les gusto y punto. Con los años, no había estudiado videoarte, entonces no sabía si lo que estaba haciendo estaba bien o estaba mal, simplemente lo hacía, lo que se me ocurría lo hacía. Hacía mis cosas, las grababa, las enviaba por la oficina postal a distintos festivales, las grababa en una cámara barata. Por primera vez en Estados Unidos pude comprarme una cámara barata, porque eran muy baratas. Acá en el Perú juntamos con una chancha para poder hacer el video de la Bataclana, para poder pagar las cámaras y luego para alquilar un estudio de edición, amigos, familia, pusieron veinte soles, tanto y tanto y lo pude hacer. No pude hacer mucho más que eso porque era muy caro, era carísimo, entonces eso fue como algo excepcional poder hacer esa pieza. Pero ya afuera era mucho más barato, en Estados Unidos los electrónicos son baratísimos, hasta ahora, mucho más barato que acá, es increíble lo barato que pueden llegar a ser. Además, no sólo están los de la tienda, están estas cosas que se llaman *pawn shops*, cosas de segunda, más barato todavía, ahí te puedes encontrar una cámara de segunda baratísima, entonces por primera vez yo podía grabar mis propias cosas. En la universidad había cámaras, que me podían prestar, entonces ahí no había problema, pero ya cuando salí también podía tener una cámara barata, entonces mis registros son hechos con cámaras bien baratas. Para mi la cosa era grabar, no me importaba más, para mi era lo máximo que pudiera grabar, esa cosa puede grabar, si es barata, ya no importa, podía grabar, ya, era lo máximo. Así estuve haciendo, haciendo, haciendo, la teoría del video no la había estudiado, pero me enseñé yo sola a editar, aprendí a editar, llorando porque no me salía y trataba, trataba, era de las que trataba un millón de veces hasta que me salía, así no durmiera días, yo seguía tratando hasta que me salía lo que quería. A veces en lágrimas porque ya se iba acercando el día del *deadline* y yo no había logrado hacer lo que quería porque no me salía hasta que me salía. Así aprendí hasta que llegué

a dominar el software, lo llegué a dominar muy bien. Y seguí haciendo, y siempre fue así, que no sabía si estaba bien o mal, yo hacía nomás, exhibía las cosas, me sorprendía que las aceptaran, me alegraba. Vivía en un pueblito, mandaba mis cosas bien lejos, entonces cada vez que me aceptaban era una alegría, en medio de un pueblito medio rural, que pudiera exhibir en algún lado. ¿Qué hacía con el video? Me gusta la pintura. Como estudié pintura, entonces le metía veinte mil filtros porque el color me fascina. Además, había una cosa, la cámara que usaba era tan pobre, ósea de tan poca definición, que yo pensaba, bueno para compensar la definición tan baja tiene que tener algo que compense por esa baja definición y ese algo era el trabajo de color, recontra trabajado el color, me mandaba unos filtros, no tienes idea. Prácticamente pintaba con el software, me dedicaba a pintar los videos con el software. Entonces, están muy manipulados. Por otro lado, cuando llegué a Chicago, a The School of The Art Institute of Chicago, a estudiar otra maestría, ahí entré por performance, pero en realidad yo quería ir a video o arte y tecnología. Escogían a un postulante de cada programa para darle una beca completa y a mi me escogieron en performance, pero cuando empecé performance me aburrí, porque allí en esa escuela mezclan los que están en su carrera, recién salidos del colegio, con los que hacen maestría, están todos en el mismo salón, era aburridoso, me salí de performance, solamente duré solo un ciclo creo y ya después, en el siguiente ciclo me fui por aquí, por allá a otros programas. Siempre recuerdo a una compañera que era fotógrafa, pero cuando nos graduamos, ella me dice: “estoy muy contenta, porque he terminado mi película y me ha salido bien, porque no se parece a nada y tiene mi sabor”. Eso para mi fue como una clase maestra, esa frase de ella de un encuentro así en el pasadizo es lo que más recuerdo, eso es, porque toda la vida, cuando yo hacía mis cosas, sentía eso de no sé si esté bien o está mal porque no tenía referentes, a quién se parece, a quién no se parece, no sé. Sabía lo que quería hacer con lo que estaba haciendo, pero como tenía esta experiencia solitaria en ese lugar, estará bien o estará mal, no sabía. Cuando ella dice eso, es como, eso es y entonces

ella me dijo: “por que como yo no he estudiado cine, mis películas no son las películas de un cineasta”. Mira que interesante, porque eso en otro momento yo lo hubiera visto como un hándicap, yo no he estudiado cine y te acomplejas porque llegas a un salón donde todos son cineastas, pero tú no. Entonces estás, pucha ella sabe más que yo porque yo no he estudiado cine. De pronto ella me dice: c”omo yo no he estudiado cine, no se parece a nada, tiene mi sabor”. Eso me pareció lo máximo, creo que nadie me podía haber enseñado algo mejor. Lo más bonito que me pudieron haber enseñado.

AA: Ya me has contado un poco sobre la edición, que es como pintar, que te gusta mucho el color... ¿cuál es tu proceso de realización en general y qué es lo que representa el video en este proceso?

ETH: Sobre el video, la verdad es que no he teorizado mucho sobre video, la performance, bueno, que interesante lo que me preguntas porque me estas obligando a teorizar. Te contaba que estaban los performers que se negaban a grabar el video porque decían que no era la misma experiencia. Entonces, yo no quería perder lo que había pasado, tenía este deseo de conservar ese recuerdo y si sabía que no era la misma experiencia, sin embargo siempre me decía, el que no sea la misma experiencia, no significa que sea una mala experiencia, no tiene porque ser una mala experiencia, al contrario, esa experiencia que fue muy buena, puede ser una excelente experiencia si tu le dedicas cariño, si tu lo editas con cariño, si te esmeras por darle algo al público que valga la pena el tiempo del público, porque siempre he recordado una frase cuando editaba, ósea yo no había estudiado videoarte, pero si tenía recuerdos de frases que alguien había dicho, había una que siempre recordé, había un evento en el Centro Cultural de España antes de irme a Estados Unidos y había venido alguien de Alemania e iba a revisar las obras de videoartistas peruanos, entonces me acuerdo que yo fui y él dijo que el videoarte no tenía

porque ser un castigo y que uno tenía que ser considerado con el público. Eso a mi se me quedó porque cuando veía videoarte yo misma, se sentía como castigo muchas veces, sobretodo los registros de performances, eran muy difíciles de mirar, de verdad que eran aburridos la mayoría y cuando los artistas de performance decían que no querían, pucha pero si lo vas a poner así quien lo va a querer ver, es una tortura verlo y en verdad, pensaba no tiene porque ser una tortura, porque tienes que castigar a la audiencia que te viene a ver, porque forzarla a ver algo tan aburrido, tan largo. La performance dura una hora, pero la verdad tu quieres que miren cuando te has dado la vuelta y no ha pasado todavía nada o mejor que miren cuando pasa realmente lo rico, por qué los tienes que forzar a ver cuando subes la escalera y todavía no has hecho nada o cuando te estás amarrando el zapato. Ok, si quieres que te vean amarrándote el zapato, que te vean el comienzo y el final del amarre, no tienen que ver los cinco minutos que te tomas en amarrarlo porque el tiempo...yo me he quedado con cosas como esa que dijo ese señor y luego había una cosa que no la dijo un artista de performance, pero me acuerdo que vi a Pina Bausch y ella dijo una danza siempre es muy larga. Son cosas así que yo recordaba. Yo no había estudiado performance, pero veía otras cosas de otros lenguajes y entonces pensaba eso yo lo puedo aplicar, había cosas como la experiencia del tiempo, cuando tú estas así – frente a frente – tu experiencia del tiempo es distinta que si estás mirándolo en un monitor, porque acá tú te distraes mirando allá, me puedes mirar a mí, no es solo lo que hablo, de pronto está la luz, hay tantas cosas que te distraen y que enriquecen tu experiencia del momento, pero un televisor es plano, pierdes toda esa riqueza de la tridimensionalidad, la riqueza del olor, de la temperatura, si tu cuerpo está caliente o frío, del vientecito que te sopla en las orejas, qué se yo... esas cositas que enriquecen tu experiencia, que van más allá de lo que ves y que incluyen lo que ves desaparece, es una pantalla plana donde todo eso se ha borrado. Entonces, si tu no puedes replicar esos momentos de vida, no tiene sentido exponer al que mira a una experiencia tan larga. Lo tienes que hacer más corto, pero dale suficiente información para que tenga algo

de *feeling*, trata de comunicar ese *feeling* de otra manera con la edición. Yo hice un video sobre lo que significó ir de la performance al video y del video al libro, porque ese libro lo diseñé, toda la parte gráfica, de las imágenes, las he diseñado, pero lo que han diseñado los diseñadores gráficos fueron los textos, la diagramación de texto, pero todo lo que es imagen, lo diseñé, entonces la idea era traducir. Ósea, cuando vas de la performance al video, el video traduce lo que ha pasado en performance, pero en otro lenguaje, pero ese otro lenguaje tiene sus especificidades y de ahí traducirlo al libro es considerando las especificidades del libro. La manera de experimentar el tiempo, el espacio en un libro no es igual que en un video, no es igual que en una performance. Tienes que considerar como traduces esa experiencia tiempo/espacio, como se siente el tiempo y el espacio frente a un video, pero también otras cosas: experiencia de color, de sonido, experiencias de texturas, puedes interpretar texturas visuales, por eso en el libro hay muchas texturas, que tienen que ver con las texturas que hubo en la performance, texturas de la ropa, de los colores, de la superficie, están traducidas en textura de imagen. Acá igual, temperatura del ambiente se traduce en temperatura del color. Entonces, estás jugando con la percepción, con cuestiones perceptivas, que van analizando lo que se percibe aquí, cómo ese estado anímico, afectivo, lo traduces a este otro lenguaje y cómo este otro lenguaje, con lo específico de ese lenguaje, va a poder transmitir esos estados anímicos, afectivos, visuales, sensoriales, intelectuales, de discurso y de tantas cosas. Son actos de traducción de alguna manera. Pasa por ese análisis, pero también por el análisis de lo específico del medio que estás usando y cómo quieres que ese medio afecte a tu espectador, como quieres afectarlo.

AA: Lo que yo estoy planteando como pregunta de investigación es ¿cómo dialogan la performance y el video en tu obra? Partiendo de lo que conversamos inicialmente, la dialéctica

entre archivo y performance, sobretodo planteo cómo el video se puede convertir en una herramienta performativa...

ETH: Claro, hay una pieza en donde eso sucede, específicamente, pero no es la única manera, y hay otra pieza, que en verdad nace de esa pieza, te lo cuento... Una es *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* porque allí el video no es solamente un instrumento de registro de lo que está pasando, sino que es parte del tema, del concepto de la performance, el lenguaje del video, es importante que al hacer la performance estoy sujetando la cámara. Y hay otras piezas de esa época como *La cámara saltarina* en donde la cámara es performática, la cámara está dentro de la performance y es parte de la performance y no es simplemente para registrar, es parte de. Entonces eso pasa en esas piezas tempranas, que están en el libro y luego hay un ingrediente ahí, que lo he usado toda la vida, lo he seguido usando en muchísimas piezas que no están en el libro, que todavía no he mostrado en Perú, que es el sistema de retroalimentación, el video *feedback*, entonces lo usé en esas piezas, pero también la usé en otra que se llamaba *Life's cinema*, en donde, en esta pieza la gente entraba a una galería donde encontraban la sala comedor de una casa donde la gente está mirando, hay un televisor y hay comida, ósea llegan y es una fiesta simplemente, pero es una galería, pero no parece galería, parece un departamento. Y yo he trabajado todo, desde los muebles, lo que hay en las paredes, la decoración, hay trofeos de cacería, de cabezas, hay grabados que he hecho yo, donde hay diferentes imágenes hipersexualizadas de animales o de hombres desnudos con cabeza de animal, qué se yo, con armas. En esa pieza, a la gente le pedía que me enseñe a manejar un arma de cazar que tenía en un sillón, tenía un rifle de verdad, además había cámaras en distintas partes que estaban grabando lo que pasaba, pero la gente no se daba cuenta que estaba siendo grabada. Entonces, había un sistema de retroalimentación de video donde en otro cuarto se veía lo que estaba pasando en el otro cuarto, pero mezclado con las noticias. Estaba

haciendo mezclas en vivo, porque se proyectaba algo mezclado en vivo, también regresaba al televisor donde se veían las noticias, era todo muy, muy complejo, pero era toda esta idea de la retroalimentación y tenía que ver con la manera en que se construían las noticias en Estados Unidos y se creaba ese clima de miedo colectivo después del ataque a las torres gemelas y luego la tortura en Abu Ghraib. Me fui y regresé haciendo la performance como si fuera la persona de Abu Ghraib que fue torturada. También estaba lo del video *feedback*, pero la gente era parte de la performance, no solo yo, y había un espacio construido que condicionaba un comportamiento, porque la gente estaba muy tranquila mirando la conversación y conversando, comiendo, pero después eso evolucionó y hay otras piezas donde está el video *feedback*, pero he hecho videos y la gente llega y entra a los videos, se mezclan con los videos que están viendo, entonces hay un software, hay un trabajo de edición en tiempo real que cuando te ves, te ves dentro del video que estás viendo. Entonces, esa es otra pieza, pero luego sigue evolucionando hasta que había una pieza que hice al final de la muestra del 2016 en Proyecto AMIL donde invité a la gente a hacer animales de papel y les pedí que digan su película favorita, la bajamos de YouTube. En tiempo real, se puso una tela verde y la gente con su disfraz delante de la tela verde se veían a sí mismos con la imagen de la película que habían escogido proyectada. Entonces, era de colaboración con la audiencia porque estaban realizando su propia performance y estaban dentro de la película que habían escogido. Me estabas preguntan la relación entre performance y video y creo que esa es una pieza que incorpora los dos, incorpora performance y video editado en tiempo real.

AA: ¿A quién diriges tus obras? ¿Apunta a algún interlocutor o interlocutora en específico?

ETH: En verdad a quién entre al espacio. Eso ha cambiado un poco en el tiempo, creo que por mucho tiempo pensaba a la gente más joven, creo que todavía, pero ahora me está interesando

la gente anciana, pero si creo que siempre a la gente más joven y así en general. Porque podría decir que ahora estoy trabajando con comunidades LGBTQI, pero puedo decir que a la gente más joven.

AA: Si no hubieras sido artista, ¿qué hubieras hecho?

ETH: Hubiera sido cantante, pero no tengo voz (risas). Pero eso es artista, ¿no?

AA: ¿Qué es para ti el Perú?

ETH: Es demasiado complejo de contestar. Bueno, el Perú es el país donde nací y un país al que quiero.

AA: ¿Qué es ser artista y mujer para ti hoy en día?

ETH: Ser artista es ser quien uno es, es en lo que he devenido y es una pasión, es algo que he cultivado, en lo que he trabajado y con lo que puedo expresarme mejor – el arte – y dar lo mejor de mi porque es aquello a lo que le he dedicado más tiempo en mi vida, lo he estudiado, no es un *hobbie*, es una profesión, lo he estudiado muchísimo, ha sido algo en lo que me he esforzado, le he dedicado tanto tiempo que he sacrificado tantas cosas por hacer arte, entonces, digamos que si puedo contribuir a la sociedad, es aquello para lo que tengo las mejores herramientas, porque es aquello en lo que me he preparado mejor. Y ser mujer es asumir una responsabilidad porque como mujeres tenemos mucho que cambiar en la sociedad e implica, conlleva la manera en que me construyo día a día para relacionarme con les otros. Eso de qué es ser mujer, es una pregunta bien “...” porque yo no sé si me gusta lo que significa ser mujer como construcción

y es una cuestión accidental, claro, porque uno no escoge cómo va a nacer, pero podría ponerme otro nombre, no llamarme mujer y estaría igual, bien, entonces digamos que ser mujer es asumir una responsabilidad de deconstruir y reconstruir lo que esa palabra significa y cómo se pone en acción. Sí, porque no estoy de acuerdo con lo que tradicionalmente implica. No me considero mujer de acuerdo a las construcciones tradicionales de género, prefiero incluso definirme como no binarie.

5. 2da Entrevista a Elena Tejada-Herrera

Fecha de la entrevista: viernes 3 de abril del 2020

AA: Comenzaste tu práctica artística estudiando pintura, y luego fue la performance la que atravesó gran parte de tu obra, ¿cómo se va incorporando el medio audiovisual en tu obra, específicamente el video, en este recorrido artístico?

ETH: Cuando estudiaba pintura, estaba siempre con la idea de pintura cinética, me interesaba el movimiento, pero también me encantaba el cine. En esa época, pensaba que si hubiera nacido en otro país hubiera estudiado cine, pero cuando estudié pintura los medios para filmar no estaban al alcance, hacer películas implicaba pues filmar en una película de cine, las cámaras de video no eran populares, no eran baratas, no eran asequibles, entonces era algo como muy inalcanzable, pero era siempre como un sueño, siempre deseé trabajar con la imagen en movimiento. Entonces ya tenía una sensibilidad orientada a eso, pero no se dio la oportunidad digamos, pero de casualidad entré a la performance y cuando entré a la performance obviamente tenía que pensar en registrarla y ahí fue que esta sensibilidad para el video y la imagen en movimiento se mezcló con los conceptos de performance. En verdad, hice las

performances, claro, creando el concepto para performance, pero cada vez más las ideas aparecían como trabajos que podían ser audiovisuales, como cosas que incorporaban elementos más allá del lenguaje de la performance.

AA: Me comentas que desde un inicio estaba presente tu deseo de exploración del medio audiovisual, ¿consideras que el video, como técnica y lenguaje, está al mismo nivel en cuanto a versatilidad y expresividad que otras técnicas?

ETH: No tendría porque no estarlo. Desde chiquita tuve la suerte de estar expuesta a cine de muy buena calidad, porque en esa época habían muchos cineclubes, habían cineclubes en el Ministerio de Educación, había uno en el Ministerio de Trabajo, las embajadas tenían cineclubes, sobretodo las de Europa del este y venían muchas películas de cine no comercial, entonces yo tenía una sensibilidad ya educada para lo que es la imagen cinética, del cine, como te dije antes, siempre pensaba que si hubiera nacido en otro momento, hubiera sido cineasta, porque en el Perú en esa época no cualquiera podía hacer cine, necesitabas de muchos medios, de muchos recursos. Yo estudié pintura, que siempre me gustó, pero a la vez si tenía una sensibilidad educada o desarrollada hacia lo que es la imagen en movimiento, el cine, el video. En esa época, cuando yo estudiaba, no existían estudios de video, de videoarte, pero estuvo Alta Tecnología Andina (ATA), si la debes conocer, que justo en esa época, cuando yo ya estaba terminando de estudiar, empezó a traer a videoartistas de otros países, y el Centro Cultural de España también traía obras de videoartistas, entonces yo ya estaba viendo videoarte, sabía que era algo que me interesaba hacer. Entonces nunca lo vi como algo subordinado a la performance o a la pintura, porque para mi siempre fue un arte trascendental, nunca menos, no es que fuera algo que descubrí después, siempre me interesó, desde un comienzo.

AA: Claro, más que nada fue un tema de accesibilidad a los recursos...

ETH: Claro, al hacer la performance para el concurso Pasaporte para un artista, que es *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, ahí concebí el trabajo como un híbrido de video y de performance, es decir, la concepción fue híbrida porque yo realicé todo el trabajo: desde los storyboards, los objetos que usé, las prótesis que usé, todos los hice a mano, e hice la dirección de cámara, controlé cada cuadro en la filmación, porque yo hice dibujitos sobre como iba a filmar, exactamente lo que se iba a filmar, todo lo tenía muy controlado y luego ya después de grabar, miré muchas horas el material y lo corté, exactamente qué partes iba a mezclar, editar, lo estudié sola, lo trabajé mucho, y luego contraté un estudio de edición, alquilé el equipo, porque yo no tenía los equipos, y en base a lo que tenía escrito y dibujado en un cuaderno, realicé el corte y la edición de ese video. Entonces, estaba concebido como híbrido. Era un híbrido, yo no había estudiado ni performance ni video, así que me inventé esa forma con la que estaba trabajando, porque después me sucedió que, cuando la he mostrado en otros sitios, pero eso qué cosa es, porque no es ni video ni performance, alguna gente decía que cosa mas jalada de los pelos, eso no es ni uno ni lo otro, y pues en esa época como yo era autodidacta en esos medios hacía lo que se me ocurría, en verdad no tenía un criterio de que cosa seguir, que cosa estaba bien o mal. Con el tiempo, después de muchos años, me di cuenta que esa manera de trabajar es lo que ha caracterizado, caracteriza y sigue caracterizando hasta ahora mi trabajo, ese lenguaje híbrido, que no es lo uno ni lo otro o que es todo a la vez.

AA: El feminismo siempre ha estado presente en tus obras como punto de partida, inicialmente desde tu propia experiencia y cuerpo, y actualmente desde un cuerpo social, activo y participativo ¿cómo ha ido evolucionando tu discurso como artista en este sentido?

ETH: Es interesante porque al comienzo eran exploraciones que tenían que ver mucho con el contexto, con las condiciones en las que vivía, en muchas de las obras tempranas estoy solo yo, hay muchas piezas, por ejemplo, en que es un trípode, lo pongo al frente y luego hago todo al frente de la cámara y tiene que ver también con la accesibilidad a los recursos, cuando he tenido contextos en los cuales he contado con mas personas o he tenido comunidad o simplemente más personas alrededor entonces he trabajado con otras personas, por ejemplo en *Animales de papel*. Era una pieza en la que hacía disfraces de animales y vestía a un amigo con eso e íbamos a un mall, o dentro de la casa, les filmaba, les grababa haciendo cualquier cosa de acuerdo al contexto, al ambiente, interactuando con las cosas, con los objetos o con los espacios, a veces privados, a veces públicos, entonces era una manera de relacionarme con el otro también. Por ejemplo, yo empecé haciendo performance en Lima, pero el lenguaje de la performance no era popular, no era una cosa que se enseñara en las escuelas, entonces para mí eran como mis primeras exploraciones, las primeras performances que hice, estaba investigando en el medio, con el lenguaje, estaba descubriendo porque me interesaba ese lenguaje y los alcances que podía tener, como podía potenciar discursos con el uso del lenguaje. Entonces, como todavía estaba en esa etapa de exploración del medio y no había en Lima artistas de performance que se dedicaran a eso a los cuales acudir o con los cuales trabajar, porque la gente que me rodeaba eran o pintores o escultores, gente que se dedicaba a otras cosas, no tenían interés en la performance, entonces digamos que estaba muy sola en esa investigación. Al salir a Estados Unidos, llegué a una escuela donde el director del programa al que llegué me dijo “llegaste tarde, eso se hacía en los sesentas y setentas, ya pasó de moda”, no era algo que la gente hiciera a donde llegué, entonces de nuevo fue una exploración solitaria, pero como tenía compañeros de estudios, amigos, a veces les decía: “¿harías algo por mí en frente de la cámara?” Y me decían: “ya claro, por qué no”, entonces les daba instrucciones y

podía filmar a otras personas, porque estaba en un contexto académico y tenía acceso a otras personas que tenían interés en apoyarme en esa búsqueda. Luego, cuando ya terminé la maestría que fue en pintura y no presenté pinturas, sino una instalación con objetos cinéticos, robóticos, yo ya estaba haciendo mucho video. Como el programa donde estaba no estaba interesado en que hiciera performance digamos que no le daban bienvenida a los proyectos de performance, entonces yo no los podía presentar en la universidad. Pero en la universidad yo si aprovechaba la infraestructura, tenían muchas cámaras, tenían todo tipo de materiales que podía usar y yo filmaba mis videos por mi cuenta y no todos los presentaba en la universidad, sino que eran para mí y a veces con otra gente les decía “bueno, quiero filmar algo, ¿participarías?” y me decían “Si, claro que si” y ya no los presentaba ahí en la universidad, los presentaba en exposiciones afuera y cuando salí de la universidad seguí produciendo estas piezas, pero ya me tocó mudarme a un lugar casi rural donde me salió un trabajo, entonces ya ni siquiera había comunidad de artistas. De nuevo el contexto me condicionó a trabajar a veces en solitario porque no habían ni galerías de arte, entonces salía a la calle, hacía intervenciones paisajistas, llevaba mi trípode, lo ponía ahí y luego hacía mi cosa, así bien en solitario, y luego editaba los videos, que los editaba con un sentido bien pictórico, porque para mí era muy claro que el video y la performance eran dos cosas distintas, la performance ya había pasado, pero el video lo trabajaba como una obra en si misma, trabajando y explorando el lenguaje del video en si mismo, entonces eran muy pictóricos y trabajaba el tiempo que tenía un sentido muy distinto al tiempo de la performance. Entonces los mandaba por todo el mundo, a festivales de videoarte por todas partes, iba al correo en esa época y mandaba mis dvd’s y era muy barato hacer esto, entonces exhibí muchísimo, pero no en la localidad donde vivía, no había espacios para exhibir, pero si en otros países, otras ciudades. Por mucho tiempo trabajé así y cuando conseguí trabajo en una universidad enseñando, ahí ya con gente joven, estudiantes, fuera de clases, les decía “oye, estoy trabajando en un proyecto, ¿quieren participar?” Y a veces hacía

performances colectivas porque podía trabajar con personas, con grupos grandes de gente y hacer cosas más participativas, pero el mismo contexto me permitía trabajar de otras maneras, entonces, el contexto siempre me ha dado los materiales y las motivaciones, y eso ha hecho que el trabajo cambie, mute. Por ejemplo, en la universidad tenía un estudio grande donde podía hacer objetos e hice ahí esculturas cinéticas, y había un taller de robótica, entonces podía hacer esas cosas porque la infraestructura lo permitía, pero una vez que salí de la universidad ya no tenía estudio, estaba en un cuarto chiquitito donde no podía guardar nada, ahí ya no podía hacer esculturas porque no tenía donde meterlas, entonces ahí salí a la calle porque bueno dije mi taller será la calle, no tengo espacio donde trabajar donde vivo, trabajaré en la calle, en las carreteras, porque todo era carretera, todo estaba muy lejos, si querías ir a comprar algo tenías que hacer un viaje de media hora hasta un mall y todo estaba rodeado de bosques, eran carreteras muy grandes, todo muy aislado, entonces eso mismo condicionaba la manera de trabajar. ¿Para quién trabajo? Ya, para la carretera, pues haré obra de arte para la carretera. Cada contexto geográfico, urbano, el contexto espacial de donde viviera condicionaba la forma y hasta los temas con los que trabajaba, y siempre era muy pictórico todo, como vengo de la pintura, siempre el color ha sido un tema que me ha importado mucho. Eso es lo que hacía que cambie mucho las formas.

AA: Me comentas que es el contexto el que al final define tanto los temas, como las formas, entonces en este sentido, ¿cómo va el video dialogando con tus diferentes contextos?

ETH: Claro, el video era algo con lo que trabajaba todo el tiempo, prácticamente se hizo mi medio principal, porque a veces hacía videos, por ejemplo hay uno que se llama *Action painting folding clothes* o *Action painting doblando ropa* que no es otra cosa que en una mesa sacar ropa de un closet e irla doblando hasta que llena toda la pantalla, y luego se cae, pongo un gorro

encima y todo se cae, entonces es cinético, se mueve, esta idea de lo pictórico a partir de las texturas y colores de la ropa y luego trabajé mucho con esta idea de la ropa, los colores, las texturas de la ropa como elemento comunicador de información porque el tipo de ropa tiene una carga que puede ser hasta socioeconómica, hay una ideología que se puede transmitir a partir de la ropa que usa la gente, entonces eso era un material interesante para mi, además era pictórico y estaba todo trabajado en video. Cada vez más me iba adentrando en lo específico al video.

AA: Actualmente, defines tu obras como intercambios culturales situándola también en el campo de la práctica social, ¿en qué medida el medio audiovisual – como herramienta y plataforma – te permite seguir creciendo artísticamente en esta dirección?

ETH: Hay varias cosas que son lugares comunes dentro de lo que he trabajado, por ejemplo en el 2000 hay una pieza que se llama *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda*, es una pieza que también fue participativa, se realizó en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores primero y luego en el Centro Cultural de San Marcos, La Casona. En Miraflores me consiguieron un cuartito chiquito donde estaba yo desnuda sentada con una cámara, la cámara estaba cableada, tenía un cable bifurcado, que por un lado iba a un televisor que estaba en el mismo cuartito y la misma imagen iba conectada hacia una pantalla exterior, bien grande afuera, donde se veía, en el televisor y la pantalla afuera, se veía la cara de la persona o personas que entraban al cuartito. En el caso de los que llegaban a la galería veían esta pantalla enorme con estas caras que están observando algo, pero no se ve que observan, pero son protagonistas porque son sus rostros los que ves, y luego cuando llegas al cuartito ves que el televisor te devuelve tu propia imagen, te das cuenta que eres tú quien está mirando a una mujer desnuda que sostiene la cámara. En esto ya estaba trabajando, lo que se

llama el video feedback, que es video en tiempo real, cuando lo que se filma, exhibe o proyecta está siendo grabado en tiempo real. Entonces, hay muchos softwares que permiten presentar videos grabados en tiempo real y también hay softwares hoy en día que te permiten edición en tiempo real, es decir, que lo que grabas en ese momento, al mismo tiempo que estás grabando, lo estás proyectando y hasta lo puedes mezclar con otras imágenes, entonces puedes hacer mezcla de imágenes que son grabadas en tiempo real. Esa es una técnica que yo he usado mucho y uso mucho ahora, pero como ves no es la primera vez que la uso, sino que ya viene desde esa experiencia en el 2000. Exactamente la misma técnica, solo que con el tiempo aprendí nuevas tecnologías y otras técnicas, que me permitieron usar ese mismo concepto. En el año 2005, por ejemplo, tuve una exhibición individual en la universidad Old Dominion University en Norfolk, una ciudad en Virginia, en esa muestra por ejemplo, la galería la convertí como en un mini departamento, no había dormitorio, pero una sala comedor como de una casa. Había comida, cuadros en las paredes, objetos, un sillón y una salita con un televisor, y además había cámaras situadas estratégicamente que estaban filmando a la gente que estaba adentro, y había una pared pintada de verde. Cuando tu llegas no parece un estudio de filmación, sino una sala comedor, entonces la gente llega, se siente muy bien, muy cómoda y empieza a comer, a conversar, se sienta en el comedor, en la sala, ven el televisor, pero de pronto están siendo filmados y en tiempo real se está editando, hay una habitación donde se está proyectando a la gente y se está mezclando con las noticias. En esa época había habido un escándalo, que fue una tortura en Irak de un grupo de militares, que habían torturado a iraquíes y los habían humillado públicamente y habían grabado estas humillaciones, los habían desnudado a los iraquíes, los habían puesto en poses sexuales, los habían filmado y fotografiado y habían colgado los mismos del ejército norteamericano las imágenes en la web porque les pareció divertido, y hubo tal escándalo, que por mucho tiempo, por muchos meses, en las noticias se habló de esto porque hubo un juicio para investigar que había pasado, quién había sido

responsable y darles de baja, etc, porque hubo mucha protesta por parte de la gente porque no lo pudieron ocultar, ellos mismo lo pusieron en la web, entonces en todo el mundo hubo respuestas a esto. Entonces, en esa época se hablaba mucho en las noticias de esto, yo transmitía las noticias en la misma galería y como una parte de la salita estaba con la pared pintada de verde, tenía una cámara filmando que mezclaba las imágenes de las noticias con lo que estaba pasando en la sala esta y luego yo aparecí desnuda, pero como aparecían los que fueron torturados en Abu Ghraib que estaban con una bolsa de plástico en la cabeza, manos y pies atados. Irrumpí en el espacio así, entonces fue un cambio de estar cómodamente en la sala a esta imagen que parecía salida del televisor. Antes de aparecer así, recibía a la gente al comienzo vestida con un traje de cacería y con un rifle de cacería, les pedía a las personas que me enseñen a manejar el rifle y la gente me enseñaba. Había trofeos de cacería en la pared también junto a grabados que yo había hecho de animales antropomorfizados con características sexuales masculinas muy grandes, sobredimensionadas. Primero empieza con que me enseñan a disparar, la gente primero está super relajada hasta que los empiezo a apuntar, hay un poco de tensión, pero luego me retiro. Mientras siguen relajados viendo televisión llego como una persona salida de Abu Ghraib, entonces esta obra se llamó *Life Cinema, Cinema Vivo*, y era un cuestionamiento a la veracidad de lo que vemos en los medios, a cómo las imágenes son construidas, las informaciones, pero también hacía referencia a los que se estaba viviendo dentro del contexto socioeconómico, político y de geopolítica del país. Esa fue, por ejemplo, una muestra individual en el 2005, que también respondía al contexto de lo que estaba pasando en el país. Fue una obra participativa porque incluía la participación del público y esa, por ejemplo, incluyó de nuevo el video *feedback*, edición en tiempo real, y se relacionaba también con lo del 2000 por la técnica, y luego eso lo he hecho después, muchas otras veces, en obras posteriores con distintos temas.

AA: Como en *Animales de papel*. Justo te iba a mencionar que estoy analizando cinco obras de tu trabajo, en las cuales el video está presente de diferentes formas. En relación a *Animales de papel*, que realizaste en Proyecto AMIL el 2016, inicialmente el público era la comunidad LGTBQI...

ETH: Eso no es para *Animales de papel*, ese no era el público objetivo. Esa pieza se hizo con el público objetivo que era la gente que iba a llegar, que era cualquier persona. Ahí ha habido una confusión. La pieza *The girls learn to fight* tiene varias etapas, quizás por eso la confusión. Ha habido varias que se hicieron en 80m2, pero ahí llegaron sobretodo mujeres mayores y niñas, mujeres adolescentes, mujeres ancianas, ósea hubo una mezcla. Yo quería ser inclusiva de la comunidad LGTBQI también, pero no llegó público esa vez, la convocatoria parece que no congregó a público disidente. Pero, después, ya con Florencia en Proyecto AMIL lo volvimos a hacer, una vez con Florencia y otra vez con Giselle Girón. En el caso con Florencia, yo le dije que me interesaban las mujeres transgénero también y disidentes, pero también su convocatoria no atrajo, tiene que ver con donde lo postean o cómo, que no atrajo esa población. Con Giselle Girón si llegaron muchas personas de la comunidad LGTBIQ, transgénero y disidente, si participaron del taller.

AA: ¿Eso fue sobre las sesiones de entrenamiento, de autodefensa?

ETH: Si y también después he estado trabajando, justo ahora, he estado trabajando también con población de mujeres transgénero y estoy trabajando en esa pieza solamente ahora con mujeres transgénero y en un video también.

AA: Sobre la obra *Queen Kong: The girls learn to fight*, ¿cómo fue el proceso de creación de los diferentes componentes de la instalación para la feria de Frieze? ¿Cuál es el hilo narrativo y orden cronológico de los elementos?

ETH: Si, si, primero yo iba pidiéndole a distinta gente, a distintas instituciones para hacer *The girls learn to fight* que era mas orientado a que sea un trabajo de entrenamiento de chicas, y había otros deportes en los que quería enfocarme con mujeres o chicas y mujeres transgénero nada más y niñas, pero nadie quería, a nadie le interesaba. Entonces, cuando se dio la oportunidad, Livia, la directora de 80m2 me invitó a postular a la feria Frieze y ella me buscó para esa feria porque los curadores, curadoras de la feria estaban interesados en la temática feminista. Livia pensó entre la gente que ella conocía y yo trabajaba con esa temática, entonces me invitó por eso. Como yo ya le había hablado sobre esta pieza que quería hacer, que a nadie le interesaba hacerla acá en Lima, ella me dijo “mira, justo se ha dado esta convocatoria y yo creo que esa pieza si puede encajar ahí”. Primero presenté una instalación con la pieza, que era una performance participativa para la feria, pero la feria dijo que no, porque la feria tiene varias secciones y para postular a cada sección tienes que pagar y es un montón de dinero que la galería paga para poder participar. Entonces dijeron que ellos habían separado performance en una sección que implicaba una postulación, que es pagar un fee gigantesco, y luego tenían la parte del stand, que era otra sección, y que no incluía performances, entonces ellos dijeron que por seguridad, que los stands eran muy chicos, que ellos no querían performance en los stands, y que ellos tenían otra sección donde si aceptaban performances, pero que no podían estar juntos por logística, seguridad y por cuestiones que ellos habían decidido hacer así. Dijeron que podía postular al stand o a la otra cosa o ambos, entonces Livia me dijo que sólo podía postular a una cosa, no podía postular a las dos cosas, entonces por ese motivo no se presentó la performance ahí en la feria, pero igual para mí estaba bien porque yo había querido hacerla

en Lima desde hace tanto tiempo que aproveché y le dije de todas maneras yo la quiero hacer en Lima y entonces le propuse llevar los videos, hacerlo en Lima, pero llevar los videos. Así hicimos varias sesiones de entrenamiento y la última se filmó, incluía también campeonas de boxeo, de karate, de distintas artes marciales; yo había diseñado uniformes de karate, pero les había cambiado el color. Tenía la idea de que sea muy glamoroso, de trabajar la idea de la belleza para influir en el concepto de las mujeres como arma, que pueden pelear, pero todo es muy bello, muy glamoroso, entonces presentarlo como algo positivo, bello, que la gente puede abrazar, aceptar, celebrar, porque a la mujer tradicionalmente se le considera como delicada, frágil, en cambio estas mujeres son todo lo contrario, son fuertes, pueden pelear, pegar, hasta matar, pero son celebradas de esta manera. Esta idea de lo femenino diferente es lo quería comunicar con esta pieza. Ahora yo tenía unos dibujos en paralelo, estaba trabajando en unos dibujos que tenían que ver con cosas que estaba leyendo que era teoría poscolonial y también desde hace muchos años había estado trabajando con la imagen del gorila, desde el 2007, y la imagen del gorila era interesante porque como yo era inmigrante, al inmigrante allá le ven con miedo, se asustan del inmigrante, es peligroso, piensan que puede robar o matar, y por otro lado, la mujer inmigrante está sexualizada, al inmigrante se le ve como súper sexualizado, con gran apetito sexual. Hay todos estos prejuicios, estas fetichizaciones en que proyectan lo que desean, proyectan su deseo del otro como lo quisieran, ósea que pudiera procurar esas cosas que de repente digamos algunas comunidades más puritanas no quieren concebirlo entre si mismos hipócritamente, entonces ese es un prejuicio con el que como inmigrante tienes que lidiar. Luego está la idea de que la mujer tiene que ser prudente, modosa, recatada. Entonces opera de dos maneras, uno opera la idea del gorila como lo salvaje, como el otro, como el peligroso, como lo bestial, que es como a veces ven al inmigrante, al otro, como el menos civilizado, entonces hay esta proyección de esta imagen animalesca si quieres y para mi el gorila era un animal que podía representar todo eso. Pero entonces, hay varias maneras de

tratarlo. Una es decir “yo no soy así”, y otra es usar la imagen del gorila como espejo, ponerte ese disfraz, ese traje y también ir contra de esta idea de que la mujer tiene que ser recatada y usar precisamente como pretexto el disfraz de gorila para crear esta imagen hipersexualizada, pero también celebratoria de lo sexual. Entonces opera de dos maneras, es bastante interseccional porque tiene este discurso contracolonialista, pero a la vez feminista. Hay una doble lectura ahí, desde lo sexual que es supuestamente femenino para subvertirlo y mostrar lo contrario, pero también el otro inmigrante, salvaje. Lo interesante es que en las performances que hacía, yo me ponía el disfraz de gorila, pero a la vez me quitaba la máscara y la gente del público se ponía la máscara y asumían actitudes gorilesca, entonces allí se da una dinámica bien interesante porque ese otro, al que ves, de pronto el momento que crea el espacio de la performance, congela el tiempo y crea un tiempo distinto – yo le llamo un tiempo queer, por los temas que trato – en ese tiempo las personas pueden darse la libertad de convertirse en el otro, esas proyecciones ejercitarlas el mismo público, ósea, aquello que proyecto de pronto lo asumen y se lo ponen encima, entonces la actitud gorilesca la asumen al ponerse la máscara, al jugar, al entrar en ese juego y se crea toda una dinámica en la que los discursos, digamos que es como la licuadora, se mezclan y el tiempo cambia, permite distintos tipos de comportamiento que no se darían en un momento ordinario, entonces es como un momento mágico.

AA: En esta obra entonces, me cuentas que primero se realizó el video *The girls learn to fight* para poder presentar el tema del entrenamiento en la instalación de la feria y por otro lado tu ya venías trabajando los dibujos de la gorila...

ETH: Si, en performance también y en video también. Entonces, hay unos dibujos que yo había hecho con la gorila, uno que dice “Queen Kong, she had a tunnel and could fuck a whole train”, literalmente el dibujo hace eso y dice eso, también hay otros dibujos donde está un gorila

jugando ajedrez con una niña, y hay un video donde hay una niña entrenando para pelear mientras gorilas juegan ajedrez. Eso está trabajado en dibujos y en video, también se presentó en Frieze. Entonces, para Frieze, yo lo que hice, como ya habían estas temáticas que venía trabajando, lo que hice fue usar dos textos para unir el tema de los talleres de autodefensa con el tema de la gorila y hay este libro que se llama la Teoría de King Kong de Virginie Despentes, justo fue esposa de Paul Preciado, y Paul Preciado tiene un texto... en ese texto habla sobre la necesidad de enseñarle a las niñas y las mujeres a pelear, y por otro lado Virginie Despentes en la Teoría de King Kong tiene un capítulo que se llama La chica de King Kong donde analiza la película de King Kong y lo que significa que la chica sea rescatada y volver a la patriarquía. Entonces, yo planteo que no sea rescatada, que se quede con King Kong y Queen Kong y que ensaye otras maneras, otras posibilidades de ser. Los videos y los dibujos giran alrededor de eso también.

AA: Son piezas que entre todas conversan, se han concebido alrededor de estos textos y de la idea de la gorila que ya venías trabajando en otras obras, pero ¿cada pieza de video funciona de manera individual también o no?

ETH: En verdad, lo de la gorila ya lo he trabajado hace años, de distintas maneras, en performances, en videos, presentados en Estados Unidos sobretodo y mas bien lo de la pelea era algo que yo quería hacer desde hace tiempo en Lima y que fue mas bien un pretexto para poder hacer los talleres de autodefensa, con el pretexto de hacer este video. Entonces empecé a hacer los primeros talleres, y luego hago un matrimonio de nuevo, porque ya se separaron Virginie Despentes y Paul Preciado, pero en esa pieza yo les caso de nuevo, hago como un guiño, un comentario a ellos a partir de esas piezas e hilvano las piezas alrededor de esa idea de juntar dos textos importantes feministas y los uso como justificación, porque en verdad la

inspiración no viene ni de Paul Preciado ni de Virginie Despentes, sino de la vida misma porque la inspiración para el gorila viene de la experiencia de haber vivido como inmigrante y la inspiración para los talleres viene de los feminicidios, de tratar de hacer algo contra tanto feminicidio y luego lo que hago es usar los textos para darles validez a estas ideas que quiero presentar, como para presentarlos oficialmente.

AA: En este sentido, ¿cómo crees que ha ido mutando o cambiando tu obra a medida que el feminismo cambia y toma más protagonismo?

ETH: En verdad siempre he sido feminista, no es una cosa nueva. Cuando estaba acá en el Perú no enseñaban feminismo, quizás lo enseñaban, pero no era una cosa popular a lo que uno tuviera acceso fácilmente si es que no estabas previamente informado. Yo me acuerdo que tenía amigas literatas e iba a visitar a las floras de Flora Tristán, porque tenía mis amigas y conversaba con ellas, pero no era una cosa académica, que yo tuviera una formación en la universidad de feminismo, sino era una cosa más intuitiva si quieres y ya mas bien cuando he estado en Estados Unidos ya he tenido un poco más de acceso a algunos textos feministas, pero también a teoría poscolonial, que si lo he encontrado en el mundo académico allá de una manera más estructurada...lo que ha sido bastante interesante porque de moverse dentro de lo intuitivo y luego encontrar todo este marco teórico ha sido muy bueno. Angela Davis, por ejemplo, a mi también me encanta, los textos de Angela Davis. Hay muchas cosas que tú como que las sientes, las intuyes o las piensas, pero luego encuentras a estas teóricas que eso que tú estas intuitivamente pensando lo ponen ya en términos más rigurosos. Sí, es muy bueno, como experiencia, además sientes que hay una comunidad, que no estás sola, que hay toda una comunidad intelectual, de artistas, pensadores, pensadoras que están trabajando los mismos temas que te interesan y con los que puedes dialogar, y que son un soporte también.

AA: Como te comentaba, en mi investigación estoy buscando establecer una línea narrativa que conecte las obras que he analizado a partir de la evolución de tu discurso y los usos que le has transferido al video. ¿Tu consideras que esas obras conversan entre si o no? Si es así, ¿cómo?

ETH: Sí, sí, sí. Ah, me olvidaba, *Bomba y la bataclana* también era una obra participativa, pero hay una parte del registro que no se ha presentado hasta ahora porque no lo tengo conmigo, está en algún depósito en Estados Unidos. Cuando hice la performance terminó en una fiesta, en una fiesta bailable en que la gente jugaba con las prótesis de la bataclana y con los objetos que había usado en el video. Eso pasó en El Averno, terminó con una gran fiesta bailable, pero esa parte no llegué a ponerla en el video, pero sí, digamos que fue la primera performance participativa, que terminó con una fiesta, eso fue en el 99. Y después viene *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda*.

AA: También estoy analizando *One day around the neighborhood choreographing me*, ahí también como dices el contexto influyó mucho en tu forma de crear y de generar una conexión con los demás, ahí tal vez el video fue un medio para generar esta conexión.

ETH: Sí, exacto, porque en esa época es cuando vivía en esa zona semi rural en Virginia, donde no conocía prácticamente a nadie, entonces era mi manera de acercarme a la gente, de conocer, entender el lugar donde me encontraba y también entablar conexiones.

AA: Sobre *Animales de papel*, me comentas que el público objetivo era el público que llegó, no había un público objetivo pensado, sino que era libre...Hubo mucho público infantil según

el video que documenta la experiencia, ¿cómo fue el resultado? ¿qué te llevaste contigo de esa experiencia?

ETH: El público fue libre. Salió muy lindo, salió muy muy bien, porque justo fue algo que yo había querido hacer desde hace muchísimo tiempo porque ya había hecho varias piezas que incluían la edición en tiempo real, con video, con participación de la gente y performance, bien híbridas. En una anterior, por ejemplo, donde precisamente estaba la gorila, fue muy divertido porque al final era una gorila que se abrazaba con la gente, se revolcaba en unos cojines enormes con las personas y al final la gente se puso la máscara de gorila y empezó a actuar como gorila. Era una revolcadera en unos cojines enormes, era muy divertido. Otro día la gorila armó una instalación de arte con toallas higiénicas, condones, con cosas así, había ropa interior, cosas para acicalarse, cosas que normalmente no usarías en una instalación de repente y luego había unas proyecciones de video que era una obra bastante ambiciosa por la cantidad de video que había en que la gente entraba el espacio y tenía el fondo verde, llegaban y sus imágenes se mezclaban con los videos, pero, por ejemplo ahí, yo pensaba funcionó, pero me gustaría que sea la gente la que genere el video, que no solamente se mezcle con mis videos sino que sean ellos los que hagan los videos. Entonces, esa pieza en Proyecto AMIL, era una pieza que quería hacer desde hace tiempo porque quería dar la opción de que sea la gente la que genere el contenido. En esa el libreto fue distinto, porque en lugar de yo llevar los videos, junto a un asistente al que le encargué que pida a la gente que entraba conforme llegaba que diga su película favorita, entonces lo que hacíamos era bajar la película en ese momento de la web. Luego hice el taller para armar los animales de papel, los disfraces, la gente empezó a armar sus propios disfraces y una vez que hicieron sus disfraces pedían su película y luego entraban a su película disfrazados. Había el fondo verde, se le filmaba y se mezclaba en tiempo real, la imagen de las personas haciendo su performance y ellos mismo se veían proyectados en una

pantalla grande al frente mezclados con la película que habían escogido. Entonces, fue divertidísimo, películas conocidas y de pronto aparecía un perro ahí de papel metido en la película. Duró bastante y fue bien bonito porque fue ver clásicos del cine, cosas icónicas y de pronto intervenidas con estas imágenes. Salió muy bonito, fue realmente una cosa mágica. Fueron horas de horas, no se pasaba la película entera, solo un fragmento, pero la gente interactuando con la película de su elección, fue muy muy bonito, muy muy divertido, hubo mucha energía, fue una muy linda experiencia y estoy muy contenta porque tenía esa idea desde hace muchísimo tiempo, entonces fue como perfecto porque se dio la oportunidad de hacer la pieza que había querido hacer hace tanto tiempo y salió muy bien. Pero, ves, fue una evolución porque ya había hecho otras piezas antes, en cada pieza tu sales y dices “mmm, me ha gustado, pero ¿qué tal si la siguiente vez la hago así o le hago esto?” La pieza misma te da una idea de lo que puedes hacer más adelante u otra forma de hacerla, entonces cada pieza era una consecuencia de la anterior.

AA: Estoy enfocando mi investigación más que nada en el tema del video, a partir de tu trayectoria, ¿cuáles son las características del video que determinan tu elección de este medio para la creación y realización de tus obras?

ETH: Tendría que remontarme a qué es lo que me cautivó desde un principio, nunca me han hecho esa pregunta, es la primera vez que digo algo sobre eso específicamente, pero creo que tiene que ver... son muchas cosas en verdad, pero una de las cosas que siempre me ha cautivado es que crea como una realidad alterna en la que te puedes sumergir, como que puedes entrar y está la cuestión de la atmósfera, está cuestión atmosférica que crea, es como un mundo paralelo que existe en un momento, es como crear una realidad alterna que existe mientras está proyectada, esta cuestión de la magia, de lo mágico...no siempre, porque hay videos que son

concebidos como objetos y son pensados como objetos, que pueden funcionar como objetos y en ese caso si piensas en un objeto que contiene un video, por ejemplo, hay un video que se llama *Girlboy*, no sé si has visto el video que tiene los tres arquiteos del Señor de los Milagros... cuando yo pensé en ese video, lo pensé para que estuviera como dentro de una cajita que tuviera esa estructura y que existiera adentro. Nunca lo presenté así, pero digamos que lo imaginé así, algún día probablemente lo llegue a hacer así. Entonces, es como que contiene algo mágico, te voy a decir que tiene mucho como una sensación de la infancia, si tu ves algo que se mueve en esas bolitas como de qine, es como si el mundo estuviera contenido adentro, tiene algo de mágico, esa una sensación de esta cosa mágica, de que pudieras entrar o de contener un poquito del mundo ahí. Para mi el video es pariente del cine, yo pensaba que el cine es como la novela y el video es como la poesía casi, por envergadura, el uso del tiempo, el cine es más grande, tiene toda una historia con comienzo y fin, el video puede tener historia o no tener historia, lo que me gusta del video es que es esta cosa abierta, que puede ser cualquier cosa, que puede ser siempre distinto, que no siempre va a ser lo mismo, que te permite que tu inventes tu propia estructura, que puedes crear tu propio sistema dentro de él, entonces te da mucha libertad. Porque si es cine, el cine tiene una historia, que empieza y termina y de pronto te metes dentro de la historia, te cautiva, te atrapa y todo, pero en el video tienes la libertad de que puedas hacer casi lo que te da la gana, ósea, puede tener historia, pero puede no tener historia, puede ser un objeto, como un gif animado que se repite la imagen eternamente y nunca termina y puede ser como una pintura en movimiento porque es la misma imagen, pero se mueve, como si fuera una pintura, pero simplemente se está moviendo y al estar moviéndose tiene como un soplo de vida, es esta cosa que tiene que ver con lo que es el simulacro, es como el simulacro porque al tener movimiento está como imbuido de vida. Puede ser eso, por otro lado puede ser un objeto, si es un video artista que hace algo completamente abstracto y te proyecta unas manchas, qué se yo, pero siempre dentro del movimiento está la idea de lo vivo, de lo que se mueve, eso es

algo que me parece muy interesante, esa idea de lo vivo, de lo que está vivo, que en realidad es un simulacro, porque obvio, en realidad no está vivo, pero me interesa la libertad, de que puede ser cualquier cosa, puede ser lo que tu quieras, puedes hacer videoinstalación, videoperformance, puedes inventarte tu forma de video... y hay tantos medios, los medios digitales también son muy importantes porque te permiten hacer cosas que de repente no podrías hacer de otra manera, eso es fundamental por ejemplo...ahí si voy a citar a, una vez fui a una charla de los hermanos Kuchar, que son unos hermanos cineastas judíos de culto de Estados Unidos, yo los adoro, uno de ellos ya murió, pero tuve la suerte de verlos en persona, de conversar con ellos, de verlos en una presentación que hicieron, que fue lo más maravilloso que he visto, una de las mejores cosas que he visto, no solo pude ver sus películas sino conversar con ellos y ellos hacían estas películas de muy bajo presupuesto, que es algo que también me encanta del video frente al cine, porque para hacer video tu no necesitas tener todos los recursos del mundo, no necesitas tener un montón de dinero, tu puedes hacer video con tu celular, no necesitas tener mucho dinero, tu te puedes inventar como hacer tu video, lo puedes hacer incluso ahora en cuarentena, puedes filmar tu video en tu casa, en tu departamento, con las cosas que tienes, te las arreglas, te inventas y haces tu video. Si tienes computadora, o tienes la suerte de tenerla, el privilegio, puedes editarlo. Al menos allá en Estados Unidos es más asequible todo lo que es electrónico, los equipos son un poco más asequibles. De pronto no los profesionales, pero los amateurs son bastante asequibles, la mayoría de mis cosas han estado hechas con equipos amateurs, muy baratos, que todo el mundo los tenía, no tenías que ser de dinero para tener una cámara, la podías comprar en una tienda de segunda mano, una cámara de segunda mano y funcionaba bien. Es algo que es muy asequible, eso también es súper importante, a diferencia del cine. Yo tenía una cámara muy barata y la imagen no era de alta resolución, yo ya luego en la computadora lo trabajaba con filtros, pintaba prácticamente con la edición, hacia un trabajo de color con las imágenes, las trabajaba estéticamente como a mi

me interesaba, en verdad te da para muchísimo, y ese color es muy expresivo, puedes darle la psicología que desees, el carácter que desees a la imagen, la textura, hay tantas cosas que puedes trabajar, es tan versátil, es muy rico como lenguaje de expresión y es muy asequible... si tienes dinero, si no tienes dinero, hoy en día con el celular más barato puedes hacer tu video y depende del concepto que tengas, de que tengas las ideas claras para que puedas hacer algo con lo que te puedas sentir satisfecho o puedas expresarte, eso también me parece súper del video. Creo que podría hablarte de mil cosas más, porque hay mucho más. Ah, de los hermanos Kuchar, porqué te los mencioné, me acuerdo que ellos en esa charla contaban como hacían sus efectos especiales y me acuerdo que hay una parte de una película donde todos son actores y de pronto aparece un platillo volador que baja y es un platillo dibujado en un pedazo de papel y el contraste del papel con los actores de verdad es graciosísimo, ósea, era completamente absurdo, pero eso fue para mí lo máximo, esa libertad de no tener el presupuesto de Hollywood para hacer una película como La guerra de las galaxias, pero al final dibujo mis robots en pedazos de papel, los muevo y los pongo frente a la cámara y tengo mi película.. con los efectos que yo quiera. Entonces, esa versatilidad, ese espacio para la creatividad que tiene me parece increíble, y sobretodo que ahora, por ejemplo, cuando yo veo a esa Elena de antes chiquita que iba al cine y decía “como me gustaría ser cineasta, pero he nacido en el Perú y nunca voy a poder hacer eso” y de pronto digo “pucha no, mira, ya puedo hacer mis películas”. Me parece que he tenido mucha suerte que se hayan creado todas estas tecnologías, prácticamente cualquier persona puede filmar, agarrar un celular o una cámara y filmar.

AA: Con respecto al circuito tradicional de arte en términos de exposición, considerando el carácter digital del video y su alojamiento en plataformas virtuales de mayor alcance y accesibilidad ¿qué rol ha jugado el video en este proceso?

ETH: Por ejemplo, el video no es favorito de las galerías, para nada, no se vende con mucha facilidad, casi no se vende, muy difícil de vender, pero igual creo que es mi medio favorito. El coleccionista tiene esta ambición, este deseo de ser el poseedor de algo único y justo eso es lo que no le gusta del video, más que todo del video, de la fotografía hay muchos a los que todavía no les gusta, que no coleccionan fotografía, pero ya hay mas coleccionistas de fotografía que de video, pero una de las cosas por las que era difícil introducir la fotografía en el mundo de las galerías al comienzo era porque el negocio de vender fotografías como obras de arte se basaba mucho en la confianza, que los compradores pudieran confiar en que eran los dueños de un ejemplar, de una edición limitada y que iban a pagar tantísimo dinero por algo que solo ellos iban a tener, porque está eso de si todo el mundo lo puede tener, por qué yo voy a pagar por tenerlo.

AA: Me comentas que el video es un medio muy versátil, que hay muchísimas posibilidades. Actualmente y mirando hacia el futuro, ¿cuáles son tus perspectivas o expectativas creativas con el video como herramienta o material para seguir desarrollándote artísticamente?

ETH: De hecho que me encanta, es sumamente excitante hacer un video, por ejemplo ahora estoy trabajando con distintas personas, tengo actrices que están participando, bueno ahora no por la cuarentena, pero estábamos trabajando en un video sumamente excitante porque es como una ópera. En la ópera tu tienes que ver el escenario, la ropa, la música, es un montón... la gente, la reacción entre la gente, el tema, lo que van a decir...entonces, digamos que es muy ambicioso, muy épico, puede abarcar muchos lenguajes en uno y eso lo hace muy estimulante, muy muy estimulante. Pero otra cosa que también me interesa ahora, una es eso, la riqueza de todo lo que puede incluir, abarcar, cuando trabajo con mas personas, cada persona es un mundo riquísimo y así seas tú quien diseñe la obra se enriquece con el carácter, con la presencia de

quién está, con quién estás trabajando, eso lo hace muy lindo, el poder trabajar con otras personas. Por otro lado, también me interesa algo que no es nuevo, pero que tiene que ver con la reproductibilidad, el acceso al internet y a otras maneras de exhibición que permite que lo que presentas, un video, pueda llegar a más gente y que pueda afectar emotivamente, intelectualmente a las personas; la carga emotiva, afectiva, de la manera en que te relaciones con una performance o un video son bien importantes, porque a partir de lo afectivo puedes afectar procesos intelectuales hasta cambiar ideologías, trabajar un discurso y con este discurso afectar a las personas. Para mi es súper importante porque hay temas que me interesan y si me parece que, como lenguaje que tiene mucho poder para afectar a las personas, para generar cambios, utilizando la belleza como elemento generador de cambio, por ejemplo, me parece que tiene un potencial muy grande. Me acordaba cuando era chica fui a una proyección de cine y estaba Robles Godoy y recuerdo que hablaba de cómo el cine era capaz de mover gente, había habido épocas en las que una película podía haber afectado a toda una colectividad. Tal vez el video está limitado porque el cine tiene más alcance porque se presenta en auditorios y por eso hay la censura, que no permite que ciertas películas se pongan en el cine, pero igual uno puede de alguna manera pasar eso usando otros medios como los digitales, las plataformas sociales de internet y presentar contenidos también que puedan sean virales o por lo menos tener cierto grado de influencia sobretodo cuando trabajas con ciertos conceptos, por ejemplo, en el caso de lo que hago que tiene que ver con el feminismo, con presentación de poblaciones disidentes y la celebración de estas maneras de ser y de permitir que las personas las puedan abrazar, celebrar e identificarse también, verse reflejados y así luchar contra prejuicios. Por ejemplo, en el video que estoy trabajando una de las artistas quería hacer su performance que ella se ha inventado y es como un manifiesto trans y yo le dije claro que sí. No estaba ese detalle en el libreto, pero si cuando trabajo el acercamiento que viene de la práctica social, me permite dejar *open ends*, permitir que las personas con las que trabajo tengan también una

participación creativa, que no solamente sean pasivos, siempre hay una apertura a eso y eso hace que sea más rico el trabajo. Por ejemplo, cuando me hablabas del cambio de este manejo del cuerpo individual al cuerpo grupal, otra de las razones es porque me parece mas interesante en este momento dar espacio a otras voces, no sé si has escuchado o leído este texto de si el subalterno puede hablar de Spivak, es una escritora hindú, justamente trata de eso, siempre son las voces del poder las que definen al otro, las que definen al subalterno, entonces el texto dice ¿y cuando el subalterno puede hablar? ¿por qué siempre vamos a hacer los que abogamos por el otro, siempre definiendo al otro? Pero, ¿y el otro, cuando habla el otro? Entonces, el introducir este acercamiento es con la idea de que el otro tenga su propia voz y que no seas tú el paternalista que “yo hago esto porque soy bueno y quiero ayudar”, bueno vamos a trabajar juntas, vamos a hacerlo juntas, vamos a ver qué podemos hacer juntas y pongo mi conocimiento, las habilidades que pueda tener para comunicar un discurso que no va a ser mi discurso sino que va a ser un discurso en el que otras voces estén presentes.