

De la acción política a la *performance*: una reflexión respecto de las intersensibilidades performativas*

From political action to performance: A reflection on performative intersensibilities

Da ação política ao performance: Uma reflexão sobre intersensibilidades performativas

Sonia Castillo Ballén**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Correo electrónico: scastillo@udistrital.edu.co

Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos / Volumen 8 - Número 8 / enero-diciembre del 2021 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / 237.



Fecha de recepción: 8 de junio del 2020

Fecha de aceptación: 30 de noviembre del 2020

Doi: <https://doi.org/10.14483/25909398.19089>

Cómo citar este artículo: Ballén, S. (2021, enero-diciembre). De la acción política a la *performance*: una reflexión respecto de las intersensibilidades performativas. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 8(8), pp. 237-257. ISSN 2390-0288.

***Artículo de investigación:** esta reflexión es resultado del proyecto de investigación: Segundo Encuentro Nacional de Investigaciones sobre el Cuerpo: “El Giro Corporal”: Prácticas Corporales para la Re-existencia en la Construcción Colectiva de la reconciliación Nacional”¹. Este artículo fue socializado en el XII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte: las Acciones del Arte, Universidad de Antioquia, 2018.

****Doctora en Ciencias sobre el Arte, artista plástica. Directora de la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades y del Grupo de Investigación para la Creación Artística. Profesora de la Maestría en Estudios Artísticos y del Doctorado en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB, directora de la *Revista Corpo-grafías*.**

¹ Proyecto de investigación desarrollado por el Grupo de Investigación para la Creación Artística y el Grupo de Investigación Arte Danzario, en el marco de las actividades de la Línea de Investigación en estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Proyecto ganador por convocatoria del Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC), UD.

Resumen

El texto, resultado de investigación, se aborda como un ejercicio interpretativo del trabajo creativo de tres artistas representantes del arte femenino en Colombia: Débora Arango, María Teresa Hincapié y Patricia Ariza, a partir de lo cual se develan intersensibilidades performativas que configuran síntomas de un modo de energía colectiva manifiesto como modo de mal-estar respecto de lo femenino en Colombia.

Palabras clave: *performance*, intersensibilidades performativas, performatividad.

Abstract

The text, the result of research, is approached as an interpretive exercise of the creative work of three artists representing feminine art in Colombia: Debora Arango, María Teresa Hincapié and Patricia Ariza, from which performative intersensibilities are revealed that configure symptoms in a certain way of collective energy manifested as a mode of discomfort with respect to the feminine in Colombia

Keywords: performance, intersensibilities performatives, performativity.

Resumo

O texto, resultado de pesquisa, é abordado como um exercício interpretativo da obra criativa de três artistas representativas da arte feminina na Colômbia: Debora Arango, María Teresa Hincapié e Patricia Ariza, a partir da qual se revelam intersensibilidades performáticas que configuram de certa forma sintomas de energia coletiva manifestada como um modo de desconforto em relação ao feminino na Colômbia.

Palavras-chave: performance, intersensibilidades performativas; performatividade.

I

Esta reflexión ha sido motivada desde la necesidad de trazar rutas de indagación con miras a una genealogía de la práctica performativa en Colombia, a raíz de interrogantes que se repiten en procesos del crear, el investigar y el formar en *performance*, en mi experiencia personal y en las dinámicas de dirección de tesis y trabajos de grado. En estas es frecuente encontrarse con la pregunta sobre por qué ha sido tan arduo el proceso de instalación de este lenguaje en el ámbito universitario de la formación de artista, teniendo en cuenta que en el mundo la *performance* tiene hoy incluso programas de formación posgradual del tercer nivel.

En Colombia, la performance se realiza como una práctica de resistencia que artistas, estudiantes, profesores/as, activistas, investigadores/as, realizan en el seno de programas de artes escénicas, artes plásticas, estudios artísticos, artes visuales, estudios de género, además de algunas profundizaciones, líneas, grupos y semilleros de investigación. Desde mi experiencia en este campo encuentro una relación entre este aparente retraso de la performance en el campo artístico colombiano y la investigación acerca de la condición del arte femenino en el país.

Trabajamos sobre esto desde un núcleo problemático de la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, el cual tiene por nombre *Historias, historiografías e historietas del arte femenino en Colombia*, desde una perspectiva performática con enfoques como la investigación basada en la práctica y

los estudios del cuerpo, a partir de la recuperación de la experiencia vivida por mujeres artistas, así como de la valoración e interpretación de dichas experiencias.

Esta línea de investigación, que funciona como laboratorio de investigación-creación², parte de asumir una comprensión ampliada de las estéticas como poéticas en las artes y prosaicas en la vida cotidiana, retomando las propuestas de la artista e investigadora mexicana Katya Mandoki³, respecto de restablecer el sentido de la estética como campo encargado del estudio del intercambio vital de las sensibilidades, a saber, las *intersensibilidades*, comprendidas como el intercambio social de las estéticas o dinámicas del sentir desde las artes y, también desde la vida social, es decir, las intersensibilidades, no solo artísticas sino socioestéticas y bioestéticas. Las interrelaciones estéticas crean significaciones, imaginarios y representaciones sociales.

En la dimensión *bioestésica* las relaciones del sentir garantizan los tránsitos evolutivos de vida, tal como lo señala la profesora Mandoki, quien propone como intersensibilidades de la *socioestética* a los intercambios entre las visualidades, las sonoridades, las proxemias, las somáticas, las cinéticas, las kinésicas, las léxicas, las acústicas, las fluxiones, las tactilidades, etc. Lo anterior, bajo la interpretación de un dominio dramático⁴ y retórico⁵ según

2 Al asumirse como un laboratorio de investigación-creación que indaga por el tejido social y político de los modos del sentir, involucra formas de interpretación complementarias que conllevan, además de la realización de actividades como la creación y la investigación, actividades comprometidas en las dinámicas de la actividad sensible-sintiente y emocional (Castillo, 2016).

3 Mandoki en su libro *Prosaica II. Prácticas estéticas e identidades sociales* se refiere a la prosaica como una teoría de las sensibilidades sociales y como práctica de producción y recepción estética en la vida cotidiana (Mandoki, 2006, p. 16).

4 En relación con la dramática propuesta por Mandoki (2006), referida a la manera en que se intercambia un registro sensible.

5 La retórica para Mandoki (2006) corresponde al registro sensible que se intercambia de diferentes maneras —o dramática— en función de su materialidad.

señala la autora. En la socioestética, en el intervalo entre lo poético artístico y las estéticas prosaicas de la vida cotidiana, es donde se instalan los estudios de la performance y los estudios del cuerpo, para la valoración de los alcances que tienen tanto poéticas como prosaicas en la conformación de las realidades sociales que vivimos.

En este texto abordaré el trabajo de tres artistas, quienes de manera implícita, mediante procesos artísticos, nos han puesto en evidencia la posibilidad que tienen las prácticas artísticas para indagar a profundidad intersensibilidades sociales, socio culturalmente situadas en las experiencias de Débora Arango⁶, a partir del registro pictórico femenino de las contingencias de su época; María Teresa Hincapié⁷, desde la performance como dinámica autopoietica que interroga enfáticamente la condición de lo femenino y, por último, Patricia Ariza⁸, a partir de teatralidades expandidas que dan cuenta de las intersensibilidades colectivas contextualizadas en ámbitos y vivencias del conflicto social. Haciendo efectiva la perspectiva performática de esta reflexión, las obras son referidas en tanto dan cuenta de cómo mediante el ejercicio creativo, estas artistas a la vez se dan cuenta y delatan a partir de la experiencia personal, aspectos de la práctica social respecto de lo femenino en Colombia, pero a la vez, mediante dicho ejercicio se procuran modos de vivir *alongside*⁹ de esta.

6 Pintora expresionista y acuarelista, nacida en Medellín en 1907 y fallecida en diciembre del 2005. Abordó la crítica social y política, además de ser la primera pintora colombiana que pintó desnudos femeninos.

7 Artista colombiana de la performance, nacida en Armenia en 1956 y fallecida en enero del 2008.

8 Poeta, dramaturga y actriz nacida en Santander en enero de 1946.

9 Término retomado por la profesora Lynette Hunter (profesora de historia de la retórica y la performance asociada a la Universidad de California Davis), en su libro *Sentient Performativities of Embodiment. Thinking Alongside the Human*, editado por Lynette Hunter, Elisabeth Krimmer y Peter Lichtenfels (2016).



De izquierda a derecha: Débora Arango, María Teresa Hincapié, Patricia Ariza

Constituyen referentes para interpretar aquí la relación imbricada entre experiencia vivida y práctica social, por un lado, la sociología de Pierre Bourdieu (1990), quien indaga la práctica en sus componentes que refieren agencias de lo social, agentes que la realizan de maneras contextualizadas, con trayectorias y localizaciones generizadas, encarnadas y contingentes respecto del tiempo, la espacialidad, la materialidad y la intencionalidad de sus agentes. Y, por otro lado, Denise Jodelet (2000), fenomenóloga feminista que reconoce las profundas implicaciones políticas que tiene el conocimiento de lo particular, circunscrito a lo circunstancial vivido en la experienciación de la persona, lo que la autora reconoce como la experiencia vivida, respecto de la producción de las representaciones colectivas. Para los estudios de la performance y del cuerpo, el alcance de valorar la *experienciación* favorece una comprensión del valor de la experiencia para los procesos creativos que permite distinguir la *experimentación* propiamente dicha en las ciencias, sujeta a la responsabilidad de comprobabilidad. El *experienciar*, por su parte, sugiere más el dar paso a lo posible, a lo impensado, a la vivencia consciente de lo intersensible, a la ocurrencia misma del acaecer del “aquí” y del “ahora” del “ir siendo” mientras va sucediendo la experiencia misma, a la par que se va viviendo.

Vista así, el trabajo poético de la performance posibilita creativamente la *experienciación* plena y de atención atenta respecto de los intercambios de imágenes visuales, imágenes táctiles, imágenes cinéticas, etc., que van modelando segundo a segundo las envolturas intersensibles de la experiencia vivida por la persona. Este intercambio existencial ocurre al unísono, no de manera sucesiva, sino simultánea y genera afectaciones efectivas en la dimensión de los afectos, de la persona que experiencia, según sus potencias sensibles y según sus disposiciones sintientes. A veces, sobre todo en experiencias de creación colectiva, el entramado de estos intercambios que ha sido cocreado colaborativamente, permiten a cada participante sentir o por lo menos aproximarse a un saber del sentir que ha sido vivido por otra persona, favoreciendo en el ámbito específico de ocurrencia de la experiencia performativa, la ampliación de los rangos de conocimientos respecto del sentir sentido fuera del sí, más allá de los límites físicos de cada colaborante, extendiéndose a zonas de vibrante liminalidad de intercambio colectivo de la sociopersona.

Por su parte, los estudios del cuerpo han contribuido en hacer notar que estos intercambios de lo sensible en las prácticas estéticas de la vida social son producciones colectivas en las que se ponen en juego dinámicas del orden corporal biopolítico, tal como lo estudia para América Latina la antropóloga colombiana Zandra Pedraza¹⁰ (2014), quien indaga el cuerpo desde la experiencia, la representación y la simbolización del sí mismo. La investigadora estudia la configuración de este orden corporal en la manera como se produce la institucionalidad de la nación a partir del siglo XX.

10 Zandra Pedraza entiende la biopolítica como un proceso civilizatorio del cuerpo que vincula el conocimiento médico con la moralización higiénico-nacional, así como el imperativo de la formación de subjetividad (Pedraza, 2014).

Si asumimos una estimación política y relacional de la persona, en tanto sociopersona, tal como lo señala el filósofo mexicano Arturo Rico Bovio (1998) en *Las fronteras del cuerpo*, en el que propone la sociopersona como la persona encarnada, cuyas valencias corporales¹¹ tienen un sentido integral respecto de la valoración de las dimensiones del *cuerpo vivido*, es decir, *la bioquímica, la física, la social, la psicológica, la energético y la noogénico*; esto nos permite vislumbrar el alcance que puede llegar a tener el sentir sentido en la práctica performativa consciente, respecto de todas las dimensiones mencionadas, pero sobre todo en las dimensiones energéticas y noogénicas de la experiencia misma del existir de la sociopersona.

Esto último, puesto que evidenciar corporalmente sintiendo el umbral vibrante de los intercambios sensibles colectivos, favorece la emergencia de estados de conciencia acrecentada respecto de cómo estas intersensibilidades colectivas generan ámbitos energéticos que son también colectivos, a manera de modos del sentir colectivo que se matizan con tonalidades, intencionalidades, ímpetus y emocionalidades específicas. Estos modos colectivos del sentir que son corpopolíticamente aprendidos, formados e incorporados a través de nuestra participación en la vida microsociedad, se hacen manifiestos en las formas energéticas colectivas que toman los intercambios, que bien pueden tomar el matiz de la algarabía y la celebración en escenarios de fiesta o del pánico y el temor en escenarios de violencia urbana, por poner un ejemplo.

11 *Valencias corporales* es un concepto acuñado por Rico Bovio (1998) que surge de la analogía entre los lugares de intercambio con la exterioridad del cuerpo, en relación con las valencias de los elementos químicos como puntos para establecer enlaces con otros elementos.

Si bien la cocreación colectiva de estos ámbitos energéticos es materia (perceptible aun cuando no siempre visible) de trabajo recurrente en las artes, en lo que se refiere al ejercicio de las intersensibilidades en la vida social, la práctica consciente de la performance con atención atenta y escucha plena, puede contribuir a darnos cuenta, y a visibilizar, tanto manifestaciones específicas de estos modos colectivos del sentir en la vida social, como de la producción de performatividades, en particular respecto de lo femenino, que estos modos procuran. Es decir que la práctica de la performance favorece el poder poner en evidencia el carácter performativo que tienen estos ámbitos energéticos colectivos del sentir. Lo anterior, puesto que una vez estamos inmersos o nos hacemos partícipes o cocreadores de dichos ámbitos en la vida social, esto nos implica y nos exige una participación performativa desde roles específicos, lo cual a la vez, conlleva y nos exige, en todo caso, un ejercicio de performatividad respecto de las intersensibilidades implicadas en la ejecución de dichos roles, esto es, modos concretos de decir, de ver, de escuchar, de tocar, de acercarnos o alejarnos, modos de movernos, modos que, en todo caso, constituyen un sistema de prácticas formadas e informadas socialmente mediante las cuales se ponen en marcha la ejecución de los roles en la escena social. A la vez, estos roles, y las performatividades sensibles a las cuales se asocian, constituyen materia básica de la configuración colectiva de representaciones sociales y de las significaciones de las mismas. Lo anterior, bien sea en el sentido de político de performatividad como *disposiciones incorporadas* previamente respecto de lo femenino, para continuar con nuestro tema de interés (Butler, 1998, pp. 296-314); o desde un sentido relacional de la performatividad que conlleva la posibilidad de recreación de dichos roles en el sentido *alongside* ya mencionado;

además del sentido de performatividad que ya de por sí conlleva la apuesta de performar modos del existir como práctica consciente y apuesta política desde prácticas de la imaginación radical.

Por otra parte, una comprensión respecto del alcance performativo de los intercambios sensibles en la vida colectiva, es decir, de las intersensibilidades performativas, nos deja abiertos otros interrogantes, por un lado, acerca de cómo mediante estos modos del tocar, del ver, del escuchar, etc., producimos ámbitos energéticos colectivos y, por otra parte, interrogantes respecto de cómo otros componentes propios del proceso creativo de la performance participan también de dichos modos energéticos colectivos, esto es, la complejidad de las relaciones entre materialidades y corporeidades, las potencias sensibles y sus imágenes, las significaciones y sentidos y representaciones que le otorgamos a lo sintiente durante dicha práctica y los distintos niveles de consciencia corporal relacional que allí se desarrollan.

En últimas, una pregunta posible respecto de la acción política de la performance, para esta reflexión, queda acotada entonces por ahondar en la contribución que la performance en tanto ruta de la investigación de la práctica artística en sí misma, puede llegar a hacer para fortalecer comprensiones respecto de las intersensibilidades performativas en la vida social.

II

Por esta razón, ante los actuales interrogantes sobre la investigación artística y sus debates sobre investigar de, desde, para o por las artes, resulta más eficaz explorar la posibilidad de la investigación-creación desde dinámicas como: la investigación creadora o creación investigadora, adoptando las apuestas posgraduales de la



Imagen 1. Los artistas "entierran" la crítica. El Tiempo, noviembre 17 de 1959.

Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas¹².

Delimitadas así, desde un enfoque performático, en particular valoradas como creación investigadora, los procesos de performance aquí referenciados pueden leerse como archivos que informan o historizan modos situados de inscripción sociopersonal de los intercambios sensibles. Este tipo conocimiento que puede investigarse a partir de las prácticas artísticas es, entonces, para este caso, un conocimiento acerca de lo sociosensible.

Antes de referirme a la práctica artística de Débora Arango como una acción estética de lo político, es necesario señalar que las primeras manifestaciones de per-

¹² La línea reconoce varios tipos de investigación atendiendo a que el énfasis de estos componentes en un proyecto puede variar siendo más enfático en uno u otro componente, así como por razones de lugar de enunciación, características específicas del campo de indagación, contingencia o por el acontecimiento, motivo central de la indagación (Castillo, 2016, p. 9).

formance en Colombia se dieron a mediados del siglo pasado, al unísono, por un lado, como prácticas performativas prosaicas que, sin ser nombradas desde el campo de las artes, nacen en el seno de manifestaciones políticas de gran envergadura como la marcha del silencio y la significación de las antorchas, y por otra parte, como ecos tardíos y fugaces que aún reivindicaban sentidos del Salón Europeo de los Rechazados de 1886, en el ámbito universitario, bajo la influencia, a la vez, de lo que sucedía en el mundo respecto de las primeras manifestaciones de las artes del cuerpo, el *happening* y la acción plástica, predecesores de la performance. Esto último, en el contexto de los interrogantes que hicieron las prácticas artísticas europeas, norteamericanas y japonesas respecto de la contradicción del cuerpo como objeto de la guerra y de la destrucción a razón de las consecuencias de la bomba atómica, el holocausto nazi y los conflictos mundiales de mediados del XX, y el cuerpo como objetivo de la creación en las artes.

En el caso de las manifestaciones en Colombia, la dimensión de las primeras fueron acalladas debido a la explosión del régimen de violencia política que inició a mediados de siglo en Colombia, y las segundas, solo cobraron la fuerza de su potencia en el ámbito universitario hasta inicios de los noventa, en el contexto de las crecientes prácticas de destrucción masiva de pueblos, gentes, cuerpos y territorios a consecuencia del fortalecimiento de las guerras políticas y del narcotráfico en el país.

Las primeras manifestaciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, tal como la marcha respecto a *la crítica ha muerto*, el desmontaje de los cuadros de los rechazados o el descubrimiento de los que permanecían cubiertos por censura política, entre 1948 y 1953, tuvieron el

mérito de ser acciones políticas sobre el campo artístico, que informan aspectos sobre el panorama artístico nacional situado y contextualizado en la temporalidad compartida por Débora Arango.

Respecto a las manifestaciones políticas en las calles bogotanas, aun cuando no se toman como referencia usualmente, la época estuvo signada por las acciones políticas que hoy podemos valorar en su carácter performativo, propuestas por Jorge Eliécer Gaitán. Dichas acciones, el registro y alcance de las mismas hoy configuran un archivo invaluable para indagaciones respecto de los ámbitos energéticos colectivo que se instauran o se revelan en momentos en que eclosionan, al mismo tiempo, el cúmulo de performatividades sociales, creando una gran carga estética, simbólica y política, radical e inesperadamente transformadora en todos los sentidos más amplios que pueda tener aquí la palabra transformación, y cuyo impacto energético los modos del intercambio social de las intersensibilidades enrutó con oleadas que aún hoy se sienten.

Desde entonces, la performance ya nace con un carácter de ruido en un sentido a veces literal y a veces simbólico. Para lo cual resulta útil traer a colación la connotación de “ruido” que hace Rancière (2007a, pp. 36-37, 44-45, 72), refiriéndose a que alude a la “parte de los sin parte”, quienes emiten sonido y no palabras (Capasso y Bugnone, 2016, pp. 117-148).

Impulsada por Jorge Eliécer Gaitán

Así que el ruido de estas primeras manifestaciones sonó en la plaza pública del ámbito sociopolítico, al interior del cubo blanco y al interior del campo artístico, en particular desde aturdidor sonido del trabajo de Débora Arango. Posteriormente, este ruido sonó a manera

de teatralidades o espacios liminales entre el teatro y la performance en la práctica de María Teresa Hincapié, y de nuevo entre los escenarios teatrales y la plaza pública en la práctica de Patricia Ariza. Estos ruidos¹³ comparten el hecho de haber obtenido respuesta de acallamiento definitivo. La condena al ostracismo y al exilio del campo artístico, en el caso de Débora Arango, además de ser descomulgada. La incompreensión, el sojuzgamiento y abandono social en el caso de María Teresa Hincapié, y la mordaza de la crítica política y artística para algunas obras en el caso de Patricia Ariza. En cuanto a estas tres mujeres, las tres comparten el hecho de haber sido signadas por la crítica y por sus colegas como “malas artistas” y, de manera similar, conservando el mismo entramado de representaciones sociales, como “malas mujeres” por miembros de sus círculos familiares cercanos. En este tránsito entre los cincuenta y setenta se definieron las bases de procesos de decolonización de las prácticas artísticas en el campo artístico colombiano que cobraron fuerza en el teatro político y colectivo, así como antropológico, del cual son herederas y poscreadoras María Teresa Hincapié y Patricia Ariza.

Débora Arango. Una acción estética de lo político

El desarrollo de la práctica artística de Débora Arango sucedió entre estos hechos ya descritos de la medianía del siglo XX respecto de los polos, por un lado, el tono

13 La caída del general Rojas Pinilla en 1957 desató aires de cambio entre los sectores más progresistas de la sociedad bogotana. La Escuela Nacional de Bellas Artes no fue la excepción, en pocos años la administración entrante renovó gran parte de la planta docente y realizó cambios importantes al currículo. Pese a los esfuerzos de modernización, la relación entre los estudiantes y la crítica de arte no mejoró. Muchos de ellos se resistían a tener que copiar el estilo moderno europeo para acceder al circuito comercial. Así, el 16 de septiembre de 1959, el Grupo de los Cuatro irrumpió con pitos y festones en la inauguración del Salón Nacional de Artistas para descolgar sus lienzos, los cuales habían sido exhibidos bajo la categoría de obras rechazadas en el Museo Nacional. Esta no solo sería la primera *performance* dentro del campo del arte colombiano sino, además, la primera de varias intervenciones en este certamen (“Los artistas ‘entierran’ a la crítica”, 1959).



Imagen 2. Marcha del silencio, 27 de febrero de 1948, Bogotá, Colombia

de crítica corporal de la época en las grandes urbes del mundo, pero, por otra parte, en Colombia vivió la experiencia de una nación enraizada en prácticas corporales colonialistas basadas en el blanqueamiento como política de Estado para el mejoramiento de las razas, así como la institucionalización de perspectiva biopolítica de las prácticas de higienización, educación física y de buenas costumbres para la formación de cuerpos eficaces para el sostenimiento del trabajo en la nación, con miras a las perspectivas modernas del progreso. Estos procesos de formación fueron particularmente agresivos respecto de la formación femenina al estar anclados en la instauración de los principios prácticos de la exigencia de la moral, la domesticidad y la sumisión.

En razón de su clase social, Débora pudo transitar entre los mundos de estos dos extremos gracias a su formación y a su procedencia social. El proyecto moderno trajo consigo el ordenamiento biopolítico de los cuerpos de la nación. La mujer, epicentro de la familia, cuya tarea

de reproducción y cuidado de esta se sostuvo en las representaciones sociales del marianismo respecto de ser una buena mujer, una mujer decente, sana, debidamente casada y de familia numerosa. Las representaciones sociales del cuerpo de los hombres estuvieron destinadas al ejercicio de la fuerza para el trabajo, el sostenimiento económico de la familia, la guerra en defensa de la nación o la ciencia para el progreso y la dirección política del Estado.

Estos aspectos del ordenamiento corporal biopolítico modelaron la experiencia de cuerpo de la primera mitad del siglo. Tal como lo señaló Zandra Pedraza (2014, pp. 7-19), las palabras *mujer*, *niño*, *naturaleza* y *negro* no tuvieron cabida, solo hasta la Constitución de 1992.

Para interpretar la práctica artística de Débora Arango asumo, parafraseando a la consideración que hace Nelly Richard (2005), en cuanto que lo político-crítico hoy, “[...] no corresponde en sí mismo a la obra, sino que se circunscribe a la acción misma, a los alcances de las afectaciones sociales que tiene dicha acción de manera localizada y situada”.

La trayectoria de su práctica configura *de facto* un lugar de enunciación desde su acción estética respecto de lo intersensible en su práctica, que apuntó dos hechos de lo político: por un lado, su propia condición como mujer artista, y la condición de la existencia de la mujer en la vida social. En ambas fue pionera para su momento y dentro del campo artístico. Aquí, como lo señala Nelly Richard: “lo político, cuyas tensiones determinan el arte como parte de la cultura y, de otra parte, la condición de lo político social que es reflexionada a través de la obra en las artes” (Capasso y Bugnone, 2016, pp. 117-148).

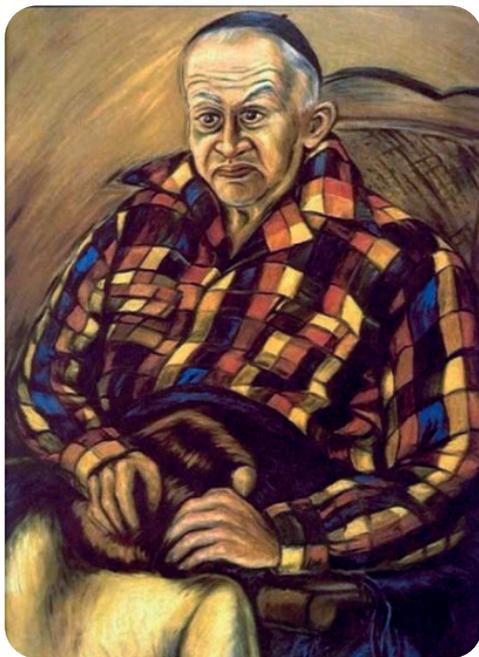


Imagen 3. *Autorretrato con mi padre*, 1950. Débora Arango, óleo sobre lienzo

Fuente: <http://deboraarangomusicos.blogspot.com/2016/11/debora-arango-autorretrato-con-mi-padre.html>

Débora Arango hizo uso de su posición, ubicación y pintura, como un lugar para dar voz a las mujeres de su entorno y para dar a conocer su propia voz sobre lo político de su momento. Esta acción, hoy vista con las herramientas de los estudios de la performance, puede valorarse como una acción performativa en tanto acción política de incidencia social, que le implicó a la artista optar por una contundente *dislocación de las estructuras del orden*¹⁴ *artístico, social y personal* que entonces regía su socioexistencia. Dislocación del orden policial como identifica Rancièrre la acción de lo político.

14 Este orden es, por ello, una organización del régimen de sensibilidad que ubica cuerpos, capacidades, ocupaciones, modos de ser, de hacer y de decir de acuerdo con reglas impuestas socialmente. Implica también un consenso en relación con su funcionamiento y permite que diferentes sujetos, de acuerdo con la posición que ocupan, puedan hacerse visibles o sean ignorados como tales (Capasso y Bugnone, 2016, p. 123).

La trayectoria a lo largo de su práctica y de sus imágenes conforma una acción, una estética de lo político, una dislocación ruidosa, ruidosa por ilegítima, ilegítima por atreverse a contravenir el sacro ordenamiento patriarcal y biopolítico sobre lo femenino.

Esta estética de lo político nos arroja algunas recurrencias respecto de la experiencia de ser mujer desde el relato visual de una nación en la pintura de Débora, a través del cual la artista insiste en evidenciar algunas prácticas respecto de lo femenino en la vida social, vistas desde sus ojos y vividas en su propia corporeidad. La recurrencia y la insistencia con que se tratan estas prácticas nos permiten valorar el trabajo de la artista como un documento archivo de intersensibilidades respecto de lo femenino en Colombia, en el que se hacen evidente las performatividades asociadas a los roles de estas prácticas, cuya recurrencia nos permite valorarlas como una especie de síntomas de un modo colectivo energético de relación intersensible basado un mal-estar respecto de lo femenino y cuya permanencia, como veremos, aún hoy se halla arraigada en el seno de las prácticas sociales.

1. En la práctica artística de Débora Arango, la condición corporal femenina refiere un primer síntoma presentado desde el espejo inverso de las guerras patriarcales entre conservadores y liberales: las mujeres son presentadas como agentes centrales en los relatos en intersensibilidades performativas de la domesticidad. Los roles e interacciones consigo mismas, con los ámbitos sociales y materiales de las mujeres en las pinturas están referidos a la domesticidad de la casa, domesticidad de la familia, domesticidad de la maternidad, domesticidad de la prostitución, domesticidad de la iglesia, domesticidad de la escuela, domesticidad del hospital. La pintura de la artista evidencia cómo la fuerza de las incorpora-

ciones de estas intersensibilidades de la domesticidad en las maneras como las mujeres ejercen sus vidas en ámbitos acompañados de pobreza, conforma una estructura que garantiza el ejercicio de prácticas de dominio y segregación y desprecio por las mujeres. Aún hoy, la arraigada trayectoria de las intersensibilidades de esta domesticidad trae consigo una serie de rutinas corporales que, tras las argumentaciones de la salubridad, la higienización y la moral, detienen el potencial desarrollo profesional, político y económico de las mujeres, así como el pleno desarrollo de la persona en los aspectos psicológicos, sexuales y emocionales.

2. El segundo síntoma, y a consecuencia del primero, es el ordenamiento patriarcal de la condición de lo femenino como despojo o secuela en relación con los lugares sociales que, tanto la relación con la masculinidad o con la guerra, le otorgaban a la mujer, y aún hoy performatividades asociadas a los roles de madre, hija, hermana, esposa o huérfana, viuda, amargada, violentada, prostituta, loca...



Imagen 4. *Carolta.* Débora Arango, acuarela sobre papel
Fuente: <https://www.galeriaelmuseo.com/archives/614/>



Imagen 5. *La maternidad.* Débora Arango, acuarela sobre papel
Fuente: <https://www.galeriaelmuseo.com/archives/614/>

3. Un tercer síntoma alude a la espacialidad que le fue asignada a la mujer según este ordenamiento. Así que se hace recurrente la referencia a la casa asociada a los roles de la buena mujer, como la mujer debidamente casada y, por otra parte, la calle o el espacio público como lo evidencian las pinturas, le fue asignado a la prostituta. Lo anterior bajo la influencia de una performatividad conventual y sacra de la espacialidad para las mujeres. La carne de las mujeres atrapadas y confinadas a la casa, o al convento, símbolo moralizante de la vida social. Pero a la vez, la casa como el lugar donde se forjan las maneras de relación intersensible de la domesticidad, donde se disciplinan modos del ver, del decir, del movimiento del cuerpo; modos respecto de habitar la espacialidad que, como revelan las pinturas, por ejemplo, se relacionan en todo caso con la efectividad en los oficios del cuidado. Estos modos soportan las performatividades de la obediencia y la sumisión. Tal como lo manifiestan las pinturas, la casa que concreta la representación y sobrevaloración de la figura de madre, cuyo alcance moralizante se extiende a la iglesia y al convento como casa. La casa como símbolo de la moral y la domesticidad como práctica intersensible para, a la vez, domesticar a las mujeres. La domesticidad como una regencia de prácticas intersensibles de somáticas disciplinadas que se oponen a la supuesta libertad lujuriosa de las mujeres en el espacio público de la época. Entrenamiento de la domesticidad para evitar una mujer de la calle, una mala mujer, una prostituta, una loca.

4. Otro síntoma son los trabajos sociales asignados a la desnudez del cuerpo femenino, por un lado, para la reproducción de la familia y, por otro, como oficio para atender la sexualidad masculina en el ámbito público. En particular, sobre este síntoma la práctica pictórica de la artista denunció, incluso para nuestro tiempo, el de-

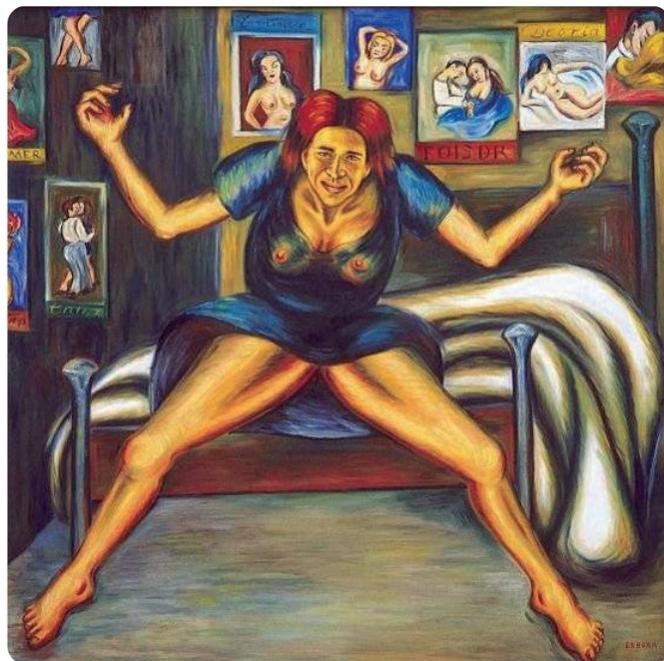


Imagen 6. *Esquizofrenia en la cárcel*, 1940. Débora Arango, óleo sobre lienzo

Fuente: <https://www.elcolombiano.com/director-por-un-dia/mujeres-desafiantes-IJ8139857>

recho público a la intervención del cuerpo de la mujer como trasfondo que justifica el libre derecho de ejercer intersensibilidades de agresión hacia los cuerpos de las mujeres en el espacio público.

5. El último síntoma refiere la materialidad del gesto pictórico, la cual pone énfasis en la condición carnal de los cuerpos femeninos cuyas agencias corporales o trabajos del cuerpo narran performatividades soportadas por la carne del parto, la carne de la cópula, la carne de los oficios cristianos y caseros. La materialidad del gesto pareciera acompañar y repasar, como desde una lección aprendida, las agencias que dichos cuerpos desnudos, o viejos, realizan, mientras sostienen la familia, la iglesia y



Imagén 7. *Justicia*, 1942. Débora Arango, óleo sobre lienzo

Fuente: <https://www.3minutosdearte.com/pintoras-maravillosas/debora-arango-1907-2005/>

la guerra política. *Grosso modo*, estos síntomas delatan un trasfondo sostenido respecto del cuerpo de la mujer basados en performatividades de la culpa moral, a través de la cual se resolvía y aun hoy se resuelve la nación, y, por lo tanto, la carne social sobre la que recaían, las exigencias y castigos del ordenamiento sacro y biopolítico, carne depositaria del dolor que las guerras causaron y de los despojos que dejaron.

Si se tiene en cuenta que la performance como artes de la presencia, y la presentación, dejan ver lo posible tras la apariencia y la representación es posible afirmar que la acción estética de lo político que realizó Débora consistió precisamente en que performó la acción pictórica de manera situada y localizada, en tanto que la representación tenía el sentido político de volver a mostrar, volver a poner ante los ojos, lo que socialmente no se quería ver respecto de las performatividades de la condición femenina. Mientras que el gesto pictórico modela, palmo a palmo, las presencias de las mujeres según los papeles sociales asignados, y sus apariencias según las domesticidades que relatan las distintas imágenes, Débora inaugura *de facto* y mediante el gesto pictórico femenino, como gesto conscientemente político, el panorama de la acción performativa para el campo artístico nacional. Los alcances sociales y transformativos de este gesto llegaron hasta la alta influencia de las pinturas de la artista respecto de los procesos



Imagen 8. *Maternidad y violencia*, 1950. Débora Arango, óleo sobre lienzo

Fuente: <https://www.elmamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones/AutorID/28/TipolID/20>

posteriores de prácticas sociales conducentes a la obtención del derecho al voto de las mujeres a finales de los años cincuenta en Colombia.

Sobre María Teresa Hincapié

En el trabajo de María Teresa Hincapié hacia los años noventa, a partir de su previa formación en teatro antropológico de Eugenio Barba¹⁵, los síntomas sobre el malestar en relación con lo femenino se expresan ya propiamente desde el lenguaje de la performance a partir de intersensibilidades de la copresencia entre el cuerpo de la performer y el objeto. Por ejemplo, en su práctica sobre *Una cosa es una cosa*, en que las prácticas creativas trazan trayectorias de ordenamiento, espacialidad, temporalidad y significación con los objetos evocativos de la casa, los cuales revelan las ataduras profundas de las presencias femeninas a las presencias objetuales.

En este proceso se hace manifiesta una domesticidad ya patológica de la cotidianidad de la mujer atrapada en la casa. Por la complejidad y completitud de las imágenes corporales en la performance, esta pieza tiene trazos de una autoetnografía performativa de la experiencia corporal de la artista, en la que su propio cuerpo termina siendo un objeto más de la casa-cuerpo. Este trabajo dio cuenta en un momento de los alcances sociopolíticos de la dominación de la carne femenina a la altura de las contingencias urbanas de los noventa en Colombia, esta vez, relatada en esta pieza desde la experiencia corporal de sí misma, pero que socialmente, para quienes la presenciábamos, a la vez delataba en las performances de larga duración experiencias del temor femenino y del temor colectivo de la guerra.

¹⁵ Investigador de teatro italiano que acuñó el concepto de antropología teatral a raíz de su trabajo en la compañía teatral que dirige desde hace más de 55 años.



Imagen 9. *Una cosa es una cosa*, 1990. Performance registrada en fotografía (video). Obra de María Teresa Hincapié. Colección Museo Nacional de Colombia. Reg. 6063
© Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura

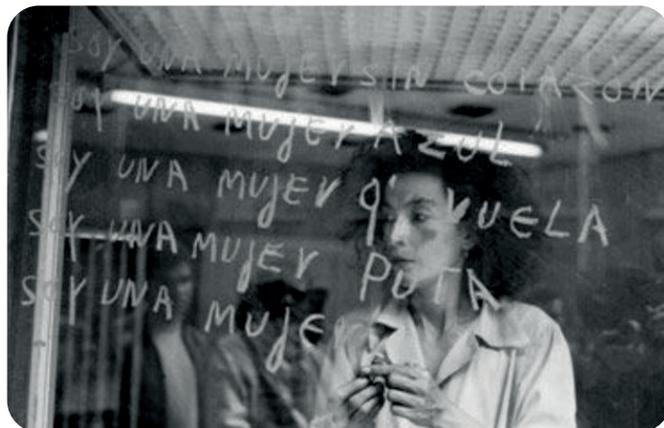
En la práctica artística de María Teresa Hincapié, como propiamente práctica de performance, la copresencia entre la carne y el objeto presentan las intersensibilidades del tacto, de las sonoridades, de las espacialidades temporales, de las proxemias, etc., que se crean cuando la presencia carnal de la performer “cede” hacia un redireccionamiento de la experiencia del cuerpo energético, en el sentido colaborativo que señala Lynette Hunter desde los estudios de la performance: “La colaboración en las prácticas (taoístas) invoca otros principios, tales como el ‘ceder’ que necesita una intención y concentración cuidadosas, trabajar con y redirigir la energía que nos rodea” (p. 33).

Es así que la experiencia intersensible que se manifiesta en *Una cosa es una cosa* conforma una estética política de autoconciencia, en el sentido de darse cuenta y dar cuenta de la experiencia de ser y estar ahí, en el instante del pre-

sente, como mujer que interroga desde su práctica liberadora, las interacciones sensibles con estos objetos, representantes fantásmicos de la relación femenina con la casa. El síntoma de la casa encontrado en el trabajo de Débora reaparece en la práctica artística de María Teresa Hincapié, es la presencia que destaca a través de sus referentes, pero cuya presencia espacial está físicamente ausente.

La estética autopoietica en la obra de María Teresa Hincapié es liberadora de la experiencia situada y localizada de ser sí misma, a partir precisamente de abrirse al juego de las copresencias tejiendo interacciones complejas con los objetos ubicados y trasladados, ordenados una y otra y otra vez, como agotando el tiempo, llevándolo al límite, lo cual en la medida que la pieza avanza se va haciendo evidente en las transformaciones del cuerpo físico de la artista, del cuerpo psicológico, del cuerpo social, del cuerpo emotivo y energético. Esta performatividad de mujer artista que desde la imaginación radical pone en evidencia los automatismos del cuidado y de la domesticidad de la casa y sus objetos y su simbólica del hogar como micropresencia del estado en seno de la familia encargada del control de las mujeres, puso en evidencia la transformación política en la búsqueda en recrear otros modos del ejercicio de lo femenino, en un final de siglo coreado a la vez por realidades contundentes como las consecuencias del sida y la escalada de terrorismo y narcotráfico urbano en las ciudades colombianas.

La experiencia autopolítica en la práctica de la artista María Teresa Hincapié es de autoconocimiento, que a la vez revela la condición social de lo femenino respecto al síntoma de la casa, referenciado en la presencia de los objetos, pero que sobre todo conforma una acción política de autorreflexividad. La artista crea movimiento a movimiento, finalmente, una acción de desdoblamiento de



Imágenes 10 y 11. *Vitrina*, 1989. Performance de María Teresa Hincapié

Fuente: <https://www.las2orillas.co/mujer-arte-y-sociedad/>

sí misma, la relación inicial de copresencia con el objeto, a lo largo de esta trayectoria de recorridos insistentes en el espacio y en el tiempo culmina con el juego de copresencias de sí misma, copresencias que van desfilando a maneras de presencias distintas de la artista ante los espectadores, en la medida en que la presencia del cuerpo físico se agota para dar paso a la manifestación del cuerpo psíquico y energético. En esta pieza la artista rompe la performatividad del género, desde el sentido como lo comprendía Butler, acciones cuya repetición dan cuenta

de cómo se incorporan el reparto práctico y sensible del género. Esta vez la acción repetitiva logra su función contraria, no la incorporación sino la deslocalización del género, mediante la lentitud del tiempo y las relaciones sensibles que la artista crea con los objetos que han sido descontextualizados de la casa.

Desde las presencias del cuerpo energético a las que llega la artista le es apropiada aquí la otra perspectiva sobre performatividad que propone Lynette Hunter, con la intención de destacar el trabajo creativo de las afectividades con una intencionalidad política, como lo señala la autora:

Esta es una “performatividad” que hace algo diferente a la noción de Judith Butler de performatividad como identidades construidas repetidamente a través de prácticas citacionales complejas, y es más cercana —aunque guarda diferencias— al sentido de lo “performático” de Diana Taylor, que media entre el discurso hegemónico y la agencia hegemónica. (Hunter *et al.*, 2021, p. 34)

El síntoma de la casa en el trabajo de María Teresa Hincapié le permite a la manera de una autoetnografía performativa incorporar sus propias autorrepresentaciones, lo cual facilita el registro etnográfico a manera de trayectorias y pasos a través del ir y venir de la experiencia, en la ruta de autoconocimiento. Autoconocimiento que, en el caso de sus performances, hicieron un llamado a la condición social de lo femenino, pero desde un ejercicio de un alto grado de subjetivación. Refiero aquí subjetivación como argumenta Rancière, en tanto la subjetivación es una desidentificación: una modificación de las capacidades y propiedades de los que estaban identificados en una cierta jerarquía del orden policial (Capasso y Bugnone, 2016, p. 124).



Imagen 12. *Esta tierra es mi cuerpo*, 1992. Performance de María Teresa Hincapié
Fuente: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/mara-teresa-hincapi-jos-hernn-aguilar.html>

Sobre Patricia Ariza

En el caso de Patricia Ariza, heredera y desarrolladora del teatro político en Colombia, la acción política se da declaradamente desde un lugar de enunciación del arte como activismo político. El síntoma sobre la condición de lo femenino es indagado y representado con el objetivo político de la denuncia social de las experiencias de las mujeres como el sector social más afectado por las distintas formas del conflicto social y político.

La experiencia de lo femenino a la que apunta el trabajo de la artista es del cuerpo colectivo, donde su propia experiencia se diluye en lo social y de manera inversa, incorpora en sus procesos creativos mujeres no artistas víctimas de experiencias de guerra, desplazamiento, falsos positivos o de familiaridad de personas desaparecidas. Las materialidades utilizadas en estas prácticas, por lo general, parten de la recuperación de las experiencias que han vivido estas mujeres desde sus lugares de proveniencia. Los objetos en la dimensión escenográfica del teatro contribuyen y modelan las narrativas de denuncia de lo vivido que dan a conocer las mujeres artistas y no artistas, que comparten los relatos sobre la guerra y las violencias que les resultan comunes.

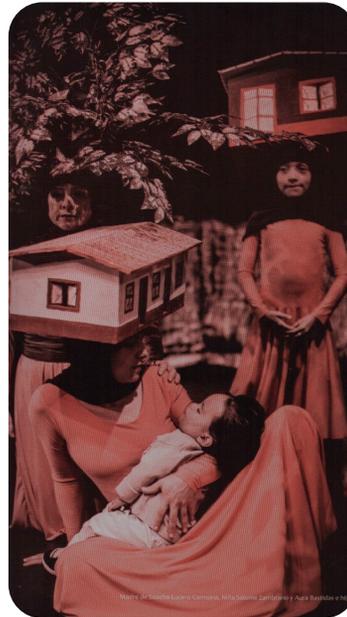
El síntoma de la casa en el trabajo artístico de la artista refiere esta vez la casa desalojada, abandonada o destruida a través de las narrativas del desplazamiento. Las prácticas de la performance que realiza esta artista se hallan en el límite entre performance, teatro y teatralidades. Estas últimas comprendidas como espacios liminales entre las prácticas teatrales y las prácticas estéticas sociales.

Las intersensibilidades que relatan estas performances y teatralidades son las performatividades de las violencias políticas y las experiencias que sobre ellas han vi-



Imagen 13. *Mujeres en la plaza: memoria de la ausencia, ¿dónde están?*, 2014. Performance convocada por Patricia Ariza, en el marco del Encuentro Hemisférico de Performance y Política. Mujeres en su mayoría víctimas y sobrevivientes de la violencia, entre ellas madres de os “falsos positivos”, madres y familiares de los muertos de la Unión Patriótica y del Palacio de Justicia.

vido las mujeres, en su calidad de ser agentes directos de la guerra. No ya desde el otro lado del espejo inverso que reveló Débora Arango, sino desde el registro y recuperación de la experiencia vivida en carne propia, conformando performatividades testimoniales del desplazamiento, el desarraigo y trashumancia de las mujeres nuevamente presentadas como madres, hijas, esposas, hermanas, en relación con la masculinidad, pero esta vez, a razón de masculinidades en muchas ocasiones desaparecidas, nombradas en roles de viudas y huérfanas. Para el caso de las madres que han perdido a sus hijos, sin palabra que nombre tan dolorosa condición, igualmente nombradas desde la orfandad de los hijos. La práctica de Patricia Ariza interroga incluso los mismos estudios de la performance desde las categorías de la desaparición y ausencia, en tensión con las ya previamente referenciadas respecto de presencia, presentación, representación y apariencia.



Imágenes 14 y 15. *Huellas: mi cuerpo es mi casa*, 2013. Obra multiartística y polifónica, resultado de la Beca Arte y Creación que ganó Patricia Ariza, para crear conjuntamente entre artistas y víctimas una puesta en escena sobre el destierro interno. Se estrenó en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá, en octubre del 2013.

Los síntomas interpretados a partir de la práctica artística de Débora Arango de acuerdo con la condición de las mujeres reaparecen a la distancia en el tiempo en el trabajo de Patricia Ariza, de nuevo insistentemente, pero con la diferencia de que, en esta última referencia, las mujeres como agentes de la práctica performan su voz y se hacen parte de la práctica creativa. Es así que en el trabajo de Débora y de Patricia los síntomas de las intersensibilidades se evidencian más en el extremo de la práctica sociocultural respecto de lo femenino, mientras en el trabajo de María Teresa Hincapié, las intersensibilidades performativas se manifiestan más desde su condición sociosituada.

Cada uno de los trabajos referidos de estas tres artistas nos informan y confirman como resultado síntomas de un ámbito de energía colectiva que dan cuenta del mal-estar sociocultural respecto de lo femenino en Colombia.

En el trabajo de Patricia Ariza, el síntoma de la familia está presentado como expresamente fracturado y, entonces, son las mujeres las que reconstituyen colectivos que trabajan a partir de los despojos de la guerra y del dolor que han dejado sus ausentes, en dinámicas refundacionales de sus contextos y de familias, no exclusivamente consanguíneas, sino como colectividades para la sobrevivencia y la re-existencia.

Las prácticas estéticas en la vida cotidiana para la refundación de la nación imaginada que hoy llevan a cabo estas presencias femeninas, parecen haber saltado en el tiempo de las pinturas de Débora y las soledades femeninas detenidas, al activismo estético-político de Patricia Ariza. Tal vez, para la comprensión de estos actos refundacionales de otros modos posibles del vivir que llevan a cabo estas comunidades se nos haga necesario valorar de otra manera la noción misma de performatividad.



Imagen 16. *Mujeres en la plaza: memoria de la ausencia, ¿dónde están?*, 2014. Performance convocada por Patricia Ariza, en el marco del Encuentro Hemisférico de Performance y Política. Mujeres en su mayoría víctimas y sobrevivientes de la violencia, entre ellas madres de los “falsos positivos”, madres y familiares de los muertos de la Unión Patriótica y del Palacio de Justicia.

Para esto, me permito dejar abiertas las consideraciones de Lynette Hunter sobre la relación entre performance y conocimiento, en cuanto a que los procesos de conocimiento localizados no están cerrados:

El conocimiento situado reúne estudios epistemológicos de formas de conocimiento no centrales o no reconocidas por la sociedad o la cultura general, que a menudo provienen de comunidades que están fuera de las formas aceptadas de comunicación, con estudios de aprendizaje que tienen lugar en el proceso de observación y práctica comprometida. Lo particular está siempre en peligro de ser borrado por lo sistémico porque requiere más tiempo, atención y energía, pero sugerimos que la práctica artística puede recordarse a sí misma para trabajar dentro de la energía de la performatividad escuchando el conocimiento corpóreo de la sintonización [...]. (p. 34)

Referencias

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.

Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista "Público/Privado/Sexualidad"*, 18 (octubre), 296-314.

Capasso, V. y Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. *Hallazgos*, 13(26), 117-148.

Castillo, S. (2016). Documento de la Línea de Investigación Doctoral: Estudios Críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Hunter, L., Palau, M., Hernández, Á., Ramos, F., García, M. y Castillo, S. (2021). *Entre ensayos y performatividad. Los estudios del performance y la política de la práctica*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://dea.udistrital.edu.co:8080/documents/10033143/5262e7b4-ed5d-4006-97e8-a50cec826525>

Mandoki, K. (2006) *Prosaica II. Prácticas estéticas e identidades sociales*. Siglo XXI Editores.

Pedraza, Z. (2014). Claves para una perspectiva histórica del cuerpo. En N. Cabra y M. Escobar (Eds.), *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad* (pp. 81-114). Universidad Central-IESCO; IDEP.

Pedraza Gómez, Z. (2014). El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 4(15), 7-19. <https://doi.org/10.18441/ibam.4.2004.15.7-19>