

PERFORMANCE EN COLOMBIA

Tres décadas dando valor a las materias miserables

Natalia Restrepo Restrepo
COLOMBIA
Universidad de Antioquia

La IV Bienal de Arte de Medellín y I Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, que se realizaron en Medellín en el año 1981, o las bienales de arte de Cali en la década de los ochenta, fueron eventos que dinamitaron el pensamiento y la teoría de un Arte de acción en Colombia. Todo porque allí comenzó a romperse un pensamiento moderno que estaba muy arraigado en el país, con discusiones que venían dándose paralelamente en Brasil, con Lygia Clark y Hélio Oiticica, o en Venezuela alrededor de las obras de Antonieta Sosa, Pedro Terán, Diego Barboza, Alfred Wenmoser, entre otros, que fueron invitados a *la IV Bienal el I Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano*, organizado por Juan Acha en el Museo de Arte Moderno de Medellín, siendo el Arte de acción, o la acción en la plaza pública temas de discusión de algunas ponencias del coloquio y obras de arte dentro de la muestra. La visita de Ana Mendieta y el evento en donde Marta Minujín quemaba la imagen de Gardel, por ejemplo, trascendían las barreras del museo, intentando desmaterializar al objeto y redefinir al sujeto. Serían posteriormente influencias o resonancias importantes para el Arte de acción que se observó en el país en la década de los ochenta.

Aunque desde los años setenta pueden documentarse acciones en la plástica nacional, como las de los poetas Nadaístas en Medellín y Cali (como se mencionó en la página 30), los recitales de Poesía de Ciudad Solar, la legendaria cachetada de Antonio Caro en 1976 al único jurado que no lo seleccionó para el Salón Nacional de Artistas de ese año y que dio nacimiento a la obra: *Defienda su talento*, o los *ready mades* colectivos e instalaciones del grupo *El Sindicato* en Barranquilla, acompañados de los comentarios críticos que se producían desde el Salón Nacional de Artistas, por ejemplo, son *la IV Bienal y el I Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano*, los que reúnen por primera vez en el país el pensamiento de varios investigadores latinoamericanos en torno al tema de los no-objetualismos en el arte latinoamericano.

A la par, desde 1977 y hasta 1994, el maestro Enrique Vargas dictaba sus talleres de sensibilización y experimentación en el Centro de Investigación de la imagen Dramática de la Universidad Nacional, que más tarde sería el *Teatro de los sentidos*, con sede hoy en Barcelona España, reconocido en el mundo como uno de los laboratorios experimentales de las artes del cuerpo más importantes.

También en el año 1983, Beatriz Camargo y Bernardo Rey, fundaron el *Teatro Itinerante del Sol*, que se empeñó en la recuperación de la memoria ancestral por medio de experimentaciones teatrales, espaciales y escenográficas con materias orgánicas como tierra y maíz, con puestas en escena de *performances* y máscaras rituales, que

recorrieron el país y el continente y que reforzaron la idea de un origen indígena mítico-fundante perdido.

De otro lado, en el año 1986 se encuentran en una casa-taller del barrio La Candelaria en Bogotá, Álvaro Restrepo, María Teresa Hincapié y José Alejandro Restrepo (*Athamor Danza*), los hermanos Abderhalden (*Mapa Teatro*), Doris Salcedo, Víctor Laignelet y Carolina Ponce de León, todos recién llegados de estudiar en Europa y EEUU, militantes y arrojados.

Así *Teatro Itinerante del Sol*, *Athamor Danza* y María Teresa Hincapié abrieron, desde el teatro ritual y la danza, una línea de creación y experimentación con el cuerpo que se volvió, en Colombia, tendencia en muchas de las acciones posteriores a las suyas. Esta tendencia está basada en una filosofía trascendente, que bebe del Teatro pobre de Herzy Grotowski, la danza Butoh, el teatro antropológico de Eugenio Barba, los rituales indígenas precolombinos y algunas religiones sagradas orientales tales como: el hinduismo y el budismo. Filosofía en la que no se concibe el cuerpo sin alma, donde el nacimiento, la vida y la muerte son hechos trascendentes, donde el cuerpo es un habitáculo de paso que como contenedor del alma es sagrado a la vez que pesado y por eso debe ser trascendido. Tendencia esta que se convirtió además en canon estético incuestionable y lugar común del Arte de acción en Colombia.

Advierten con vehemencia los peligrosos caminos por los que la vida moderna conduce al hombre, tales como la soledad, la depresión, la devastación del paisaje, el consumo salvaje, el irrespeto a los dioses, el abandono de los rituales o la falta de memoria. Sus acciones insisten en abarcar el tiempo ralentizándolo, en volver la vida el ritual sagrado de lo cotidiano, en atrapar la eternidad o en hacer ver el cuerpo ligero o evanescente.

Gracias a estos artistas y sus obras, tenemos hoy en el Arte de acción en Colombia *Actos Rituales* y dentro de ellos unos modos de hacer característicos y recurrentes. Estos son:

- La búsqueda del origen.
- Ralentizar el ritmo interior, calmarse o quietarse en escena.
- Peregrinar.
- Re-sacralizar despojos humanos.
- Laberintos sensoriales
- Entrar a tientas en el laberinto propio

También en las décadas de los ochenta y noventa, el Salón Nacional de Artistas incluyó y premió acciones, haciendo evidente su predilección por los *Actos rituales*.

Solo en las versiones XXXVI y XXXVII de los años 1996 y 1998 se dio un cambio de actitud y un entrecruzamiento de actos que respondían a distintas filosofías, allí se reconocieron y se premiaron *Actos Rituales* y *Actos Abjectos* con modos de hacer diversos; solo en las versiones XXXVI y XXXVII de los años 1996 y 1998 se dio un

cambio de actitud y un entrecruzamiento de actos que respondían a distintas filosofías, allí se reconocieron y se premiaron *Actos Rituales* y *Actos Abjectos* con modos de hacer diversos, de todas maneras desde la versión XXXVIII hasta la fecha, el Salón sigue prefiriendo la trascendencia del cuerpo a su materialidad. Se premia y reconoce de nuevo el retorno del alma, la referencia a los hombres pájaro o alados, con influencia de mitos como el de Ícaro o el de Leda y el cisne. O las acciones lentas de cuerpos diáfanos que hablan de lo sagrado explícito nuevamente.

Los *Actos Abjectos* y los *Actos Políticos* tomaron fuerza entonces dentro de los contextos locales y se abrieron paso en la plástica nacional, creando y gestionando sus propios recursos y espacios de reconocimiento a falta de lo mismo dentro del Salón, o existiendo simplemente como herramienta de desahogo de los artistas en sus casa-talleres.

Por otro lado, gran cantidad de *performances* en la década de los noventa fueron realizados por los artistas en la intimidad de sus casas, de ellos solo nos queda hoy el relato de sus protagonistas como documento históricos válido.

Fue así como en 1997, el *Colectivo Helena Producciones* dio nacimiento al *Festival de performance de Cali*, que al día de hoy va por su octava versión. La denuncia, la protesta, la ironía, la conciencia absoluta de la materia corporal, vinieron a nutrir entonces la plástica en Colombia y el festival vino a servir de escenario para el Arte de acción y campo de batalla socio-político.

En la década y media que ha transcurrido desde entonces, el Festival ha hecho visibles el poder de la marginalidad y la fuerza de los marginales, como categorías estéticas dentro de la plástica contemporánea colombiana, especialmente gracias a la obra de artistas víctimas del conflicto, empobrecidos y arrojados a los bordes, que han hecho de su experiencia una militancia dentro del Arte de acción.

Así, artistas como: Rosemberg Sandoval, Edinson Javier Quiñones, Rened Darío Varona, Leonardo Herrera, Poll Arias, Yuri Forero, Fernando Pertuz, Raúl Naranjo, María José Arjona, entre otros y otras, han logrado ya un espacio de reconocimiento e inclusión dentro de esa esfera del arte institucional, que ha terminado reconociéndolos y aceptándolos y en algunas ocasiones premiándolos para neutralizarlos o volverlos objeto de colección.

La mayoría de estas acciones trascienden los límites físicos mediante la trasgresión del dolor, el miedo, el asco, el horror, la ley o el éxtasis, obligando al cuerpo del artista a resistir en escena aquello que ya cultural, histórica y socialmente soporta dentro de la guerra. Estas acciones están influenciadas principalmente por: El Accionismo vienés, El póvera, El Dadaísmo, el teatro de *La Fura dels Baus*, Los Rinos, las acciones de Marina Abramovic, la poesía Nadaísta colombiana, y el nihilismo de Andrés Caicedo, Ciudad Solar y Caliwood. También en ellas se hace evidente otra tendencia, *una materiología*, o una filosofía de la materia que revalora los menos-seres, los fragmentos, los desperdicios, los despojos, lo que decae, las escoria, los restos, los detritos, lo

excremental, los basuriegos, la basura y lo casi nada. (Dagognet, 2002, p.30-52). La plástica nacional se nutre con un inventario materiológico rico en materias venidas a menos y en herramientas casi arcaicas que por lo general proceden sobre el cuerpo del artista atravesándolo o lacerándolo.

A ellos debemos hoy los *Actos políticos* y los *Actos abyectos*, con sus respectivos modos de hacer:

- La experiencia dentro del conflicto a escena.
- Inhalar o manipular semillas, hojas y pasta de cocaína o marihuana
- Tejer, bordar y remendar.
- Eyectar, ensangrentar, escupir; enmugrar o limpiar.
- Deponer, vomitar o voltearse de revés.
- Auto agredirse o amenazarse.
- Empaquetarse o enguacalarse.

Los actos rituales y los actos abyectos con marcado acento místico y espiritual.

ACTOS RITUALES

El ritual es una costumbre, una representación dramática donde se procede siempre de la misma manera para dar culto a las creencias mediante una especie de temor respetuoso, una de sus funciones es conservar los tabúes esenciales para que una sociedad se mantenga en funcionamiento, custodiando las puertas de lo que esa sociedad ha instaurado como sagrado, como lo real, como mito fundante, en un tiempo sin tiempo, el cosmos. Mientras que lo profano será entonces lo no consagrado, lo que esta fuera del espacio y el tiempo, El caos.

En Colombia los rituales religiosos judeo-cristianos, que la colonia impuso a los nativos, terminaron arrasando en muchos casos los rituales propios y en otros dieron como resultado unos ritos sincréticos ricos en simbolismos irónicos o serviles, donde pulsán las fuerzas de las culturas hegemónicas contra la fuerza de las culturas empobrecidas y resistentes. Sin embargo tanto en los rituales precolombinos como en los rituales postcoloniales la consagración del espacio y la alusión al tiempo original, mítico fundante es reiterada.

Algunos de los video *performances* de José Alejandro Restrepo, evidencian el sincretismo de una cultura atravesada y violentada por diferentes creencias mediante una representación irónica consciente de tal hibridación.

Casi todas las culturas ven la muerte como algo sagrado, venido de afuera y no de adentro de nuestras carnes, venido de la voluntad de los dioses bien como premio, bien como castigo. Por ende a los muertos se los protege de toda profanación, se los aísla, se los resguarda, por encarnar ellos la voluntad divina.

En Colombia, como en el mundo y gracias al espectáculo del cuerpo muerto en “la guerra”, una guerra genérica sin identidad que es transmitida y editada por los medios de comunicación, el cuerpo de los muertos, *el cadáver*, ha dejado de ser sagrado para convertirse en espectáculo, imagen mediatizada con o sin pie de página, riesgo biológico, trofeo de guerra o prueba criminal y el temor a los poderes sagrados ha sido remplazado por el temor al contagio, la contaminación o la posibilidad de que tal barbarie pudiera perturbar la tranquilidad de nuestro sofá (Sontag, 2004, p.27).

Así las cosas, hoy tenemos una plástica con una nueva paleta de materias venidas de las tumbas o las morgues, que nos recuerda un devenir del hombre en cadáver y del cadáver en materia orgánica, *humus de la vida*, sustrato infinito, promesa cumplida de la eternidad cristiana. Las representaciones de lo sagrado y lo profano no son las dos caras de una misma moneda, sino la misma cara bifronte de una representación sacra, única posible, a pesar de sus rodeos dentro de una cultura violentada y estigmatizada por los dioses judeo-cristianos, la tradición occidental blanca, el Estado, la guerra y los medios de comunicación. Porque cualquier sociedad manoseada y abusada fija sus esperanzas de redención en las fuerzas que la superan, en el más allá, en los dioses o en la naturaleza como medios de escape.

La búsqueda del origen

En la búsqueda del origen o es muy frecuente la utilización de materias orgánicas como harina, maíz, leche, sal, flores, piedras, etc. todas dispuestas en círculos o espirales en el piso. También es frecuente la simulación de la presencia de la tierra, el fuego, el agua y el viento en las escenografías, pues esas materias en escena refuerzan nuestra dimensión cósmica, orgánica y espiritual, aquella que imaginamos como *una espiral* donde todos nuestros ancestros, raíces y antepasados se unen y nos acompañan siempre que los invoquemos.

La utilización de materias que provienen de la tierra en las que los astros o los dioses han tenido algo que ver, como el maíz, el arroz o la harina, responde a la idealización de un origen indígena único en conexión con un pasado mítico milenar, atribuyendo a los cuatro elementos el poder de la transmutación, la purificación, el origen y la trascendencia del hombre. Siendo la tierra la principal materia en escena, pues ella representa el Útero Universal, la madre de todos, morada primera y última de nuestras carnes. Así, por ejemplo, María Teresa Hincapié siempre habló de volver al origen, como el deseo profundo de su cuerpo por volver a la tierra. Cada día de vida y de teatro fue un caminar consiente hacia la muerte y hacia la tierra, un retorno al útero. También se refería a la búsqueda del origen como “el regreso a las fuentes”.

Para el maestro Enrique Vargas volver al origen es volver al cuerpo, regresar a los sentidos, agudizar el oído, cerrar los ojos para empezar a ver. Sus laberintos de sensaciones son a la vez cavidades oscuras, cálidas, con sonidos de agua. También de ellas salimos expulsados como en el parto. Al mismo tiempo se alimentan de mitología griega y mitología indígena colombiana.

Para *El Teatro Itinerante del Sol* y Beatriz Camargo, su directora, la búsqueda del origen se relaciona más con un rastreo de los mitos, rituales y ceremonias de sus antepasados indígenas. En sus obras los actores son a la vez chamanes que se nutren de la fuerza de las materias en escena y se comunican con los dioses o los ancestros a través de tales materias. También sus cuerpos son la expresión viva y la manifestación de una resistencia cultural que se opone a la abrupta ruptura de la colonización, se nutren plástica y teatralmente de la mitología indígena latinoamericana en especial de la mexicana.

Algunas obras recientes de Álvaro Restrepo o de *El Puente, el grupo de proyección del Colegio del Cuerpo* que él dirige, se han dedicado a dar valor no solo a los orígenes indígenas, sino también a los negros y los europeos nombrando tal hibridación como "la trietnia colombiana", con la utilización de los mismos materiales y puestas en escena similares pero agregando sonidos de percusión a movimientos de danza clásica y contemporánea.

Para el *Colectivo el grupo* en su obra *sin título* (1999) y para Fernando Pertuz, en *Tengo sed* (2005), volver al origen es enterrarse y emparedarse, respectivamente, es decir, retornar a un todo más grande que los contenga, si bien sus obras son referencias directas a la realidad nacional, cuerpos muertos hallados en fosas comunes o emparedados, es precisamente esa realidad la que aboga ahora por una necesidad de lugar y origen, esos cuerpos muertos y desaparecidos, sus familiares vivos ansían para ellos un retorno, un lugar sagrado que los acoja, si bien no sus carnes por que han desaparecido en el restringue y pudrimiento con otras superficies, al menos su memoria, su "espíritu ancestral" ese que imaginamos indio, negro o blanco, pero sobre todo, ese que ansía el retorno a un lugar que cobije a todos los muertos, ese mismo al que intentan retornar Liliana Díaz y Alonso José Zuluaga cuando se acuestan en las tumbas sagradas, los hipogeos de San Agustín.

El mito del origen sustentado en el mito del retorno a la tierra en Colombia tiene su historia particular, no solo en la colonia y el *modus operandi* de ésta, si no en el aplazamiento por casi un siglo de la reforma agraria.

En las últimas seis décadas, el campesino, ese hombre mestizo y sin tierra que abre selvas, las amansa y las pone a producir, ha sido desterrado y vuelto a desterrar, primero, y antes de ser convertido en *campesino*, era indígena, habitaba su territorio ancestral y creía en sus dioses, pero fue desterrado, luego tuvo que compartir el territorio y seguirlo domando porque no era llano, allanado el mismo, fue vuelto a desterrar, luego, una vez mezclado se convirtió en un hombre sin raza, sin tierra y lleno de nuevos dioses; con el origen difuso y sin lugar para su destino se junta con otros desterrados en las franjas de miseria de las ciudades, dispuesto a domar otras selvas, pero una vez asentado es vuelto a desterrar, ahora no es indio, ni negro, mucho menos blanco, sigue siendo un paria, se ha convertido en deshecho y como si fuera poco, le teme a dios, pues sus dioses fueron desapareciendo en el transcurso del destierro y del blanqueamiento y los nuevos dioses lo castigan por ser pobre.

Esos orígenes míticos que buscan definir los compuestos de una raza mestiza, que siempre ha tendido al blanqueamiento para poderse aceptar, herencia directa de la colonia y que a contravía del discurso expreso de su constitución y de sus artistas, en escena, tiende también a lo mismo: es lo que muchos artistas intentan explicar, o lo que muchos artistas pretenden rechazar pero que terminan reforzando. Es el nuevo discurso multicultural oficial que instauró la constitución de 1991 y que privilegia la mezcla antes que la diferencia, a través de una discriminación positiva que busca el origen.

En Colombia el destierro y exterminio de negros e indígenas por idea de los blancos o los “casi blancos”, no solo es contundente en las masacres y los desplazamientos forzados de las últimas décadas, también y yo diría principalmente, la desaparición de estas razas se da por medio de un discurso que nos define desde la colonia como criollos, mestizos o mulatos, en resumen: mezclados. En cualquier caso un discurso que esconde la tendencia a lo blanco como un deber ser. Discurso que en los últimos años ha reforzado el Estado para camuflar sus desplazamientos forzados y sus masacres selectivas de negros, indígenas y zambos bajo la palabra *campesinos*. Solapando el discurso de raza y de clase debajo del discurso del conflicto.

Todas estas representaciones dejan leer entre líneas la masacre cultural, social y política de estas tres décadas y sus antecedentes desde la colonia; el destierro y el atropello al cuerpo mediante los delitos de género, raza y clase en nuestro país. Atropellos que se convierten en disparadores de nostalgia y de ahí el anhelo de casi todos los performers colombianos de retornar al origen. Corriendo el riesgo además de volver esas representaciones rituales fundantes de una nueva religión.

Ahora, buscar todos esos orígenes míticos, tal vez nos lleve a reconocer la diferencia y a privilegiarla por encima de la mezcla o la pureza. Aunque el costo escénico se vea reflejado en representaciones menos blanqueadas que las que hasta ahora hemos visto

Ralentizar el ritmo interior, calmarse o quietarse en escena

Este modo de hacer se ha premiado cuatro veces en diez versiones del Salón Nacional de Artistas desde 1987, fecha del primer *performance* en el salón, hasta 2007, y se ha reconocido y aceptado sin falta en cada una de ellas. Es un modo de hacer heredado de la danza Butoh japonesa por un lado y de la filosofía del Actor Santo de Grotowski por el otro.

Ralentizar es casi aquietar una acción, calmarse y aquietarse en escena implica no solo cambiar el ritmo interior del artista sino y muy especialmente el del espectador; ese cambio de ritmo implica un cambio en la percepción de la escena y la creación de un tiempo casi suspendido, aletargado, donde el performer o el actor se adentra en sus propias reflexiones y se conecta con su ritmo vital.

En Colombia el cuerpo que se pone en escena con este modo de hacer se hace liviano, casi etéreo, imperceptible, diáfano, los artistas suelen rapar sus cabellos, impregnarse de polvos blancos, pantano o sustancias lechosas ocultando su sexo y su raza hasta convertirse en seres andróginos, semejando encarnaciones contemporáneas de ángeles caídos u hombres pájaro, alimentados de mitos occidentales como el de Ícaro, Leda y el cisne o el Ave fénix, que refuerzan la idea de renacimiento de entre las ruinas. María Teresa Hincapié, Álvaro Restrepo, Fernando Zapata, entre otros y otras, se han expresado con este modo de hacer, reforzando el mito. Son ángeles caídos en las realidades absurdas de nuestras sociedades. Seres alados, o andróginos que descienden a las ruinas y sea cual sea su representación escénica, terminan trascendiéndola, pues devienen en representaciones animales o se evaporan de nuevo, unos al cabo de unos minutos pero otros al cabo de largas jornadas de trabajo.

Muchos de estos actos terminan siendo monólogos sin espectadores, ya que la relación con el tiempo escénico dado por el palpitar del artista que se expone, no tiene en cuenta los ritmos del observador de espectáculos que suele ser un observador de consumo, un observador con el tiempo medido y no suspendido en la atemporalidad propuesta por el performer. De tal modo que el espectador se siente muchas veces como un intruso, un mirón que se asoma a la intimidad del que se expone, pues suele hacer parte de las resistencias a trascender. Es decir, la comunicación o la información no son preocupaciones específicas de este modo de hacer.

Peregrinar

Peregrinar es ir caminando por devoción o voto hasta un santuario sagrado, y eso fue lo que María Teresa Hincapié hizo con su obra *Hacia lo sagrado* (1998), una de sus *performances* más extensas donde caminó vigorosa y segura, en una peregrinación ritual de veintiún días al sitio Arqueológico de San Agustín, saliendo desde Bogotá y en completo ayuno. Una acción donde Hincapié, con la paciencia del danzante Butoh, la fortaleza de su cuerpo, la contundencia del ritual, y la pobreza del teatro de Grotowski, nos obliga como espectadores, si queremos verla en acción, a perseguirla en su caminar sagrado hasta San Agustín, involucrándonos ya no como público pasivo de espectáculos, sino como voyeuristas de su cotidianidad, pues su interés no radica en la creación de piezas de consumo sino en la creación de piezas de reflexión. O lo que Paola Elizabeth Rincón, artista activista, pacifista e indigenista, viene haciendo desde el año 1992, fecha de la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, atravesando el continente americano de Sur a Norte y de norte a Sur en compañía de algunos indígenas originarios de América, en una peregrinación por la paz y la dignidad que busca recuperar los antiguos caminos, los lugares sagrados de los pueblos indígenas de las tres Américas y devolver la dignidad a los pueblos originarios. Paola participa de los rituales de sanación y acción de gracias en los lugares de culto y en las ciudades del continente a medida que hacen el recorrido. Caminar y correr por el continente y orar por la recuperación de los pueblos indígenas originarios son las acciones principales de ella en los últimos veinte años.

Re-sacralizar despojos humanos

Necesitados todos de recibir cuerpos descuartizados a falta de cadáveres íntegros. Pedazos de carne, dientes, dedos, huesos, pelo, uñas o cenizas han venido a remplazar nuestra imagen del cadáver. Materias que dan cuenta de los seres que amábamos, llenando el vacío que dejaron sus desapariciones forzadas o las apariciones parciales de sus cuerpos, a la vez nutriendo la paleta de materiales de la plástica y el inventario escénico nacional, pues para dar a ese reguero de despojos *cristiana sepultura* o simularla, los performeros en muchos casos hicieron rituales privados y públicos para revestir tales materias de connotaciones sagradas.

La utilización de cadáveres o materia de los mismos, supone la confrontación de nuestra finitud, de nuestro amasijo de carnes, la aceptación del enunciado cristiano *polvo eres y en polvo te convertirás* literalmente. El reconocimiento de nuestro devenir ruinoso.

Reflexiones hechas, bien desde la necrofilia o bien desde el horror, que se han convertido en acciones políticas, *necropolítica*¹ que denuncian una realidad social brutal, plena de injusticias y desacatos institucionales, llena de despojos, desmembrada, sin estado y sin ley o una condición humana por naturaleza abyecta.

Aunque muchos de esos actos puedan leerse como profanos, pues manipulan directamente el cuerpo del muerto, o los vestigios del desaparecido, realmente son re-sacralizadores, pues la profanación primera de esos cuerpos está dada por la guerra y los medios de comunicación así como por el estado que fue incapaz de protegerlos y el uso de cadáveres, restos, trozos, vestigio o cenizas no supone una nueva profanación sino el afán de los artistas por dotar de nuevo estas materias de un hálito sagrado.

Sus acciones son prueba de una religiosidad profunda que se manifiesta a contrapelo de sus discursos porque, a pesar del horror no hacen más que imitar las reliquias religiosas.

Laberintos sensoriales

Este modo de hacer es desarrollado en Colombia por Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos. Vargas es un hombre de teatro y narrador oral. En 1946, a la edad de seis años, se inició en el mundo del teatro inventando juegos y laberintos en los cafetales del paisaje andino colombiano en el que se crió, uniéndose a los circos, cabarets y titiriteros ambulantes que pasaban por Manizales, su ciudad natal.

1 GALLO, R. (2005): *México DF: Lecturas para paseantes*, Semefo: la Morgue, Cuauhtémoc Medina, Tráfico de órganos, México, Turner publicaciones S.L. p.343

El suyo es un teatro de experimentación y riesgo compartido con el público, donde las obras crecen y se construyen con la experiencia sensorial de cada habitante² y cada viajero³, donde el actor da y recibe, aprende y enseña, en un proceso de constante transformación que le asegura al espectador experiencias únicas e irrepetibles, laberintos basados en tres criterios básicos: modelar y remodelar el espacio, esculpir la oscuridad y cargar los silencios; la palabra solo será válida si es más elocuente que el silencio.

Sus laberintos son “laboratorios de sensaciones”⁴, estimuladores de la memoria de la dermis, activadores de los cinco sentidos y la intuición, juegos de grandes inspirados en los juegos de los niños colombianos entre dos y seis años y los juegos eleusinos como experiencia trascendente y no como narración. Cajas de Pandora llenas de sorpresas y preguntas sin resolver, lanzadas al espectador pero también al actor.

Entrar a tientas en el laberinto propio

Entrar a tientas en el laberinto propio, significa volcar los sentidos hacia adentro para dejarse llevar a un estado de introspección en el que el actor y el espectador descubren sus propios miedos, sus limitantes, se enfrentan a sus recuerdos, reconstruyen o reinventan su historia, haciendo del experimento una experiencia única. Sus propios sentidos los guían para salir de los laberintos que ellos mismos construyen como metáfora de la vida.

A este modo de hacer se pueden sumar algunos ejercicios de entrenamiento de María Teresa Hincapié y algunas acciones de Agustín Parra Grondona, que fue alumno del maestro Vargas y miembro del Teatro de los Sentidos. Ambos artistas para adentrarse en sus propios laberintos inhibían algún sentido para dar paso a otro, por ejemplo han vendado sus ojos y taponado sus oídos por varios días para reconocer y explotar más el olfato, el gusto y la orientación.

Este es un modo de hacer escapista, que hace que el artista o el espectador que es invitado a participar, al adentrarse en su realidad personal, niegue, olvide o se enajene por un tiempo de la realidad que lo circunda, los autismos son además exilios o renunciaciones voluntarias con fines místicos, trascendentes, terapéuticos, artísticos y en algunos casos críticos, críticos de una realidad social que es preferible no ver.

2 Concepto utilizado por Enrique Vargas para definir a los actores. Extractado de una conversación privada sostenida con él, el 5 de julio de 2006, en el CCCB, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, durante los ensayos del *Eco de la sombra*.

3 Concepto utilizado por Enrique Vargas para definir a los espectadores, *ibíd.*

4 Concepto utilizado por Enrique Vargas para definir sus obras, *ibíd.*

ACTOS POLÍTICOS

Leer los contextos es fundamental a la hora de leer los actos políticos en Colombia, toda vez que muchos de estos actos no están representados por cuerpos completos de artistas vivos únicamente, sino que en muchas ocasiones ponen en escena trozos o despojos que a su vez evocan cuerpos borrados o desaparecidos que siguen teniendo incidencia en la esfera política actual. Actúan de alguna manera como presencias incómodas, como voces políticas, como recuerdos vívidos.

Para la muestra, *Labriego* (1980), un boceto de Rosemberg Sandoval y de la historia del Arte de acción en Colombia, que nunca trascendió su libreta de apuntes, consistía en arrastrar el cadáver de un preso político sobre la Plaza de Bolívar de Bogotá hasta que el asfalto lo consumiera totalmente, en un intento por rescatar del olvido el grado último, lo casi nada, de cuerpos borrados del espacio y el discurso político.

La rabia, la ironía, la protesta, la sátira, la puesta en escena de una moral diferente a la que se critica, el reclamo de derechos básicos y fundamentales como el respeto a la vida o a la diferencia, suelen ser las expresiones más comunes de los Actos políticos, pero a pesar de que el espacio público es por excelencia el lugar de los Actos políticos y las causas sociales su razón de ser, son pocos también los performereros que han entendido la plaza pública como el escenario propicio para evidenciar las opresiones de las que son víctimas ellos mismos o sus defendidos. Muy diferente al caso de Argentina, Perú, Chile, México o Venezuela, donde las acciones de artistas víctimas del conflicto se sucedieron varias veces en el centro mismo de las ciudades y en sus plazas públicas, unas veces en compañía de otros grupos sociales vulnerados y otras tantas solos.

De un lado la falta de garantías para una libre expresión en Colombia ha llevado no solo a los artistas sino también a los periodistas, cineastas, poetas, escritores e intelectuales en general, a invisibilizarse de algún modo o a camuflar la crítica detrás del museo, la galería, el blog o el espacio alternativo.

La experiencia dentro del conflicto a escena

Caminar o rodar por Colombia con una cámara de video que sigue y registra el recorrido, se ha convertido en un modo de hacer económico y eficaz para algunos artistas activistas. Gracias a las caminatas de María Teresa Hincapié y del Colectivo Casa Guillermo, *Las jornadas de paz y dignidad* que dirige Paola Elizabeth Rincón con los pueblos indígenas del continente o el rodar en silla de ruedas de Rened Varona, hemos visto las huellas del conflicto armado, las marcas difusas de una moral cristiana perversa, el saqueo y la militarización del paisaje.

Este modo de hacer es muy utilizado por los pocos artistas activistas que se atreven a salir a la calle, pero en los últimos años se ha convertido en una manifestación política muy recurrente de la sociedad civil y del Estado que, imitando a los artistas o los grupos civiles, ha decidido cojear o rodar por las carreteras del país para enaltecer

la guerra. Con el agravante de que no es lo mismo que un civil o un artista en silla de ruedas, víctima de la guerra, salga a manifestarse públicamente, el primero señala el poder absurdo que lo dejó lisiado, el segundo ostenta ese poder con honor e ironía. El primero transgrede las fronteras difusas ideológicas y políticas que se leen en el paisaje, el segundo las reescribe, las remarca. Aunque la acción de rodar en silla de ruedas sea la misma para unos y otros, lo que sus cuerpos como entidades políticas representan dentro de la escena los pone de nuevo como víctimas o victimarios, víctima el que no elige, por debajo del que eligió.

En los últimos años el estado colombiano ha abusado de la exhibición de cuerpos mutilados en la guerra, soldados desmembrados protagonizan marchas a lo largo y ancho del territorio nacional, o son emblemas de campañas institucionales, se exhiben como héroes de guerra. Sin embargo la cantidad de civiles desmembrados o lisiados por la guerra y entre ellos algunos artistas, no representan la imagen honorífica del estado, sino la vergonzante y por eso sus marchas o expresiones son ilegales, interrumpidas, silenciadas y nunca comentadas por los medios.

No es de extrañar entonces que cada vez más las acciones públicas del estado imiten las de los artistas en un intento por apropiárselas para neutralizarlas dentro de un metadiscurso oficial que las absorbe y las recodifica para sus propios fines.

Inhalar o manipular semillas, hojas y pasta de cocaína o marihuana

En el escenario del arte en Colombia, las pasta de cocaína o marihuana se han convertido en un material que encarna un triple sentido, de un lado se las utiliza como un material más dentro de la plástica del país, de otro se las consume como estimulante frecuentemente en los circuitos del arte y de otro se las vincula con la tradición indígena.

De manera que ese triple uso termina poniendo irónicamente en escena un material que los artistas aprovechan sagazmente, para cuestionar: tradición, moral y ley, mediante la experimentación estimulante y la transgresión en escena de los límites del placer, el éxtasis y la jurisprudencia.

En Colombia los artistas que han estado vinculados a la problemática del narcotráfico, bien por que crecieron en las zonas cocaleras y su economía y la de sus familias estuvo y está marcada por la siembra y refinamiento de la coca o bien porque, como casi todos los jóvenes nacidos en los años setenta en las principales ciudades del país, estuvieron cercanos a la producción, el consumo o la venta y han tenido una experiencia que los pone de un lado amoral e irónico que les permite tener distancia de todos los juicios ético-morales y del discurso global en torno a la penalización del alcaloide.

Ellos han podido utilizar la pasta de cocaína o la hoja de coca como materiales del Arte de acción en el país. Artistas como Leonardo Herrera, Edinson Javier Quiñones, Fernando Arias, Wilson Díaz o Miguel Ángel Rojas, modelan, dibujan, ingieren,

escriben o firman algunas de sus obras con cocaína, hojas de coca, semillas u hojas de marihuana, aprovechando especialmente su carga simbólica para dotar sus obras de contenidos críticos y políticos, haciendo de esas materias, insumos característicos del Arte de acción en Colombia.

La mayoría de acciones que en el país se han hecho con cocaína, transgreden, ironizan o juegan con la ley 30 de 1986, que reguló el porte de la dosis personal de sustancias alucinógenas o estimulantes.

Acciones en las que los textos escritos con cocaína son, por ejemplo, ingeridos por el público participante, trasladan al campo del arte o a la esfera pública las maneras de proceder de la esfera privada y ponen en aprietos la legislación vigente, toda vez que es casi inoperante en el mundo del arte.

Tejer, bordar y remendar

Tejer, bordar y remendar, son partes de un discurso explícito de lo doméstico y de “lo femenino” como conceptos inseparables, se supone que estos son “típicos del arte hecho por mujeres”, con el agravante de que ese suponer contiene un subtexto peyorativo que perpetua el tópico y lo mantiene vigente. Las labores de costura y de bordado han sido históricamente exclusivas de las mujeres, esto ligado a un destino único como el matrimonio y la crianza de sus hijos. Tejer es sinónimo de abnegación, espera y resignación a un sino histórico inquebrantable. También es muestra de fidelidad, pues mientras se teje la mente está centrada en un solo acto, el de los hilos que se cruzan. No es por azar que Penélope en la *Odisea* de Homero, se dedicara a este acto durante los casi veinte años que estuvo su esposo por fuera de casa, en la guerra.

En Colombia tejer en escena tiene nombre propio: María Angélica Medina, al igual que Penélope es la artista que por casi dos décadas ha estado tejiendo una gran bola de hilo, (¿Penélope esperando a que Ulises regrese?) ha instaurado dentro del Arte de acción un espacio para el diálogo. Ella ha presentado su obra en el *Salón Nacional de Artistas* y en el *Festival de Performance de Cali*, salones públicos o independientes sin ninguna diferencia. Tejiendo su gran red, habla con los espectadores que se le acercan interesados, instaurado dentro del Arte de acción en Colombia un espacio para el diálogo.

También ella ha fijado en la memoria de los espectadores la imagen de una mujer araña que teje sin parar su red, pero también de la mujer que sigue esperando el fin de la guerra, a diferencia de Penélope que tejía y destejía en las noches para no acabar nunca, Medina no desteje sino que sigue, dejando registro del tiempo que lleva en ello, su acción recuerda también la imagen de las mujeres indígenas tejedoras de Colombia, en especial las de los pueblos de la costa Atlántica, mujeres Wayu, Aruhacas y Cogui, que hilvanan en sus tejidos los mitos fundantes de la creación.

Con el mismo modo de hacer el artista Adolfo Cifuentes han tratado de convertir el

mismo modo de hacer en un espacio para la discusión de género, discusión, que en el Arte de acción en Colombia esta aplazada. Es decir, mientras que en los inicios del *performance art* en el mundo las discusiones de género fueron parte importante de su simiente, en Colombia el tema no se ha tocado aún, o apenas se insinúa. Incluso se ha puesto en duda su relevancia. Siempre que las mujeres artistas se han acercado a temas feministas la crítica por un lado y ellas mismas por el otro, han neutralizado sus reclamos nombrándolos como un interés por “temas femeninos”, “lo femenino”, “la feminidad”. Pareciera que un temor a la palabra feminista y un desconocimiento profundo de las discusiones actuales sobre el tema en el mundo, se asomara por sus discursos, muchos de ellos plagados de lugares comunes y hasta insinuación de que el tema es ya agua pasada en el arte contemporáneo.

Adolfo Cifuentes, también lo dice claramente cuando expresa que tejer, “un acto por excelencia atribuido a las mujeres” le causó un impacto enorme cuando pudo observar a un preso de la Cárcel Modelo de Bucaramanga tejiendo para los otros compañeros del patio y para sus mujeres.

[...] *La imagen me pareció curiosa: en uno de los peores patios, en medio de un mundo no solo totalmente masculino, sino además totalmente machista, ese hombre solitario teje y teje de manera silenciosa durante toda la semana, esperando que el sábado las mujeres que vienen a visitar a los hombres del patio, compren alguna de sus boinas o blusas... un hombre que teje para las mujeres de sus compañeros de patio*” (la cursiva dentro de la cita es mía)⁵.

De esa “curiosidad” nació su obra: *Matrimonio y mortaja* (2003-2004). El título de la obra hace referencia a un dicho popular que dice: *Matrimonio y mortaja del cielo bajan*. Por lo general utilizado para explicarles a las mujeres que ambos momentos los escoge dios, que hacen parte de un destino y no de una elección. En la acción, Cifuentes se teje un traje rojo hasta mimetizarse con el espacio donde se desenvuelve su obra, espacio que parece tragárselo en el enredo del hilo. Espacio, objetos y artista quedan cubiertos con el vestido de hilo rojo que el teje. También él como una araña macho teje su casa. Con este trabajo el artista pone en tela de juicio los modos de hacer atribuidos a “lo femenino”, ese representar que suponemos “natural” en las mujeres y hace un aporte al escaso escenario de reclamos de género dentro del Arte de acción en Colombia.

Por su parte, Margarita Pineda, ex integrante del colectivo A-Clon, es otra artista que dando valor al mínimo fragmento, a la mugre, a lo casi nada, ha bordado textos e imágenes en sus acciones e instalaciones, ella ha logrado construir con este modo de hacer un lenguaje político que incluye lo doméstico, lo íntimo, la soledad, el desarraigo y el desamor como condiciones del inmigrante y no como características de un solo sexo. En uno de sus trabajos como mujer, inmigrante, latinoamericana, *Calendario Laboral* (2001-2003) ella bordó con hilo de oro las fechas importantes sobre las felpas de aseo con las que limpiaba el aeropuerto de Barcelona, cuando pudo pagar su matrícula universitaria o su piso de alquiler con el salario que devengaba por un tipo

5 CIFUENTES, Adolfo. Catálogo XXXIX Salón Nacional de Artistas, Ministerio de Cultura, p.157.

de servicio destinado a “ciudadanos de segunda clase”.

En todos los actos que utilizan este modo de hacer, mencionados en este apartado, el reclamo de los artistas coincide con cuestionamientos políticos, no deja de ser paradójico que un modo de hacer “por tradición atribuido a las mujeres”, sea uno de los pocos lugares para los reclamos políticos en el país, cuando también el escenario político ha sido “por tradición” negado a las mujeres.

ACTOS ABYECTOS

Estos trabajos evidencian el placer que produce la trasgresión de los límites previos a la muerte, ese placer primario comparable al orgasmo, *la muerte chiquita* como la llaman los mexicanos, que nos produce la visita a la muerte y el retorno ilesos de su territorio.

Los términos *abyecto* y *abyección* remiten a la vez a lo que inspira repulsión y disgusto y a lo que es despreciable. Desde este punto de vista la categoría de lo abyecto es bastante próxima a la del horror y el terror y remite directamente a las nociones de mácula, de desecho, de impuro. Nociones que con frecuencia están asociadas al cuerpo y a sus productos.⁶ Sin embargo de tal desecho tal sagrado, dependiendo de las religiones, los desechos y las secreciones son sagrados materiales de culto. Así que el término *abyecto* es también bastante próximo al termino sagrado.

Las abyecciones suelen tener cantidades casi iguales de amor y odio, rechazo y atracción, repulsión y alivio, en ellas Eros y Tánatos se reconocen, se aman y se temen, suelen encontrarse ante el alimento, las eyecciones, las poluciones, el cadáver, el contagio, la podredumbre, las obsesiones, los miedos, las traiciones, los límites y lo inundo, la otra cara del mundo (Salabert, 2004, p. 97)

Deponer, vomitar o voltearse de revés

El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no yo, la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte.⁷

El temor a lo que arrojamamos con fuerza fuera de nosotros es el temor de su retorno o su venganza, el temor a la infección o la enfermedad que se cocina en los excrementos, no es otro que el temor que a mayor escala representan los marginales en caso tal que retornaran al centro.

6 Marzano Michela, *La Filosofía del Cuerpo*, Paris: *Presses Universitaires de France*, 2007, Traducido por Luís Alfonso Paláu C, Medellín, junio-julio de 2008.

7 KRISTEVA, J. (2004): *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI editores, s.a de c.v.p.96.

Excretar, vomitar o voltearse de revés implica arrojar con fuerza el alimento que nos sobra, pero en un país con hambre las sobras se vuelven a ingerir: como en el caso de *Indiferencia* (1998), la obra de Fernando Pertuz, donde el artista frente al público del II Festival de *Performance* de Cali, se baja los pantalones, defeca en un plato, orina en una copa y posteriormente se sienta a comer a la mesa, unta una tajada de pan con sus excrementos, la muerde, la traga y la pasa con un trago de su orina. Al respecto Pertuz dijo: que su obra era un llamado al hombre por el hombre, un llamado a una comunidad que perdió el respeto, la lastima, que ve a la gente comer mierda sin hacer nada.⁸

En el caso de *Cuchara muerta viva, franca tripa o prolongaciones* (1996), la obra de Alonso José Zuluaga, el artista camina desnudo, arrastrando una tripa de res inflada y vacía que pende de su ano, raspando con una cuchara una olla vacía, sin sobras, sin residuos, mientras hace arcadas de vómito y eructos que no arrojan nada. Todos los vómitos vistos en estos treinta años de Arte de acción en Colombia, son de bilis o babaza, el resultado de un estómago vacío y un hígado irritado intentando poner en escena el asco y el repudio a una sociedad que permite el hambre.

Eyectar, ensangrentar, escupir, enmugrar o limpiar

La distancia que mis eyecciones de semen, sangre, saliva u orina alcanzan al ser arrojadas definen mi espacio, delimitan mi territorio y me aseguran la propiedad, es mío aquello que escupo u orino, pero también aquello que enmugro, engraso, mancho, olorizo o ensangriento. Toda superficie a la espera de ser poseída, de tener dueño, espera ser enmugrada, la propiedad y la autoridad se ostentan enmugrando (Serres, 2008, Pág.5).

Nuestro Arte de acción está lleno de ejemplos en los que la mugre, la sangre, el semen, la grasa, la saliva o la orina son las materias protagónicas, todas al ser arrojadas con fuerza son expresiones abyectas, pero también acciones que buscan reafirmar al sujeto en medio de una realidad social que insiste en volverlo mercancía, objetivo militar o despojo. *Mugre* (1999) de Rosemberg Sandoval y *Sementerio* (1996), de Wilson Díaz, son claros ejemplos.

En *Mugre* (1999) un habitante de la calle es tomado en hombros por el artista y llevado a la galería de arte para ser restregado contra las paredes y el pedestal que han sido preparados previamente para tal fin. La recuperación de un cuerpo maltrecho y maloliente que ha sido ya arrojado a los bordes, desechado, subvalorado, para ser traído de nuevo al centro, al espacio oficial, al circuito del arte, supone en si misma una abyección, el retorno de lo que la sociedad excreta, para vivir.

8 URL: www.fernandopertuz.com/performance-pertuz-indiferencia.htm

En *Sementerio* (1996), de Wilson Díaz, las donaciones de semen de algunos amigos y las suyas propias son exhibidas a manera de calendario en pequeños cartones que las recogen, la acción de masturbación y recolección se llevo a cabo por mas de un año luego de algunos bocetos previos con semen y tinta china. La palabra *Sementerio* escrita con S, alude a Semen. La vida y la muerte citadas en un espacio tiempo de 10 x 10 cm y un año de duración.

De otro lado, todo objeto o sujeto al cambiar de dueño experimenta un ritual de limpieza, lo limpio carece de dueño, intenta ofrecerse a un nuevo propietario, subordinarse a otra ley. Así también nuestros artistas limpian a los sujetos, o lavan los símbolos patrios, en un intento por rescatarlos de una mugre que los corroe y proponiendo otra ética a la sociedad que los ha enmugrado, así imponen su moral sobre aquella que los contaminó, pero andando muy al filo de discursos tan peligrosos como el de la higiene, o la "limpieza social". Buscando que los miserables al fin sean visibles porque se les ha limpiado y la bandera que se lava al fin represente la limpieza de la patria soñada, corren paralelos al discurso que intentan denunciar. "Limpiezas sociales", (desapariciones forzadas de miserables, homosexuales o prostitutas), se realizan en todo el territorio nacional en contra de la "escoria" no en vano el Estado baña y despioja a los miserables en las plazas públicas, (los sin casa, los indigentes, los pordioseros, los trabajadores sexuales), de esa manera representa, teatraliza, performa, hace creer que le son propios y que de ellos se ocupa.

Auto-agredirse o amenazarse

Las pulsiones de muerte nos conducen siempre a la autoagresión o la amenaza, contienen cantidades casi iguales de amor y odio, pasión y rabia, ilusión y desengaño, sentirnos al borde del abismo nos proporciona certezas y placeres necesarios para permanecer vivos, la confrontación del cuerpo a través del dolor nos recuerda que estamos despiertos y la victoria de regresar vivos aunque incompletos o deteriorados, nos proporciona un placer supremo, memoria animal de nuestra especie, pues esos deterioros develan el vigor de la faena y el poder del que retorna. (Serres, 2008, Pág.15)

En Colombia algunos performereros como: Leonardo Herrera, Pool Arias, Raúl Naranjo, Jorge Torres, Yuri Forero, Alonso José Zuluaga o Rosemberg Sandoval se han cocido la boca, la lengua o las extremidades, se han perforado, tatuado o escarificado la piel con agujas o tunas se han amenazado con lanzas, machetes o puntas de hierro, se han cortado con hojas afiladas, se han enterrado espinas o quemado, etc., con el fin de afirmar que sus cuerpos y desvaríos les pertenecen, pero también y sobre todo como resultado del gran placer sexual que producen las acciones masoquistas. Casi todas las herramientas puestas en escena en estas tres décadas (cuchillos, machetes, hachas, lanzas, ganchos y puntas de hierro, agujas, trozos de vidrio, picos, palas, rastrillos, cuchillas) penetran placentera y dolorosamente el cuerpo, atraviesan los límites del placer y del éxtasis, quienes las usan exhiben un vigor supremo dentro de su especie, memoria arcaica, base fundante de nuestras sociedades.

Empaquetarse o enguacalarse

Forrar el cuerpo con medias veladas, embolsarlo en plástico, envolverlo en cintas adhesivas o enguacalarlo, respirando siempre con dificultad, es también uno de los modos de hacer más característicos del Arte de acción en Colombia. Artistas como Alfonso Suárez, María José Arjona, *el Grupo A-Clon* o el *Colectivo Matracas*, llaman la atención sobre el cuerpo-mercancía y se exhiben vulnerables ante el público, la carne antes que el cuerpo es lo que se exhibe y la sociedad de consumo es lo que se ataca. Estas puestas en escena se nutren de las imágenes cotidianas del cadáver vuelto carne en la guerra que transmiten los medios audiovisuales y de la puesta en escena de los cuerpos desmembrados de animales en las carnicerías del país, en ambos escenarios el cuerpo muerto es remplazado por trozos de carne, vistos sin dios, sin alma y sin ley. El cuerpo deja de ser unidad y se convierte en fragmento. Los trabajos de dichos artistas redimen esa carne aunque tengan nostalgia del alma exaltan su materialidad. ¿Qué es entonces la “redención” de la carne si no su rescate, su salvación por el arte en un trayecto inverso al de la redención Cristiana?⁹ (Salabert Solè, 2004, p.44)

9 Salabert, Solé, Pere (2004). La redención de la carne – Hastío del alma y elogio de la pudrición 1, 1.a ed. CENDEAC, pp. 144.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

- BARBA, Eugenio. (1986). Mas allá de las islas flotantes, colección escenología, 1.a ed., México, Grupo Editorial Gaceta, pp. 134.
- DAGONET, François. (1989). Rematerializar materias & materialismos, 2.a Edición, Paris, Biblioteca filosófica J. Vrin, pp. 209.
- DANTO, Arthur. (1999). El Cuerpo/ el problema del cuerpo – Selección de ensayos, colección el espíritu y la letra, 1.a ed., Madrid, Editorial Síntesis, , p.p. 302.
- DE CERTEAU, Michel. (2007). La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer, Colección el oficio de la historia, 2.a ed., Ciudad de México, Iteso, , pp. 229.
- DE CERTEAU, Michel. Guiard, Luce, Mayol, Pierre. (2007). La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar, Colección el oficio de la historia, 2.a ed., Ciudad de México, Iteso, , pp. 271.
- FREUD, Sigmund. (1984). Tótem y tabú, 1.ª ed., Madrid, Alianza Editorial S.A., pp.207.
- GAITÁN, Andrés, (2005). Colección de ensayos sobre el campo del arte, compilación de ensayos 2004 – Los límites del cuerpo o lo bello en el horror, 1.ª ed., Santa Fe de Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Instituto Distrital de Cultura y turismo Gerencia de artes plásticas, 2005, pp.50.
- GALLO, Rubén, MÉXICO DF. (2005). Lecturas para paseantes, 1.a. ed, México, Turner, pp. 390.
- GOLDBERG, Roselee. (2002) Performance art, Colección 38, 2.a. ed, Barcelona, destino, pp.231.
- GROTOWSKI, Jerzy. (2006). Hacia un teatro pobre, 24.a ed, México, Siglo XXI editores, pp. 233.
- KRISTEVA, Julia, (2004). Poderes de la perversión – ensayo sobre Louis – Ferdinand Céline, 5.ª ed., México, Siglo XXI editores, , pp. 281 (tr. N. Rosa y V. Ackerman).
- LAPORTE, Dominique, (1998). Historia de la mierda, colección 27, 3.ª ed., Valencia, Pre –textos, , pp. 140 (tr. N. Pérez de Lara).
- MONTOYA, Jairo, (2001). La escritura del cuerpo/ El cuerpo de la escritura, colección estética expandida, 1.ª ed., Medellín, Universidad de Antioquia, pp.154.
- NAVARRO, Antonio José, (2002). La nueva carne – una estética perversa del cuerpo, colección 6, 1.ª ed., Madrid, Valdemar, , pp. 389.
- ORTEGA Y GASSET, José, (2004) La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, colección 13, 11.ª ed., Madrid, Espasa, , pp.222.
- PABÓN, Consuelo, (2005) “Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento año 2000: Memorias de una itinerancia” en Premio ensayo histórico, teórico o crítico sobre arte colombiano modalidad compilación de ensayos. Instituto Distrital de Cultura

y Turismo, Bogotá, 2006.

PHELAN, Peggy y LANE, Jill, (1998). The ends of performance, 1.ª ed., USA, New York University Press, pp. 372.

PHELAN, Peggy, (2001) Unmarked the politics of performance, 4.ª ed., USA and Canada, Routledge Taylor and Francis Group, , pp. 207.

PONCE DE LEÓN, Carolina, (2004). El efecto mariposa - Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000, 1.ª ed., Santa Fe de Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, pp.260.

RESTREPO, Pilar, (1998) La Máscara, la mariposa y la metáfora - Creación teatral de mujeres, Santiago de Cali, Teatro la Mascara, , pp. 253.

SALABERT, Pere, (2003). Pintura anémica, cuerpo succulento, colección 86, 1.ª ed., Barcelona, Laertes S.A., , pp. 370.

SALABERT, Pere, (2004). La redención de la carne - Hastío del alma y elogio de la pudrición, colección 1, 1.ª ed., Murcia, Cendeac, , pp. 144.

SERRES, Michel, (2003). Los cinco sentidos – Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo, 1.a ed en Colombia, Bogotá, Taurus, , pp. 464 (tr. M. C. Gomez B).

SERRES, Michel, (2008). El mal propio ¿polucionar para apropiarse? 1.a. ed., Paris, Le pommier, , pp. 38. (tr. L Paláu C).

SONTANG, Susan, (2004). Ante el dolor de los demás, colección 6, 1.ª ed., Madrid, Punto de lectura, , pp. 144.

VIDAL, Medina Fernando y GUERRERO, Lozano Carlos Enrique, (2005). No tienes que hablar con nadie, 1.ª ed., Santiago de Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes, pp. 76.

WARR, Tracey y JONES, Amelia, (2006). El cuerpo del artista, 1.ª ed., New York, Phaidon, , pp. 204 (tr. C. Franch Ribes).

CATÁLOGOS:

Cardoso, Maria Fernanda, (Agosto 4 a octubre 18 de2004). "Inventario 20 años", Banco de la Republica – Biblioteca Luís Ángel Arango, curaduría de Carolina Ponce de León.

Helena Producciones, (Diciembre 2006). Festival de performance de Cali- Colombia.

Helena Producciones, (2002) Guía para la observación de fotografías y videos. Festival de Performance de Cali, 1997-2002, Cali.

Instituto Colombiano de Cultura, (1990) Salón Nacional de Artistas de Colombia, 50 Años. Edición, reseñas y selección de textos Camilo Calderón Schrader, Bogotá,.

Instituto Colombiano de Cultura, (1992) XXXIV Salón Nacional de Artistas, V salones Regionales, Bogotá,.

Jiménez, Carlos, "La antropofagia. O el arte latinoamericano hoy", En las fronteras/ In borderlines, pp.17-37.

- Ministerio de Cultura, (1998). XXXVII Salón Nacional de Artistas, VIII salones Regionales, Bogotá,.
- Ministerio de Cultura, (2001). XXXVIII Salón Nacional de Artistas, Cartagena,.
- Ministerio de Cultura, (2006). 40 Salón Nacional de Artistas 11 Salones Regionales de Artistas, Diciembre.
- Pabón, Consuelo, (2000) "Actos de fabulación" Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia. Proyecto pentágono, Ministerio de Cultura- Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá,
- Roca, José I, (Enero 23 al 25 de marzo de 2001). "una cosa es una cosa/ una escritura automática del gesto", Eztetyka del sueño, pp. 121- 125.
- Sandoval, Rosemberg, (2001). Catálogo de la retrospectiva de Rosemberg Sandoval 1981-, Museo La Tertulia. Cali,.
- Ministerio de Cultura y El vicio producciones, (2005). DVD Plástica. Arte Contemporáneo en Colombia, Bogotá.
- A.A.V.V. (1988-2006): Catálogos del I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX y X Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Bogotá. Imprenta Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura.

REVISTAS:

- Dagognet, François, (2002). "Breve regreso a la maternidad", Traducciones, historia de la biología, N.20/ Noviembre, pp. 13-30.
- Dagognet, François, (2002) "El desperdicio, el desecho y lo casi nada", Traducciones, historia de la biología, N.20/ Noviembre, pp. 30-52.
- Dagognet, François, (2002) "Lo graso y las grasas", Traducciones, historia de la biología, N.21/ Noviembre, pp. 5-28.
- Dagognet, François, (2002) "Los guijarros", Traducciones, historia de la biología, N.21/ Noviembre pp. 28-64.
- Restrepo Hernández, Álvaro, (2002) "El cuerpo roto de Colombia", Número N.35/ Diciembre - Enero, Febrero 2003, pp. 19-25

WEB:

- ARCOS-PALMA, Ricardo, (Julio de 2007) El Cuerpo entre la representación y la presencia. Relación Arte y Cuerpo en el arte colombiano del siglo XX, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia,

<http://facartes.unal.edu.co/gica> consultada el 1 de abril de 2008.