

Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada

*Characters and scenarios in the performances
of Elena Tejada*

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 17 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Perú, artista visual, profesora. Licenciada en Filología Románica, Universidad de Bucarest, Facultad de Filología Románica, Rumanía. Estudios de Maestría en Literatura hispanoamericana, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. Estudios de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Dirección de Estudios Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: La ponencia enfoca aspectos enunciativos de las performances de la artista peruana Elena Tejada para profundizar en los efectos de sentido generados por la teatralización de la performance. La construcción de personajes y escenarios aporta los contenidos necesarios para los rituales de integración del público en la vivencia simbólica que las performances generan.

Palabras clave: performance / enunciación / personaje / escenario / ritual.

Abstract: *The paper focuses on the enunciative aspects of the art performances of the Peruvian artist Elena Tejada to deepen the effects of meaning generated by the theatrical performance. The construction of characters and scenarios provides the necessary contents for the rituals of integration of the public in the symbolic experience that the performances generate.*

Keywords: *performance art / enunciation / character / scenario / ritual.*

Introducción

La performance es un “estado de encuentro” (Bourriaud, 2006): crea una circunstancia que cuestiona la distancia entre el hacedor y el receptor, reemplazándola por un juego de intersubjetividades que colaboran en la generación de la acción. El acto colaborativo es facilitado por la proximidad física y / o afectiva de los participantes y por el distanciamiento de las fórmulas sociales que la performance interroga o combate. El teórico del arte y curador Nicolas Bourriaud, en su libro “Estética relacional”, afirma que la obra de arte no es un objeto sino una duración que debe ser vivida, el tiempo que dura el encuentro entre una obra y su observador (Bourriaud, 2006). La performance lleva esta característica a otro nivel relacional: construye interacciones e integraciones que contrarrestan la fragmentación del sujeto y de la sociedad y la ausencia de reacciones ante la instancia del otro. Reorganiza los indicadores de lo cotidiano creando un espacio — tiempo de descubrimientos gracias al cual se produce una experiencia inédita que no puede ser subordinada a referentes o meta textos externos. Es una experiencia compartida, un acontecimiento con potencial simbólico, en el cual comprender, sentir y existir se entrelazan. La distancia entre la realidad vivida en la circunstancia de la performance y la realidad de afuera es un punto de partida para la exploración de los límites, apelando a la teatralización del poder, la escenificación de lo nacional y la ritualización de la identidad. Estos tres conceptos que Jesús Martín-Barbero destaca en los planteamientos de García Canclini en “Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad” (Martín-Barbero, 1991) funcionan como líneas de fuerza en las performances de Elena Tejada, organizando sus manifestaciones, en vivo y en video, para llegar al tejido de la cultura híbrida primero en el Perú, luego en el mundo. En este recorrido, hay una constante: la teatralidad expandida a través de la construcción de roles y escenarios.

1. La teatralización del poder

A finales de la década de los 90, Elena Tejada realizó la performance de “orinarse en la Bienal de Lima”, como los periódicos la llamaron: durante una mesa de debates críticos a cargo de curadores de Bienales de América Latina (1997), luego de pasar desnuda de la cintura para abajo, con el torso cubierto de periódicos, caminando por la sala y repartiendo manifiestos, subió al estrado para gritarles a los ponentes y orinarse delante de ellos. Construyó un personaje, el/la artista, que se rebela y protesta contra el poder de las industrias culturales y de los líderes del arte, curadores, bienales, críticos. El personaje se muestra pobre, desesperado, insistente, desobediente, irreverente. Es el artista invisible

que ha decidido dejar de serlo. El contexto le es favorable: los empleados de MALI, el Museo de Arte de Lima, donde se realizaba la actividad, la persiguen para sacarla de la sala; el público reacciona levemente, sin tomar una actitud decidida, hasta que uno de los artistas presentes sale a su defensa y define la acción como arte, por lo cual requiere libertad de expresión; el curador brasileño bromea ofreciéndole cinco dólares en respuesta a sus gritos pidiendo apoyo. Vale resaltar que la performance comienza con la artista recorriendo una sala con unas 500 personas, repartiendo manifiestos escritos con letra muy pequeña. El público recibía los manifiestos de este personaje semidesnudo, cubierto con periódicos que referían las crisis del momento, pero no los leían, con las pocas excepciones de quienes hacían el esfuerzo de comprender el texto, pese a la dimensión de las letras. De manera ejemplar se configura una teatralización que sorprende al auditorio y en la cual colaboran todos los presentes asumiendo roles que funcionaron en una doble dimensión: la dimensión de la realidad, donde se refiere la situación de los artistas en una sociedad de poderes y la dimensión creada en este intersticio de arte-acción, donde la víctima que protesta es objeto de persecuciones, burlas, rechazos, miradas indiferentes y actitudes pasivas, con escasos actos de solidaridad, siempre y cuando pueden respaldarse en un referente paradigmático. El espacio sociocultural y el espacio de la performance coinciden por unos momentos, lo que provoca más que reflexiones sobre el tema y sobre uno mismo; provoca acciones, que llevan adelante un relato que está construyéndose de manera fáctica y simbólica al mismo tiempo. Al final, frente a la inminencia de una detención, un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la protegen y la sacan de la sala. Ninguna de las acciones de los participantes en la performance había sido planificada; cada uno asumió su rol por un impulso situacional.

El personaje del artista en el escenario del poder vuelve en 2000 en “Terreno de Experiencia 1” (Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, Lima), una muestra que exploraba las tendencias recientes del arte. En su performance, “Boundaries”, Elena Tejada se esforzó por leer en inglés — pronunciado como se escribe — libros de arte, subida en una mesa y rodeada de libros, y terminó masticando y tragando las páginas de uno de estos incomprendibles depositarios de la verdad sobre el arte.

Otra vez fue el personaje del artista que está fuera de los ámbitos reconocidos del arte y que desea ingresar en el circuito de los artistas de vanguardia, intelectuales al tanto de las últimas tendencias, por una vía que considera apropiada, nutriéndose al propio y al figurado de la información legitimadora del arte. Hacer suyo el meta texto del arte actual es una vez más un intento de



Figura 1 · Elena Tejada, Performance en la Bienal de Lima, 1997.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

Figura 2 · Figura 1 y 2 · Elena Tejada, Performance en la Bienal de Lima, 1997.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

Figura 3 · Elena Tejada, *Boundaries*, 2000. Fuente:

<https://tejadaherrera.wordpress.com/>



Figura 4 · Elena Tejada, *Recuerdo*, 1998. Fuente:

<https://tejadaherrera.wordpress.com/>

Figura 5 · Elena Tejada, *Recuerdo*, 1998. Fuente:

<http://artishockrevista.com/2016/09/12/elena-tejada-herrera-videos-esta-mujer/>

Figura 6 · Elena Tejada, *Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre*, 1999. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

<https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

Figura 7 · Elena Tejada, *Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre*, 1999. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

<https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

<https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

superar la exclusión o la marginalidad. Es un pobre esfuerzo desesperado por aprender, ingresar, ser aceptado, estar dentro del mundo del arte con sus grandes paradigmas estéticos y culturales. La performance termina en el posible vómito y la reacción empática del auditorio en medio de una sala repleta de libros que definen el arte.

En las dos performances que indagan en la problemática del artista en el contexto de una red de poderes que definen la sociedad se apela a una teatralización en el límite de lo real con lo simbólico. Para la artista, las acciones son reales y la implican sensorial y mentalmente: corre riesgos y enfrenta el miedo. En la protesta o en el esfuerzo desesperado e inútil, el personaje que rompe reglas y tabúes desarrolla con la teatralización expandida de sus construcciones un planeamiento creativo estratégico que opta por el impulso pasional, en torno al cual se organizan referentes, contenidos y percepciones.

2. La escenificación de lo nacional

Para Elena Tejada la performance es focalizada y reduce la distancia del acontecimiento o estado histórico de las cosas a través de la creación de escenarios que despliegan las tensiones entre proximidad/distancia, objetividad/subjetividad, mimesis/diégesis. La construcción del escenario conlleva simbolizar el mundo o mejor dicho la realidad vivida por la comunidad. El escenario creado asume las funciones de la instancia narrativa mientras que el cuerpo se encarga de la mediación del relato. Es lo que ocurre en la performance "Recuerdo" (1998) realizada en el patio de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde se arrastró en una bolsa negra de plástico por el piso, de un símbolo de escarapela a otro, gritando los nombres de los estudiantes desaparecidos y luego asesinados por la dictadura, de la Universidad de La Cantuta. Para hacer trabajar el escenario, desde lo inmediato y efímero de la performance, se privilegió la representación de los signos arquetípicos de lo contextual: la bolsa en la cual se encierra/esconde un cadáver para significar el crimen que espera ser reconocido y juzgado; las escarapelas que definen la historia de la patria, en su transcurrir temporal; la radiograbadora cuya música se escuchaba en alto volumen, ruido y diversión al mismo tiempo, con la cual los gritos de la artista debían luchar para ser escuchados: he aquí una experiencia de las asociaciones, llevando la intersubjetividad a un marco concreto de referencias culturales. La memoria social proporcionó los referentes de la acción y sus valores emocionales.

La escenificación de lo nacional apela a la capacidad del público de re-construir el relato a través de un conjunto de objetos, imágenes y sonidos, haciendo

que estos fragmentos simbólicos desaparezcan ante el re-surgimiento del hecho histórico, una característica que, para García Canclini, es propia del arte contemporáneo, en tanto que fenómeno de inminencia, lo que enfatiza el carácter de acontecimiento del arte (García Canclini, 2010). La transformación de la performance vivencial en video amplía el territorio del acontecimiento: los social media integran arte y vida de manera reiterativa e intercultural, ofreciendo nuevas posibilidades de generación conjunta de sentido y de preservación de las narrativas construidas (Aristimuño, 2016).

3. La ritualización de la identidad

En las performances de Elena Tejada, la identidad es el núcleo del cual emergen los temas y los recursos de expresión e interacción. ¿Cuanto hay de autorreferencialización en el tratamiento del tema de la identidad? Hay un factor testimonial que se extiende a una red cada vez mayor de instancias en busca de diálogo e integración. La artista, formada como pintora en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, es una investigadora cuyos proyectos atacan directamente problemas de la comunidad referentes a la condición de la mujer, del inmigrante, del homeless, del artista, de los íconos de la sociedad de consumo. Lo hace partiendo siempre desde su propia instancia: como mujer, como peruana, como artista, como inmigrante. El artista desamparado no es el único personaje que ha creado; otro personaje emblemático es la mujer que pretende superar los tabúes del cuerpo, de la personalidad y del rol en la sociedad en “Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre”, “La Manera en que Decenas de Personas Miran a Una Mujer Desnuda”, “One Day Around the Neighbourhood Choreographing My Dancing” o “Burping Wonder Woman”. En una entrevista realizada por Gabriela Wiener para la publicación virtual La Mula, con ocasión de la exposición “Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010” (Proyecto AMIL), Elena Tejada profundizaba en el factor autorreferencial:

El trabajo parte de una urgencia, la de responder a situaciones frente a las que es imposible permanecer calladxs. Además, creo que el arte tiene un poder transformador y que puede generar cambios. Para mí es más difícil guardar silencio, ser cómplice de situaciones injustas. El contexto al que respondía mi trabajo en ese momento nos afectaba a todxs. El arte es el medio con el que mejor me expreso. Y es arte pero también activismo, sin ser panfletario. La Lima en que produje esos trabajos era una Lima cucufata, al punto que generaron rechazo no solo entre los hombres, sino también entre las mujeres. Pero cuando realmente crees en lo que estás haciendo y tienes una convicción muy fuerte, el rechazo no te afecta. Más bien es una reacción esperable dentro de las circunstancias. (Wiener, 2016)



Figura 8 · Elena Tejada, *Burping Wonder Woman*. Fuente: <https://tejadaherrera.wordpress.com/>

Figura 9 · Elena Tejada, *Guammmmtanamera*. Fuente: <https://tejadaherrera.wordpress.com/>

Figura 10 · Elena Tejada, *Performance*. Fuente: <https://tejadaherrera.wordpress.com/>

Las performances que exponen directamente la problemática de la identidad y sus rituales contemporáneos proceden desde lo local hacia lo global, en un juego de transferencias e intercambios que aluden al nacimiento de las narrativas de la globalización imaginada, que ordenan las diferencias y las desigualdades, expuestas pero no resueltas (García Canclini, 1999). Operan al margen de los paradigmas de la representación artística, abriéndose al humor y a la hibridez de la cultura popular, como en el caso de la performance “Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre” (1999) donde la artista baila en ritmos fusionados afroperuanos y de tecnocumbia, junto con un vendedor travesti de golosinas, en representación de la decisión de obrar cambios en su identidad de mujer.

En Estados Unidos, donde vive desde 2002, una de las identidades que lleva a la calle con sus performances es la “Mujer Maravilla Eructando” que interpela los mitos de la cultura popular y sus hábitos, a la vez que lleva adelante los rituales de representación de la identidad de mujer.

Desde otro ángulo, el encuentro entre lo masculino y lo femenino, como en la performance “Guammmmtanamera” la artista enfoca de manera explícita el manejo de la diferencia y la perspectiva intercultural.

La práctica de la ubicación en el entorno urbano conlleva la sensación de concretez e interacción real, lejos de las corrientes de desmaterialización del arte y de cultura. Hay un *detournement* situacionista (Brea, 2002): se interviene en los espacios y recorridos cotidianos de la ciudad creando intersticios de encuentro y comunicación.

Conclusiones

Elena Tejada es una artista trans-disciplinaria que trabaja en la intersección de varios medios, la performance, la instalación, el video y la práctica social. Las performances de Elena Tejada emergen del marco cultural de los valores de una comunidad para crear una matriz semántica que invita al espectador a participar en este espacio / tiempo emergente. La teatralización de la performance incrementa el valor simbólico del acto a la vez que le proporciona los elementos necesarios para la construcción de personajes y escenarios que desarrollarán a través de la teatralización del poder, la escenificación de lo nacional y la ritualización de la identidad las narrativas críticas de la una sociedad que amplía sus fronteras siguiendo las líneas de fuerza de sus problemas.

Referencias

- Aristimuño, Felipe (2016) "O social media como veículo da obra de arte total de Ana Pérez-Qiroga." *Revista Estúdio. Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 7 (15): 65-72.
- Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora. ISBN:9871156561
- Brea, José Luis (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA. ISBN 84-95719-05-3
- García Canclini, Jesús (1999) *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, ISBN 950-12-5476-3.
- García Canclini, Jesús (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores. ISBN 9789871566303.
- Martín-Barbero, Jesús (1991) "Sobre Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad." *Reseña. Magazin Dominical*, No. 445. Bogotá: El Espectador (Noviembre 3 de 1991).
- Wiener, Gabriela (2016) "Elena Tejada: 'En el Perú me agredían los propios artistas, uno solía golpearme cada vez que me veía'." Entrevista a Elena Tejada". *La Mula*. Lima. <https://redaccion.lamula.pe/2016/12/21/elena-tejada-en-el-peru-me-agredian-los-propios-artistas-uno-solia-golpearme-cada-vez-que-me-veia/gabrielawienner/>