

# Cepillar la historia del performance a contrapelo<sup>1</sup>

LUIS DURAN SEGURA

Universidad de Costa Rica

## RESUMEN

Dentro de las narrativas históricas del arte, la historia del performance ha sido frecuentemente entendida como una manifestación exclusivamente derivada de la creatividad occidental. Esta perspectiva ha consolidado un enfoque eurocéntrico que invisibiliza otras genealogías posibles de esta práctica artística. Este artículo propone una revisión crítica que reconozca la matriz colonial como parte constitutiva de la historia del performance. Se busca evidenciar cómo el performance ha estado atravesado por dispositivos de poder que han inscrito cuerpos subalternizados en el marco de prácticas de exhibición y espectacularización. La reflexión se construye a partir del análisis de debates teóricos contemporáneos y de momentos específicos que permiten rastrear las inscripciones coloniales en el performance occidental. Se examinan diversas formas de exhibición que han contribuido a la configuración de un régimen escénico colonial, tales como los gabinetes de curiosidades y las colecciones de historia natural, los zoológicos humanos y jardines de aclimatación, los espectáculos de tortura y subasta, las barracas de feria, los circos y caravanas, así como el papel del museo en la producción de una pornografía racializada. Este enfoque permite desentrañar las complejidades políticas, culturales y epistemológicas que atraviesan la práctica y la reflexión del performance. En consecuencia, se plantea la necesidad de reescribir su historia a contrapelo, incorporando voces, cuerpos y memorias históricamente subalternizadas, y reconociendo la densidad colonial que aún permea sus manifestaciones contemporáneas.

1. Esta reflexión retoma una serie de anotaciones desarrolladas en el marco del curso Problemas de Estética, impartido durante el segundo ciclo lectivo de 2021 en el Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica. Esta reflexión se inscribe en la misma línea de trabajo que dio origen a un texto previamente publicado: “Cuatro anotaciones sobre los estudios de la performance” (Durán, 2022), también resultado de dicha experiencia docente.

**Palabras clave:** arte, cuerpo, colonialidad, exhibiciones, performance.

## **ABSTRACT**

Within dominant art historical narratives, the history of performance has often been understood as a manifestation exclusively derived from Western creativity. This perspective has reinforced a Eurocentric framework that renders other possible genealogies of this artistic practice invisible. This essay proposes a critical revision that recognizes the colonial matrix as a constitutive element of performance history. It seeks to demonstrate how performance has been shaped by regimes of power that have inscribed subalternized bodies within practices of exhibition and spectacularization. The analysis is grounded in contemporary theoretical debates and specific historical moments that allow for the tracing of colonial inscriptions within Western performance. The essay examines various forms of display that have contributed to the configuration of a colonial scenographic regime, including cabinets of curiosities and natural history collections, human zoos and acclimatization gardens, spectacles of torture and auction, traveling sideshows, circuses and caravans, as well as the museum's role in producing racialized pornography. This approach enables a critical unpacking of the political, cultural, and epistemological complexities that shape both the practice and theorization of performance. As such, it calls for a rewriting of its history *against the grain*, foregrounding historically subalternized voices, bodies, and memories, and acknowledging the colonial entanglements that continue to permeate its contemporary manifestations.

**Keywords:** art, body, coloniality, exhibitions, performance.

**2.** Un ejemplo de otros esfuerzos de historiación puede encontrarse en *Embodied Avatars: Genealogies of Black Feminist Art and Performance* (2015) del historiador estadounidense Uri McMillan.

En esta obra, McMillan propone una genealogía radicalmente distinta a la tradicional, al incorporar momentos históricos en los que se condensan escenificación, racialización y acción performativa de mujeres negras. El autor examina un conjunto de prácticas de performance que se inicia a principios del siglo XIX y se extiende hasta los primeros años del siglo XXI. A través de cuatro estudios de caso, McMillan analiza una amplia gama de materiales culturales, que incluyen espectáculos de rarezas, narrativas de personas esclavizadas y grabados decimonónicos, así como escritos de artistas, fotografías y videoarte del siglo XX. Este enfoque le permite ampliar los márgenes de lo que comúnmente se considera bajo el rótulo de "arte de performance". En la conclusión, extiende la línea temporal hacia el presente para considerar performances

"Pero debo aclarar una cosa: no es que seamos exhibicionistas (por lo menos no todos los somos). De hecho, siempre resulta doloroso exhibir y documentar nuestros imperfectos cuerpos, intervenidos por la cirugía mediática, cubiertos de implicaciones políticas y culturales. No tenemos otra opción. Es casi un "mandato" a falta de un mejor término".

—Guillermo Gómez-Peña

## I

Coco Fusco, artista y escritora cubano-estadounidense, en *La otra historia del performance intercultural* (2011), cimentó las bases de una nueva labor arqueológica en el campo de la estética, una reconstrucción reflexiva del pasado y, a la vez, una crítica del presente<sup>2</sup>. La autora, con aguda perspicacia, muestra que el performance no tiene origen en las experimentaciones artísticas de las vanguardias europeas y estadounidenses de inicios del siglo XX, como comúnmente se reconoce en los tratados oficiales de historia del arte o en los montajes de museos de arte contemporáneo, sino en cruentas prácticas de exhibición de la diferencia colonial. Así, afirma que:

... El arte del performance en Occidente no comenzó con los eventos dadaístas. Desde los primeros días de la "conquista" europea, se llevaron "muestras aborígenes" de pueblos de África, Asia y el continente americano a Europa para su contemplación estética, análisis científicos y entretenimiento. Estas personas de otras partes del mundo se vieron obligadas primero a ocupar el lugar que los europeos ya habían creado para los salvajes en su propia mitología medieval; después, con el surgimiento del racionalismo científico, los „aborígenes“ en exhibición fungieron como prueba de la superioridad natural de la civilización europea, de su capacidad de ejercer control sobre el mundo „primitivo“ y extraer conocimiento de él, y, en última instancia, como prueba de la inferioridad genética de las razas no europeas. (Fusco, 2011, pp. 317)

Y luego muestra, por medio de un inventario de evidencias históricas, la persistencia de exposiciones vivientes, en forma de living display, que involucraron grupos humanos no-occidentales en los últimos 500 años. Una extensa lista que abarca aborígenes australianos, tahitianos, aztecas, iroqueses, cheroquis, ojibwas, iowas, mohawks, botocudos, guianeses, hotentotes, kafires, nubios, somalíes,

cingaleses, patagónicos, fueguinos, kahucks, anapondeses, zulúes, bosquimanos, japoneses y lapones, entre muchos otros pueblos en los que su rapto no fue documentado. En la mayoría de estos casos la exposición fue forzada o condicionada coercitivamente por lo que no contó con la voluntad expresa de las personas participantes ni de sus comunidades.

En estas se les exigía a las personas, atrapadas y estudiadas, que se presentaran “a sí mismas” y que expusieran su cuerpo “real”, que lo dispusieran en un escenario “natural”, ante el escrutinio del espectador caucásico, mucho antes de que ese tipo de performance auto-referencial se convirtiera en el sello distintivo del *body art* o del *happening*. Entonces, lejos de las intervenciones del futurismo, dadaísmo, surrealismo y fluxismo, el performance parece emergir en la escenificación de las otredades. En otras palabras, el desarrollo del performance en occidente está atravesado por las heridas y las inscripciones coloniales y, por lo tanto, entenderlo implica reflexionar diacrónicamente sobre la subalternización de los cuerpos.

El performance, entonces, está anclado a lógicas moderno-coloniales que retienen, reparten y disponen los cuerpos de manera jerárquica, instrumentalizándolos para su explotación productiva y banalización cultural. Este entramado de dominación se manifiesta, como ha señalado la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui en *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina* (2015), en un sistema visual, económico, racial y sexual que tiene como hito fundacional en el llamado “descubrimiento-conquista”. Esta afirmación permite comprender cómo ciertas prácticas de exhibición, que son consideradas acciones básicas del propio performance, pueden reproducir matrices coloniales-capitalistas que destruyen las vidas, los afectos y las epistemologías locales de los sujetos no-occidentalizados.

No en vano, estas prácticas estuvieron concebidas y diseñadas para el deleite del ojo occidental, deseoso de descubrimiento y hambriento de otredades “primitivas”, por lo tanto, ávido de “auténticidad”. Dentro de este creciente público blanco, masculino, burgués y urbano apareció un sentimiento de rechazo unido ambivalentemente al sentimiento de atracción como han sostenido el psiquiatra martiniqués Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (2007) y el antropólogo indio Homi Bhabha en el *Lugar de la cultura*

paradigmáticas realizadas en el contexto del arte contemporáneo, la cultura popular y los nuevos medios en el siglo XXI.

(2009). El mirar y el ser mirado, centrales en la construcción del disfrute colonizador, impulsaron una economía moral basada en la hipervisibilización de lo “otro”.

## II

Fusco, además, conjura una serie de reflexiones producto de una acción interactiva llamada *Couple in the cage: two undiscovered amerindians visit the west* (1993) que fue realizada y registrada en conjunto con el performer chico Guillermo Gómez-Peña en el marco del quinto centenario del descubrimiento de América en 1992. En esta etnografía “de cabeza”, ambos artistas se encerraron en una pequeña jaula y se presentaron como dos muestras representativas de una “aldea” de isla ficticia de Guatinaui. Dos especímenes “intactas” y “virginales” que estaban dispuestos a ser descubiertos y auscultados. Acompañados, también, de placas taxonómicas que describían sus características anatómicas bajo un lenguaje que emulaba lo estrictamente objetivo, racional y puro.

**Imagen 1.** Fotografía de *Pareja enjaulada: dos amerindios no descubiertos visitan Occidente*, 1993. Fuente: Fusco (2011).



Gómez-Peña se vistió como un seductor luchador azteca de Las Vegas con una máscara de piel de leopardo y Fusco como una Taina natural de la Isla de Gilligan que llevaba una falda corta de paja, gorra de béisbol, zapatillas deportivas y cabello trenzado. Entre ellos y el público había guardias similares a los de un parque temático que tenían la ocupación de comunicarse con los visitantes, traducir lenguajes nativos, darle comida a la pareja y llevarlos al baño con correas de mascotas. La intervención circuló por ciudades con tradiciones de exposiciones o espectáculos como Madrid, Londres, Washington, Chicago, Nueva York, Sydney y Buenos Aires, en una gira que se extendió por un año y medio.

El mismo Gómez-Peña, en *Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de antropología inversa* (1999), reflexiona sobre el diorama como parodia del orden eurocéntrico:

Mis colaboradores y yo elaboramos "dioramas vivientes" (y agonizantes) que parodian y subvierten ciertas prácticas de representación que se originaron en la época colonial, incluyendo a los tableaux vivants etnográficos como los que se encuentran en los museos de Historia Natural y de Antropología, los freak shows o monstruos de feria, las curiosshops o tiendas de curiosidades fronterizas y las porno-vitrinas. Emulando estos formatos de representación nos exhibimos a nosotros mismos como artefactos humanos exóticos: a veces re-presentamos meros "especímenes" etnográficos, digamos, miembros de una tribu ficticia en vías de extinción. (Gómez-Peña, 1999, párr. 2)

Y, luego, profundiza en este formato:

Emulando estos formatos de representación, mis colaboradores y yo nos exhibimos a nosotros mismos como artefactos humanos exóticos: a veces re-presentamos meros "especímenes" etnográficos, digamos, miembros de una tribu ficticia en vías de extinción. Otras veces adoptamos identidades híbridas sugeridas por el mismo público lo cual nos convierte en Frankensteins multiculturales o incluso en "etno-cyborgs" co-creados en colaboración con usuarios anónimos del Internet. (Gómez-Peña, 1999, párr. 3)

*Couple in the cage: two undiscovered amerindians visit the west* funcionó como un escenario de proyección de fantasías del público en relación con el “otro”, fabricado como “exótico”. Esto a pesar de las evidentes contradicciones en las identidades étnicas que se expusieron, como que Fusco bailara rap en español y Gómez-Peña escribiera en un computador portátil. Las personas los reconocían como “buenos salvajes” y, por lo general, se situaban en el papel del sujeto colonizador, evangelizador, coleccionista, fisgón, turista o voyeur, al contemplarlos y examinarlos cómodamente, tomarse fotografías con ellos y darles dinero para que ejecutaran bailes primitivos, rituales de vudú o mostraran sus genitales. La acción se convirtió en un espejo para algunos espectadores como recuerda la crítica cultural Diana Taylor en *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (2015).

La acción desafía la forma en la que la cultura es empacada, vendida y consumida al interior de estructuras hegemónicas. La circulación de esas imágenes que Fusco y Gómez-Peña desenmascaran esconde trasfondos “teatrales” de la vista del espectador: los cuerpos de ambos artistas, el espacio dentro de la jaula y los públicos expectantes, permiten un nuevo “lente” para revisar los dogmas de la “presencia” y “puesta en escena” como lo ha realizado la teórica feminista estadounidense Peggy Pellan en *Unmarked: The Politics of Performance* (1993). Los Guatinaui, desde su jaula, confrontan a los espectadores con el colonialismo a través de la encarnación de una de las representaciones más habituales y violentas en occidente. Y su performance pone de cabeza el pasado y el presente colonial.

### III

A partir de estas dos experiencias, la de recordar (Fusco en *La otra historia del performance intercultural*) y la de encarnar (Fusco y Gómez-Peña en *Couple in the cage: two undiscovered amerindians visit the west*) se puede explorar el performance, a diferencia de lo que recurrentemente se explica, como una práctica de exhibición que hunde sus raíces en la construcción de las narrativas sobre lo civilizado y lo bárbaro, la normalidad y la anormalidad, lo próximo y lo lejano y la mismidad y la alteridad. Las muestras de cuerpos, vivos o muertos, completos o fragmentados, individuales y colectivos,

se han reinventado con el paso del tiempo, en los medios de comunicación, en los eventos masivos, en las proclamas políticas y en los discursos científicos, como expone el antropólogo mexicano Roger Bartra en *El salvaje artificial* (1997).

El performance transita por prácticas, poderes, subjetividades y miradas que construyen y ficcionan cuerpos exotizados, racializados, sexualizados y, muchas veces, mercantilizados. En consecuencia, los escenarios, acciones, objetos, cuerpos y medios involucrados en estas exhibiciones, en tanto formas coloniales, se vinculan a un largo continuum de subyugación y violencia. Identificar estas exhibiciones, utilizando la apuesta del filósofo alemán Walter Benjamin en *Tesis de la historia y otros fragmentos* (2008), permite una inversión a la historia del performance. Es decir, reconstruir una historia-otra que, a partir de “momentos” no necesariamente cronológicos, desafía e interrumpe los mitos del origen, las narrativas lineales de desarrollo y las interpretaciones dominantes e institucionales.

Algunos de estos “momentos”, sedimentaciones arqueológicas que apuntan decididamente a la necesidad de una ruptura, son:

### **3.1 Gabinetes de curiosidades y colecciones de historia natural**

Los gabinetes de curiosidades o cuartos de maravillas sirvieron, desde mediados del siglo XVIII, como espacios barrocos para acopiar objetos encontrados en viajes de exploración y para resguardar restos animales y humanos con la intención de desplegarlos abigarradamente. Posteriormente, durante el siglo XIX, la historia natural asumió dicha labor, pero, en su lugar, empezó a construir taxonomías del mundo, organizando elementos comunes y diferenciadores entre especies. Las colecciones anatómicas, las ceras de modelos, los frascos con órganos salmuerizados, las osamentas erguidas y las vitrinas transparentes con cráneos también formaron parte de este interés por formar, en un sentido educativo, una mirada moderna sobre el cuerpo dentro de ámbitos especializados de la ciencia.



**Imagen 2.** Afiche del Museo anatómico instalado en Museo Roca en Madrid, 1910. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

El gabinete y las colecciones hacen parte de una tradición, no necesariamente lineal, de consolidación de un cuerpo analizable y exhibible como lo muestra Elizabeth Hallam, antropóloga británica, en *Anatomy Museum: Death and the Body Displayed* (2008). El museógrafo británico Samuel Alberti en *Morbid curiosities: medical museums in nineteenth-century Britain* (2011), en este sentido, reconoce la invención de toda una cultura material alrededor de los cuerpos. Una serie de artefactos que estuvieron interesados por facilitar mecanismos escénicos cada vez más complejos para crear un atlas-anaquel de los cuerpos patologizados, cuerpos “extraños” y “degenerados”.

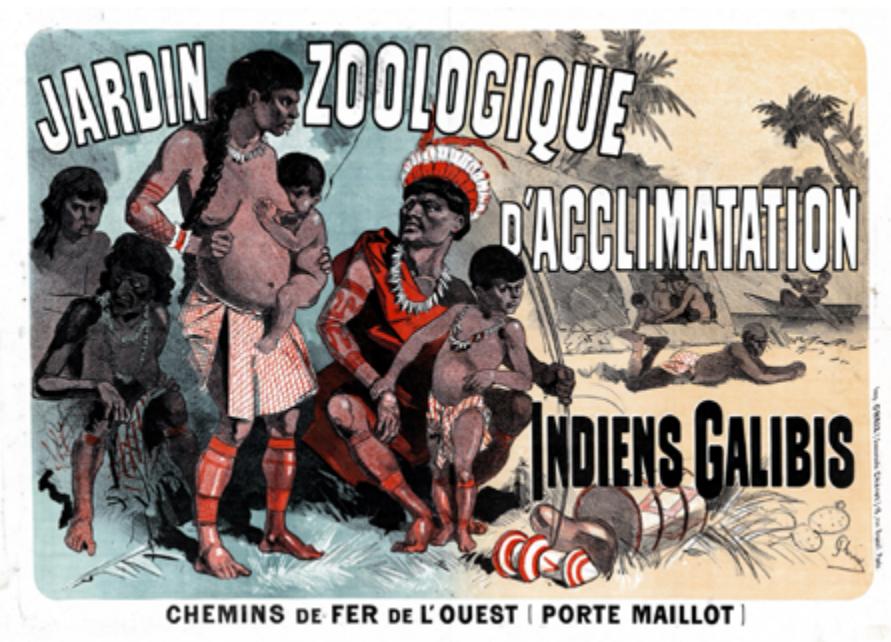
### 3.2 Zoológicos humanos y jardines de aclimatación

El racismo científico, extendido plenamente en las principales capitales de los países europeos, sirvió de aliciente para motivar y justificar diversas prácticas que intentaron evidenciar la supuesta

“barbaridad” e “inferioridad” de las poblaciones no-europeas. En este contexto, el modelo depredador implementado por el zoólogo alemán Carl Hagenbeck a partir de 1874 promovió un sinnúmero de secuestros de personas indígenas para mostrarlas vivas en espacios ex profesamente diseñados y construidos para estos fines. Las exposiciones coloniales y universales mostraron personas pertenecientes a poblaciones indígenas como trofeos de caza para justificar una jerarquía geopolítica entre Europa y el resto del mundo y una jerarquía corpo-política entre los cuerpos que pueden mirar y los cuerpos que deben ser mirados.

En este contexto, el historiador chileno Christian Báez y el antropólogo británico Peter Mason en *Zoológicos humanos: fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, siglo XIX* (2006) señalan la existencia de zoológicos y jardines que funcionaron como simulaciones imperiales que replicaban los hábitats de las personas exhibidas gracias a medios arquitectónicos, paisajísticos, vestimentarios y artefactuales que evocaban sus supuestos estilos de vida. Estas exhibiciones, además, adquirieron un carácter antropozoológico. Las personas fueron presentadas junto con animales salvajes y plantas tropicales como símbolo de la domesticación total de la vida. Así, ofrecieron a los espectadores unos ambientes “verdaderos” al tiempo que posicionaron un imaginario sobre los mundos distantes.

**Imagen 3.** Afiche del Jardín zoológico de aclimatación de París, 1882. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia.

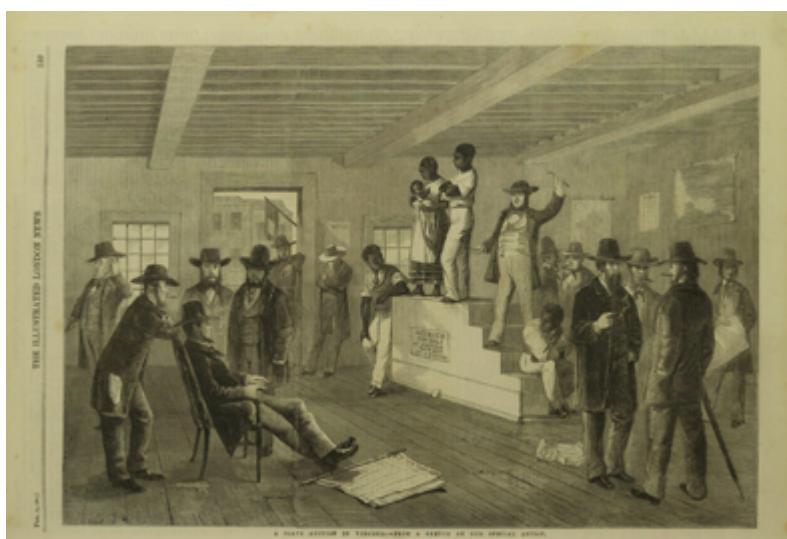


Achille Mbembe, historiador camerunés, sostiene en *Neither this nor that* (2020) que los zoológicos contemporáneos perpetúan una política de la separación. En estos espacios, tanto animales como humanos —tras haber sido capturados, aunque no necesariamente eliminados— son exhibidos mediante dispositivos que instituyen una distancia regulada. Esta distancia, inscrita en mecanismos de alejamiento y control, certifica la diferencia entre quienes observan y quienes son expuestos. Según Mbembe, no es casual que esta lógica espacial y afectiva, que condena a la persona exhibida a una existencia suspendida entre miradas, sea también la que estructura las políticas migratorias contemporáneas, donde se articulan de forma perversa las categorías de raza, clase y nación.

### 3.3 Torturas, subastas y espectáculos

La crítica literaria estadounidense Saidiya Hartman en *Scenes of subjection: Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America* (1997) identifica una amplia variedad de exhibiciones a las que estuvieron sometidas las personas negras esclavizadas en Estados Unidos durante el siglo XIX. La autora hace visible, entonces, la relación condicionante entre espectáculo y violencia. Desde los castigos aleccionadores y reprimendas corporales ante multitudes, las humillaciones laborales y las sumisiones cotidianas infringidas por los capataces, las subastas de compra y venta de ejemplares esclavos, hasta los shows cómicos y musicales del género minstrel que representaban de manera burlesca a las personas negras.

**Figura 4.** Grabado de familia en la tarima de subasta en Virginia, 1861. Fuente: Biblioteca Pública de Nueva York.



Tanto las torturas, las subastas y los espectáculos no se pueden entender fuera de su despliegue dramático porque estas dependen, precisamente, de las demostraciones del poder del esclavista y la denigración de la persona cautiva. Se trata de una visualidad archivada que naturaliza las jerarquías como señala Agnes Lugo, crítica literaria puertorriqueña, en *Tras la visualidad del rostro esclavo* (2012), y en las que las demostraciones de poder son tan cruciales como el título legal de propiedad de la persona esclava, ya que confieren al portador una legitimidad simbólica que el documento por sí solo no otorga.

### **3.4 Barracas, circos y caravanas**

Entre 1880 y 1920 se popularizaron en Estados Unidos y Europa diversos espectáculos ambulantes cuyo principal atractivo era la exhibición de personas consideradas como “portentos” de la naturaleza: el hombre elefante, la niña microcéfala, los gemelos siameses, el enano o la mujer barbuda. En escenarios improvisados —carpas circenses, ferias locales, carrozas de caravanas, tableau vivants— se presentaban cuerpos calificados como monstruosos, cuya anomalía física generaba asombro y entretenimiento en un público amplio que adquiría entradas a precios accesibles para asistir a estos freak shows. Este tipo de espectáculos no solo impactó la cultura popular de la época, sino que dejó huellas en múltiples expresiones culturales, como la literatura, la pintura, la fotografía, el vodevil e incluso el deporte según Jean-Jacques Courtine, historiador francés, en *El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de deformidad* (2005).

Los críticos culturales estadounidense Robert Bogdan en *Freak Show: presenting human oddities for amusement and profit* (1988) y Rosemarie Garland-Thomson en *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body* (1996) encuentran en la espectacularización de la diversidad una serie de mecanismos visuales de construcción social de los cuerpos anormalizados. Para ambos autores, los espectáculos de los llamados “anormales”, por mucho tiempo aceptados y ampliamente difundidos, ofrecieron una renovada estrategia de mostrar teatralmente los símbolos de alteridad por medio de interpretaciones artísticas, atléticas y fenotípicas. Símbolos asociados a la discapacidad, la amputación, la ambigüedad, la fealdad, la bestialidad, la excepcionalidad y la extravagancia.



**Imagen 5.** Fotografía de espectáculo de rarezas en la Feria de Rutland en Vermont, 1941. Fuente: Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

### 3.5 El museo y la pornografía racializada

Saartjie Baartman, mujer khoikhoi conocida en Europa como la Venus de Hotentote, fue tratada y luego exhibida museográficamente en Londres y París, adquiriendo el carácter de una atracción monstruosa, al mismo tiempo de espectáculo biológico y sexual. El museo opera, según el filósofo español Paul B. Preciado en *Gigantes / Casas / Ciudades. Apuntes para una topografía política del género y de la raza* (2005), de modo similar al zoológico humano. Es decir, como un espacio transicional, un reducto racial extirpado a la colonia y transplantado en las metrópolis. El cuerpo de Baartman, capturado, exhibido y expuesto en vida, y aún después de fallecer por medio de la presentación de su esqueleto, cerebro y órganos sexuales, aparece como un caso paradigmático de construcción del tráfico decimonónico de objetos, conocimientos y cuerpos.



*Les Curieux en cartasel  
ou les Cordons de souliers.*

À Paris chez Martinet, Libraire, rue de Cog. R<sup>e</sup>. 15. et Chez Charon rue St. Jean de Beauvais R<sup>e</sup>. 26.

Delaplan.

Así, los cuerpos de las mujeres negras, metáforas orgánicas del intercambio discursivo y material de la globalización, se ven al mismo tiempo invisibilizados y sobre-expuestos ante los dispositivos visuales de control y mediatización. Preciado (2005), en este sentido, recuerda la pervivencia de modelos culturales entre la exposición de Bartmann y la pornografía en el cine y en las revistas norteamericanas entablando una crítica a la narrativa lineal progresiva propia del historicismo. Estos implican la producción pública de cuerpos racializados a través de técnicas de representación que impiden, más que garantizan, el acceso al espacio público y exigen la recreación de estos cuerpos en términos de excesiva monstruosidad sexual y racial.

**Figura 6.** Grabado de Saartjie Baartman y curiosos observándola, 1815. Fuente: Museo Britanico.

## IV

En 2009, el Museum of Modern Art (MoMA) inauguró *100 Years: A History of Performance Art*, curada por RoseLee Goldberg (2009), un ambicioso montaje que buscó trazar la evolución del performance a través de una extensa recopilación de archivos, obras, fotografías, registros sonoros y cinematográficos. Este montaje retrató movimientos, sucesos y obras fundamentales y estableció como punto de partida el *Manifiesto futurista* publicado por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti en 1909. Un esfuerzo similar por establecer un origen canónico se encuentra en publicaciones como *Performance Art. From Futurism to the Present* (1988) de RoseLee Goldberg y, más recientemente, en *Arte y performance: una historia desde las vanguardias hasta la actualidad* (2022) de Pedro A. Cruz.

Sin embargo, a pesar de su rigurosidad historiográfica, estas narrativas tienden a soslayar las advertencias formuladas por Fusco y Gómez-Peña, quienes subrayan la necesidad de incorporar historias silenciadas —como las de los zoológicos humanos— dentro del devenir del performance. La renuencia a confrontar las exhibiciones de los cuerpos negros, indígenas y pobres, así como los cuerpos femeninos, gays, transgéneros o aquellos que se desvían de la norma, los cuales han sido “demonizados” por la maquinaria mediática, revela una agenda claramente eurocentrada y desprovista de los mecanismos necesarios para el autoanálisis y la autorreflexión. Por esta razón, las implicaciones de asumir estos riesgos genealógicos son significativas.

Algunas de estas implicaciones pasan por pensar desde coordenadas radicales el performance y entrever una manera, opuesta a la convencional, de explorarlo. Otras pasan por no ignorar o subestimar las injusticias que ocurren dentro de explícitas o sutiles relaciones de poder y, también, las resistencias y las disputas que ejercen los “oprimidos”, utilizando la jerga benjaminiana. Y otras pasan por prestar atención al cuerpo no solo como lugar, recurso y metáfora de la exploración estilística, el “cuerpo como lienzo” o el “cuerpo como obra”, incluso el cuerpo pensado como “cuerpo liberado”, sino como una densa red de enunciacições, a veces ambivalentes, que lo constituyen como bien de consumo, como alteridad amenazante, como espécimen o como prueba de la diferencia.

Por lo tanto, no es posible concebir una historia ni una práctica del performance que eluda la problematización de las formas en que los cuerpos han sido —y continúan siendo— atravesados por dispositivos de saber-poder. Tal como sostiene el historiador argentino Raúl García en *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar* (2003), el cuerpo ha sido históricamente objeto de régimenes de control, disciplinamiento y visibilización. En este sentido, es fundamental reconocer que los cuerpos, en tanto “superficies” o “materias” de inscripción, intervención y experimentación, están siempre situados dentro de marcos sociales, políticos y estéticos que condicionan su inteligibilidad e, incluso, su agencia.

En esta dirección, y siguiendo la propuesta del teórico cultural argentino Walter Mignolo y del artista colombiano Pedro Pablo Gómez en *Estéticas decoloniales* (2012), otra implicación relevante consiste en adoptar una lectura decolonial del arte. Esta postura crítica propone desbordar los marcos eurocentrados de valoración estética, para dar lugar a otros modos de ver, sentir y significar que emergen desde los márgenes históricos del proyecto moderno-colonial. Los autores afirman:

... Se puede decir que la estética y el arte modernos son constituidos y constituyentes del problema de la modernidad y su premisa mayor —el eurocentrismo— en la medida en que forman parte de su sistema/mundo, cuya lógica medular está determinada por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica. El arte y la estética modernos, en todas sus variantes y con su secreta aspiración a lo Uno (un arte y una estética válidos), expresan la matriz modernidad/colonialidad en sus modos de representación, en sus cuerpos discursivos, en sus instituciones, y en sus modos de distinción y producción de sujetos y sujeciones.

Ahora bien, la modernidad —en sus más de quinientos años de ejercicio de la colonialidad— antes que una vía civilizadora, ha demostrado ser, sobre todo, una ruta de barbarie, subordinación, expropiación, exclusión y muerte, que llega incluso a poner en duda la posibilidad misma de la existencia de los seres humanos y de la vida en el planeta. Por otra parte, la pretensión de universalidad moderna —con sus hábiles estrategias e

ideologías, entre las que se encuentran la invención del racismo y la “racialización”, la violencia, la seducción y hasta la inclusión formal de los subordinados— no ha podido realizarse en su plenitud. (Mignolo y Gómez, 2012, pp. 15)

Desde esta perspectiva, se trata de activar un conjunto diverso y heterogéneo de reflexiones que, tanto dentro como fuera del campo artístico convencional, interrumpen las lógicas hegemónicas y totalizantes del capitalismo global, y desafían las visiones tradicionales del arte. Así, las exhibiciones que han marcado la historia de cuerpos subalternizados no deben entenderse como episodios marginales o accidentales, sino como fuerzas estructurantes que han modelado la estética del mundo occidental. En este contexto, Mignolo y Gómez (2012) invitan a cuestionar la lectura simplificante y complaciente de la historia del arte, subrayando cómo las culturas no europeas han sido sistemáticamente subalternizadas e invisibilizadas, tanto en el plano cultural como epistémico.

## V

Para cerrar, es conveniente retomar nuevamente a la tesis de Walter Benjamin:

Y como ha sido siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también al vasallaje anónimo de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo. (Benjamin, 2008, pp. 43-44)

No puede haber una historia del performance que no revise la barbarie y sus mecanismos de neutralización y olvido. Por eso, el compromiso con cepillar la historia del performance “a contrapelo”, en el marco de la historia oficial del arte, significa, con las contradicciones del caso, trabajar sin muchos precedentes. Acá, en el despertar “los vencidos”, reside uno de los aspectos más alentadores de esta labor. Transitar hacia temas intrincados y paradójicos, para cuya comprensión no constan ni extensos antecedentes ni conceptos seguros. En este sentido, se debe tomar distancia de las inercias del pensamiento tradicional que, aún hoy en día, trabaja desde verdades plácidas y autocomplacientes. Deslizar un peine a contrapelo es afrontar los contenidos que colocan el performance como producto único del genio occidental para, luego, reconocer la matriz colonial que hace parte de un pasado en lo absoluto lejano. Es, al fin de cuentas, crítica a la colonialidad de manera multifacética.

Por tanto, algunos hitos de la historiografía deben, por lo menos, ser puestos en duda. Esto implica que la memoria, el acto de recordar, debe ser compatible con la imaginación artística, con el proceso de encarnar. Parte de este movimiento significa, una vez más, cuestionar las historias recibidas sobre el desarrollo del performance. Como se ha mencionado, no se trata de abogar simplemente por adiciones que busquen enriquecer los hechos que han sido completamente fetichizados en la historiografía, sino de abrir grietas en las mismas formas de concebirla: crear “imágenes dialécticas” que hagan hacer volar los lugares comunes parafraseando a la filósofa estadounidense Susan Buck-Morss en *The Dialectics of Seeing* (1991).

Una historia del performance precisa de intentos alternativos y de tomar el pasado como campo de lucha y redención. Necesita nuevas formas de diálogo e intercambio que incidan en las maneras lineales en cómo se piensan los espacios, los cuerpos, las subjetividades y las culturas. Así, negociar con epistemologías y metodologías que superen las temporalidades, las geografías y las racionalidades únicas y dogmáticas que se perpetúan habitualmente en los paradigmas eurocéntricos. Esta historia a contrapelo reclama formas de interpretación que rebasen los límites monofónicos y encuentren nuevas voces que, lejos de las nostalgias y romanticismos, desestabilicen los puntos de salida y de llegada en la labor de pensar el presente y el futuro con y a través del cuerpo.

## **REFERENCIAS**

- ALBERTI, S. (2011). *Morbid curiosities: medical museums in nineteenth-century Britain*. Oxford University Press.
- BÁEZ, C. Y MASON, P. (2006). *Zoológicos humanos: fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, siglo XIX*. Pehuén Editores.
- BARTRA, R. (1997). *El salvaje artificial*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- BENJAMIN, W. (2008). *Tesis de la historia y otros fragmentos*. Universidad Autónoma de lo Ciudad de México.
- BHABHA, H. (2007). *Lugar de la cultura*. Manantial.
- BOGDAN, R. (1988). *Freak Show: presenting human oddities for amusement and profit*. The University of Chicago Press.
- BUCK-MORSS, S. (1991). *The Dialectics of Seeing*. The MIT Press.
- CRUZ, P. (2022). *Arte y performance Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. AKAL.
- DURÁN, L. (2022). Cuatro anotaciones sobre los estudios de la performance. *Escena*, 82(2), 91-120.
- FANON, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal
- FUSCO, C. (2011). Historia otra del performance intercultural. En: *Estudios avanzados del performance*. Fondo de Cultura Económica, 305-342.
- FUSCO, C. Y GOMEZ PEÑA, G. (1993). *The Couple in the Cage: Two Undiscovered Amerindians Visit the West*. Third World Newsreel, Documental, 31 minutos.
- GARCÍA, R. (2003). *Micropolíticas del cuerpo: De la conquista de América a la última dictadura militar*. Paidós.
- GARLAND-THOMSON, R. (1996). *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*. New York University Press
- GOLDEBERG, R. (1988). *Performance Art. From Futurism to the Present*. Thames and Hudson.

- GOLDEBERG, R. (2009). *100 Years: A History of Performance Art*. Disponible en [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/)
- GOMEZ PEÑA, G. (1999). Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de antropología inversa. Instituto Hemisférico. Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/397-pocha-texts-dioramas.html>
- HALLAM, E. (2008). *Anatomy Museum: Death and the Body Displayed*. Reaktion Books.
- HARTMAN, S. (1997). *Scenes of subjection: Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. Oxford University Press.
- LUGO ORTIZ, A. (2012). Tras la visualidad del rostro esclavo. *emisférica*, 9.1-9.2.
- MCMILLAN, U. (2015). *Embodied avatars: Genealogies of black feminist art and performance*. New York University Press.
- MIGNOLO, W. Y GÓMEZ, P. P. (Eds.). (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- PHELAN, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.
- PRECIADO, P. (2005) Gigantas / Casas / Ciudades. Apuntes para una topografía política del género y de la raza. *Arte Contexto*, (8): 8-15.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- TAYLOR, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

**Recepción:** 23/06/2025

**Aceptación:** 18/07/2025

**Cómo citar este texto:**

Duran, L. (2025). Cepillar la historia del performance a contrapelo. *Teatro*, (13), 191-210.