

Un traspaso trans-corporal entre fotografía de guerra y performance

La obra artística *Peligro* de Félix Maruenda

A trans-corporeal transfer between war photography and performance

The artistic work *Peligro* by Félix Maruenda

Uma transferência trans-corporal entre fotografia de guerra e performance

A obra artística *Peligro* de Félix Maruenda

DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2023.18.1.3383>

► ARIEL FLORENCIA RICHARDS

arielflores@uc.cl - Santiago de Chile - Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5397-1834>

CÓMO CITAR: Richards, A. F. (2023). Un traspaso trans-corporal entre fotografía de guerra y performance. La obra artística *Peligro* de Félix Maruenda. *InMediaciones de la Comunicación*, 18(1), 197-211. DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2023.18.1.3383>

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2022

Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2022

RESUMEN

Durante la década de los sesenta del siglo pasado hubo imágenes mediáticas –como las fotografías de guerra– que impactaron en el desarrollo de las prácticas artísticas en latitudes lejanas, donde fueron tomadas. El artículo sigue esa hipótesis a partir del análisis de imágenes de acontecimientos bélicos que retrataron a soldados heridos y hombres curvados ante sus enemigos, doblegados en el campo de batalla. Dichas imágenes circularon impresas en medios masivos de comunicación y resonaron con el trabajo de artistas que exploraban la representación de una masculinidad alternativa, más ligada a la vulnerabilidad que provoca la violencia. En particular, se sigue la obra del artista chileno Félix Maruenda, quien incorporó imágenes de la guerra de Vietnam a *Peligro* (1969), un trabajo colaborativo

realizado en la antigua Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Allí exploró, a través de la danza, la escultura y la proyección de imágenes y sonidos, el alcance trans-corporal de los horrores de la batalla. Este artículo expone y analiza cómo el imaginario artístico de Maruenda, en ese entonces experimental e intuitivo, se vio influenciado por imágenes que capturaban, a una distancia física insondable, la afección corporal de otros hombres, al tiempo que se sostiene la hipótesis de que lo mencionado permitió desarrollar una práctica híbrida en cuanto a su materialidad y novedosa respecto a su dimensión performativa.

PALABRAS CLAVE: masculinidad, Félix Maruenda, performance, fotografía, guerra.

ABSTRACT

During the 1960s, there were media images –such as war photographs– which had an impact on the development of artistic practices in latitudes which were different from the ones in which the pictures had been taken. This article follows this hypothesis to analyze images of war events which portrayed wounded soldiers and men bending at their enemies, broken on the battlefield. Such images were printed in massive media and resounded with the work of artists who were exploring the representation of alternative masculinity, linked to the vulnerability that violence brings about. Particularly, the article will approach the work of the Chilean artist Félix Maruenda, who included the images of the Vietnam War in *Peligro* (1969), a collaborative work from the old Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile, in which he explored through dancing, sculpture, image and sound projection the transcultural scope of battle horrors. The article states and analyses how Maruenda's artistic imaginary, intuitive and experimental at the time, became influenced by images which captured, from an unfathomable physical distance, the corporal condition of other men. This is done by holding the

hypothesis that the aforementioned allowed the development of a hybrid practice when discussing materiality, and a novel practice regarding the performative dimension.

KEYWORDS: masculinity, Félix Maruenda, performance, photography, war.

RESUMO

Durante a década de 1960, havia imagens midiáticas –como as fotografias de guerra– que impactavam o desenvolvimento de práticas artísticas em latitudes distantes de onde eram realizadas. O artigo parte dessa hipótese a partir da análise de imagens de eventos bélicos que retratavam soldados feridos e homens curvados sobre seus inimigos, curvados no campo de batalha. Essas imagens circularam impressas nos meios de comunicação de massa e repercutiram no trabalho de artistas que exploraram a representação de uma masculinidade alternativa, mais ligada à vulnerabilidade causada pela violência. Em particular, segue o trabalho do artista chileno Félix Maruenda, que incorporou imagens da Guerra do Vietnã em *Peligro* (1969), trabalho colaborativo realizado na antiga Escola de Belas Artes da Universidade do Chile em que explorou, através da dança, da escultura e da projeção de imagens e sons, o alcance transcultural dos horrores da batalha. O artigo expõe e analisa como o imaginário artístico de Maruenda, naquela época experimental e intuitivo, foi influenciado por imagens que captavam –a uma distância física incognoscível– a afeição corporal de outros homens, ao mesmo tempo em que sustenta a hipótese de que isso permitiu o desenvolvimento de uma prática híbrida em sua materialidade e inovadora em sua dimensão performativa.

PALAVRAS-CHAVE: masculinidade, Félix Maruenda, performance, fotografia, guerra.

1. CUERPOS VACIADOS DEL MANDATO DE MASCULINIDAD

Existe una historia del cuerpo. El título de ese libro estaba incluido en la extensa bibliografía de un seminario que cursé sobre análisis de la imagen: una verdadera enciclopedia de tres tomos que suman en total más de 1.800 páginas y que en su interior contiene una ambiciosa investigación coordinada por Jean-Jacques Corbin, Alain Courtine y Georges Vigarello, tres académicos de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHES) de París. Según lo referido en la contratapa del último tomo, titulado *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, el proyecto buscó –en su tremendo despliegue de aproximaciones–, “dar cuenta de los cambios en las condiciones materiales y culturales que ha experimentado la representación del cuerpo a lo largo de los siglos” (Corbin, Courtine & Vigarello, 2006), pero lo cierto es que la idea de una historia del cuerpo abruma y excede los materiales reunidos en los tres tomos de la publicación. Sobrevolé el índice y las ilustraciones de aquel trabajo y mi interés se centró finalmente en el convulsivo siglo XX, un período de tiempo donde el cuerpo ha sufrido transformaciones radicales. En la contratapa de ese tomo también se lee:

De la lentitud a la velocidad, del retrato pintado a la fotografía, de los cuidados individuales a la prevención colectiva, (...) de la sexualidad vista desde la moral a la sexualidad vista desde la psicología; el lugar que ocupa el cuerpo en el mundo occidental ha ido evolucionando con los tiempos (...), y nunca antes como en el siglo XX, se habían conocido cambios tan profundos que afectarían a la propia carne (Corbin, Courtine & Vigarello, 2006).

Intrigada por analizar el modo en que estas transformaciones se vincularon a las artes performáticas, me interesó la idea de que hubiera un “adentro” y un “afuera” del cuerpo. ¿De qué servía recurrir a este pensamiento binario de un interior y un exterior? ¿Dónde empezaba uno y terminaba el otro? Observar al individuo “interior” a partir de su “exterior” era una oportunidad también para entender los sufrimientos y las violencias corporales, pues el dolor suele ser una experiencia subjetiva que, para ser expresada, debe ser comunicada a través de un relato objetivo y entendida por otro que está “fuera” de ese cuerpo. Fuera de ese dolor.

El ensayo que elegí para comenzar la lectura del volumen se titula “Matanzas. El cuerpo y la guerra” y fue escrito por Stéphane Audoin-Rouzeau (2006), quien observa cómo el avance de la tecnología bélica cambió la relación de los cuerpos en batalla, a principios del siglo XX. El autor, un historiador especializado en la Primera Guerra Mundial, cuyo trabajo él mismo define como *antropología histórica* (Audoin-Rouzeau, 2021), se enfoca en el “cuerpo del guerrero” en el conflicto contemporáneo y afirma que *toda* experiencia de guerra es una experiencia del cuerpo.

En la guerra, son los cuerpos los que infligen la violencia y la violencia se ejerce sobre los cuerpos. Esta corporeidad de la guerra se confunde tan estrechamente

con el propio fenómeno bélico, que no es fácil separar la “historia de la guerra” de una antropología histórica de las experiencias corporales inducidas por la actividad bélica (Audoin-Rouzeau, 2006, p. 275).

Según lo que observa el autor, la guerra constituyó una “norma social” (Ibíd., p. 276) para la mayoría de los hombres del mundo de Occidente entre 1914 y 1945, pero no detalla de qué manera se imprimió esta norma ni a qué tipos de cuerpos afectó. El texto propone que la tradición clásica del cuerpo masculino y erguido del guerrero –asociada a una supuesta rectitud moral en la antigüedad y la premodernidad– se vio afectada en la guerra del siglo XX. Y que fue la evolución tecnológica de las armas la que propició este cambio. Dice Audoin-Rouzeau (2006): “El fusil de repetición de los ejércitos occidentales de principios del siglo XX lanzaba más de diez proyectiles por minuto en forma de balas cónicas –por tanto, sumamente penetrantes–, hasta una distancia útil de aproximadamente seiscientos metros” (p. 282). Así, las nuevas formas de ataque impusieron a los soldados occidentales la necesidad de proteger sus cuerpos agachándose para desplazarse por las zonas de conflicto. Además de subvertir la orden militar que los obligaba a pelear de pie y frente al enemigo, comenzaron a “arrastrarse y tumbarse en cuanto se encontraban bajo fuego” (Ibíd., 284).

Aquí propongo, como hipótesis, que este cambio –a nivel de la imagen– tuvo un alcance que va más allá de las estrategias bélicas. Abrió un cambio de paradigma para enfrentar la otredad, que superó la actitud corporal con que el soldado que solía luchar erigido enfrentó al enemigo. La cabeza gacha, el torso encorvado y la tendencia a la horizontalidad rompieron con una tradición militar y expusieron un gesto que representó, más allá de la guerra, a hombres asumiendo su vulnerabilidad ante un entorno determinado por la violencia.

En su ensayo sobre la fotografía surrealista, la crítica de arte Rosalind Krauss (2002) nos recuerda que la verticalidad solía distinguir a los seres humanos de los animales¹ y que los surrealistas exploraron, en Europa tras la Primera Guerra Mundial, el recurso creativo de girar la cámara fotográfica para subvertir esta propiedad –de hecho hasta hoy al formato vertical de la fotografía se le denomina *portrait* (retrato) vinculándolo a lo humano, y al horizontal *landscape* (paisaje) asociado a lo no humano–. Así, explica Krauss (2002), estos artistas consiguieron que, aunque fuera en una imagen, el cuerpo pareciera otra cosa. Según la autora, a través de este giro los surrealistas apuntaron a una “bajeza” (p. 178) que tenía la potencia de deshumanizar al cuerpo. Y lo cierto es que las imágenes de guerra capturadas a principios del siglo XX también retratan a soldados que justamente, a medida que se van encorvando, pierden su forma humana.

Para hablar de las imágenes con las que se “construyó la guerra”, Audoin-Rouzeau (2006) explora trabajos artísticos como los del artista alemán Otto Dix (1891-1969),

1 Otro de estos mecanismos o dispositivos era la rotación hasta la posición horizontal del eje “propio” del hombre, de su postura vertical que lo define en relación a los animales (Krauss, 2002, p. 178).

quien hizo de personas cuyo rostro fue mutilado durante la batalla un tema central de su obra (Imagen 1).

Dix trabajó con este motivo a mediados de la década del '20, tanto en sus pinturas como en sus dibujos y grabados. En ellos se puede ver la manera en que los horrores de la guerra deforman, literalmente, los rostros humanos, exponiendo la carne a través de monstruosos agujeros faciales. Pero además se percibe, en la obra de Dix, la transición de una

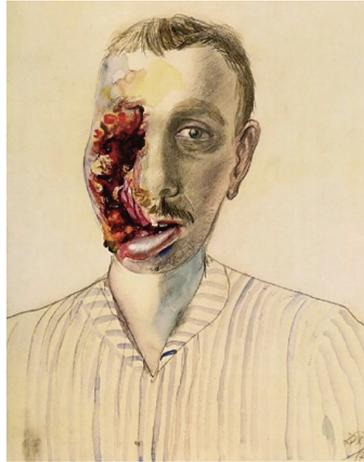


Imagen 1. Otto Dix: *Veterano de guerra herido o Kriegsverletzter* (1922). Dibujo sobre papel

Fuente: Londres, Tate Gallery©.

verticalidad a una horizontalidad del cuerpo. Los soldados de guerra pasaron de ser retratados como individuos, en formato vertical, a ser representados por una masa indistinguible de cuerpos en formato horizontal, ya deshumanizados, ya incapaces de soportar la gravedad que les imponía la orden de erección (Imagen 2).

Después de todo, la guerra es un enfrentamiento territorial que busca confirmar el dominio de unos sobre otros. Es decir, en su condición de juego de poder, es también una puesta en escena con la capacidad de inscribir y determinar las identidades de género en los cuerpos humanos que participan en ella. En este punto de la lectura del libro *Historia del cuerpo* (Corbin, Courtine & Vigarello, 2006), y del trabajo de Audoin-Rouzeau (2006) en particular, me pareció inevitable reparar en la relación que se abría entre la subversión al mandato militar de mantenerse erigido y lo que la antropóloga argentina Rita Segato (2016) denomina *mandato de masculinidad*. Ella acuñó este término para referirse al imperativo que siente

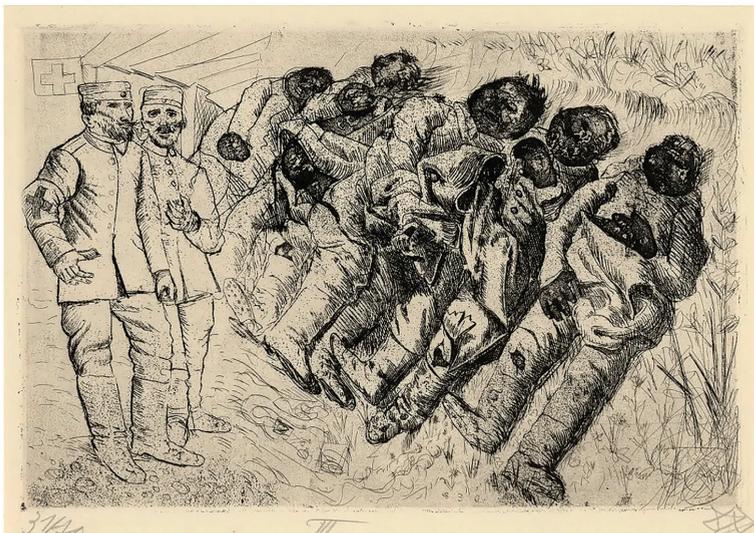


Imagen 2. Otto Dix: *Gas victims o Gastote* (1916). Grabado sobre metal impreso en papel

Fuente: Nueva York, MoMA©.

la mayoría de los hombres de calzar con una masculinidad hegemónica; un ideal por el cual los varones se doblegan ante sus pares, demostrando “codicia, potencia, dominio, violencia y control para ser considerados como tales” (Segato en Frieria, 2021)². En tal sentido, la antropóloga explica que “los hombres han sido obedientes a ese mandato a cambio de un título de prestigio que es ser hombre” y se les ha enseñado que “ser hombre confiere una superioridad en la sociedad” (Ibíd.). Lo que a su vez nos recuerda que hay un trabajo pendiente: “Convencerlos de que se trata de un mal negocio; lo que se les ofrece a cambio de curvarse al mandato de masculinidad es demasiado poco en comparación con lo que pierden” (Ibíd.).

2. CUERPO Y FOTOGRAFÍAS DE GUERRA

Si convenimos que el agacharse fue una reacción corporal que, como gesto, modificó el comportamiento de los cuerpos masculinos durante las principales guerras del siglo XX, puede ser interesante observar cómo se registró dicho cambio desde el punto de vista visual. Si bien la pintura, el dibujo y el grabado representaron ese horror, fue la fotografía –y específicamente la fotografía documental de guerra– el medio que tuvo mayor alcance transmitiendo lo que vivieron los soldados en la batalla. Existe un amplio registro de fotografías tomadas en los enfrentamientos que ilustraron los reportajes de prensa realizados sobre la guerra, donde se pueden ver los cuerpos masculinos de los soldados afectados y doblegados por la violencia. Estas fotografías fueron –y son– capaces de resonar con otros sujetos, fuera de la batalla, en múltiples sentidos, y también se las puede pensar como expresiones disidentes de un mandato que testimonia la violencia y expone el cuerpo de un modo singular.

En el deslumbrante “*mea culpa*” que hace Anastasia Taylor-Lind (2021) sobre el fracaso de la *fotografía de guerra*, la fotógrafa de *National Geographic* recuerda el impacto que le causó ver, siendo una niña, las imágenes que tomó en Vietnam el célebre fotoperiodista Don McCullin. Taylor-Lind relata que las imágenes de McCullin le hicieron recordar otras imágenes: fotografías de la Primera Guerra Mundial que había visto antes, también impresas en revistas. “Eran fotografías en blanco y negro, granuladas y contrastadas, un montón de imágenes pietâescas de jóvenes infantes de marina atendiéndose unos a otros cuando estaban heridos. Muy dramático, quizás romántico también” (Ibíd.)³. Y lo cierto es que son así: imágenes en las que aparecen hombres que se están sosteniendo en otros para no quedar completamente arrojados, tratando de mantenerse de pie. Cuerpos afectados por la violencia, al extremo de estar a punto de quedar vaciados de vida, convertidos en cadáveres (Imagen 3). Cuerpos capaces de transmitir, a través de imágenes, el dolor como experiencia *trans-corporal*.

² Recuperado de: <https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/mag/22141650.html>

³ En el original, la fotógrafa dice: “They were sort of black-and-white, grainy, contrasty, a lot of pietâesque pictures of young Marines sort of tending to each other when they were wounded. Very dramatic, perhaps romantic too” (Taylor-Lind, 2021). Traducción de la autora de este artículo.



Imagen 3.
United States
Marines at the
Citadel, Hue,
Vietnam (1968)

Fuente: Don
McCullin©.

Sobre este aspecto de la representación, Audoin-Rouzeau (2006) aclara que la presencia de hombres caídos y cadáveres fotografiados empezó con la Guerra de Secesión; y que, durante la Primera Guerra Mundial, la prensa ilustrada occidental mostró cadáveres enemigos con discreción. Es que el combate moderno, del cual daban cuenta los medios impresos de comunicación, no afectaba exclusivamente a uno u otro bando y empezó a ser “tentador para los lectores interpretar la suerte de sus seres queridos según lo que estaban viendo en cuerpos enemigos” (Audoin-Rouzeau, 2006, p. 310). Es decir, ese otro cuerpo herido, humillado, mutilado, vaciado de vida, podía adquirir el sentido de lo conocido y de lo amado a través del testimonio del cuerpo enemigo.

En Chile y en el resto de América Latina, la revista *Life en español*⁴, expuso fotografías de guerra que circularon en los años 50 y 60 del siglo XX, y que dieron cuenta de los horrores de la guerra y mostraban a soldados que, en su afán de protegerse, se aferraban a la tierra y a la protección de las trincheras. Imágenes de cuerpos vulnerados que funcionaron, también, como transmisores del horror y la violencia que experimentaron otros cuerpos (Imagen 4).

Paralelos a los conflictos bélicos del siglo XX se desarrollaron experimentaciones y tácticas artísticas que, en distintos contextos y espacios de creación, involucraron el trabajo con el cuerpo en las artes visuales. Fue común –tanto en Europa, como en todo el continente americano– que a mediados de los años sesenta irrumpiera, vinculada al arte conceptual, una nueva práctica –por entonces sin nombre; luego entendido como *performance*– en la que el medio expresivo ya no era la pintura, el grabado ni la fotografía o la escultura, sino el propio cuerpo de los artistas. Quienes exploraron estos nuevos caminos no consideraron por entonces que estaban haciendo *performance*, aunque esa indefinición no perturbó la posibilidad de que los artistas exploraran con

⁴ Además de su edición norteamericana, la revista *Life* contó con una versión en español que se imprimió semanalmente entre 1952 y 1969, y que circuló por la mayoría de los países de América Latina.



Imagen 4.
Soldado al suelo
en Vietnam
(1967)

Fuente:
Bettmann
Archive/Getty
Images©.

distintos recursos creativos que involucraron no solamente el cuerpo, sino también al espacio y la proyección de imágenes y sonido. Ese fue el caso de Félix Maruenda (1942-2004), considerado –por lo general– como un escultor chileno de referencia, más allá de que a finales de la década del ‘60 también hizo uso de la danza y los nuevos medios tecnológicos para dar cuenta del desconcierto que le provocaba la guerra.

3. LA OBRA *PELIGRO* (1969)

La obra *Peligro* data de 1969 y expone de alguna manera el propósito de Maruenda y otros artistas de cruzar los límites del trabajo escultórico para expresar la violencia. Como refiere el investigador Montes Rojas (2020), *Peligro* fue realizada “en el Hall central de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile” (actual Museo de Arte Contemporáneo) y se expuso como “una obra de carácter colaborativo” de la que participaron “Félix Maruenda, Ricardo Mesa, Fernando Undurraga, Washington Martínez, Jorge Barba y Agustín Olavarría, además del fotógrafo José Moreno y el cineasta Luis Mora” (p. 23). Incluida en su libro *Escultura y contingencia 1959-1973*, Montes Rojas afirma que *Peligro* se expande hacia lo performativo y multimedial, y acaso hoy podemos considerarla una de las primeras experimentaciones o performance que se hicieron en Chile.

Basándose en la obra de Maruenda y utilizando partes de los fuselajes de tres aviones intervenidos, llevaron las piezas al edificio del Parque Forestal para componer una especie de escenografía donde se desarrollaría una experiencia, un “happening”, donde se escucharon estruendos de bombas y sonidos alusivos a la guerra y la violencia. Entre las esculturas –que terminaron de ejecutarse en el mismo Hall del edificio– estudiantes de danza improvisaron una pieza de ballet, se proyectaron imágenes fotográficas de crímenes de guerra, escenas de películas y sonidos (...) de piezas musicales [y] del estruendo de bombas (Montes Rojas, 2020, p. 23).

En tal sentido, *Peligro* forma parte de una serie de trabajos en que la contingencia ya no era abordada “desde el paradigma de la representación artística, sino de la inclusión del objeto real” (Ibíd., p. 15), y expresa un compromiso con las transformaciones históricas que estaban sucediendo, tanto a nivel local como mundial. De allí que para Montes Rojas la guerra de Vietnam sea vista como uno de los primeros acontecimientos de carácter internacional que “movilizan conciencias en distintas regiones del planeta, y que por ende anticipan la noción globalizada que distingue la contemporaneidad” (Ibíd., p. 24).

En esa línea, el archivo del Museo Vivo Félix Maruenda⁵, montado en Buin (Chile), donde estaba emplazado el antiguo taller de Maruenda, conserva anotaciones personales y otros documentos que muestran el impacto que aquellos hechos tuvieron en la obra del artista y el uso de las fotografías de guerra que circulaban en aquel tiempo como inspiración de sus primeros trabajos autorales (Imagen 5).

En los años 60, Maruenda se estaba formando como escultor en la Escuela de Artes de la Universidad de Chile, al tiempo que lo acontecido en Vietnam y la circulación de imágenes referidas a la guerra empezaba a formar parte de su inventiva artística. El armado de la obra *Avión norteamericano N°17.531 derribado sobre Vietnam el día de mi cumpleaños* (1965) fue la primera vez que Maruenda recurrió a fuselajes de aviones reales para el armado de obras que, como apunta Montes Rojas (2020) se expusieron en espacios culturales como despojos de la guerra. El conflicto bélico que estaba ocurriendo al otro lado del mundo resonaba en el artista a través de las imágenes publicadas en revistas de la época y la sensibilidad del artista chileno las convertía en otra



Imagen 5.
Fotografía de la guerra de Vietnam (1969)

Fuente:
Archivo Félix Maruenda©.

⁵ Véase: <https://fundacionfelixmaruenda.cl/museo.html>

cosa. A finales de abril de 1969, siendo presidente del Centro de Alumnos de Bellas Artes, Maruenda se valió de esa experiencia y convocó a estudiantes de distintas facultades para darle forma a *Peligro*. Juntos instalaron los restos de tres aviones destinados al desguace y armaron una coreografía que incluyó danzas e improvisaciones entre los restos de los aviones ahuecados, mientras en las paredes del edificio se proyectaban imágenes de la guerra y sonidos de bombas estallando. En el piso, Maruenda dibujó siluetas de soldados caídos –o cadáveres– que él mismo trazó alrededor de su propio cuerpo (Imagen 6).

Imagen 6. Félix Maruenda y otros artistas, *Peligro* (1969), imagen de la performance realizada en el Hall central de la antigua Escuela de Artes de la Universidad de Chile



Fuente: Archivo Félix Maruenda©.

Esa silueta o señal que marca una *presencia-ausencia* da cuenta, a primera vista, de un conflicto: hay cuerpos que están y otros que no. En *Como sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, los investigadores José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014) analizan las dificultades que presenta la representación de las masacres y los relatos que se han armado al respecto. Entre la multiplicidad de ejemplos que toman y revisan, Burucúa y Kwiatkowski exponen el uso de ciertas metáforas comunes –como la del infierno para describir ese tipo de episodios traumáticos–, pero también hay un número importante de memoriales y expresiones artísticas que recurren

al uso de formas abstractas y quebradas para representar el horror y el vacío que produce. La silueta humana, despojada de su interior es una de ellas y evoca no sólo la muerte, sino también el horror inenarrable de una matanza indiscriminada y, por cierto, una ausencia. De allí que podemos pensar que el modo en que Maruenda expone la Guerra de Vietnam también lleva a pensar en una apuesta artística que invoca o provoca un quiebre en la cadena de causas y efectos, un “derrumbe en la continuidad histórica” (Burucúa & Kwiatkowski, 2014, p. 180).

En ese sentido, *Peligro* es una pieza infernal que señala, al mismo tiempo, dentro de su despliegue multimedial, una ausencia. Por un lado, están las siluetas señaladas en blanco en el piso del Hall, pero también están las sombras proyectadas en los muros y lienzos, que separadas de sus objetos se vuelven siniestras y fantasmagóricas. Burucúa y Kwiatkowski (2014) afirman que durante el siglo XIX los artistas ocuparon sombras proyectadas y cuerpos oscuros para dar cuenta de “la irrupción de amenazas, destinos y prefiguraciones ominosas en las escenas del drama humano” (p. 197). Fue a través de esta dinámica de identificación, entre ausencia y presencia, que Maruenda les dio cuerpo temporalmente a los que ya no tenían cuerpo. En ese sentido, su obra puede entenderse como un ejercicio reactivo y como una forma de duelo.

Asimismo, en el capítulo final del libro de Burucúa y Kwiatkowski (2014), titulado “Siluetas, máscaras, réplicas, fantasmas, sombras. La multiplicación del Doppelgänger”, los autores hacen referencia a enfrentamientos bélicos que han dejado *sombras como huellas* de lo acontecido. Y relevan, en particular, las sombras humanas que produjo la bomba de Hiroshima, documentada por los fotoperiodistas Yoshito Matsushige y Eiichi Matsumoto⁶. En tal sentido, tanto las siluetas como las sombras apuntan a la huella de lo humano –la huella de la “destrucción de un individuo en el marco de una masacre casi inconmensurable” (Burucúa & Kwiatkowski, 2014, p. 201)–. Algo que la acción performativa propuesta por Maruenda pone en diálogo y hace resonar el sufrimiento de las víctimas, acaso como lo que proyectan las imágenes que registraron la destrucción de Hiroshima (Imagen 7). Las siluetas y sombras, en el caso de *Peligro*, corresponden tanto a los bailarines que están performando el caos como a los propios asistentes. Ambas son indistinguibles. Así, los muertos están en comunión con los vivos, como la representación de los artistas alude a las víctimas ausentes.

Lo dicho también permite establecer lazos y relacionar la obra de Maruenda con obras fotográficas documentales como las de Matsushige y Matsumoto, pero también con otras más conceptuales como las del artista polaco Józef

⁶ Yoshito Matsushige (1913-2005) fue un reportero gráfico japonés que sobrevivió al lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima. Pocas horas después, tomó las cinco únicas fotografías conocidas y capturadas en la ciudad el mismo día del bombardeo. Eiichi Matsumoto (1915-2004) fue otro de los “fotógrafos atómicos”, y en su calidad de fotoreportero estuvo encargado de cubrir para periódico japonés *Asahi Shimbun* los desastres generados por las bombas nucleares en diversas localidades afectadas. El periódico aún conserva 157 imágenes tomadas por Matsumoto en Hiroshima.

Imagen 7. Eiichi Matsumoto (1945), sombra de un soldado sobre la pared de madera del cuartel general militar de Nagasaki



Fuente: Archivo Eiichi Matsumoto, 2022 - Atomic Photographers®.

Szajna y el escultor francés Christian Boltanski, quienes trabajaron con la representación de cuerpos desde su ausencia, recurriendo a la sombra, el borramiento y las siluetas fugaces. Las fotografías de la obra *Peligro*—que no son la obra misma, sino parte de su archivo— crean un registro permanente de un evento artístico que fue transitorio. Y también nos permiten observar ciertas decisiones que se tomaron para el registro de la obra: se trata de imágenes que fueron capturadas desde el primer y segundo nivel del edificio donde se montó *Peligro*, y desde donde se obtiene una vista más general del Hall central (Imagen 8).

La fotografía, como se sabe, es culturalmente comprendida como productora de una imagen “fiel” a la apariencia del mundo real que retrata y es, además, reveladora de algo que existió. De hecho, como apunta Matthew Reason (2006) en *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, nos brindan una visión de perfor-

mances del pasado que, de otro modo, “podrían haberse desvanecido” (p. 115). El poder de la fotografía acerca esas performances del pasado, y es esta misma impresión de proximidad, de “estar ahí”, las que comparten los materiales que documentan, por ejemplo, la obra *Peligro*, con las imágenes del fotoperiodismo de guerra. Reason señala que este tipo de fotografías buscan borrar a su autor, volverlos invisibles o transparentes para mirar, a través de la imagen, a la performance misma. Sin embargo, las fotografías no son neutras ni transparentes, y al igual que con toda fotografía, también las producidas por el fotoperiodismo, “siempre debemos mirar más allá del contenido de presentación de una imagen y pensar dónde está el fotógrafo” (p. 123), ya que indica la narrativa y la producción detrás de las imágenes. En el caso de *Peligro*, las fotografías fueron tomadas como parte del montaje colaborativo desplegado por los artistas y se construyeron como parte del testimonio artístico que selecciona y busca mostrar una visión particular de su tema y de su mundo.

De aquella performance sobreviven, además de las fotografías, algunos apuntes tomados por el propio Maruenda y el relato de asistentes que conservan, de manera borrosa, recuerdos de los hechos sucedidos en torno de *Peligro*. La memoria, como la fotografía, es fragmentaria, y genera un archivo a partir de esos fragmentos. Sobre esa base, la socióloga argentina Elizabeth Jelin (2002) afirma que una de las características de las experiencias traumáticas es la masividad del impacto que provocan, creando un hueco en la capacidad de ser hablado o contado: “Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios” (p. 36). Y apunta a

que lo traumático suele alterar la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede recuperar ni transmitir.

La idea de Maruenda y sus colaboradores no era exclusivamente dar cuenta del impacto que la guerra, como acontecimiento, tuvo en el propio artista. Además quisieron escenificar la capacidad que tienen las imágenes tanto para representar la violencia, como para transmitir experiencias que se nutren de fragmentos y establecen lazos entre los cuerpos. En una nota del diario *El Siglo*, publicada el 28 de abril de 1969 y parte del archivo del Museo Vivo Félix Maruenda, el artista chileno asegura que las imágenes de la muerte, la destrucción y la guerra son sensibles a la respuesta de las personas que las observan. De allí su uso y la posibilidad de pensar que la guerra de Vietnam, retratada a través de fotografías publicadas en medios impresos, impactó en el desarrollo de una apuesta como la desarrollada por Maruenda. Más de diecisiete mil kilómetros separan a Chile de Vietnam, pero a través de las imágenes que circularon resonó la experiencia trágica del conflicto y la carga de ese impacto promovió un traspaso

Imagen 8. Félix Maruenda y otros artistas, *Peligro* (1969), imagen de la performance realizada en el Hall central de la antigua Escuela de Artes de la Universidad de Chile



Fuente: Archivo Félix Maruenda©.

trans-corporal entre fotografía de guerra y performance. Entre las imágenes publicadas en revistas y una práctica artística que al tiempo que representaba los horrores del conflicto, exploró en los pliegues de aquella experiencia traumática y buscó –a través de una expresión artística híbrida, efímera, sensitiva y por entonces novedosa– que resonara en otros cuerpos.

Las interpretaciones y los sentidos de esos pasados son múltiples y dinámicos, y este artículo es parte de esos procesos abiertos, permanentemente resignificados. Como plantea Jelin (2002), las situaciones complejas, las catástrofes sociales y los acontecimientos traumáticos no están fijados de una vez para siempre. Aquí tan solo se presentaron algunos eslabones posibles para pensar el lugar de las imágenes, la potencia del testimonio y del arte para subvertir imperativos –y formas de mostrar el cuerpo del soldado que no se reducen al campo de batalla sino a su apuesta simbólica– y el modo en que una obra, *Peligro*, muestra las formas en que la experiencia bélica interpela, impacta y promueve prácticas artísticas que, valiéndose en este caso de la performance– ofrecen una respuesta.

REFERENCIAS

- Audoin-Rouzeau, S. (2006). Matanzas. El cuerpo y la guerra En Corbin, A., Courtine, J. & Vigarello, G. (2006). *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX* (pp. 275-305). Madrid: Taurus.
- Audoin-Rouzeau, S. (2021). *Stéphane Audoin-Rouzeau*. Recuperado de: ehess.fr/fr/personne/stephane-audoin-rouzeau
- Burucúa, J. E. & Kwiatkowski, N. (2014). *Como sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Madrid: Katz Editores.
- Corbin, A., Courtine, J. & Vigarello, G. (2006). *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Friera, S. (2021). Contra el mandato de la masculinidad. Entrevista a Rita Segato. *Goethe-Institut*. Recuperado de: <https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/mag/22141650.html>
- Jelín, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montes Rojas, L. (2020). *Escultura y contingencia 1959-1973*. Santiago: Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile.
- Reason, M. (2006). *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. London: Palgrave Macmillan.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

Taylor-Lind, A. (2021). *Podcasts. Episode 7: The failing of war photography*. Recuperado de: <https://www.nationalgeographic.com/podcasts/overheard/article/episode-7-the-failing-war-photography>

* Contribución: el 100% pertenece a la autora.

* Nota: el Equipo Editorial de la revista aprobó la publicación del artículo.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Ariel Florencia Richards, Doctora (candidata) en Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Chile –con una beca de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (Chile)–. Investigadora y crítica de artes visuales. Autora de la novela *Las olas son las mismas* (2021, Los libros de la mujer rota / 2022, Paripé Books). Su área de estudio son las relaciones entre género, performance y memoria, centrada en el período de las dictaduras en el Cono Sur. Ha publicado artículos en revistas especializadas en arte contemporáneo, como *Artishock*.