



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTE  
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**EL CUERPO COMO TERRITORIO DE HUELLA: PERFORMANCE,  
REGISTRO Y MEMORIA**

FLORENCIA SVIDESKI POBLETE

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae  
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Taller de Grado: Víctor Pavez Miranda  
Profesor Guía Preparación de Tesis: José Tomás Fontecilla Palma

Santiago, Chile  
2025

## AGRADECIMIENTOS

Quiero comenzar agradeciendo a cada una de las personas que me acompañaron en este viaje de autodescubrimiento y crecimiento.

A mis mejores amigos: Almendra, Carol, Francisca, Reno, Sofía, Anastasia, Ari, Fernanda, Ken y Camila por cada conversación antes, durante y después de clases, por cada almuerzo familiar que llenaba mi estómago y mi corazón, por el tiempo que dedicaron a mi trabajo y a mí, y por su amistad sin condiciones, siempre recibéndome con los brazos abiertos.

A Antonia, por ayudarme a abrirme a la performance y recordarme que mi lugar importa en este mundo.

A mis padres, que se arriesgaron al apoyar que su hija estudiara arte y creyeron siempre que llegaría lejos.

A mi hermano y a mi hermana, porque sin su amor y contención no habría podido seguir adelante.

A cada familiar que aportó su granito de arena para que mi investigación y mi trabajo crecieran aún más.

A mis profesores guías y ayudantes, por su acompañamiento y orientación constante.

Y a mis abuelas, que desde el más allá me dieron la fuerza necesaria para no bajar los brazos y llegar hasta donde estoy.

Porque cada una de estas personas que ha dejado una marca en mí en donde su huella va más allá de lo físico, habita en mi mente y en mi alma.

Infinitas gracias.

## ÍNDICE

<i>PORTADA</i> .....	<i>1</i>
<i>RESUMEN Y PALABRAS CLAVES</i> .....	<i>4</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	<i>6</i>
<i>CUERPO, HUELLA Y CRISIS DE LA ERA DIGITAL</i> .....	<i>18</i>
<i>EL CUERPO COMO SOPORTE DE MEMORIA: LIMITES DEL REGISTRO PERFORMATIVO</i> .....	<i>29</i>
<i>REFLEXIONES FINALES</i> .....	<i>34</i>
<i>BIBLIOGRAFIA</i> .....	<i>37</i>

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

El propósito de este ensayo es analizar la noción de huella en el arte contemporáneo y sus resonancias poéticas y políticas, explorando el modo en que el cuerpo puede entenderse como soporte y archivo dentro del arte chileno y latinoamericano. A partir de un marco teórico que vincula la materialidad de la huella con la vulnerabilidad corporal, se revisan distintas prácticas performativas que abordan la presencia y la ausencia del cuerpo como estrategia crítica frente al registro visual. Asimismo, se examinan las tensiones y limitaciones de la fotografía y el video como medios de documentación de la performance, proponiendo una reflexión sobre cómo cada forma de inscripción, desde la marca física hasta la imagen, reconfigura la relación entre acción y memoria. Planteando la huella como un archivo vivo, capaz de expandir la comprensión de la acción artística más allá de su mera reproducción visual.

**PALABRAS CLAVES:** Cuerpo, Huella, Performance, Registro, Archivo

Mi investigación parte de una inquietud constante en torno al cuerpo, su presencia, su ausencia, y las formas en que estas tensiones se inscriben en el espacio y en la materia. El cuerpo que actúa, que habita, que se retira, pero deja rastro. Un cuerpo que no siempre necesita mostrarse, pero que insiste en hacerse sentir.

En este ensayo, abordo cómo el cuerpo y su traza se han transformado en símbolos de resistencia y vulnerabilidad dentro de una sociedad que paradójicamente, se ha vuelto cada vez más esquiva a su presencia. En un mundo marcado por lo etéreo y lo efímero, el cuerpo ha dejado de ocupar un lugar central como objeto visible y tangible, convirtiéndose en una ausencia que, aunque parece estar presente, cada vez se muestra menos. Este cuerpo ausente ha atravesado transformaciones constantes, hasta llegar a diluirse, quedando reducido a su huella, a su rastro, un surco frágil que no se exhibe plenamente, sino que insinúa su paso, un vestigio de él. Lo que antes se mostraba, ahora se intuye. Lo que antes se exponía, hoy se resguarda, se cuida o incluso se borra y va quedando en el olvido, a tal punto que está por dejar de existir.

Durante este proceso, me he enfrentado a una contradicción, he realizado acciones performativas, pero me resisto a documentarlas en fotografía o video. Siento que esos formatos, aunque son válidos, no logran contener la complejidad ni la totalidad de la experiencia corporal. Son fragmentos planos de una acción que es táctil, sonora, espacial y emocional. Por eso, me interesa más el registro físico, lo tangible de la huella, la marca, el residuo material que deja el cuerpo al actuar.

Lo que busco no es una captura visual de un instante, sino una presencia que es residual, algo que quede, que no sea la acción misma pero que la contenga.

Para poder abordar este tema, es necesario situarse en el contexto en el que mi práctica artística existe. Durante la segunda mitad de los años setenta y toda la década de los ochenta, en Chile se vivió una reconfiguración estructural: una dictadura que organizó la vida bajo el control militar, y al mismo tiempo, la implantación de un nuevo sistema económico traído desde Estados Unidos, el neoliberalismo.

Este modelo generó una psicosis social consumista, privatizó lo público y convirtió los bienes básicos en objetos de adquisición individual: “El vuelco transformador que trajo el imperativo económico consumista afectó, fundamentalmente, la capacidad reflexiva y crítica de la sociedad. La economía pasó a ser una especie de trascendental ontológico en torno al cual giró toda la actividad humana” (Galaz & Ivelic, 1988, p. 197). Es decir, la economía dejó de ser solo una herramienta o una estructura funcional, para convertirse en aquello que define o altera el propio ser, lo ontológico, la manera de vivir y de pensar. Pasó a ocupar un lugar central en la construcción del sentido de existencia.

En medio de la lucha y resistencia que vivía el pueblo chileno ante este control masivo y opresivo, el sistema neoliberal terminó por gatillar en la conciencia y en la realidad social. Esta fractura de conciencia y realidad debilitó lo colectivo, intentando disolver las mismas luchas que sostenían una sociedad herida, generando un sentimiento de rendición frente a la posibilidad de recomponer esa unión.

En este escenario, el arte no quedó ajeno a las nuevas formas de organización social. En una sociedad que se sentía descontenta, aislada, y donde lo colectivo parecía desvanecerse, los y las artistas comenzaron a tomar conciencia de ese quiebre. Si bien desde inicios del siglo XX existieron críticas y acciones que cuestionaron la hegemonía académica como el Salón de los Independientes en 1906 o las protestas contra la Academia de Bellas Artes en 1931, gran parte de la enseñanza y la institucionalidad artística seguían fuertemente marcadas por el modelo pictórico tradicional. Aun así, hacia fines de los años 60 y durante los 70, estas tensiones se intensificaron: comenzaron a proliferar prácticas que rompían con el objeto artístico como centro de la obra y que abrían paso a nuevas exploraciones, donde el cuerpo aparecía como superficie de identidad, espacio político y semiótico.

Un cuerpo que no responde a la lógica de lo productivo ni lo cuantificable, sino que actúa desde lo sensible, lo íntimo y lo afectivo, ya encontraba resonancias en diversas prácticas artísticas del Chile de mediados del siglo XX. Las brigadas muralistas, como la Brigada Ramona Parra o la Brigada Elmo Catalán, llevaban el arte al espacio público, vinculando el gesto pictórico con el cuerpo colectivo en movimiento. En la escultura, artistas como Marta Colvin y Lily Garafulic desarrollaban obras que exploraban formas

orgánicas y abstractas cargadas de simbolismo, alejadas del naturalismo académico, donde la materialidad se convertía en extensión del cuerpo y de la memoria. Asimismo, la intensa producción gráfica de la época, ligada a sindicatos, movimientos estudiantiles y causas populares, utilizaba la imagen como herramienta de afecto y resistencia. Estas y otras experiencias, aunque diversas en soportes y objetivos, coincidían en poner en tensión el relato oficial de las Bellas Artes y en abrir camino a la incorporación del cuerpo como soporte, lenguaje y archivo en el arte chileno.

En este marco, resulta pertinente considerar la reflexión de Ronald Kay en *Del espacio de acá* (2005), particularmente en el capítulo “*El cuerpo que mancha*”. Kay plantea que el cuerpo, al tocar o marcar, interrumpe la distancia limpia de la representación y produce una huella que altera el orden visual. Esa “mancha” no es un error, sino una inscripción vital que evidencia la presencia y la fragilidad del cuerpo en el acto mismo de dejar rastro. Esta idea permite comprender la huella corporal no solo como registro, sino como gesto político y poético de resistencia frente a la imagen higienizada y reproducible del arte moderno.

Las representaciones del cuerpo en el arte no son nuevas, su exploración en la práctica artística contemporánea tiene raíces en siglos anteriores. En el libro *El cuerpo del artista* (2006), la autora Tracey Warr recopila una serie de estudios y ensayos sobre este tema. Particularmente, los trabajos de la crítica e historiadora del arte Amelia Jones proponen una lectura crítica sobre el cuerpo como material, como soporte, como archivo. Ella analiza cómo los artistas del siglo XX en adelante han trabajado su representación, utilizando sus propios cuerpos como objeto de expresividad, generando un quiebre entre la obra y el sujeto. Jones plantea que la presencia del cuerpo en las prácticas artísticas no puede desligarse de los contextos sociales, políticos y culturales que lo atraviesan. Así, el cuerpo en el arte no es solo un símbolo o un objeto, sino también una herramienta crítica desde la cual cuestiona el lugar del sujeto en el mundo. En este mismo sentido los autores de *Chile, arte actual* (1988) señalan:

Ahora es todo el cuerpo el que participa en el rescate programado de todas sus capacidades, de sus intervenciones en el mundo. Dicha apropiación supone, en primera instancia, tomar conciencia del cuerpo propio como "cuerpo encontrado" y,

luego, prepararlo para que asuma la función de "cuerpo-obra". (Galaz & Ivelicé, p.194)

Ya no se trata solo de presentar el cuerpo, sino de habitarlo como un lugar de significado. El cuerpo se vuelve representación, cargado simbolismos, cargado de memorias, emociones y experiencias. Se transforma en una suerte de écfrasis viva de las expresividades humanas: un territorio recorrido y también por recorrer, donde se inscriben las huellas de lo vivido y lo no dicho. En este sentido, el cuerpo se convierte en un soporte de memoria y en lenguaje, en un espacio que engloba nuestras experiencias más íntimas y políticas, emergió como un medio fundamental para visibilizar aquello que se intentaba borrar, la experiencia humana, el dolor social, la memoria, la vulnerabilidad, la acción.

De todas estas problemáticas tanto artísticas y sociales, surgen las acciones corporales. En esta escena aparece Carlos Leppe, con su obra *Happening de las gallinas* (1974), poniendo en tensión las diferentes experiencias del cuerpo íntimo, privado y el institucionalizado. El cuerpo presentado como signo corporal, lo que oculta el ser, una acción que trascendió más que el mismo cuerpo ahí presentando.

Con esta obra, Leppe inicia una serie de performances que abordan esta misma problemática, pero desde su propio cuerpo, desde cómo él lo percibe y cómo la otredad también puede intervenir y alterar esa conciencia corporal. En *Happening de las gallinas*, este cuerpo seguía oculto, aunque comenzaba a explorar la intimidad del ser y a transgredir los tabúes impuestos por la sociedad.

Esta línea de exploración continúa con *Sala de espera* (1980), una serie de fotografías y videos titulada *Las cantatrices*, donde Leppe profundiza aún más en la tensión entre lo privado y lo institucionalizado. Aquí, su cuerpo aparece como objeto sometido, como un "yo prisionero", envuelto en yeso, material que simboliza tanto la inmovilidad como la imposición externa. Al exponer sus pechos y el vientre, Leppe no solo aborda el cuerpo desde una dimensión burocrática y autoritaria, sino que, como en obras anteriores, insiste en la representación del cuerpo sexuado.

Esta performance reconfigura el cuerpo como un territorio de poder, vigilancia y disidencia, planteando cómo las estructuras sociales norman no solo el cuerpo visible, sino también su identidad y sus deseos.

Desde esta misma preocupación por los cuerpos disciplinados y por la necesidad de romper los límites entre arte y vida creando una ruptura en las tradiciones artísticas por sus modos de producción y sus mecanismos de difusión de ellas, surge el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), fundado en 1979 por artistas visuales, escritores y un sociólogo. A diferencia de Leppe, cuya exploración era profundamente autobiográfica e introspectiva, el Grupo CADA opera desde lo colectivo y lo urbano, llevando el cuerpo político a las calles, a la televisión y a los supermercados. Sus intervenciones desplazaban el arte desde las instituciones hacia los espacios públicos, como gesto de resistencia frente a la represión dictatorial.

En sus acciones, el cuerpo ya no es solo un soporte simbólico, sino también un agente de transformación social. Esto se evidencia en *Para no morir de hambre en el arte* (1979), una acción en la que el Grupo CADA utilizaron distintos medios con el objetivo de alterar la conciencia de una sociedad “adormecida” por el modelo neoliberal del cual ya hemos hablado anteriormente.

Esta acción comenzó con la modificación de una página de la revista *Hoy*, en un intento por infiltrar el discurso artístico en los medios masivos - poner en cuestionamiento la conciencia de la realidad chilena-, los integrantes del colectivo salieron a la calle a repartir bolsas de leche a distintas familias chilenas, acción que fue documentada y en donde la última etapa consistió en depositar las bolsas utilizadas en una caja de acrílico sellada, expuesta en la Galería Espacio Siglo XX. Finalmente, diez camiones lecheros de la empresa Soprole recorrieron la ciudad hasta llegar al Museo Nacional de Bellas Artes, donde se instaló un gran lienzo blanco que impidió el ingreso al museo.

De esta manera, la ciudad se transforma en soporte de la obra, no solo como espacio de acción, sino también como destinataria. Los elementos de la calle también se convierten en su lenguaje de intervención, apropiándolos y despojándolos de su significado habitual para otorgarles una nueva carga simbólica. El cuerpo, en tanto presencia activa y silenciosa,

se convierte en una herramienta de protesta y en una coreografía de lo cotidiano que interpela directamente al espectador y al sistema. Así, el Grupo CADA transforma el arte de acción en una estrategia de intervención social, borrando las fronteras entre las tradiciones artísticas y la política (Galaz & Ivelic, 1988).

Esta línea de acción se expande con fuerza en la obra de Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), integrante del colectivo CADA, donde la artista interviene las líneas discontinuas del tránsito vehicular, símbolo del orden institucional y del control urbano con cruces blancas que alteran su significado original, un signo universalmente reconocible. Esta acción, aparentemente mínima, desestabiliza la normalidad impuesta por el régimen dictatorial e introduce una disrupción visual que activa una lectura política del espacio urbano. Por otro lado, a diferencia de artistas como Carlos Leppe, donde el cuerpo es el soporte central de la acción, en el caso de Rosenfeld el cuerpo funciona como un agente que habilita la intervención, pero la dimensión performativa se desplaza hacia el signo, el espacio público y la lectura colectiva que se produce. Esto obliga a problematizar las categorías mismas de “acción de arte”, “happening” o “performance”, preguntándonos en qué medida el CADA y sus integrantes participan de un mismo campo de prácticas, y en qué se diferencian en sus estrategias de uso del cuerpo.

A diferencia de Rosenfeld, donde el cuerpo habilita la intervención, pero la potencia performativa se desplaza hacia el signo y el espacio urbano, Diamela Eltit - también integrante del CADA - profundiza en estas tensiones situando el cuerpo como superficie directa de inscripción del sufrimiento colectivo. En su acción *Zonas de dolor* (1980), el cuerpo se convierte en un lugar de enunciación y resistencia, dando visibilidad a comunidades marginadas y estigmatizadas por la sociedad, reivindicando su lugar dentro del tejido social, como declara la artista en su intervención:

Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro mi arte como arte de intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aún...(Eltit, 1983, como se cita en Richard, 2004, p. 218).

Trabajando con la exhibición de cuerpos heridos y del cuerpo expiatorio, esta intención fue lavar las veredas mientras se proyectaba su imagen en las paredes leyendo partes de su novela *Por la patria*, con esta acción purificar estos lugares y salir del concepto de victimización y darle su lugar para poder hablar del problema.

Un poco más adelante en la historia chilena, Janet Toro, en su serie de performances *El cuerpo de la memoria* (1999), realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, aborda de manera directa los conflictos de silencio y olvido que dejó la dictadura. Durante un mes, la artista utilizó su cuerpo desnudo y marcado para activar un discurso visual sobre la violencia, la represión y la desaparición. Cada acción ponía en tensión estos temas mediante el uso de materiales naturales como la tierra, el fuego, el agua y la sangre, generando un lenguaje de duelo y memoria corporal.

Para la artista, el cuerpo no es solo un medio de expresión, sino también un archivo vivo, capaz de encarnar el dolor, la fragilidad y la resistencia. Sus performances recuperan el espacio público y lo resignifican a través de la traza de su cuerpo, haciendo del arte una herramienta de reivindicación histórica y política.

Esta conciencia del cuerpo como territorio de poder, vigilancia y disidencia encuentra un eco teórico en el pensamiento de Judith Butler, especialmente en su libro *Vida precaria* (2004). En el capítulo “Violencia, luto, política”, Butler reflexiona sobre cómo ciertas vidas son consideradas más dignas de ser lloradas, visibles o protegidas que otras, cuestionando así la distribución desigual del valor humano.

No solo Chile fue parte de estas luchas sociales, en Argentina, hay un momento de su historia que me interesa indagar, durante la última dictadura militar (1976-1983), se produce un movimiento llamado el *Siluetazo* (1983) fue una acción colectiva impulsada por los artistas Rodolfo Aguereberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, y junto a organizaciones de los derechos humanos. Esta acción, culminó en una intervención colectiva estampando siluetas en un espacio público como representación simbólica de los cuerpos desaparecidos por todo el territorio. La silueta vacía, sin rostro ni mayores detalles, se convirtió en un mensaje directo de la huella ausente, una forma de exigir memoria y verdad. Una corporalidad ausente se transforma en una imagen de presencia política.

Sin embargo, la performance en Argentina no comenzó con el Siluetazo: ya en la década de 1960, el Instituto Di Tella bajo la dirección de Jorge Romero Brest había sido un espacio fundamental para la experimentación. Allí, artistas como Alberto Greco, con sus acciones de *Vivo-Dito*, y Oscar Bony, con su emblemática obra *La familia obrera* (1968), exploraban el cruce entre arte y vida, situando el cuerpo y lo real en el centro de la práctica artística. Estas experiencias pioneras permiten entender el Siluetazo no como un gesto aislado, sino como parte de una tradición performativa argentina que se transforma frente a la violencia de la dictadura militar.

Así como para Butler, el cuerpo no es una entidad autónoma ni autosuficiente, sino que está siempre expuesto a la mirada, al contacto, a la presencia del otro. Es en esa exposición donde emerge su vulnerabilidad, y a la vez su potencial político. Reconocer esta vulnerabilidad compartida no implica asumir una debilidad, sino más bien una posibilidad: la de articular comunidad, de generar agencia política desde la conciencia de que somos cuerpos expuestos, afectados y afectables.

Un ejemplo emblemático en Chile es la performance *Nautilus*, o “*Casa de Vidrio*” (2000), en la cual la actriz Daniella Tobar fue invitada a vivir su vida cotidiana dentro de una casa totalmente transparente en el centro de Santiago. Instalación diseñada por Arturo Torres y Jorge Christie y financiada por Fondart, que puso cuerpo e intimidad en pleno espacio público, provocando una reacción social intensa y polémica.

Desde esa exposición radical del cuerpo, se anticipa lo que hoy vemos en los *reality shows* y redes sociales: una civilización del espectáculo donde lo íntimo se convierte en capital visual. Esa obra no solo tensiona los límites entre público y privado, sino que inaugura una forma de vigilancia auto-instalada, donde el cuerpo se muestra como deseo, objeto y archivo de nuestra época.

Lo que podemos decir de este contexto chileno es que la historia reciente de violencia política, desigualdad estructural y exclusión social ha hecho del cuerpo un territorio central, pues fueron los cuerpos los que la dictadura persiguió, castigó, desapareció y redujo a cifras o archivos secretos. En Chile y en Argentina, aunque no solo

en estos países, sino en gran parte de Latinoamérica, las opresiones vividas estuvieron marcadas por regímenes dictatoriales. En este contexto no se trató de una desconexión con el cuerpo, sino todo lo contrario: la violencia estatal lo puso en el centro, persiguiéndolo, castigándolo y haciéndolo desaparecer. Precisamente por eso, el uso del cuerpo en el arte de acción se convirtió en una estrategia de denuncia y resistencia frente a su borramiento. Contrario a estas vivencias, en Estados Unidos podemos ver otros desarrollos en la misma época, donde obras como *Walk with Contrapposto* (1968) de Bruce Nauman exploraban el cuerpo desde una dimensión formal y perceptual, sin la carga de la represión política latinoamericana.

Hoy, en plena posdictadura y bajo un modelo neoliberal, la precarización de la vida continúa: los cuerpos que no encajan en la lógica de productividad o normalidad, cuerpos migrantes, feminizados, disidentes siguen siendo tratados como excedentes, como lo vimos anteriormente con el caso de la *Casa de vidrio*, si en dictadura el cuerpo era perseguido y hecho desaparecer, aquí aparece hipervisibilizado y consumido como objeto de espectáculo, evidenciando un cambio en las formas de violencia y disciplinamiento.

Y así es cuando hubo un momento clave que resignifica esta relación: el estallido social de octubre de 2019. Durante ese periodo, miles de personas salieron a las calles a manifestar su descontento frente a una sociedad profundamente desigual y violenta. El cuerpo volvió a ser protagonista en el espacio público, convertido en soporte de denuncia, trinchera de resistencia, presencia poética y política. Pero también fue vulnerado, herido, silenciado, capturado por dispositivos represivos. Esta exposición extrema lo volvió frágil y potente a la vez: cargado de una fuerza simbólica que dejaba huellas, trazas, cicatrices visibles e invisibles.

Tras ese momento, vino el aislamiento radical de la pandemia del COVID-19. El cuerpo que había sido transgredido y movilizado se vio obligado a resguardarse. Encerrado para sobrevivir, pasó del exceso de presencia a la ausencia total. Tocarse, encontrarse, convivir, todo se volvió una amenaza. El cuerpo, antes símbolo de poder colectivo, se convirtió en símbolo de vulnerabilidad extrema. Su exposición podría implicar contagio, enfermedad o muerte.

En ese contexto, las redes sociales y las pantallas se volvieron el único espacio de interacción posible. El cuerpo dejó de estar; fue reemplazado por su representación virtual. La exposición se volvió estratégica, filtrada, parcial. Muchos se refugiaron en perfiles, cámaras frontales, plataformas digitales. El cuerpo se transformó en interfaz. Se disolvió, se fragmentó. La identidad corporal se tornó imagen, se volvió marca, algoritmo.

Este proceso no se detuvo con el fin de la pandemia. Al contrario, dejó huellas profundas en nuestra manera de estar en el mundo. Lo que antes era un cuerpo visible, colectivo y encarnado, se transformó en un cuerpo interpretativo, más privado, autocensurado, consciente de su fragilidad. La representación del cuerpo se retrajo. En muchos casos, comenzó a existir solo como rastro, como registro indirecto.

Este nuevo estado de presencia ausente, cuerpos que ya no están del todo, pero que insisten en dejar marcas, ha permeado profundamente la producción artística contemporánea. Allí donde ya no hay encuentro, aparece la traza. Es, en este vacío que intento pensar el cuerpo hoy, no como espectáculo o testimonio, sino como resto, como residuo, como surco material que recuerda que alguna vez hubo alguien allí.

Es precisamente en este punto donde problematizo el uso de soportes tradicionales como la fotografía o el vídeo. Si bien son medios válidos y fundamentales para la historia del arte de acción, también son dispositivos que reducen la experiencia del cuerpo a un plano visual, bidimensional, incompleto. El cuerpo no se limita a lo visible, es también olor, peso, temperatura, vibración, sudor, respiración. La acción performativa no ocurre solo en el instante del acto, sino en su resonancia, en lo que deja, en lo que afecta.

Como señala Maurice Merleau-Ponty (1945, *como se citó en Galaz & Ivelic, 1988*), el cuerpo no es un objeto fijo ni cerrado, sino un “repertorio de significaciones vivas”, un sistema abierto de potencias motoras y perceptivas que no responde a significados invariables, sino que se transforma constantemente a partir de lo vivido. Esta idea, citada en *Chile, arte actual*, permite pensar el cuerpo como un territorio en constante devenir, capaz de enriquecer nuestros esquemas corporales y mentales a través de la experiencia.

Vivimos en una época donde la hiperconectividad digital, el culto a la imagen idealizada y la aceleración constante del tiempo han desmaterializado nuestra relación con el cuerpo. Las redes sociales, los filtros, la sobreexposición virtual y la vigilancia algorítmica han desplazado el cuerpo real.

Frente a esta borradura contemporánea, el arte se vuelve una herramienta de resistencia: una forma de reinscribir el cuerpo no desde la espectacularidad, sino desde su traza, su residuo, su memoria. Me interesa esa huella que no busca imponerse, sino permanecer; que no se grita, sino que se filtra como un susurro material que atestigua el paso de un cuerpo frágil pero insistente. En esta latencia, en esa marca que queda tras el acto, reside para mí una potencia política y poética.

Por eso, me interesa más el residuo físico: una tela marcada, un objeto desplazado, una superficie alterada. En vez de registrar la acción, me interesa que el cuerpo registre el espacio, que lo toque y lo modifique, dejando así una memoria táctil que no puede ser contenida por una cámara. Es allí donde aparece la huella como lenguaje, como estrategia, como política del cuerpo que insiste en seguir presente incluso cuando no está.

Y desde ahí, también, cuestionó los soportes tradicionales de documentación. Porque si el cuerpo ya no puede ser plenamente capturado, ¿por qué seguir pretendiendo que una foto o un video puedan contener su totalidad? Mi interés no está en registrar una acción en sí misma, sino en que esa acción deje algo que respire por sí solo, sin depender de lo visual para poder existir. El residuo se vuelve entonces más elocuente que la imagen; el soporte, más vivo que la documentación. Como afirman Galaz e Ivelic (1988):

Pero la fotografía, el cine y el video son registros parciales, insuficientes, que no retienen la totalidad de la acción corporal. Nunca podrá ser fotografiada, filmada o grabada en su totalidad por muy perfeccionados que sean los instrumentos mecánicos o electrónicos. (p. 192).

Esta insuficiencia no sólo señala una limitación técnica, sino que plantea una pregunta, ¿qué queda del cuerpo cuando su presencia se traduce a imagen?

En el arte corporal, cuando el cuerpo se vuelve soporte, también se vuelve efímero. Una vez finalizada la acción, el cuerpo regresa a su estado habitual: ya no hay más que ver, ya no hay una escena reproducible, solo un antes y un después que no puede repetirse. En ese vacío, entran los registros visuales, fotografías, video arte, capturas. Pero incluso estos, aunque necesarios a veces, nunca serán lo mismo que estar ahí, frente a un cuerpo vibrando en el presente. La acción viva se pierde, y con ella, parte de su potencia.

A lo largo de esta investigación, he recorrido una genealogía artística que evidencia cómo el cuerpo ha sido un lugar de conflicto, resistencia y persistencia simbólica frente a sistemas que intentan despojarlo de su humanidad y realidad. Desde las propuestas más íntimas y performativas de Carlos Leppe, que tensionan el cuerpo individual, hasta las intervenciones colectivas y urbanas del CADA, donde lo corporal se vuelve agente social, pasando por la fuerza simbólica de la acción mínima pero potente de Lotty Rosenfeld, y la radical exposición del dolor y la exclusión en las obras de Diamela Eltit. Y como Janet Toro resignifica todas estas acciones, en donde estas prácticas donde el cuerpo presente, ausente, intervenido o resignificado es el centro desde el cual se articula una crítica al poder, a la memoria y a la violencia institucional. Lo que une a estos artistas es una profunda conciencia del cuerpo como memoria y como lenguaje, como sitio de inscripción histórica, política y afectiva.

En este diálogo con las ideas de Amelia Jones sobre el cuerpo como archivo y con los análisis de Galaz e Ivelic sobre la irrupción del cuerpo-obra en el arte chileno, mi práctica busca también situarse en ese espacio intermedio donde la presencia no es plena, pero tampoco es ausencia. Estas obras se vuelven referentes fundamentales para entender el lugar que ocupa hoy el cuerpo en el arte contemporáneo, no como representación idealizada, sino como superficie que testimonia, que denuncia y que habita los intersticios entre lo visible y lo oculto, lo dicho y lo silenciado, hay algo que persiste más allá de la imagen, más allá del objeto, una marca encarnada, una fisura que no se cierra del todo, una memoria que se imprime en lo común.

El cuerpo funciona como matriz y como canal de transferencia, dejando su huella a través de distintos materiales que actúan como receptores de un gesto efímero, pero cargado de sentido. La presencia se transforma en rastro, y el cuerpo como superficie de inscripción

revela su fragilidad, su transitoriedad y su vínculo con lo íntimo. Desde esta perspectiva, busco abordar la huella no solo como marca física, sino como una forma de permanencia, un intento de retener lo que inevitablemente se borra.

Tanto la fotografía como el video han sido históricamente soportes para capturar el cuerpo y el tiempo. Sin embargo, en mi búsqueda me he dado cuenta de que estos medios, pese a su potencia documental, no son suficientes para contener la dimensión sensible y material de la huella corporal. La imagen plana o en movimiento no alcanza a retener el gesto, el residuo de lo vivido. De ahí surge la necesidad de buscar nuevos soportes que puedan acoger esa huella de manera más orgánica, directa o incluso conflictiva.

Esta búsqueda no es solo formal, sino también conceptual, se trata de encontrar superficies donde el cuerpo no sea solo representado, sino que también deje una presencia que se active desde lo táctil, lo translúcido o lo vulnerable. Así, el soporte deja de ser neutro y pasa a formar parte activa del discurso, proponiendo otras formas de habitar el recuerdo, el archivo y la identidad, que reclama espacio desde lo que deja: una huella que, aunque frágil, insiste en permanecer.

En este sentido, sostengo que la huella material del cuerpo constituye una forma de archivo y resistencia que dialoga críticamente con las limitaciones de los registros visuales de la performance, especialmente en un contexto artístico atravesado por lo efímero y lo político. El propósito de este ensayo es analizar la noción de huella en el arte contemporáneo y sus resonancias poéticas y políticas, examinar los problemas de la documentación visual de la performance y reflexionar sobre cómo el cuerpo puede ser entendido como soporte y archivo en el arte chileno y latinoamericano.

En particular, me propongo establecer un marco teórico que relacione la materialidad de la huella con el concepto de vulnerabilidad corporal, revisar obras performativas que trabajen la presencia y la ausencia del cuerpo como estrategia crítica frente al registro, y comparar distintos modos de inscripción corporal desde la huella física hasta la imagen para comprender cómo cada uno tensiona la relación entre acción y memoria. Para ello, en primer lugar, examinaré la noción de huella y su problematización en una sociedad marcada por la fugacidad y la desmaterialización. En segundo lugar,

abordaré las tensiones y limitaciones que presentan la fotografía y el video como registros de la performance. Finalmente, articularé estas reflexiones con casos y teorías que permitan pensar la huella como un archivo vivo, capaz de ampliar la comprensión de la acción artística más allá de su mera reproducción visual.

## CUERPO, HUELLA Y CRISIS DE LA ERA DIGITAL

El cuerpo, en cada gesto, cada presión, cada desplazamiento, deja una huella, un vestigio que persiste más allá de la presencia física. Estas huellas, directas como indirectas, son testimonios de acción, de existencia en el tiempo y en un espacio determinado; representan un intento de resistencia frente a la inmediatez y la fugacidad de la experiencia.

Vivimos en una era digital que desgasta la noción de huella. Si bien las redes sociales también dejan rastros, estos no son tan persistentes ni profundos como los que se generan físicamente al compartir un espacio con otro. Siguen siendo marcas superficiales, sin conexión con la experiencia tangible. Desde este punto, Ronald Kay en *Del espacio de acá* (2005), señala:

Sólo en la medida que desmanche la mancha, el sujeto podrá erigirse en tal, y, constituir los sujetos/objetos que lo rodean. El sujeto sólo se hace posible como diferencia, como negación de la mancha. De ahí el terror que habita toda mancha: ella es la marca de la ausencia del sujeto. (p.32).

Esta reflexión permite comprender cómo la cultura contemporánea busca “desmanchar” sus huellas: borrar el contacto, limpiar la superficie, eliminar toda presencia material. Pero lo relevante no es solo el acto de borrar, sino el motivo detrás de ese impulso. La mancha, como señala Kay, es aquello incontrolable del cuerpo: el error, el desliz, la vergüenza, la filtración involuntaria de lo humano. Allí donde hay mancha hay vida, hay falla, hay cuerpo. Por eso la cultura digital, construida sobre superficies pulidas y narrativas de perfeccionistas, busca ofrecer una versión controlada del cuerpo y de la identidad. La mancha resulta ajena a esa ficción, se percibe como una amenaza para el ideal de orden y autocontrol que promueve lo digital. En este choque se tensionan lo corporal y lo digital, revelando la fragilidad de nuestra presencia en un mundo mediado por pantallas. La presencia se cuantifica y se fragmenta, mientras el cuerpo con sus marcas, huellas y accidentes se vuelve menos valorado y menos perceptible frente a identidades cuidadosamente construidas y pulidas hasta borrar todo rastro de desliz.

En este contexto, la huella corporal se problematiza: se tensiona entre la materialidad de la acción y la virtualidad de la exposición digital. La resistencia que implica el acto de dejar una marca tangible, ya sea en otro cuerpo, en un objeto o en un espacio, se vuelve significativa frente a la fragilidad de los rastros digitales. Así, la huella se convierte en un espacio de tensión entre lo inmediato y lo duradero, entre la presencia y la representación, revelando la precariedad de nuestra experiencia en la era de la mediación tecnológica.

Por esta misma razón, el cuerpo vuelve a convertirse en un espacio de lucha constante. Esto se evidenció en los años 70, durante la dictadura militar en Chile, cuando hubo una insistencia en mostrar el cuerpo y ponerlo en tensión frente a una sociedad cegada por la opresión. Hoy, aunque la opresión no se manifiesta de la misma manera, vivimos bajo la ceguera de las redes sociales y las aplicaciones digitales, que nos llevan a mostrarnos menos o a construir una identidad que no es la nuestra. Nos ocultamos detrás de una pantalla, pues exponernos parece, en muchos casos, convertirse en un riesgo para nuestra propia seguridad o bienestar. Como afirma Debord en *La sociedad del espectáculo* (1995):

Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida; como una negación de la vida ha llegado a ser visible. (p. 10).

El autor señala que el espectáculo convierte la vida en apariencia: todo lo humano se vuelve imagen y representación. Al ser criticado, se revela como lo que verdaderamente es: una negación de la vida misma. En lugar de permitir experiencias auténticas. Aquí se produce un quiebre entre lo visible, lo íntimo y lo auténtico; de la misma manera que en las redes sociales, donde lo que se muestra es solo una versión representada de la vida, una reproducción de imágenes que desplaza lo que realmente importa: la intimidad y la experiencia vivida.

Desde este punto, el grupo CADA se presenta como un ejemplo de cómo enfrentar esta ceguera a través de los mismos medios de reproducción disponibles en los años en que realizaron sus acciones de arte. En plena dictadura militar chilena, el colectivo intervino directamente en los circuitos de comunicación masiva, utilizando la televisión, los periódicos y la calle como espacios de acción. Obras como *Para no morir de hambre en el arte* (1979), donde distribuyeron leche en una población marginal y luego publicaron la acción en un diario de circulación nacional, evidencian cómo se apropiaban de los mecanismos de visibilidad del régimen para revertir su sentido. Del mismo modo, en *¡Ay Sudamérica!* (1981) lanzaron panfletos desde aviones, generando una huella colectiva en el espacio aéreo y urbano que cuestionaba el control sobre lo visible y lo decible.

El colectivo comprendió que la lucha contra la invisibilización no podía darse únicamente en el cuerpo presente, sino también en la esfera de la reproducción y la circulación simbólica. De este modo, transformaron los medios de comunicación, que funcionaban como instrumentos de control, en soportes para inscribir la huella de la resistencia, enfrentando la ceguera social mediante estrategias de apropiación y reapropiación de signos y canales.

En esta misma lógica, el grupo CADA enfrentó la ceguera de los medios en dictadura al utilizar sus circuitos de circulación. Hoy, en cambio, el cuerpo se enfrenta a una nueva forma de invisibilización en la era digital. En un contexto dominado por la fugacidad de la información, las redes sociales y los algoritmos producen un exceso de imágenes que, paradójicamente, borran la singularidad de la huella. El registro corporal, antes inscrito en el espacio físico y en la memoria colectiva, se transforma en dato: en imagen reproducida y consumida rápidamente. De este modo, la resistencia actual ya no consiste solo en irrumpir en los medios, sino en buscar modos de permanencia frente a la lógica de la desmaterialización y la saturación visual, donde el cuerpo corre el riesgo de volverse intercambiable y anónimo.

Así, en los temas de representación, la performance surge como una urgencia de expresión que va más allá de las imágenes y de la representación de objetos. Al igual que el grupo CADA, que realizaba acciones de arte donde el cuerpo del artista empezaba a ser

clave para dirigirse a otro, la performance también se presenta como una forma de poner el cuerpo en acción, visible y no oculto.

Desde aquí, resulta pertinente traer la reflexión de Paula Sibilia, quien en *El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática* (2013) analiza cómo en la cultura contemporánea el artista y su cuerpo se convierten en escenario de autenticidad. Según la autora, la performance pone en juego una tensión entre la búsqueda de experiencias auténticas y la inevitable mediatización que las vuelve espectáculo. Esto significa que, incluso en el intento de mostrar el cuerpo de manera directa y sin filtros, la performance también corre el riesgo de ser absorbida por la lógica de la representación y la circulación mediática.

Pero, en el siglo XX, con la expansión del modelo neoliberal, ciertas formas de subjetividad comenzaron a transformarse. No se trata de que la búsqueda de aprobación externa sea algo nuevo la historia está llena de ejemplos de exhibición y autoafirmación pública, como fueron los salones burgueses, sino de que bajo el neoliberalismo esa exposición se institucionaliza como modo de existencia. La lógica del mercado penetra la esfera íntima: la identidad se gestiona como una marca personal y el “yo” se mide por su visibilidad, rendimiento y capacidad de atraer la mirada ajena. Como señala Sibilia (2008):

Para decirlo de una forma sumamente sintética, ese cambio consistió en un desplazamiento del eje alrededor del cual se edifica lo que uno es: desde “adentro” de sí mismo (introducido o introrientado) hacia “afuera” o hacia los otros (alterdirigido o alterorientado). (p.10).

Esta reflexión de la autora evidencia cómo este desplazamiento implica que el eje de construcción del sujeto se mueve desde el interior hacia el exterior, desde la experiencia íntima hacia el reconocimiento social. Es decir, que la subjetividad deja de anclarse en la introspección para orientarse hacia la competencia y la espectacularización de sí. De manera complementaria, Ronald Kay, en el capítulo “*El cuerpo que mancha*” de *Del espacio de acá* (2005), aborda una idea similar: “La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal; es la huella inmediata que el organismo traza de su interior” (p.30). Según Kay, la “mancha” es la huella inmediata que el cuerpo traza de su

interior, un registro tangible de lo que ocurre en el sujeto, que evidencia la acción y la presencia más allá de la experiencia vivida.

En este sentido, la performance adquiere relevancia: al poner el cuerpo en acción, visible y tangible, permite resistir esta externalización del “yo”, creando rastros y experiencias que no dependen únicamente de la mirada de otros. Así, se establece un contraste entre la fugacidad de las representaciones, como las redes sociales, y la permanencia de la huella corporal, que conserva la intensidad de la presencia y de la acción directa. Esta situación establece un paralelismo con Debord:

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social produjo en la definición de toda realización humana una evidente degradación del ser en tener. La fase presente de la ocupación total de la vida social, por los resultados acumulados de la economía, conduce a un desplazamiento generalizado del tener hacia el parecer, del cual todo 'tener' efectivo debe obtener su prestigio inmediato y su función última. Al mismo tiempo, toda realidad individual ha llegado a ser social, directamente dependiente de la potencia social, elaborada por ésta. En la medida en que la realidad individual no es, le está permitido aparecer. (pp.12-13).

Por lo tanto, esta reflexión de Debord nos permite vincularla con la de Sibilia: la vida y la identidad se orientan hacia la apariencia y la aprobación externa, tanto en lo social como en lo digital. En contraste, la performance, al poner el cuerpo en acción y generar huellas tangibles, ofrece un espacio de resistencia frente a la lógica del parecer y la saturación mediática. Aquí resulta significativo lo que plantea Kay, en la performance siempre existe la posibilidad de la “mancha”, del desliz, de aquello que no puede controlarse ni corregirse. Lo imprevisible forma parte del dispositivo mismo, y es precisamente esa apertura lo que diferencia la experiencia performática de la imagen pulida, planeada y editada que circula en lo digital. La performance recupera la experiencia directa y la presencia, colocando al cuerpo en un espacio donde la contingencia, la vulnerabilidad y el riesgo no pueden ser borrados.

Es precisamente en este punto donde el cuerpo adquiere un rol central como soporte y como obra. El cuerpo funciona como vehículo de experiencia directa y acto de presencia.

Para profundizar en esta función, recurriremos al concepto de cuerpo-obra, tal como lo señalan Galaz e Ivelic en *Chile, arte actual* (1988). Allí se plantea la idea del cuerpo encontrado, un cuerpo que no es neutro ni transparente, sino que contiene experiencias y contradicciones: “El cuerpo-obra debe entenderse como despojado de sus comportamientos codificados, rituales estandarizados y gestos urbanizados, frutos de la normativa social y cultural de su medio y de su tiempo” (Galaz & Ivelic, 1988, p.194), el cuerpo debe apropiarse de sí mismo y tomar conciencia de su existencia, para dejar de ser solo un medio o conductor de obra y convertirse, en sí mismo, en la obra.

Visto desde la noción de huella, el cuerpo-obra se manifiesta como inscripción en el tiempo y en el espacio: cada gesto, cada acción y cada exposición del cuerpo deja un rastro que excede lo inmediato. El cuerpo no solo produce obra, sino que se vuelve su propio soporte y archivo, un territorio donde se inscriben memorias y resistencias. De este modo, la huella corporal adquiere un doble valor: es a la vez registro tangible de la acción y signo de la existencia. Un ejemplo claro de esta noción de cuerpo-obra es la acción *Zonas de dolor* (1980) de Diamela Eltit. En ella, la artista intervino su propio cuerpo escribiendo sobre su piel y exponiéndose en un prostíbulo de Santiago, espacio cargado de marginalidad y exclusión. La acción no sólo implicaba un acto de conciencia sobre su propio cuerpo, sino también una apertura hacia los cuerpos de los otros, aquellos invisibilizados por la dictadura y por la moral dominante. El cuerpo de la artista se convirtió en soporte y obra a la vez, inscribiendo en su piel un testimonio de dolor y resistencia que excedía lo individual para situarse en lo colectivo. En este sentido, la inscripción no fue únicamente personal, sino que se proyectó como memoria compartida, como rastro político que tensionaba los límites de la visibilidad en un contexto de represión.

En contraste con esta conciencia del cuerpo como obra, inscrita en lo propio y en lo colectivo, Guy Debord (1995) advierte que, “El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada, que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de este sopor” (p. 21). Frente a esta condición de adormecimiento social, la acción de Eltit y de otros artistas de la época se vuelve un gesto

de ruptura, un acto de despertar donde el cuerpo no duerme ni se pliega a la apariencia, sino que se expone como superficie de resistencia y memoria.

Tras la experiencia de Eltit, otro ejemplo significativo es el de Carlos Leppe, cuyas performances exploraron la exposición radical del cuerpo, atravesando lo íntimo, lo político y lo social. Su obra, cargada de teatralidad y de gestos excesivos, pone en evidencia cómo el cuerpo se vuelve escenario de tensiones entre lo personal y lo colectivo, entre lo íntimo y lo público. En *Sala de espera*, por ejemplo, el cuerpo aparece fragmentado y prisionero, con partes visibles que ponen en discusión la sexualidad y las formas de control social. Leppe lleva al límite la visibilidad del yo, convirtiendo su propio cuerpo en un campo de experimentación donde las marcas, las prótesis y las acciones performativas cuestionan los códigos sociales y artísticos de su tiempo.

Esta condición puede comprenderse de Paula Sibilia (2008), quien señala que “Porque, bajo el imperio de las subjetividades alterdirigidas, lo que se es debe ser visto, y se supone que cada uno es aquello que muestra de sí mismo” (p. 10). La obra de Leppe encarna de manera anticipada esta lógica: el yo como espectáculo, el cuerpo como superficie de inscripción de la subjetividad, expuesto a la mirada ajena como espacio de validación y de existencia.

Si bien en las performances de Diamela Eltit y Carlos Leppe el cuerpo se transformaba en un campo de batalla simbólico puesto en tensión entre lo íntimo, lo político y lo social, sus obras no representaban una conducta generalizada, sino que constituían respuestas críticas frente a los contextos que habitaban. Hoy, la relación con el cuerpo adquiere otros matices: conviven cuerpos que se ofrecen como imagen y cuerpos que se resguardan; cuerpos que se archivan y cuerpos que buscan borrarse. Incluso cuando el cuerpo se oculta o rehúsa ser visto, sigue habiendo tensiones similares a las que describe Sibilia al señalar que “...lo que se es debe ser visto” (2008, p. 10). De este modo, más que una oposición entre exposición y resguardo, se trata de comprender cómo el cuerpo contemporáneo negocia su presencia y su huella en un entorno que oscila constantemente entre la visibilidad y el anonimato.

En este marco, Arturo Torres y Jorge Christie desarrollaron la obra *Nautilus*, o más conocida como *La casa de vidrio* (2002), una performance que llevó a la superficie lo más turbio de una sociedad que venía del silencio de la dictadura. Al igual que en las acciones de Leppe, Eltit o el grupo CADA, esta obra activa un dispositivo de exhibición que cuestiona las formas en que nos relacionamos con la representación del cuerpo: un espacio donde el público participa desde la mirada, atravesada por el morbo y el fetichismo de observar al cuerpo en su estado natural dado que su condición cambiaba al ser observado a un cuerpo vulnerado. Esta lógica de exposición encuentra resonancia en obras más contemporáneas, como *Faust* de Anne Imhof (2017), donde el cuerpo de los performers se convierte en objeto de deseo, vigilancia y consumo, inscrito en un escenario que multiplica la tensión entre lo visible y lo oculto.

A pesar de que estas dos obras se llevan por 15 años de diferencia siguen cuestionando lo que la sociedad hoy en día. En *Nautilus*, el cuerpo quedaba atrapado en la transparencia de la estructura, convertido en espectáculo bajo la mirada de un público que no podía dejar de observar. Ese mismo gesto de exposición radical se resignifica en la obra *Faust*, donde los performers se desplazan en un espacio delimitado por muros de vidrio, visibles desde todos los ángulos. Aquí, la experiencia del espectador se intensifica: ya no solo se trata de mirar, sino de sentir el peso de su propia mirada como parte del dispositivo de control. En la era digital, donde la visibilidad se ha vuelto moneda de cambio y el cuerpo se expone constantemente en pantallas y redes sociales, *Faust* encarna la tensión entre la fascinación y la incomodidad del voyeurismo contemporáneo, así como la transparencia de *Nautilus* ponía a prueba lo íntimo de una sociedad que era muy conservadora, hoy *Faust* actualiza esta problemática al poner en escena un cuerpo expuesto al consumo global de imágenes, replicando en vivo la lógica del espectáculo descrita por Debord.

La lógica de exposición y vigilancia que atraviesa *Nautilus* y *Faust* puede pensarse también desde la perspectiva de Judith Butler, quien en *Vidas precarias* (2004) plantea que:

Pero antes que contradecir el hecho de mi autonomía, esta posibilidad la reivindica recurriendo a la sociabilidad fundamental de la vida corporal, a los modos por los que estamos desde un principio, y en virtud de ser seres

corporales, entregados a otros, más allá de nosotros mismos, implicados en vidas que no son las nuestras. (p. 45).

El cuerpo expuesto se convierte en un testimonio de precariedad y, al mismo tiempo, en un acto de resistencia frente a la mirada social. Obras como *La Familia Obrera* de Oscar Bony (1968) o la acción de *Siluetazo* (1983) muestran que esta exposición también puede ser colectiva: el cuerpo individual se inscribe en un cuerpo social, recordando pérdidas, resistencias y luchas comunes, y transformando la vulnerabilidad en visibilidad política. Lo íntimo, lo vulnerable y lo expuesto no son solo elementos estéticos, sino que se inscriben en un entramado político; obligan al espectador a confrontar su propia posición frente a la visibilidad del otro, al morbo de la observación y a la economía de la mirada. No cabe duda de que la frase “lo personal es político” (Carol Hanisch) resuena con esta idea de la performance como alcance de lo íntimo.

Esta tensión entre visibilidad y vulnerabilidad no solo se da en la performance física, sino que hoy se refleja también en las redes sociales, donde la exposición del cuerpo o de la propia intimidad se modula por el miedo al juicio, la violencia simbólica y la vigilancia constante del otro. Así, la performance contemporánea y la experiencia digital comparten la misma problemática: el cuerpo y la identidad se vuelven campos de negociación entre el deseo de ser vistos y la necesidad de protegerse, transformando la vulnerabilidad en un espacio de cuestionamiento político y ético.

En este contexto, mi práctica artística busca explorar cómo el cuerpo deja rastros y evidencia de su acción más allá de la presencia inmediata, transformando la vulnerabilidad y la exposición en material de reflexión. Al trabajar con la huella corporal, la acción performativa y la interacción con el espectador, intentó cuestionar las dinámicas de visibilidad y vigilancia que atraviesan tanto la performance como la vida digital contemporánea. El cuerpo se convierte así en un soporte de memoria, un territorio donde se negocian la intimidad, la presencia y la proyección de identidad, revelando la tensión entre el deseo de ser vistos y la necesidad de protegerse frente a la mirada ajena. Desde esta perspectiva, la performance se configura como un espacio de experimentación crítica: un lugar donde el cuerpo no solo se expone, sino que también resiste y deja rastro, generando

una experiencia de presencia y permanencia que trasciende la mera imagen o documentación.

En la actualidad, el registro está al alcance de nuestras manos: el teléfono se ha convertido en una extensión del cuerpo que captura, archiva y distribuye cada instante. Sin embargo, esta facilidad para registrar lo vivido también transforma la experiencia en mercancía; el momento deja de experimentarse para convertirse en contenido. En esa tensión, la performance aparece como una forma de resistencia: al poner el cuerpo, nos enfrentamos a la pasividad de la pantalla, interrumpiendo el adormecimiento perceptivo al que la sociedad digital nos ha acostumbrado. La acción performativa devuelve la posibilidad de una experiencia singular, subjetiva y real.

En el siguiente capítulo profundizaré en los medios específicos que intervienen en esta relación entre cuerpo y registro: el cuerpo como soporte, el registro fotográfico y videográfico, y los dispositivos que median la acción. El objetivo será analizar cómo estos elementos configuran distintas formas de presencia, temporalidad y huella, y cómo la performance produce algo que no puede reducirse, ni agotarse, en su mera documentación visual.

## **EL CUERPO COMO SOPORTE DE MEMORIA: LIMITES DEL REGISTRO PERFORMATIVO**

Es pertinente iniciar este capítulo con un extracto del libro *Unmarked. The Politics of Performance*, (2003) de Peggy Phelan, quien reflexiona sobre el lugar donde la performance ocurre y se contiene: un acto de mostración singular, atravesado por la conciencia del otro:

Partir por un amor cuya meta es compartir el imposible es un proyecto humilde y sumamente ambicioso, porque busca solo encontrar conexiones en lo que ya no está allí. Memoria. Visión. Amor. Debe involucrar una visión completa de la ausencia del otro (la parte ambiciosa), una visión que también trae consigo el reconocimiento de la presencia del otro (la parte humilde). Porque reconocer la presencia (siempre parcial) del otro es reconocer al mismo tiempo la propia ausencia. (p.4).

Esta reflexión abre el espacio para pensar la performance como un acontecimiento que existe en la tensión entre la presencia y la desaparición, entre la memoria y su imposibilidad de retener lo vivido. La performance, en este sentido, no se conserva en un soporte material, sino que habita en la memoria del cuerpo y del espectador, en esa relación efímera y afectiva que ocurre entre ambos.

Al ser un acto de apreciación singular, la performance se enfrenta a la dificultad de ser contenida o sostenida en su totalidad por medios de registro visual como el video, la fotografía o el cine. Estos dispositivos, aunque permiten conservar una huella de lo ocurrido, resultan insuficientes para abarcar la experiencia completa de la acción. En este sentido, “Si algo nos ha enseñado la tecnología es que sus herramientas y soportes, programas y materiales, son tan precarias como nuestras condiciones de vida contemporáneas” (Valenzuela-Valdivia, 2022, p.9). El registro, lejos de asegurar la permanencia de la obra, revela su propia fragilidad: los archivos digitales pueden corromperse, los formatos quedar obsoletos y las imágenes perder su nitidez con el tiempo. La tecnología, al igual que el cuerpo, participa de esa condición efímera y vulnerable. Registrar la acción no es inmortalizarla, sino trasladar su precariedad a otro soporte, uno que también se desgasta y se transforma con el paso del tiempo.

La performance, por su propia naturaleza, es una obra efímera, definida por su ocurrencia en un tiempo y lugar específicos, y por la presencia irrepetible de quienes la presencian. Tal como señalan Galaz e Ivelić (1988), “[...] cuando el cuerpo del artista pasa a ser el soporte, la ‘obra’ es efímera: el cuerpo retorna a la condición de cuerpo (en blanco), una vez finalizada la autopresentación” (p. 192). Estos medios, sobre todo hoy en día, son los que más se utilizan para capturar una acción, un momento. Pero aquí es donde me pregunto: ¿qué es lo que realmente nos queda para contener la acción?

Si la performance habita el presente y su potencia radica en la experiencia compartida, cualquier intento de contenerla parece reducir su condición viva. La cámara congela, el archivo clasifica, pero ninguno de ellos logra retener el espesor del acontecimiento. Tal vez, lo que queda no es la acción misma, sino su persistencia en la memoria: el eco de un gesto, la emoción del espectador, la huella invisible que el cuerpo deja en el espacio. En ese sentido, el cuerpo tanto del artista como del otro que presencia se convierte en el verdadero soporte de la obra, en una superficie sensible donde la acción continúa existiendo más allá del registro.

Un ejemplo claro de esta tensión puede verse en *La Familia Obrera* (1968) de Óscar Bony. En esta obra, el artista expone a una familia real sobre un pedestal, mientras recibe el salario de un obrero por su participación durante la muestra. La acción pone en escena la vida misma, pero también su representación: la familia, al ser observada, se convierte en imagen. Cuando la performance termina, lo que queda es el registro fotográfico y el relato del acontecimiento, es decir, una huella que ya no contiene la experiencia original. La imposibilidad no es solo la de capturar por completo el acto performativo, sino también la de representar la experiencia del otro: ninguna imagen puede transmitir las condiciones sociales, afectivas o materiales de quienes participan. En ese gesto, Bony evidencia el límite estructural de la representación, un límite que atraviesa tanto el arte como la vida social, donde las imágenes suelen simplificar o incluso instrumentalizar aquello que pretenden mostrar.

Una tensión similar aparece en *Gogo Dancing Platform* (1991) de Felix González-Torres, donde un bailarín go-go se convierte en figura de deseo y espectáculo. La plataforma, sin embargo, permanece la mayor parte del tiempo vacía, subrayando la

ausencia del cuerpo y mostrando cómo la mirada del espectador continúa funcionando incluso cuando ya no hay nada que ver. En ambas obras, la presencia y su registro revelan una paradoja fundamental: la huella persiste, pero siempre incompleta, siempre incapaz de contener la experiencia del cuerpo que la originó.

A diferencia de las imágenes espectaculares descritas por Debord en *La sociedad del espectáculo* (1995), que se presentan como evidentes, completas y disponibles para el consumo inmediato, las obras de Bony y González-Torres nunca buscan ofrecer una verdad transparente. Al contrario, sostienen una opacidad que impide una lectura total: algo siempre queda fuera de campo. Esa zona indeterminada es precisamente lo que activa la obra, pues confronta al espectador con la imposibilidad de captar por completo la experiencia del otro y lo obliga a enfrentarse a la pregunta por la presencia, la percepción y el límite del registro.

Esta misma opacidad se relaciona con la dimensión efímera que comparten ambas acciones: su fuerza radica en el encuentro directo entre cuerpo y espectador. Cuando la experiencia se traduce en registro, ya sea fotográfico o videográfico, lo que persiste es solo una huella distante de la situación original. De este modo, estas obras evidencian cómo la representación nunca logra sustituir la presencia, recordándonos que el cuerpo en el arte no solo se muestra, sino que también se ofrece, se desgasta y se vuelve territorio de fricción entre lo real y su imagen:

La foto, con las vastas capas de silencio que en su superficie extiende sobre la materia de las cosas y sobre el aura de las personas, crea ese distanciamiento interno, el vacío que atrae en las mismas instancias retenidas al eco de hechos futuros, o sea, a la intercalación de una zona diferente de percepción, la luz impalpable de miradas no nacidas, la latencia de una voz otra, ajena y lejana y sucesiva, que diga los paisajes de la memoria no percibida directamente por los sentidos. (Kay, 2005, p.20).

En este punto, el registro fotográfico no solo conserva una huella, sino que también inaugura una distancia: transforma la presencia en imagen y la experiencia en memoria. Ese “vacío” que menciona Kay es precisamente el espacio donde el cuerpo deja de ser visible,

pero continúa actuando como soporte de memoria. Lo que queda no es la acción misma, sino su resonancia, la posibilidad de volver a pensarla y de habitarla nuevamente desde la mirada y la evocación.

Algo similar ocurre en la obra de Janet Toro, donde el cuerpo es puesto en un estado de resistencia física y simbólica, haciendo visible la vulnerabilidad y la fuerza del ser humano frente a contextos de violencia y control. En *Dos preguntas* (1986), por ejemplo, lo que sobrevive es únicamente el registro fotográfico o el video, siendo una acción que conllevó la participación activa del espectador, apelando a su conciencia y humanidad frente a la realidad social chilena de aquellos años. Lo mismo sucede en *El cuerpo de la memoria* (1999), una serie de performances que expuso la crueldad vivida durante la dictadura, donde la experiencia de quienes estuvieron presentes nunca puede equipararse a la que ofrecen los registros que quedaron como archivo. Aunque estos documentos permiten que la obra persista en el tiempo, no logran dar cuenta de la intensidad del acontecimiento en vivo: la respiración agitada, el silencio del público, la tensión del cuerpo en el espacio. Como lo plantea la autora:

Porque esa verosimilitud no suele basarse en la fidelidad a alguna esencia interiorizada (...) sino que su potencia en términos de veracidad o autenticidad se apoya en su capacidad de aparentar y mostrar —y, en ese mismo acto, inventar o performar— aquello que están siendo, fuertemente apoyados en un yo considerado verdadero y cuya existencia se considera real. (Sibilia, 2013, p.18).

El registro se convierte así en testimonio, pero no en sustituto. El cuerpo performático no representa, sino que presenta, generando una verdad momentánea que se disuelve en el tiempo, dejando como residuo apenas una imagen o un registro que no logra reproducir la experiencia original.

Toro nos recuerda que el verdadero acontecimiento de la performance ocurre en el encuentro, en el presente compartido entre artista y espectador, donde la obra se despliega como una experiencia irrepetible. “El acto de la escritura hacia la desaparición, en lugar del acto de la escritura hacia la preservación, debe recordar que el efecto posterior de la desaparición es la experiencia de la subjetividad misma” (Phelan, 2003, p. 4); es decir, la

performance continúa existiendo mientras el espectador conserve la memoria de la acción. En este sentido, como anticipaba Debord (1995) en el primer artículo: “Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación”, recordándonos que la mediación visual, sea video, fotografía o una pantalla, no reemplaza la experiencia viva del acontecimiento, sino que la desplaza hacia el terreno de la imagen.

La performance permanece como un acto irrepetible, cuya intensidad sólo se experimenta en el encuentro directo entre artista y espectador. Los registros visuales, ya sean fotografías o videos, permiten conservar rastros y documentar acciones, pero nunca sustituyen la vivencia singular del acontecimiento. Más que simples archivos, estos documentos funcionan como soportes de memoria que preservan la huella del cuerpo y su acción, manteniendo viva la reflexión sobre la presencia, la vulnerabilidad y la relación con la mirada del otro. En un contexto contemporáneo marcado por la mediación digital, donde la visibilidad se fragmenta y la experiencia se diluye entre pantallas y reproducciones, la performance resalta como un espacio donde el cuerpo reclama su protagonismo, recordándonos que la intensidad de lo vivido reside en el acto mismo y en la conciencia compartida de quienes lo presencian.

Si bien he planteado los límites del registro fotográfico y videográfico frente a la acción performativa, reconozco en estos medios una posibilidad distinta: no como sustitutos de la experiencia, sino como rastros que dan cuenta de su existencia. El registro no reemplaza la acción, sino que puede acompañarla, prolongar su memoria y permitir que esa huella sea compartida. En este sentido, estos registros pueden funcionar como una extensión de la acción performativa, como un archivo sensible que evidencia que algo ocurrió.

## REFLEXIÓN FINAL

A lo largo de esta investigación he comprendido que el cuerpo no es solo un soporte, sino también un contenedor, una herramienta expresiva donde se inscriben las tensiones entre lo visible y lo invisible, entre la memoria y la desaparición. En su fragilidad reside su potencia: la capacidad de dejar huellas, de persistir aun cuando ya no está.

La performance, como medio expresivo, permite tensionar este lenguaje del cuerpo y su resistencia al olvido. En una sociedad que se oculta tras las pantallas y las representaciones digitales, el acto de mostrar el cuerpo mismo se vuelve un gesto de presencia, una manera de crear rastros y vestigios de uno. En mi práctica artística, este medio se convierte en una forma de reflexión y comprensión: una acción que pone en evidencia que el cuerpo, aun efímero, deja marcas que resisten el paso del tiempo.

Realizar estas acciones performativas implica asumir su condición transitoria, pero también reconocer en esa misma fugacidad una forma de permanencia. Cada gesto, cada contacto, cada residuo material es una forma de memoria, un intento de permanecer en el espacio aun después de la ausencia.

Porque toda huella, por más leve o efímera que sea, testimonia que un cuerpo estuvo ahí existiendo, resistiendo, dejando su rastro en el mundo.

De este modo, las obras de los artistas presentados en este ensayo nos invitan a reflexionar sobre el cuerpo y su relevancia en la sociedad, cada uno condicionado por su contexto histórico. Carlos Leppe, con sus exploraciones del cuerpo íntimo y político; el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), al tensionar los límites entre arte y vida; Diamela Eltit, con *Zonas de dolor* (1980), desde donde el cuerpo se vuelve superficie de denuncia; y, más adelante, Janet Toro, con sus diversas performances realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes, enfrentando desde su propio cuerpo el olvido y el silencio de una sociedad herida por la dictadura.

En el otro lado de la cordillera, las mismas inquietudes en torno al cuerpo también se hicieron visibles. En *El Siluetazo* (1983), una silueta vacía, sin rasgos ni detalles, se

convirtió en el mensaje necesario para hablar de la ausencia y de los cuerpos desaparecidos durante la dictadura argentina. De igual modo, el artista Óscar Bony, al igual que el grupo CADA en Chile, tensionó el cruce entre arte y vida, exponiendo la realidad social como materia artística.

Volviendo a Chile, en el periodo de posdictadura, a pesar del retorno a la democracia, la sociedad aún no estaba preparada para una obra como *Nautilus*, o más conocida como *Casa de Vidrio* (2000). Esta instalación, que exponía el cuerpo y la intimidad en plena vía pública, evidenciaba que las heridas del control, la vigilancia y la mirada seguían presentes, transformándose en nuevas formas de disciplinamiento y exposición.

La performance se desarrolla en un territorio que escapa a la reproducción total. Su medio es el cuerpo en acción, el tiempo presente y la mirada del otro. Sin embargo, en una sociedad saturada de imágenes, la necesidad de registrar se vuelve casi inevitable. La fotografía, el video y las plataformas digitales funcionan como mediaciones que intentan conservar la experiencia, pero al hacerlo también la transforman. El registro se convierte en una doble trampa: preserva la acción, pero al mismo tiempo la distancia y la traduce en imagen. Como señala Peggy Phelan (2003):

Sin una copia, la performance viva se zambulle en la visibilidad - en un presente cargado maniacamente - y desaparece en la memoria, en el reino de la invisibilidad y el inconsciente donde elude regulación y control. La performance resiste la circulación equilibrada de las finanzas. No ahorra nada; sólo gasta. Mientras la fotografía es vulnerable a los cargos de falsificación y la copia, el arte de performance es vulnerable a los cargos de falta de valor y vacío. (p.3)

La reflexión de Phelan revela que la performance existe en un tiempo que no puede repetirse: se muestra intensamente en el presente y luego desaparece, quedando solo en la memoria. Su fuerza radica precisamente en esa imposibilidad de ser copiada o controlada. La performance se agota en el acto, dejando como rastro una ausencia cargada de sentido.

Desde esta comprensión, mi práctica artística busca habitar ese mismo límite entre presencia y desaparición. Las acciones performativas que realizo no pretenden ser reproducidas, sino dejar un residuo físico que actúe como testimonio: una tela marcada, un objeto desplazado, una superficie alterada. Estos vestigios funcionan como huellas materiales del cuerpo, rastros que insisten en permanecer aun cuando la acción ya no está.

En este contexto, el fotolibro que acompaña mi obra no se plantea como documento ni como sustituto, sino como una extensión de esa huella. Cada fotografía no busca narrar la acción, sino evocar su presencia, sugerir que algo ocurrió. El registro se transforma así en un archivo sensible: un espacio donde la imagen no captura, sino que respira; donde lo efímero encuentra una forma de persistencia.

Y desde mi práctica artística y mis referentes artísticos en conjunto con los aportes teóricos de autores como Ronald Kay, Judith Butler, Paula Sibilia, Amelia Jones y Peggy Phelan, permiten comprender el cuerpo como un territorio en constante tensión entre la presencia y la desaparición, entre la acción y su registro. Kay nos recuerda que toda huella implica una mancha, una interrupción del orden visual que evidencia la existencia; Butler plantea la vulnerabilidad como condición política del cuerpo; Sibilia advierte sobre la espectacularización del yo en la sociedad mediática; Jones reconoce en el cuerpo una forma de archivo y de lenguaje; y Phelan, finalmente, nos invita a aceptar la desaparición como parte esencial de la performance.

Desde estas miradas y experiencias comprendo que el cuerpo es, a la vez, presencia y archivo: un espacio donde el gesto deja memoria y donde la acción se transforma en huella. Mi práctica artística habita ese límite entre la aparición y la desaparición, entre la materialidad del cuerpo y su tránsito hacia la ausencia. La performance, en su precariedad, se revela como un lenguaje capaz de resistir al olvido, mientras que el registro, entendido no como documento, sino como extensión sensible, permite que esa experiencia continúe respirando en otro soporte.

De este modo, la obra se vuelve un territorio donde lo efímero encuentra permanencia y donde toda marca, por leve que sea, confirma la existencia de un cuerpo que estuvo ahí. Porque toda huella, incluso aquella destinada a borrarse, conserva el impulso de

permanecer, de insistir en el espacio y en la memoria. En esa tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo que se muestra y lo que se desvanece, reconozco la potencia del cuerpo como medio y como mensaje: una presencia que, aun en su desaparición, sigue diciendo.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Aguerreberry, R., Flores, J., & Kexel, G. (1983). *Siluetazo* [Acción colectiva]. Buenos Aires, Argentina.
2. Bony, O. (1968). *La familia obrera* [Instalación y performance]. Buenos Aires, Argentina.
3. Brigadas muralistas. (n.d.). *Memoria Chilena*. Recuperado el 11 de agosto de 2025, de <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132286.html>
4. Butler, J. (2012). *Vida precaria: El poder del duelo y de la violencia*. Grupo Planeta.
5. CADA. (1979). *Para no morir de hambre en el arte* [Acción urbana]. Santiago de Chile, Chile.
6. CADA. (1981). *¡Ay Sudamérica!* [Acción urbana]. Santiago de Chile, Chile.
7. *Censura al desnudo* (capítulo 1) [Episodio de serie de televisión]. (n.d.). En *Chile en llamas*. Consejo Nacional de Televisión (CNTV). <https://cntvplay.cl/videos/capitulo-1-censura-al-desnudo/>
8. Christensen, J. P. (2009). *La ékfrasis homérica y la copa de Néstor*. <https://revistavertebra.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/10/031.pdf>
9. Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo* (R. Vicuña Navarro, Trad.). Buchet-Chastel.
10. Eltit, D. (1980). *Zonas de dolor* [Performance]. Santiago de Chile, Chile.
11. Galaz, G., & Ivelic, M. (1988). *Chile, arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
12. Gonzalez-Torres, F. (1991). *Go-Go Dancing Platform* [Instalación y performance]. Nueva York, EE. UU.

13. Imhof, A. (2017). *Faust* [Performance e instalación]. Pabellón de Alemania, Bienal de Venecia.
14. Kay, R. (2005). *Del espacio de acá: Señales para una mirada americana*. Ediciones Metales Pesados.
15. Leppe, C. (1974). *Happening de las gallinas* [Performance]. Santiago de Chile, Chile.
16. Leppe, C. (1980). *Sala de espera* [Instalación y performance]. Santiago de Chile, Chile.
17. Nauman, B. (1968). *Walk with Contrapposto* [Video-performance]. Estados Unidos.
18. Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance* (A. Del Re, Trad.). Routledge.
19. Rosenfeld, L. (1979). *Una milla de cruces sobre el pavimento* [Intervención urbana]. Santiago de Chile, Chile.
20. Sibilia, P. (2013, julio). El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática. *Revista Dixit*, (18), 4–19.
21. Toro, J. (1986). *Dos preguntas* [Performance]. Santiago de Chile, Chile.
22. Toro, J. (1999). *El cuerpo de la memoria* [Performance e instalación]. Santiago de Chile, Chile.
23. Torres, A., & Christie, J. (2000). *Nautilus* [Instalación]. Chile.
24. Valenzuela-Valdivia, S. (2022). *Del cuerpo al archivo: Foto, video y libro-performance en Chile (1973–1990)*. Ediciones Metales Pesados.
25. Warr, T. (Ed.). (2006). *El cuerpo del artista*. Phaidon Press.