

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**Performance en los Andes: Nación, género y cultura en las obras de
Jenny Jaramillo, Alejandra Dorado y Elena Tejada-Herrera**

Andrea Patricia Montero Orozco

Artes Liberales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciatura en Artes Liberales

Quito, 05 de enero de 2024

**Universidad San Francisco de Quito USFQ
Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades**

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA**

**Performance en los Andes: Nación, género y cultura en las obras de
Jenny Jaramillo, Alejandra Dorado y Elena Tejada-Herrera**

Andrea Patricia Montero Orozco

Profesora: Alexandra Astudillo Figueroa, PhD

Quito, 05 de enero de 2024

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en la Ley Orgánica de Educación Superior del Ecuador.

Nombres y apellidos: Andrea Patricia Montero Orozco

Código: 00336615

Cédula de identidad: 1723188312

Lugar y fecha: Quito, 05 de enero de 2024

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETheses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETheses>.

RESUMEN

La siguiente investigación es un análisis comparativo de las obras de performance de tres artistas andinas: Jenny Jaramillo (1966, Ecuador), Elena Tejada-Herrera (1968, Perú) y Alejandra Dorado (1969, Bolivia). A través de un enfoque interdisciplinario que integra teoría feminista, estudios de género e historia del arte, esta investigación revela cómo estas performances son espacios de crítica, resistencia y auto enunciación, a la vez que se replantea las identidades andinas y su lugar en la sociedad globalizada. La tesis aborda cómo estas artistas utilizan el cuerpo como un vehículo de resistencia y representación, explorando la interconexión entre su subjetividad femenina, la identidad nacional, el territorio y la cultura popular.

Este texto, indaga en la performance como una herramienta política y artística que tensiona las narrativas hegemónicas de género, raza y clase, al tiempo que cuestiona las estructuras opresivas del colonialismo, el neoliberalismo y el patriarcado. Las artistas, con sus cuerpos como medio principal, desestabilizan construcciones sociales normalizadas, reconfiguran imaginarios de lo femenino y dialogan con los contextos históricos y culturales de sus naciones.

Palabras clave: Performance, Andes, feminismo, territorio, Jenny Jaramillo, Alejandra Dorado, Elena Tejada-Herrera

ABSTRACT

The following research is a comparative analysis of the performance works of three prominent Andean artists: Jenny Jaramillo (1966, Ecuador), Elena Tejada-Herrera (1968, Peru) and Alejandra Dorado (1969, Bolivia). Through an interdisciplinary approach that integrates feminist theory, gender studies and art history, this research reveals how these performances are spaces of criticism, resistance and self-enunciation, while rethinking Andean identities and their place in globalized societies. The thesis addresses how these artists use the body as a vehicle of resistance and representation, exploring the interconnection between their feminine subjectivity, national identity, territory and popular culture.

Finally, this text investigates performance as a political and artistic tool that tensions the hegemonic narratives of gender, race and class, while questioning the oppressive structures of colonialism, neoliberalism and patriarchy, thus, the artists, with their bodies as their main medium, destabilize normalized social constructions, reconfigure imaginaries of the feminine and dialogue with the historical and cultural contexts of their nations.

Key words: Performance, Andes, feminism, territory, Jenny Jaramillo, Alejandra Dorado, Elena Tejada-Herrera

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	6
Feminismo e Historia del arte	12
Artemisa Gentileschi.....	13
Frida Kahlo	14
Las Tesis.	15
Desarrollo del Tema.....	17
Territorio y resistencia contra la dictadura	17
Cuerpo y memoria.....	18
Espacio y memoria colectiva.	19
Subjetividad Femenina y la alteridad de la mujer.....	21
Representaciones del cuerpo femenino.....	23
Precarización y Resistencia de Cuerpos Subalternos.....	26
Decolonialidad de la Nación.....	30
Conclusiones	32
Referencias bibliográficas.....	35
Lista de figuras.....	38

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura #1.....	38
Figura #2.....	38
Figura #3.....	39
Figura #4.....	39
Figura #5.....	40
Figura #6.....	40
Figura #7.....	41
Figura #8.....	41
Figura #9.....	42
Figura #10.....	42
Figura #11.....	43

Introducción

En 1999, en el Centro cultural de la Universidad Católica del Perú, se llevó a cabo el concurso *Pasaporte para un artista*, organizado por la embajada de Francia. Una de las finalistas Elena Tejada-Herrera, participó con una obra *Bomba y la Bataclana en la danza del vientre* (1999) que, no solo era la primera performance en realizarse en dicho concurso, sino que también le hizo acreedora al premio del primer lugar.

Tejada asume el rol de la Bataclana o vedette (ver figura #1), viste un sostén con unas prótesis de senos exuberantes hechos de esponja, los cuales, casi finalizando la acción, se los corta y los entrega al público. Su acompañante es “Bomba” un cómico ambulante travestido, quien trabaja en las calles como “potona-tetona”¹, encarnando al estereotipo femenino exuberante. En la performance, realizan una “danza del vientre”, haciendo movimientos exóticos y exagerados.

Según la curadora Florencia Portocarrero (2018):

La reunión de estos dos personajes en una sola escena fue pensada por Tejada-Herrera como un comentario crítico a la sociedad del espectáculo instalada por la dictadura – donde las vedettes y los cómicos ambulantes habían emergido como personajes centrales de la vida pública– con el fin de mantener a la población desinformada y cualquier iniciativa de acción política colectiva anestesiada. (p. 14)

La crítica que realiza Tejada-Herrera a las herramientas mediáticas de control utilizadas en la dictadura, es un acto cuya potencia, se fundamenta en las ideas de Rita Segato, quien propone en su teoría feminista, que durante tiempo de conflictos internos como lo son las dictaduras, la guerra y la violencia es ejercida de forma estratégica con el fin de desestabilizar al enemigo, a través de la profanación sexual en los cuerpos feminizados.

¹ Término utilizado por Elena Tejada-Herrera para referirse a los comediantes ambulantes travestidos con globos como prótesis que exageran los rasgos femeninos.

Los años noventa en Perú estuvieron marcados por la instauración de la dictadura de Fujimori, la cual se caracterizó por: esterilizaciones forzadas a cerca de 300.000 mujeres campesinas e indígenas, diversos casos de corrupción, el control de los medios de comunicación, desapariciones, torturas y asesinatos por parte de las fuerzas militares. La obra de Elena Tejada-Herrera, irrumpe no sólo como la de una mujer que resiste a las lógicas dictatoriales a través del arte, sino que es una reivindicación de la agencia femenina, en tiempos cuando las propuestas estéticas están siendo controladas sistemáticamente. La performance, al ser una expresión artística efímera que sucede una única vez, pocas veces con registro, actúa por encima del control mediático, pero queda impresa en la memoria colectiva de quienes la presenciaron.

La potencia política de la obra de Tejada también se refleja en su crítica hacia la estereotipación del cuerpo femenino y su rol en la sociedad peruana; enfrenta a los espectadores con sus propias construcciones de género, cuestionando, aquellos comportamientos que han naturalizado la esencia humana, pero que, al ser puestos en escena, evidencian a sí mismos como meras construcciones posibles de quebrantar.

Estos cuestionamientos existenciales y esencialistas no estaban siendo abordados únicamente en Perú. De forma contemporánea a Tejada, en el país vecino, otra artista se planteaba y jugaba con las categorías identitarias que se expresan en el cuerpo: Jenny Jaramillo, una artista ecuatoriana nacida en 1966, graduada de la especialización de pintura y grabado en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, quien empieza su práctica artística realizando pintura, collage y objetos escultóricos, y prontamente en esta búsqueda de medios comienza a realizar performance, en los años noventa. En obras como “The miracle mop” y “Desasentar” Jaramillo, al igual que Tejada, se cuestiona a través del performance, sobre la esencialización de la mujer, los códigos identitarios producidos a partir de la repetición y homogeneización cultural, a la vez que responden a los contextos sociales, políticos y

económicos que suceden en su región.

En Ecuador, la década de los noventa fue testigo de reiteradas crisis económicas, políticas y culturales, que marcaron un período de importantes transformaciones. El surgimiento del neoliberalismo desencadenó una crisis inflacionaria, financiera, fiscal y una deuda soberana, las cuales desembocaron en un feriado bancario y en el cambio de la moneda nacional sucre al dólar. Esta década, llena de incertidumbre y grandes transformaciones tanto sociales, políticas, como culturales, es considerada por el sociólogo Christian León (2019) como: “una bisagra entre el nacionalismo y la globalización, el estatismo y el neoliberalismo, la modernidad y la contemporaneidad”.

A finales de los años noventa e inicios de los dos mil surgen en estos contextos el “arte contemporáneo”, el cual no se refería únicamente a que sea cronológicamente contemporáneo, sino que este arte, hacía referencia a la realidad y vida cotidiana del presente. Durante esta contemporaneidad, sucede una búsqueda artística por nuevos medios que desafíen el bagaje colonial y que, a su vez, responda a las urgencias políticas y sociales de las regiones. Con respecto a este contexto, el sociólogo, Christian León (2019) identifica cinco rasgos que caracterizan esta nueva articulación dentro del arte contemporáneo:

“a) feminización del campo artístico, b) introducción en el campo artístico de cuerpo sexuado, c) el uso de lenguajes y estrategias contemporáneas, d) deslegitimación de posturas militantes, e) paralelismo con los movimientos sociales basados en derechos sexuales” (León, 2019, p. 315)

Estos factores del arte contemporáneo no suceden únicamente en Ecuador y Perú, en Bolivia, el tercer país al que nos referiremos en esta investigación se da un acoplamiento similar del arte. En este país, al arte contemporáneo, le surgían nuevos tópicos que responden a las necesidades sociales, temas referidos a la cultura originaria e indígena, políticos, sociales, la corporalidad, tanto autobiográfica como política, la cultura popular mestiza y la emergencia de

otras identidades, el género, el mar perdido, la memoria, la resignificación crítica de los símbolos patrios, las reivindicaciones de los colectivos del LGBT entre otros (Garavito, 2014, p. 25).

Toda esta nueva estructuración artística es visible tanto en la obra de Tejada-Herrera como de Jenny Jaramillo, y es más evidente aún, en la obra de la artista boliviana Alejandra Dorado, licenciada en Bellas Artes por la universidad ARCIS en Chile, y cuya práctica desde sus inicios, con collages, fotografías e instalaciones, era una respuesta y crítica directa a las fuerzas dominantes, a la institucionalidad del arte y al patriarcado. Por tanto, en el performance, encuentra una potente herramienta para denunciar las violencias ejercidas hacia las mujeres, desde una urgencia de enunciar, desde su posición como artista y como mujer, la realidad de miles de bolivianas.

Las artistas de performance, al usar el cuerpo como medio, descubren el performance que realizan en lo cotidiano. Es casi imposible no hacerlo, pues, al pensar el cuerpo individual, sus funciones en la sociedad y los sometimientos por los que atraviesa, se evidencian aquellas acciones que son repetidas en una performatividad del género. En el juego del “ser mujer” nos encontramos con comportamientos que se han formado a partir de la socialización. Se emula lo que se ve en el hogar, en la escuela y lo que la sociedad nos dice que hace a una mujer, desde el vestir con falda y vestido, hasta el ser madre. Judith Butler, en su teoría de la performatividad de género analiza que:

El género no es de ninguna manera, una identidad estable: tampoco es el locus operativo de donde procedían los diferentes actos; más bien, es una identidad, débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente. (Butler, 1998, p.

297)

Con el arte performático, las artistas, cuestionan estas supuestas universalidades, y hacen un replanteamiento identitario.

Investigaciones como “Radical Women” (2017) de Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta y “Arte y Feminismo” (2018) de Giunta, han destacado la importancia de cuestionar la ausencia de las mujeres en la historia del arte y la necesidad de seguir hablando de las artistas aún así se piense que ya todo se ha dicho sobre ellas, porque es en un seguir escarbando en la historia, donde nos encontramos no solo con las ausencias y los borramientos, sino también con la posibilidad de conocer y relacionar nuevas formas de entender la historia.

Radical Women: Latin American Art, 1960-1985 es uno de los archivos contemporáneos de arte de mujeres latinoamericanas más destacables del siglo XXI, por su exhaustivo proceso de recolección de obras e información de artistas latinas, así como por el impacto que ha tenido en la institución artística, al evidenciar la omisión sistemática de artistas latinoamericanas de los museos y galerías y del mundo del arte en general. A pesar de su intento de abarcar un gran número de obras, tanto la muestra presentada en el Hammer Museum, como el archivo fallan en recoger artistas de Ecuador y Bolivia, entre otros países de América Latina, lo que evidencia, no solo la poca historicidad construida en y desde estos países, sino también el sesgo de género que construye la historia oficial del arte. Si bien el archivo, hace referencia al uso del performance en “performing the body”, no profundiza en las relaciones entre performance y territorio, lo cual como se analizará en esta investigación, es un eje fundamental en la creación del performance, porque éste está siempre situado en un espacio y tiempo específicos, se relaciona con el espectador con constructos sobre la mujer que están geográficamente situados.

Josefina Alcázar, en su artículo “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”, analiza el rol de las artistas latinoamericanas en el performance, compara la obra de artistas de

Brasil, Venezuela, Cuba, Colombia, Argentina y México, países en los cuales el arte acción se ha ido desarrollando desde los años 70's hasta la actualidad, en este tiempo, las estrategias utilizadas por las artistas del performance, se han transformado según sus diversos contextos, sin embargo, Alcázar (2008) sitúa un punto convergente entre sus prácticas a lo largo de la historia del performance:

Mantienen vivo el lema de que “lo personal es político”² y, desde los distintos feminismos, inquietan sobre sexualidad, religión, vida cotidiana, opresión de género y de clase, comportamiento público y privado; investigan sobre los límites del cuerpo y su sensorialidad, todo ello desde una experiencia autobiográfica e intimista. (p. 348)

Esta idea clave, es lo que, en las siguientes páginas, se explorará como la subjetividad femenina, el cuerpo, al ser el principal motor de la performance es inseparable de la identidad personal de la artista que la realiza. Así, trasladan el ámbito de lo privado, el cual ha sido históricamente ligado con las mujeres, al espacio público. Desde sus inquietudes personales, abarcan sentimientos y experiencias intersubjetivas compartidas colectivamente, que han sido ocultadas e ignoradas.

Esta investigación parte de comprender un vacío tanto en la historia de la mujer, como en la historia del arte. Existen alrededor de cuatro décadas de la historia del performance, a pesar de esto, poco se ha dicho y documentado sobre el uso del performance por artistas latinoamericanas.

Con el fin de visibilizar el trabajo de artistas andinas en el contexto del arte contemporáneo y aportar en la investigación académica sobre el arte latinoamericano, estas reflexiones, buscan específicamente identificar las estrategias visuales, estéticas y narrativas

² Frase popularizada por Carol Hanisch en su ensayo “lo personal es político” (1970), en el que dice que las experiencias personales ligadas a la opresión y desigualdad de género son reflejos de las estructuras de poder más amplias. Por lo tanto, es necesario conectar el campo de lo privado y lo público para erradicar las desigualdades.

como símbolos, metáforas y representaciones, que tres artistas de la zona Andina: Jenny Jaramillo (1966) de Ecuador, Elena Tejada-Herrera (1968) de Perú y Alejandra Dorado (1969) de Bolivia utilizan en sus performances para tejer relaciones entre la subjetividad femenina, el territorio, la nación y la cultura popular.

Al elegir Ecuador, Perú y Bolivia como territorio de estudio, se establece una relación geográfica que posibilita dialogar con los procesos de colonización y de mestizaje, así como con los regímenes políticos por los que han atravesado estos países. Estos procesos han desencadenado, una respuesta artística de quienes han sido sometidas hasta la actualidad por el sistema patriarcal colonial latinoamericano. Tomando en cuenta, que en estos países, el performance, como práctica artística, no sucedió de manera contemporánea con el resto de América Latina, sino hasta veinte años después, lo que en hipótesis se puede atribuir a la larga tradición artística colonial y a la fuerte cultura patriarcal instaurada en esta zona.

Feminismo e Historia del arte

En la historia del pensamiento occidental, el conocimiento, es decir, el conocimiento del hombre se ha construido a partir de la dualidad cuerpo y mente. Tanto Descartes como Platón desligan al cuerpo como un objeto cognoscente y, por el contrario, sitúan a la mente y la razón como el único medio por el cual es posible conocer la realidad. Este pensamiento se ha estandarizado en el canon de la investigación académica, y se refleja al sobreponer el pensamiento y las ideas escritas por encima de los saberes que surgen de la experiencia corporal de estar en el mundo.

La crítica feminista en la Historia del Arte considera las ausencias femeninas como un resultado de la dominación masculina en la creación y estandarización de las ideas culturales y artísticas. Si bien las obras de las artistas a discutir en la investigación, no se las puede clasificar a todas como feministas, pues eso implicaría sugerir una postura a la hora de crear,

es necesario resaltar este enfoque, ya que estas obras, conforman parte del conocimiento producido desde el sentir femenino, desde el impulso de la liberación femenina, que cuestiona el trato desigual y diferenciado que enfrentan las mujeres, y sus obras son un ejemplo de búsqueda de las mujeres de tener voz, de auto representarse y auto inscribirse en la historia.

En la Historia del Arte, han existido figuras femeninas importantes en la lucha por la emancipación de la mujer, desde la tradición clásica de la pintura, hasta los nuevos medios contemporáneos, posturas que fundamentan el análisis que se hará sobre la performance.

Artemisa Gentileschi

En el arte, los diálogos sobre el cuerpo de la mujer han estado presentes desde el momento en que las mujeres pudieron acceder a los medios artísticos. La destacable artista del renacimiento, Artemisa Gentileschi, retrata verazmente el cuerpo femenino en su reconocida pintura *Judith decapitando a Holofernes* (1614), pinta una Judith héroe, quien inmutable y firme en su acción, agarra sin miedo a Holofernes y con su empuñado decisivo le corta la cabeza. A diferencia de la versión de Caravaggio, en la que Judith, alejada de Holofernes, con los brazos extendidos toma distancia del asesinato, está inmóvil, parada mira hacia abajo con un rostro tierno y un leve ceño fruncido.

La representación del cuerpo de Judith es diferente en estos cuadros, en el primero, ella somete a Holofernes antes de decapitarlo, mientras que, en el segundo, lo agarra casi por sorpresa. La Judith de Gentileschi es potente, grande, es una respuesta a su propio contexto, pinta, sin miedo, a una mujer asesinando a un hombre. Aun siendo la réplica de un mito, la fuerte escena, nos lleva a pensar en la rabia femenina acumulada, expulsada en la acción. Se ensucia de sangre y se posa encima del hombre.

Frida Kahlo

Entre los cientos de debates en torno a la pintora mexicana Frida Kahlo, las intenciones políticas de su obra y si es que esta puede considerarse feminista son los más prominentes hasta la actualidad. Su obra da paso a reflexiones íntimas y profundas sobre el cuerpo femenino, así como sobre el rol de la mujer en la sociedad mexicana desde su propia subjetividad, superando el alcance de diversas pensadoras y artistas de la época, por lo que es innegable su aporte en la historia del arte de mujeres.

En obras, principalmente autorreferenciales, como *Las dos Fridas* (1934) y *Lo que el agua me dio* (1939) aborda temas de identidad, linaje familiar, su conexión consigo misma, migración y su sentir como mexicana. Mientras que en pinturas como *Unos Cuantos Piquetitos* (1935), *Henry Ford Hospital (La cama volando)* (1932) y *La columna rota* (1944) vemos otra representación del cuerpo femenino: vulnerable, roto, que adolece, muchas veces enfermo, un cuerpo que sufre aborto, que se postra en la cama.

Frida Kahlo fue de gran influencia para el movimiento feminista latinoamericano por abordar, desde la pintura, la intimidad personal femenina afectada por factores sociales y políticos. Mónica Mayer (2009) dice al respecto: “Si el feminismo se cimentó en la idea de que lo personal es político, no es casual que haya escogido a Kahlo como uno de sus grandes iconos, ya que desde décadas antes, a través de su obra, ella había planteado que lo personal es artístico” (p. 192). Su innegable alcance global, la sitúa como una de las más importantes figuras de la cultura mexicana, y el hecho de que su obra haya estado tan ligada a lo personal abrió un camino para que más artistas busquen en sus propias experiencias un punto de partida para el arte.

Mónica Mayer

A partir de los años sesenta, las artistas, algunas en institutos universitarios, se

cuestionan no solo su lugar como mujer, sino más aún sobre su lugar como artista, pues este título iba a estar ligado intrínsecamente a su género.

En un salto histórico, nos situamos con el trabajo de Mónica Mayer, artista mexicana cuyo arte se autodenomina feminista, ya que tiene una intención de generar crítica artística hacia el patriarcado y denunciar la violencia de género, Mayer busca otras formas en el arte, por fuera de la pintura y en esa exploración de los medios artísticos que cumplan su función feminista, se convierte en una pionera en el performance en Latinoamérica y en un referente indispensable en la historia del arte feminista. En su obra *El tendedero* (2016) propone a las espectadoras responder a enunciados como: “Como mujer lo que más detesto de la ciudad es...” en una instalación, que reúne cientos de historias. Mayer utiliza este trabajo colectivo, para visibilizar las vidas de las mujeres mexicanas que experimentan en su diario acoso o violencia.

En la actualidad la violencia machista se ha hecho cada vez más visible, por lo que, también surgen contestaciones y denuncias cada vez más revolucionarias, por parte de las mujeres en el arte, por tanto el arte que se cataloga como feminista es fundamental, pues crea visibilización tanto de la lucha feminista, como de los conflictos sociales, políticos y económicos que enfrentan las mujeres, es una forma de resistencia contra el sometimiento patriarcal que intenta mantener a las mujeres silenciadas y dominadas. Las mujeres crean desde siempre, a pesar de los limitantes y las trabas puestas por el sistema patriarcal, por lo que sigue siendo relevante hacer arte feminista, hablar de arte feminista y cuestionar el arte feminista.

Las Tesis

En 2019 el colectivo feminista las Tesis realizó la performance “un violador en tu camino”, en un canto unísono, acompañado por una coreografía colectiva, el cual, gracias su fuerza discursiva se viralizó rápidamente a nivel mundial, como un himno feminista que

denuncia la violencia sistemática de género.

En sus letras dicen que los acosadores, los violadores y los feminicidas, no son personas aisladas de la vida de las mujeres, sino que son sus amigos, parejas y familiares; afirman que la violencia machista es ejercida todos los días en el espacio privado. También hacen un llamado de atención a pensar en esta violencia como una parte del sistema patriarcal, que también está conformado por la inoperancia del Estado frente a las desigualdades de género, así como la impunidad que reciben los abusadores por parte de los jueces. Este performance de gran impacto para la lucha feminista demuestra que el cuerpo, lo más personal, es político.

Esta breve referencia al peso artístico y propositivo de estas artistas sirve de marco teórico para pensar cómo históricamente las mujeres han producido desde su sentir personal, representaciones del cuerpo colectivo e individual y cómo sus obras han contribuido al proyecto de emancipación de la mujer.

Desarrollo del Tema

Para abordar esta investigación se han relacionado ideas de teoría feminista y de género, con el fin de situar la relevancia de estas performances, no sólo en el mundo de la Historia del Arte, sino como una práctica transversal a los procesos de auto reconocimiento de las mujeres. Estas obras, situadas en un contexto patriarcal y post-colonial, nos muestran cómo desde el arte, las mujeres se enuncian y dejan una huella en la historia de la mujer.

Territorio y resistencia contra la dictadura

Alejandra Dorado realizó en 2011, la performance *Mujeres* en un ex centro penitenciario clandestino que operaba durante la época de la dictadura en Argentina, (ver figura #2) Dorado reúne a diez mujeres, quienes, con los ojos vendados, escriben en el piso los nombres que ella va dictando. Los nombres pertenecen a mujeres desaparecidas durante las dictaduras en Bolivia y Argentina. Dorado dice sobre esta acción: “fue como un ejercicio fascista de dictado, fue una acción muy dura pero también muy reveladora, algunas personas del público reconocieron a familiares” (2024). A través del símbolo de la venda en los ojos, la performance se refiere a la invisibilización de las muertes durante las dictaduras, especialmente el borramiento histórico que se ha hecho de las muertes de mujeres. En un acto de memoria, de nombrar y de no olvidar, la artista crea un diálogo entre el pasado y el presente donde las mujeres asesinadas son recordadas por las vivas.

Años después, realiza la Obra *Hielo* (2013) en la que, en plena plaza principal “14 de septiembre” en Cochabamba, Bolivia, vestida de negro, como una suerte de viuda, se sienta durante una hora en un bloque de hielo (Ver figura #3) imitando las torturas de las que eran víctimas las mujeres durante las dictaduras militares.

Esta conexión entre el cuerpo y la memoria de las violencias dictatoriales también se encuentra en la performance de Elena Tejada-Herrera, *Recuerdo* (1998) realizada en el

contexto de la dictadura de Fujimori, en el patio de la facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, mientras esta se encontraba bajo ocupación militar. En la acción, Tejada, quien se encuentra dentro de una bolsa negra plástica (Ver figura #4) se mueve por el patio mientras grita los nombres de los estudiantes desaparecidos en la masacre de “la Cantuta” perpetrado por el grupo paramilitar Colina en 1992, simultáneamente una radio dentro de la bolsa reproduce fragmentos de la marcha procesional del Señor de los Milagros, algunos versos del vals “Ódiame” y del Himno Nacional (Vilela, p. 98). Así, Tejada utiliza la bolsa negra para referirse a las mismas que se utilizaron para guardar los cadáveres, (Ver figura #8) y simbolizar el desgarrador crimen que espera ser reconocido y juzgado (Radulescu, 2017, p.60).

Cuerpo y memoria.

Las obras *Recuerdo* y *Mujeres*, anteriormente referidas, utilizan un elemento clave que unifica la performance con el espectador: la memoria, evocada por las artistas con sus cuerpos como un puente entre el pasado y el recuerdo colectivo. Con respecto a la potente relación entre el cuerpo y la memoria, Aguiluz (2004) citada por Reinoso dice: «Pensar el cuerpo como político es entenderlo como un lugar de memoria. El cuerpo humano que invocamos aquí juega a veces de punto de partida desde donde se hilvanan recuerdos vividos y se reinsertan las vidas personales en los cuerpos sociales» (p. 3) así, a través de los actos de nombrar, ambas conmemoran a las personas que fueron víctimas de la dictadura y cuyas muertes esperan ser reconocidas. Mientras Dorado propone, a forma de dictado, recordar los nombres de las asesinadas, Tejada grita estos nombres a los estudiantes que la rodean. Ambas evocan a la memoria colectiva de los espectadores, quienes, al escuchar estos nombres, despiertan sensibilidades sobre las realidades y los conflictos que han atravesado históricamente a sus países.

Por otro lado, tanto en *Hielo*, como en *Recuerdo*, las artistas encarnan corporalmente a los perjudicados por la dictadura, ambas sitúan sus cuerpos en posiciones vulnerables, despojados de agencia. Utilizan elementos como: el hielo, la radio, las bolsas negras, las vendas en los ojos, para producir a través de los sentidos, experiencias corporales en quienes las ven. Al disminuir la capacidad sensorial como estrategia performativa se resalta la fragilidad de los cuerpos atravesados por los abusos estatales.

Espacio y memoria colectiva.

Otro elemento clave, en estas performances, es el uso del espacio, en ambos casos, los lugares donde suceden las acciones están cargados de memoria y símbolos de la violencia represiva y autoritaria.

Dorado se sitúa en *Mujeres* en un ex centro penitenciario clandestino, un lugar con amplia memoria de dolor y opresión. Para *Hielo* utiliza la plaza, esta al ser el núcleo del intercambio social y cultural, dialoga con los discursos estatales y eclesiásticos que conforman el espacio. Tejada-Herrera realiza *Recuerdo* en la Universidad Mayor de San Marcos, una relación potente ya que, los nombres de los desaparecidos también eran universitarios, alerta a los estudiantes sobre la posibilidad de que los próximos desaparecidos puedan ser ellos. En este performance, la relación con el territorio también está dada por el uso de símbolos patrios como las escarapelas que representan las fuerzas militares, así como por el Himno Nacional que suena en la radio.

El cuerpo, al ser el primer territorio que habitamos, guarda en la memoria las huellas del pasado. En el contexto de las artistas andinas, este cuerpo no solo despierta su memoria personal sobre el territorio, sino que también encarna la realidad latinoamericana, marcada por historias de muerte, violencias y desapariciones. Es así que, tanto Dorado como Tejada-Herrera logran situar el cuerpo como un poderoso puente entre el dolor y la resistencia, el olvido y la

memoria.

A través de la memoria colectiva, crean un diálogo entre los cuerpos de los espectadores, que habitan durante la performance, entre el pasado y el presente, no únicamente a través del recuerdo de los sucesos, sino a través de una red de procesos que localizan la “memoria” como un agente vivo entretejido con diversas relaciones sociales:

Para que existan procesos de memoria no sólo hace falta el recuerdo de acontecimientos pasados o de procesos anteriores, sino una identificación, encarnación y espacialización consciente con/de dichos recuerdos, pues al ser parte inherente de los procesos de identidad y territorialidad, la memoria guarda en sí misma una identificación cultural, se trata de una memoria viva. (Rivera, 2024, p. 46)

Así, a partir de la escritura, el dictado, el sonido y la encarnación de los cuerpos violentados, Alejandra Dorado y Elena Tejada-Herrera crean un escenario que invita a no olvidar, a escarbar en las narrativas oficiales y desenterrar los nombres ocultos de la violencia estatal, y a situar el cuerpo, como un territorio de resistencia, que no perdona los crímenes del pasado, y que se rehúsa a quedarse callado.

Subjetividad Femenina y la alteridad de la mujer

Simone de Beauvoir en su libro “El segundo Sexo” (1949) examina la relación de alteridad que ha relegado a la mujer en una posición secundaria frente al hombre, la autora argumenta que la humanidad se ha conceptualizado desde el modelo masculino, en el que el hombre se instaure como el “sujeto” universal o el “uno”, mientras que la mujer, definida en dependencia y alteridad se la establece como el “otro”. Esta dinámica no solo limita la existencia femenina, sino que también impide que las mujeres alcancen un “ser absoluto”, es decir que, ya que su identidad ha sido históricamente construida en función de roles predeterminados, esta no puede llegar a vivir su existencia con la misma plenitud, libertad y trascendencia que los hombres.

En su obra "Historia de la sexualidad" (1976) Michel Foucault sostiene que el orden patriarcal consolida su poder mediante la creación de discursos normativos, que definen lo que es normal o aceptable y que han contribuido a situar a la mujer como “el otro” del hombre. Las definiciones que estos discursos han creado con respecto a la mujer la han reducido a asumir los roles del cuidado, como madres y esposas ya sea con base en su utilidad reproductiva o como objeto de deseo masculino.

De Beauvoir enfatiza que esta imposibilidad de trascender no es inherente a la naturaleza femenina, sino como nos dice Foucault, es el resultado de construcciones discursivas que han perpetuado la noción de la mujer como el "otro" del hombre, y que le ha negado los mecanismos de creación discursiva sobre su propia identidad.

En este contexto, el feminismo busca reivindicar a la mujer como agente de enunciación, permitiendo que sus perspectivas y subjetividades sean parte integral de los discursos sociales sobre lo apropiado e inapropiado. Este enfoque tienen a la vez, el objetivo de dismantelar las estructuras de poder existentes y transformar las relaciones sociales para

lograr la equidad entre las personas, por esta razón en la performance, el cuerpo de la artista se convierte en un elemento crucial, ya que actúa como un medio para cuestionar y reformular los discursos establecidos sobre lo permitido y lo normal, y a través de la acción, cuestionar y reconfigurar las categorías rígidas impuestas por el patriarcado, las performances, *The miracle mop*, *El Intercambio imposible* y *Bomba y la bataclana en la danza del vientre*, son trabajos en los que se problematiza sobre las categorías sociales y estereotipos que han creado el sentido de la identidad femenina en relación con el hombre.

En la performance mencionada en la introducción, *Bomba y la Batacalan en la danza del vientre*, Tejada-Herrera asume el rol de la vedette, quien encarna el estereotipo femenino sexualizado, objeto de deseo y cuyo rol es el de entretener. A través de la exageración y la sátira, pone en evidencia cómo estas representaciones son utilizadas para mantener a las mujeres en roles subordinados dentro de la esfera social y política; La Bataclana como un claro producto de entretenimiento que satisface el imaginario sexual y complaciente de la mujer y la Bomba como el estereotipo satirizado de las mujeres hipersexualizada. El fenómeno del travestismo con un tono cómico, que se inserta en las clases populares, evidente también en Ecuador, con las viudas de año nuevo, para desde la risa, enfatizar en las categorías sexuadas que no se quiere cambiar.

La performance *The miracle mop* fue una de las tres performances que Jenny Jaramillo realizó en el Centro Benjamín Carrión en 2004, en este, Jaramillo ejemplifica la idea del discurso normativo como una estrategia de “hegemonización” cultural. En esta performance se posa enfrente de una proyección que va mostrando fotografías de ella, vestida con un sari y sosteniendo artículos de limpieza (Ver figura #5). La autora, pintada de camuflaje militar y portando una alas extendidas, repite con una fonética en español, las frases en inglés que se

están dictando en una grabación con instrucciones sobre el uso del “trapeador”.³ Mientras intenta cumplir con esta tarea de repetir el guion, su voz se sobrepone a la del hombre, pero no logra seguirla, se produce un desfase entre la voz femenina y la masculina, con su dicción enfatiza en la imposibilidad de seguir el ideal cultural de los roles de género, que se dicta desde la sociedad patriarcal occidental hacia las mujeres racializadas.

La performance *El Intercambio imposible* (2009) visualiza esta relación de alteridad en la que se sitúa la mujer en relación con el hombre. Dorado le pide al curador del Museo Nacional, que le prepare postres, ubican su mesita con los ingredientes y una pequeña hornilla, en la calle “Comercio” mientras ella espera. Al tener los componentes dulces listos, el curador le echa las preparaciones encima (Ver figura #6), en un juego de cambio de roles, en el que un hombre con prestigio es puesto a cocinar en la calle. Desde un desafío de la mirada masculina hegemónica, reducen el rol pasivo y subordinado que históricamente se le ha asignado a la mujer.

Tanto las ideas de Beauvoir como Foucault ofrecen teóricamente un análisis crítico sobre cómo las construcciones sociales y discursivas han limitado la libertad y la identidad femenina; mientras que Jaramillo, Tejada-Herrera y Dorado, a través de sus obras, plantean la urgente necesidad de redefinir estas construcciones, y es a partir del performance que las artistas logran materializar estas ideas desafiando desde el arte, las definiciones reduccionistas que han caracterizado su existencia.

Representaciones del cuerpo femenino.

Estas tres performances antes analizadas enmarcan la dualidad culturalmente creada de la mujer: la imagen hipersexualizada de los cuerpos femeninos y la del rol asignado al hogar y

³ Utensilio para limpiar el piso, también llamado fregona, mechudo, lampasado.

el cuidado. Jaramillo en *The Miracle mop* hace un juego de dislocaciones, en primera instancia, habla del trabajo doméstico, el cual, históricamente en Latinoamérica ha sido ligado a las mujeres racializadas. Lo más importante de estas performances es que, a la vez que encarnan estos cuerpos, irrumpen fuertemente en los significantes que componen los imaginarios “mujer” en la sociedad.

El cuerpo de Jaramillo, pintado de camuflaje militar, sugiere una identidad cambiante: oculta, pero que a la vez busca sobresalir e irrumpir con la proyección. Sostiene unas alas extendidas, que oscilan entre la simbología religiosa y una búsqueda de libertad, así, se posa encarnando simultáneamente a la invisibilización y la transgresión.

La transgresión se manifiesta también en la interrupción de representaciones, primero, al colocar su cuerpo frente a la proyección de fotos de sí misma en roles domésticos, estas se distorsionan y vacían de significado, pasando de la imitación a la creación, produciendo una nueva lectura de lo doméstico en la que el cuerpo femenino se posiciona como un espacio de resistencia y segundo, con la repetición fallida de frases en inglés, enfatiza la imposibilidad de encajar en los ideales de género que son dictados por una voz masculina angloparlante. De este modo, transforma el error y la desviación de significantes en herramientas de resistencia visual.

En *El Intercambio imposible* se evidencia la compleja relación entre hombre y mujer dentro del mundo del arte. Históricamente, los curadores e historiadores masculinos han definido lo que se considera arte, qué tiene valor y qué no, con base en el precio que a una obra se le asigna en el mercado. Esta subjetividad masculina ha sido la base sobre la cual se ha cimentado la Historia del Arte. Por tanto, cuando Dorado, coloca a un destacado curador, no solo a cocinar en la calle, sino también a participar en una performance que crítica esa misma institución a la que él pertenece, se produce una ruptura de significantes culturales, esta acción es relevante de igual manera en su contexto, en el que el arte contemporáneo y el arte performance ha sido negado por la institucionalidad artística boliviana. Por esto, para Dorado,

al igual que para Jaramillo, y Tejada-Herrera hacer performance es un acto directo de doble resistencia a la hegemonía artística, primero al cuestionar lo que se considera arte y segundo lo que es hacer arte siendo mujer, bajo la subjetividad del cuerpo femenino que se enuncia ante una tradición artística masculina.

Dorado lleva una situación no tan habitual del ámbito privado -un hombre cocinando- al espacio público, donde transeúntes se detienen a observar. Dorado (2022) dice en una entrevista, que los espectadores, al empezar a ver la acción, comentaban con malestar ver al hombre vestido de terno y cocinando, pensando que iba a vender sus productos. Mientras que, en esa misma calle todos los días, mujeres en su mayoría indígenas, se ubican para vender productos y alimentos. La escena, en primera instancia de un hombre cocinando, despierta un diálogo con respecto a los roles de género, los cuales han perpetuado el discurso de que el hombre es quien provee económicamente, mientras la mujer asume el cuidado, la alimentación y la crianza.

Pero, en esta performance, como su nombre lo indica, el intercambio de roles, resulta imposible, al final de la acción, cuando termina de cocinar, el público es confrontado con una escena inusual: el curador vierte la comida sobre la artista, quien estática, permite sin inmutarse que los productos sean derramados sobre ella. Esta acción puede interpretarse como un gesto de humillación, y los espectadores se convierten en cómplices, nadie dice nada, nadie hace nada, así, esta acción final, invita a reflexionar sobre las situaciones de violencia de género que suceden dentro de los hogares, muchas veces a causa de estos mismos roles que también sitúan a la mujer en un papel pasivo, de sumisión y que perpetúan la agresión contra ella, ya sea física o emocionalmente. ¿Es esta escena entretenida para los espectadores o causa incomodidad? Queda en el aire esta pregunta, mientras la artista se retira del lugar, y la siguen las miradas inquisitivas del público.

Estas obras de Jaramillo, Dorado y Tejada-Herrera, exploran desde sus subjetividades,

el lugar de alteridad que ocupa la mujer, específicamente la mujer andina, que es situada como “el otro” frente al “uno” hegemónico del hombre occidental a la vez que muestran que las mujeres nunca van a poder encajar dentro de este ideal, porque este marco del “ser” no ha sido creado ni por ellas ni para ellas, e intentar adaptarse a estos cánones significaría renunciar a su identidad. A través de la performance, logran situar las formas en que esas ideas, difundidas desde el norte global mediante discursos esencialistas, arte y la globalización moldean las representaciones de las mujeres andinas. Sin embargo, las tres artistas, en el espacio-tiempo de la performance, encuentran un terreno para subvertir las convenciones sociales y los estereotipos identitarios femeninos, creando nuevas miradas y significantes de sus contextos y experiencias.

Precarización y Resistencia de Cuerpos Subalternos.

Otro tema que las artistas exploran en diversas performances, y que con la comparación entre, *Desasentar* y *Señorita de buena presencia*, veremos con más claridad es la precarización del “otro”. Este fenómeno vinculado a las huellas del colonialismo y las formas capitalistas y neoliberales que se imponen en Latinoamérica, empobrece sistemáticamente a las mujeres, las comunidades indígenas y a las personas racializadas, en beneficio del sistema capitalista, al situarlx en posiciones de desempleo y mendicidad.

En Perú, en el marco de la primera Bienal Iberoamericana de Lima en 1997, Elena Tejada-Herrera irrumpió en un conversatorio que se estaba dando en el Museo de Arte de Lima-MALI, con su primera performance: *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997). En esta acción, la artista se retira su saco y revela su cuerpo cubierto de anuncios de periódico, dejando expuesto únicamente el área del pubis (Ver figura #7). Con estos anuncios, en los cuales es común encontrar la frase “señorita de buena presencia” para apelar a la mujer blanca, Tejada muestra las formas en que están configurados los discursos y representaciones

excluyentes que se hacen de las mujeres en los medios de comunicación y que forman parte de la vida cotidiana de la sociedad peruana. Continúa la performance pidiendo limosna a los asistentes, mientras reparte hojas con un manifiesto escrito con fragmentos tomados del libro “La geopolítica del hambre” de Josué Castro (Portocarrero, 2018 p. 14). Se acerca al estrado donde se encontraban los ponentes, les entrega las hojas y les pide una limosna. Finalmente se sitúa a un lado de la tarima y empieza a rayar con un resaltador los anuncios, imitando el acto de buscar empleo. Cuando termina, les grita a los conferencistas “¡Ellos traen dólares!” mientras es retirada de la sala, procede a orinarse en acto de resistencia.

Portocarrero dice que en esta performance “Tejada-Herrera logró poner en perspectiva la relación entre el autoritarismo sexual imperante en el mercado laboral, el orden basado en la discriminación étnica que se encuentra en el origen del conflicto histórico-social peruano y los efectos de la restructuración neoliberal de la economía” (2018, p. 14). Estas mismas tensiones, pero en relación con el territorio ecuatoriano, son evidentes en la performance, realizada pocos años después, *Desasentar* (1999/2004) de Jenny Jaramillo, compuesto por dos obras, bajo el mismo nombre. En la segunda versión, *Desasentar* (2004), (Ver figura #8) realizada en el Centro Cultural Benjamín Carrión, la artista, desnuda, se posa en un banco de cemento ubicado frente a una proyección de la primera performance: *Desasentar* (1999) (Ver figura #9) realizada en el marco de la residencia Internacional Rijksakademie Van Beeldende Kunsten en Amsterdam. En el video se ve a la artista sentada en un sillón rodeada por objetos y prendas, se va vistiendo, se coloca guantes, una chaqueta, un gorro, medias amarillas gruesas y unos zuecos, al final se coloca un calzón verde encima del pantalón. En la performance en vivo, frente a la proyección, coloca un cúmulo de ropa sobre una sábana blanca y se la amarra encima de la espalda camina unos pasos y escupe en el piso, con el pie esparce el escupitajo marcando un espacio escénico (León, 2004), gesto en el que declara la presencia de su cuerpo en un territorio que históricamente ha sido de otros. Finalmente, se acerca al público y les ofrece

encenderles un cigarrillo.

Con esta acción, Jaramillo confronta al espectador con una imagen normalizada en las calles de Quito: la indígena mercadera que carga todo, carga a su guagua amarrado a la espalda, carga sus productos para venderlos en los mercados a los blanco-mestizos, y es a través de esta representación, que crea otras tensiones que van más allá del peso literal de la ropa: simboliza el peso de las expectativas culturales, sociales y económicas que recaen sobre las mujeres indígenas empobrecidas.

De esta manera, logra, al igual que Tejada-Herrera, abordar las complejas tensiones de la globalización. En la proyección vemos el proceso del sobreconsumo característico del primer mundo, con prendas que se desbordan y se superponen una sobre otra, formando una montaña impenetrable, que recuerda los masivos vertederos de ropa. Al unificar las dos acciones, Jaramillo crea una dualidad de identidades, entre la “Jenny en Amsterdam”, quien se encuentra en relativa comodidad en un sillón mientras se viste versus una “Jenny en Ecuador”, que carga con el peso de lo que la otra ha consumido. Comenta, a través de su cuerpo, las relaciones asimétricas entre el occidente y el sur global, en las que los países latinoamericanos asumen el peso del consumo desmedido de las naciones ricas. Jaramillo como Tejada-Herrera, nos revelan las dinámicas excluyentes que se esconden en los discursos de la estética femenina que han sido creadas desde el imaginario occidental de la mujer blanca. Con respecto a los cánones de belleza a los que nos referimos, Fernández dice que: los rígidos paradigmas de belleza intentan subsumir a todos los cuerpos bajo el mismo patrón de indumentaria, peinado o rasgos faciales, y el culto a la estética ha acabado por uniformar al ser humano. El cuerpo se globaliza y se convierte en marca de un biopoder ejercido directamente sobre la carne, que se modela y reproduce según unos criterios muy repetitivos (Fernández, 2013, p. 156). Esta referencia ejemplifica algunas de las urgencias que las artistas buscan responder, como cuáles han sido los efectos de la globalización en la normalización occidental de lo que significa lo bello o

deseable y cómo consecuentemente este discurso, es el que sostiene las relaciones de poder, entre quienes merecen poseer más y quienes menos, quienes generan más dinero y quienes menos, está determinado por cómo el imaginario colectivo percibe los rasgos corporales de la persona.

Tejada-Herrera al utilizar el texto de “la geopolítica del hambre”, hace referencia directa algo de lo que ya venía sucediendo en estos países, y nos señala puntos de convergencia en las performances de estas dos artistas, como la relación geopolítica que existe entre el territorio y las relaciones de poder alrededor de los alimentos. Cómo vemos en Jaramillo, los productos agrícolas están siendo controlados, no por quienes los producen, pero por una fuerza burguesa que los consume.

En estas dos performances de gran relevancia, Tejada-Herrera y Jaramillo utilizan el cuerpo femenino para politizar la precarización económica de la mujer y analizar el carácter excluyente del empleo. Ambas artistas se despojan de las etiquetas identitarias que las definen: artista, mujer mestiza, joven, y se convierten en cuerpos que irrumpen en el imaginario normativo del cuerpo, con su desnudez confrontan los discursos sobre la decencia femenina y, al hacerlo, sus cuerpos se transforman en espacios de resistencia. El cuerpo de Jaramillo, en particular, cuando esparce su saliva sobre el piso, no solo marcando un espacio físico, sino también haciendo una declaración sobre la ocupación de un territorio que ha sido y continúa siendo usurpado, y que continúa categorizando, deshumanizando y sometiendo sistemáticamente a los cuerpos racializados. El empobrecimiento sistemático de unos para el enriquecimiento de otros es un sistema que se origina desde la colonia y que se consolida aún más con el apareamiento del neoliberalismo y el capitalismo global. Como se refleja en el grito de Tejada-Herrera “ellos traen dólares” las personas influyentes en el mundo del arte son acusados de perpetuar las relaciones de poder entre el norte y el sur global.

Simboliza el peso del colonialismo cultural y económico que, en este contexto, con las

emergentes luchas sociales indígenas, se hacía cada vez más evidente. Toma las escenas que se encuentran diariamente en las calles, y así como Tejada-Herrera, lo lleva al espacio privado, para confrontar a los espectadores con su propia relación con la mujer indígena y los cuerpos vulnerables.

Decolonialidad de la Nación.

A partir de las obras analizadas es posible identificar una urgencia de las artistas de indagar en las categorías identitarias personales y colectivas, vinculadas al territorio, lo que convierte a los procesos de colonización y mestizaje en categorías primordiales para comprender quienes son las personas andinas.

En su obra *El Boliviano patria* (2007), Alejandra Dorado toma un fragmento del libro “Felipe Delgado” (1979) de Jaime Sáenz en el que describe lo que es un boliviano, la artista pide a una radio local, que transmita el texto en un horario específico mientras ella realiza la acción. Sobre una tela blanca donde está escrito parte del texto, arma la bandera de Bolivia, con sangre, oro falso y hojas de coca. En un acto repentino, Dorado sacude la tela, en una nube brillante con hojas se deshace de los símbolos que hacen a la Nación (Ver figura #10). En la tela queda únicamente la sangre que tapa parte del texto.

En este rompimiento simbólico, pone en evidencia aquellos elementos que componen el imaginario del boliviano, Dorado (2024) dice que esta crítica performática, evidencian “la hipocresía que resulta de ser fiel a estos símbolos, que más que representarnos nos muestran debilidades que no nos sirven para vivir”. En esta acción, nos habla también de la sangre derramada en el proceso de la consolidación de Nación, el oro robado, y la explotación comercial de la coca. Esta obra al igual que *Recuerdo* invita a los espectadores a cuestionarse sus propias construcciones identitarias, que se han construido mediante la proliferación de símbolos patrios y el discurso de lo nacional. En ambas obras, encontramos la radio como un

elemento común, al ser un medio de comunicación masivo, ha sido utilizado sistemáticamente por los gobiernos de turno para promover ideas nacionalistas que respalden al Estado. La radio en Dorado repite aquellas construcciones que se han hecho sobre el ser boliviano, al igual que cuando suena el Himno Nacional en la radio de Tejada-Herrera.

En el texto de Felipe Delgado, Jaime Sáenz ahonda en la definición del boliviano, lo describe como un sujeto que existe en estado de melancolía, tensionado entre la herencia colonial y los saberes indígenas y cuya identidad está fuertemente ligada a la relación espiritual con los Andes.

La montaña como símbolo identitario, también es un elemento utilizado por Jenny Jaramillo en la video performance *Ve r ó n i c a* (2001), esta acción está dividida en tres tiempos, en el primero graba con una cámara estática al volcán Pichincha durante varias semanas, luego, le pide a un torero, que, frente al video proyectado de la montaña, realice con su capa una acción⁴ simulando la embestidura al toro (Ver figura #11). Jaramillo en el tercer momento, proyecta el video del torero realizando la acción y le sigue en una coreografía desafiante al torero proyectado, no lo imita, pero tampoco le torea, en momentos realiza movimientos que proyectan confrontaciones, a ratos parece un baile, lanza puñetes y lo persigue al compás de un ritmo similar al tango.

La tradición de las corridas de toros tiene un bagaje colonial, que se instaura desde el siglo XVI en Ecuador. Si bien al toro, en el imaginario colectivo se lo suele relacionar con el hombre, por las características de fortaleza, coraje o valentía, en realidad, este más bien se relaciona con la mujer, como este ser que es forzado por su propia existencia, a entretener y “performear” un acto una y otra vez.

En ambas obras, los cuerpos femeninos resisten a la herencia colonial masculina,

⁴ La acción del toreo se llama “verónica” por lo que la artista hace esta relación entre el nombre de la pose del toreo y el nombre de mujer.

rechazan las imposiciones de un sistema patriarcal que ha instrumentalizado el discurso, los símbolos nacionales y las prácticas culturales para homogeneizar a sus ciudadanos bajo una categoría de lo correcto o aceptable. A través de sus gestos corporales indisciplinados, Dorado y Jaramillo desafían a la mirada occidental que históricamente ha categorizado a la mujer latinoamericana como seres pasivos y exóticos.

El cuerpo femenino que rompe con las lógicas repetitivas, por instantes, dislocan los significantes. Es un cuerpo que cuestiona las categorías de lo que es ser ciudadano de una región, cuyas cualidades y valores han sido establecidos y normalizados por discursos en medios de comunicación, por tanto, para Dorado y Jaramillo estas performances surgen de una urgencia política que invita a reconsiderar quiénes somos y qué significa habitar un territorio marcado por la colonización.

Conclusiones

En esta investigación, se analizaron tres ejes importantes en las obras de Jenny Jaramillo, Alejandra Dorado y Elena Tejada-Herrera: La subjetividad del cuerpo femenino, la Nación y territorio y la representación de la cultura popular. Las tres artistas mujeres parten desde sus experiencias individuales de habitar sus respectivos países, para tejer relaciones colectivas en torno a las ideas de identidad, cultura y territorio y, mostrar a través del arte, cómo estas nociones están atravesadas por factores sociales, políticos, económicos y geográficos.

La performance realizada por estas artistas es inseparable de sus contextos geográficos, pues son estos, los que determinaron su lugar de enunciación en el mundo del arte y su lugar dentro de la sociedad patriarcal, a partir del performance proponen que no solo lo personal es político, sino que el cuerpo mismo es un espacio de denuncia y resistencia.

Estas performances han nacido de un lugar personal, muchas veces “diy”. Se toman

espacios, irrumpen en las calles, mercados, plazas y universidades. Se graban ellas mismas, con pocos equipos, accionan solas sin la gestión institucional o un financiamiento de producción artística, por lo que podemos manifestar que sus acciones, son contestatarias a las condiciones socio- económicas en sus países, los cuales consideran el trabajo femenino y la labor artística como trabajos inferiores que no merecen ser remunerados dignamente.

En cuanto al territorio, estas artistas articulan reflexiones alrededor de la memoria colectiva, a través del uso del espacio público, significantes del paisaje andino y recuerdos tanto de la historia oficial como de la olvidada en la consolidación de las naciones. De igual manera, sus obras confrontan a las representaciones coloniales del norte global realizadas en referente al sur especialmente las que dibujan el imaginario de la mujer andina. A partir de la politización del cuerpo, cuestionan los efectos del capitalismo y el neoliberalismo como causantes del empobrecimiento de los territorios latinoamericanos y particularmente de las personas racializadas. Para crear la interacción cuerpo-territorio, utilizan elementos de la cultura popular: tradiciones y rituales, imágenes y símbolos, frases usadas socialmente como “señorita de buena presencia” que evidencian la construcción identidad femenina atravesada por factores raciales y económicos.

Al usar el cuerpo como medio, lanzan una poderosa declaración que dice “estoy aquí”, ya no vemos una pintura que va a ser atribuida a sus esposos o cuyo valor en la galería será menor por ser mujer. Al situar el cuerpo femenino por fuera de la normatividad, transgreden no solo la percepción de lo que implica “arte”, también cuestionan las expectativas patriarcales para transformar los imaginarios de lo que implica ser “mujer”.

En el caso de Jenny Jaramillo, su obra redefine las representaciones del cuerpo femenino, al otorgarle una agencia que se auto enuncia con una voz propia, como medio artístico. Con este giro desafía los paradigmas tradicionales del arte ecuatoriano y contribuye al surgimiento de un nuevo lenguaje artístico que confronta tanto las jerarquías de género como

las estructuras de poder en la escena cultural del país. Dorado, por su parte, activa la memoria colectiva para denunciar y tensionar las relaciones de poder que se han normalizado en el territorio andino. Su práctica feminista, encuentra en el performance un medio primordial para despojarse de los cánones femeninos y denunciar la violencia sistemática contra las mujeres. Finalmente, Tejada-Herrera satiriza los discursos normativos y la cultura popular, en sus performances encarna al subalterno para poner en diálogo las complejas capas que configuran al “otro”, desde su geografía, la historia de su nación, la economía, la racialización, la memoria y el olvido.

Las obras de Jaramillo, Dorado y Tejada-Herrera demuestran cómo la performance puede, desde la subjetividad femenina, articular una amplia crítica a las configuraciones sociales dominantes y a las dinámicas de poder como el colonialismo, el racismo y el sexismo enraizadas en la sociedad latinoamericana. Las prácticas artísticas de Jenny Jaramillo, Alejandra Dorado y Elena Tejada-Herrera encuentran una resonancia directa con las ideas de Simone de Beauvoir, particularmente con su afirmación de que "no se nace mujer, se llega a serlo". A través de la repetición de acciones, comportamientos, palabras y gestos, reflejan que el género es una construcción social que moldea, a partir de representaciones, las identidades femeninas. Estas artistas, a través de sus performances, tensionan las dinámicas entre el cuerpo individual y las expectativas sociales, nos recuerdan, una vez más, que lo personal es político, y que por ende, el poner el cuerpo en la producción artística es un acto necesario para dibujar futuros de emancipación e igualdad social.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. (2008). “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”. *En Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.): 331-350. Quito: FLACSO - Sede Ecuador.
- Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Londres, Inglaterra: Vintage Classics.
- Butler, J. (1998). “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*, 18(9), 296–314.
- Bock Gálvez, K. “La Performance como una práctica artística decolonizadora”. *Índex, Revista De Arte contemporáneo*, 9(16). <https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.539>
- Centro de Arte Contemporáneo. (2023). “Las Escenas Barrocas dan cuenta de la imposibilidad de los discursos ultraelaborados”. [Diálogo con Jenny Jaramillo]. Recuperado de: <https://revistas.uazuay.edu.ec/flip/coloquio/072/uazuay-coloquio-072-02.pdf>
- Dorado, A. (15/10/2024). Entrevista personal. Correo electrónico.
- , (2011) *Mujeres*. Recuperado de: Alejandradorado.com.
- , (2013) *Hielo*. Recuperado de: Alejandradorado.com.
- , (2009) *El Intercambio imposible*. Recuperado de: Alejandradorado.com.
- , (2007) *El Boliviano patria*. Recuperado de: Alejandradorado.com.
- Fajardo-Hill, C., A. Giunta, and R. Alonso. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum, University of California, 2017. Print.
- Fernández Guerrero, O. (2013). *Eva en el laberinto: una reflexión sobre el cuerpo femenino*.

España: Universidad de Málaga.

Foucault, M. (1978). *Historia de la sexualidad*. New York: Random House.

Garavito, R. (2014). “Somos artistas bolivianos”. *Arte acción en Bolivia 1980-2014*. Centro Simón I. Patiño, Cochabamba, Bolivia.

Jaramillo, J. (2014). *Medio artístico, trayectoria profesional y performance*. Tesis de maestría. Quito: Flacso sede Ecuador.

-----, (2004). *Desasentar*. Recuperado de: <https://jennyjaramillo.com>.

-----, (1999) *Desasentar*. Recuperado de: <https://jennyjaramillo.com>.

-----, (2004). *The miracle mop*. Recuperado de: <https://jennyjaramillo.com>.

-----, (2004) *Ve ró ni ca*, Recuperado de: <https://jennyjaramillo.com>.

León, C. (2019). La mirada de medusa. Arte, género y poder en el Ecuador de los años 90. Universidad Andina Simón Bolívar. *La ventana. Revista de estudios de género* N. 50. págs. 306-330, ISSN 1405-9436/E-ISSN 2448-7724.

-----, (2004) “Interferencias femeninas, tres performances de Jenny Jaramillo”. Recuperado de: <https://jennyjaramillo.com/2015/12/14/interferencias-femeninas/>

Mayer, M. (2009). “Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI”. *Debate Feminista*, 40(21), 191–205.

Oleas, M. (2021). *El arte contemporáneo en Ecuador: espacios y protagonistas*. Quito: Flacso.

Portocarrero, F. (ed) (2018). *Videos de esta mujer. Registros de performances*

1997-2000 (en español e inglés). Lima: Asociación Ishma, Proyecto AMIL.

Radulescu de Barrio de Mendoza, M. (2017). "Characters and scenarios in the performances of Elena Tejada". *Revista Estudio, artistas sobre otras obras*. ISSN 1647-6158 e ISSN 1647-7316. 8. 55-64.

Reinoso, A. (2004). "Cuerpos que recuerdan: la performance como un acto detonador de memoria". En *Cuerpo Pacífico*. Ministerio de Cultura Ecuador. Recuperado de: https://cuerpopacifico.ec/assets/memoria-y-cuerpo_corregido_abr11.pdf

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Tejada-Herrera, E. (1999). *Bomba y la Bataclana en la danza del vientre*. Recuperado de Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010.

----- (1998). *Recuerdo*. Recuperado de Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010.

----- (1997). *Señorita de buena presencia buscando empleo* Recuperado de Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010.

Vilela M. (2019). *La posibilidad política del cuerpo: la performance de Elena Tejada-Herrera entre 1997 y 2001*. Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Zambrano Rojas, A. P. (2015, July 1). "Poner El Cuerpo": *El Cuerpo en la performance, en el Arte Contemporáneo de Quito*. Repositorio Flacso. <http://hdl.handle.net/10469/8673>

Lista de figuras



Figura 1. Tejada-Herrera, E. (1999) *Bomba y la Bataclana en la danza del vientre*. Recuperado de Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010



Figura 2. Dorado, A. (2011) *Mujeres*. Recuperado de: Alejandradorado.com



Figura 3. Dorado, A. (2013) *Hielo*. Recuperado de: Alejandradorado.com



Figura 4. Tejada-Herrera, E. (1998) *Recuerdo*. Recuperado de Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010



Figura 5. Jaramillo, J. (2004) *The miracle mop*. Recuperado de: <https://jennyjaramillo.com>



Figura 6. Dorado, A. (2009) *El Intercambio imposible* Recuperado de: Alejandradorado.com



Figura 7. Tejada-Herrera, E. (1997). *Señorita de buena presencia buscando empleo*
Recuperado de Videos de esta mujer: registros de performance 1997-2010

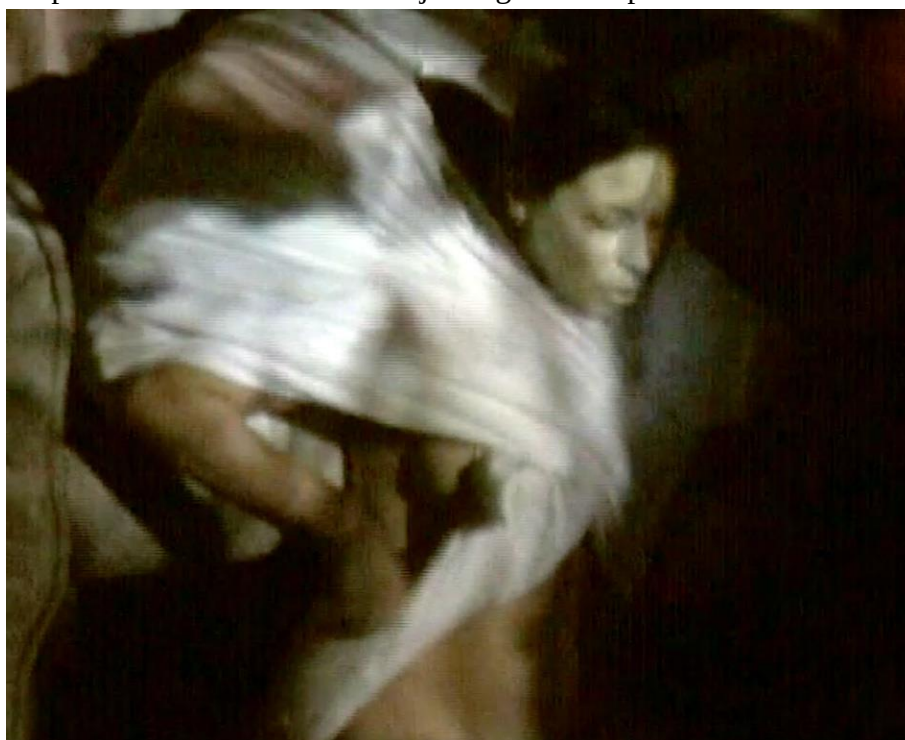


Figura 8. Jaramillo, J. (2004) *Desasentar*. Recuperado de: <https://jennyjaramillo.com>



Figura 9. Jaramillo, J. (1999) *Desasentar*. Recuperado de: <https://jennyjaramillo.com>



Figura 10. Dorado, A. (2007) *El Boliviano patria*. Recuperado de: Alejandradorado.com



Figura 11. Jaramillo, J. (2004) *Ve r ó n i c a*, Recuperado de: <https://jennyjaramillo.com>