

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

Libertad y resistencia en el performance local

Ensayo académico

David Francisco Carrión Corella

Artes contemporáneas

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de Licenciado en Artes Contemporáneas

Quito, 8 de mayo de 2017

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES
CONTEMPORANEAS

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Libertad y resistencia en el performance local

David Francisco Carrión Corella

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Deborah Morillo, M.A.

Firma del profesor

Quito, 8 de mayo de 2017

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 el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: David Francisco Carrión Corella

Código: 00115412

Cédula de Identidad: 1724140718

Lugar y fecha: Quito, mayo de 2017

RESUMEN

Manifestaciones del performance local son estudiadas con los conceptos de libertad y resistencia como ejes, y a través de la obra de cuatro artistas de la escena, pero de distintas épocas del performance artista que fueron pioneros en el performance en nuestro contexto y otros que lo tomaron tiempo después. El objetivo de este trabajo es reflexionar alrededor del performance local y algunos de sus exponentes a través de los conceptos de libertad y resistencia, tomando en cuenta los contextos en que cada artista produjo su obra, que lo impulso a hacerlo, entre otras cosas. Se utilizó un enfoque de investigación cualitativa para recopilar la información, como conclusiones se logró identificar el gran esfuerzo de los artistas por utilizar este medio, y también como dentro de sus prácticas se puede identificar elementos de libertad y resistencia. El performance dentro de la academia local no es muy explorado por el momento, por lo que propone este trabajo es despertar un diálogo alrededor del performance local.

Palabras clave: Performance, libertad, resistencia, arte, acción, local

ABSTRACT

Manifestations of local performance are studied with the concepts of freedom and resistance as axes, and through the work of four artists of the scene, but different times of performance artist who were pioneers in performance in our context and others who took time Afterwards The objective of this work is to reflect on local functioning and some of its exponents through the concepts of freedom and resistance, taking into account the contexts in which each artist produces his work, which prompts him to do, among others things. We used a qualitative research approach to collect information, as conclusions were able to identify the great effort of artists by this means, and also as within their practices can identify elements of freedom and resistance. The performance within the local academy is not much explored at the moment, so it proposes this work is a dialogue around the local performance.

Keywords: Performance, freedom, resistance, art, action, local

TABLA DE CONTENIDO TABLA DE CONTENIDO

Introducción	8
¿Qué es performance.....	10
Porqué las ideas de libertad y resistencia son relevantes dentro del performance	19
Libertad y resistencia en el performance local	25
La situación del performance local	39
Referencias Bibliográficas	41

Introducción

Dentro de las prácticas artísticas contemporáneas en Ecuador el performance es la que está siendo más explorada. El performance en Ecuador es relativamente joven comparándolo con otras formas de arte como la pintura o la escultura, que pueden ser rastreadas varios cientos de años atrás. El objetivo de esta investigación es relacionar las prácticas artísticas de performance con el ideal existencialista de la libertad presente en *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre, y así mismo con el concepto de resistencia presente en la filosofía de Michel Foucault. Se utilizarán también textos de teóricos del performance como Richard Schechner, Roselee Goldberg, Diana Taylor, entre otros autores, los cuales servirán para introducir al lector al performance, hablar brevemente de su historia y sus propósitos.

Actualmente el performance ha tomado un papel importante dentro del arte ecuatoriano, llegando en 2014 a ser otorgado el primer premio de la XII bienal de Cuenca a una pieza de performance de Saskia Calderón. Pero pese a llegar a tener un considerable nivel mediático, e incluso siendo ya introducido por la academia dentro de carreras Universitarias, y como lo menciona Fernando Falconí, artista de larga trayectoria en el performance, no se ha hecho mayores estudios, análisis ni crítica (2015). Este trabajo es un intento de atraer la atención de la academia hacia el performance local a través del estudio de una pequeña parte de este.

Dicho esto, a lo largo de este trabajo se tratará de reflexionar alrededor del performance local y algunos de los contextos que ha debido pasar a lo largo del tiempo, y responder la pregunta ¿Cuál es el papel de los conceptos de libertad y resistencia dentro del performance local?

Con respecto a la metodología que se usará existen varias formas de investigación en el campo de las artes visuales. La que será utilizada en este caso es un tipo de investigación artística, entendida como una recepción consciente de la teoría contemporánea, tiene que darse una distinción entre arte e investigación. Esta metodología incluye. Desde el punto de vista del arte, se podría reconocer la contingencia y la calidad ficticia del conocimiento, o los aspectos de opresión y exclusión inherentes a las estructuras del conocimiento. (Kathrin Busch, 2009) A través de esta metodología se espera realizar una recopilación de información sobre ciertas manifestaciones de performance a nivel local para luego conectarlo con los aspectos filosóficos de libertad y resistencia.

¿Qué es Performance?

Esta es una breve historia del performance, tal vez haya puntos importantes sobre la historia del performance que se haya pasado, y tal vez se haya indagado demasiado en algunos menos importantes.

El término performance incluso dentro del arte puede ser interpretado de varias maneras, aunque con resultados similares en forma mas no en fondo. Tomando lo dicho anteriormente definir lo que es el performance no es algo sencillo, por lo tanto, no debe tomarse a la ligera, aunque un performer tal vez lo haría. Ahora, construir una definición de performance es más difícil aún, puede que, para un teórico del performance con décadas de experiencia en el campo, esto sea una tarea bastante sencilla, pero no para un estudiante que no quiere hacer de una afirmación una sentencia. Tomando en cuenta la previamente dicho, desde mi punto de vista podría definir al performance como algo (sin entrar a debate con respecto a la materialidad de este) que necesita del impulso humano, y además existe en un momento limitado del espacio/tiempo.

Viéndolo desde un punto de vista más concreto, el término performance en el idioma inglés significa, esto basado en la definición que se encuentra Merriam Webster Dictionary, por un lado: que tan bien realiza una persona una actividad, pero por otro, se utilizan este término para referirse a una actuación, una acción o un tipo de comportamiento que involucra mucha atención al detalle a pequeños asuntos que no son de importancia (Performance, 2011). Ahora, el término performance dentro de la academia abarca varios campos de conocimiento que se entrelazan entre sí.

Para Diana Taylor, los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de

acciones reiteradas (2011). Desde el punto de vista de Taylor el performance no solo abarca acciones que se encuentran dentro de la esfera del arte, sino que se le asigna a la acción una característica para que sea un performance y esta es que estas acciones funcionan como actos vitales de transferencia, para lograr esto la acción debe ser reiterada, ahora, pese que a que el performance en el arte no siempre es reiterado, este aún se mantiene dentro de lo que Taylor describe caracteriza a un performance.

Esta reiteración a la que se refieren Diana Taylor, en términos de Richard Schechner vendría a ser el “twice behaved-behavior”, o comportamiento dos veces actuado. Por otro lado, Taylor profundiza la función del performance, añadiendo que este también permite analizar conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, conductas que son ensayadas y reproducidas a diario dentro de la esfera pública (2011). Por lo tanto, el performance viene a ser una especie de practica in-corporada de manera conjunta con otros discursos culturales, ofreciendo una determinada forma de conocimiento. Taylor describe al performance como un fenómeno real y a la vez construido, por lo tanto, se podría decir que el performance tiene dos orígenes al mismo tiempo. Amelia Jones explica que el arte corporal ha sido componente del posmodernismo debido a su subversión de la suposición del modernismo de que los significados fijos son determinables a través de la estructura formal de la obra.

En arte el termino performance se empieza a utilizar a partir de la segunda mitad del siglo XX, aunque prácticas artísticas que pueden ser catalogadas como performance empezaron a aparecer a comienzos del siglo XX dentro de las vanguardias. Para poner a estas prácticas dentro de un espacio dentro de la historia del performance, se podría nombrarlas como practicas pre-performance. Ahora, el nombre de performance o performance art es acuñado en los años 60 en los Estados Unidos. Se utiliza este

término para referirse a una forma de arte no tradicional que por lo general suele tener un tema político, o un tópico que típicamente ofrece una presentación en vivo a una audiencia y además se basa en artes como la actuación, la poesía, la música, la danza, y la pintura; más adelante en el origen del performance en las vanguardias se profundizará esto (Goldberg, 2001). En este aspecto el performance le quita materialidad y permanencia a la obra de arte, la que suele ser un evento más que un artefacto (Howell, 1999). Los 60 no solo dieron un nombre a estas prácticas, hasta ese momento casi teatrales, si no que se consiguió una difusión masiva de estas a través de: happenings, body art, y los famosos conciertos Fluxus, entre otros que en ese momento eran practicas experimentales en diversas esferas del arte (Bronson, & Gale, 1979).

Dentro de la academia, el performance es un concepto esencialmente peleado, no porque su esencia no pueda ser determinada, sino más bien porque en este interactúan un abanico de disciplinas, lo que dificulta llegar a un acuerdo. Los practicantes y teóricos que ocupan este espacio han permitido que en el campo se despliegue e incorpore una multitud de prácticas. El performance no puede explicar simplemente en términos de una estructura o trabajo particular, todas la formas y medios que están a disposición del artista, de hecho, no se puede decir que el performance venga de una disciplina en particular. La London's Live Art Development Agency (LADA) describe a la escena live art como un grupo genético de artistas, cuyo trabajo está arraigado en un abanico de disciplinas, que han cruzados caminos entre sí, se han borrado los bordes y en el proceso, ha abierto nuevas formas creativas (Live Art Development Agency, s/f). Con prácticas de diferentes formas de arte, el performance es, entonces, interdisciplinario, colapsando los límites de las disciplinas.

El desarrollo del arte de performance está estrechamente vinculado con el progreso de las vanguardias, comenzando con el futurismo a inicios de siglo XX. Los

futuristas, quienes se hicieron famosos por sus intentos de revolucionar la cultura, entre los que se incluían las tardes performantivas de poesía, música tocada en instrumento inventados por ellos mismos, y una forma de presentación dramática única en esa época. (Goldberg, 2001). Estas tempranas manifestaciones de performance estaban en camino a ser mejoradas por los artistas del movimiento Dada, a quienes también estaban empezando a darle un gran uso al arte en vivo. Tanto los futuristas como los dadaístas trabajaban en ese momento para romper la barrera entre actor e interprete, siendo el dada mucho más rico ya que le permite al artista mayor libertad. Ambos movimientos se aprovechaban del valor del shock de público y los medios, y también la indignación que estos producían en ellos. (Schimmel, 1998)

El futurismo se estableció como uno de los grandes movimientos de vanguardia apenas empezado el siglo XX. El ensayo de 1907 “Bosquejo de una nueva estética de la música” del compositor italiano Ferruccio Busoni podría ser reclamado como una de las primeras manifestaciones de los ideales estéticos futuristas. En este ensayo Busoni dice “Un día, súbitamente, me pareció ver claro: el desarrollo de la música está impedido por nuestros instrumentos musicales” (1911), esta idea también podría verse desde el punto de vista de las artes plásticas: el desarrollo del arte está impedido por los medios. En relación a lo dicho previamente los futuristas abarcaron todos los medios del arte, incluyendo la pintura, escultura, poesía, la música e incluso la gastronomía, he aquí el intento de salir de los medios tradicionales del arte.

El poeta italiano, Filippo Tommaso Marinetti fue primero en redactar un manifiesto de filosofía artística en relación a este movimiento en su “Manifiesto futurista” de 1909. Marinetti resumió dentro de este manifiesto los principales ideales de los futuristas, incluyendo un odio separador de las ideas del pasado sobre todo las tradiciones políticas y formas de creación. Uno de los medios utilizados por los

futuristas para llamar la atención sobre el movimiento y sus objetivos fue la primera noche futurista, que tuvo lugar en el teatro Ciarella de Turin el 8 de marzo de 1910, poco más de un año después de la publicación del manifiesto futurista de Marinetti, e implicó exposición de pintura y escultura, lectura de poesía y sobre todo polémicos insultos destinados a provocar disturbios y arrestos, algo con lo que los futuristas con frecuencia tuvieron éxito (Cohen y Ottinger, 2009).

La manera en que la obra de arte se representó más tarde cambió cuando los artistas de este temprano movimiento de performance comenzaron a documentar sus visiones a través de imágenes. Los artistas de esa época fueron influenciados por el teatro de lo absurdo, dentro del enfoque dadaísta. El dadaísmo nace de alguna manera como una respuesta al constructivismo que se enfocaba a un arte mucho más tradicional, pero también como una respuesta a las atrocidades cometidas en la primera guerra mundial. Artistas que estaban disgustados con la guerra, presentaron una actuación dentro del cabaret Voltaire expresando sus ideas, dentro de ese contexto alrededor de junio de 1916 Hugo Ball hace público el primer manifiesto dadaísta.

Con respecto a la teoría, uno de los primeros teóricos del teatro de vanguardia fue el artista alemán Oskar Schelemmer, que dictó clases en la ahora famosa escuela de la Bauhaus entre 1920 y 1929 (Goldberg, 2001). Schelemmer es conocido por Das Triadishe Ballet, una rama del ballet que exigía movimientos complejos y trajes altamente elaborados. A continuación de la década de los 1920 los polos dentro de las artes del movimiento cambiaron y tomaron centro en Estados Unidos donde se continuó con avances dentro de la disciplina. Después de la segunda guerra mundial el Black Mountain College de Carolina Del Norte, empezó a ganar bastante prestigio. En 1952 el compositor experimental John Cage (que lo podríamos conectar con la música del movimiento futurista) organizó un evento en el participaron el coreógrafo y bailarín

Merce Cunningham, el poeta Charles Olson y el artista Robert Rauschenberg, (Goldberg, 2001) juntos empujaron los límites disciplinarios tradicionales y este acontecimiento logró fijar camino para actividades como los happenings, y el movimiento Fluxus, proporcionó gran impulso para el arte de acción de la década siguiente. En las décadas de 1960, 1970 y 1980 el performance fue caracterizado por la improvisación, la espontaneidad, la interacción con la audiencia, y de la audiencia, la protesta y el activismo político. También se convirtió en una estrategia ideal para artistas feministas para difundir su discurso, como el caso de las Guerrilla Girls, en los 80, que con máscaras de gorilas denunciaron el sexismo el racismo y la corrupción (Goldberg, 2001).

La performatividad del performance dentro de la esfera pública.

Con “performatividad” según lo plantea John L. Austin (1998) se hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno. Por lo tanto, la performatividad del performance llegaría a ser la capacidad del performance como expresión y al mismo tiempo acción, que puede llegar a convertirse en acciones, más allá de la acción/expresión artística que la origina, y estas acciones a su vez llegan a transformar sus entornos. Esto puede a su vez explicar la estrecha relación que tiene el performance con los movimientos sociales, y sus interacciones dentro de la esfera pública.

Durante mucho tiempo, los estudiosos de movimientos sociales han descuidado el impacto del arte o se refieren a él desde una perspectiva funcionalista/utilitarista. El arte ha sido considerado principalmente como un medio utilizado estratégicamente para llegar a un fin, por ejemplo, para convencer a un público, a manera de una especie de adoctrinamiento social. Desde mediados de los 90 la cultura ha atraído considerable atención por la teoría del movimiento social. Desde entonces, la cultura de los

movimientos sociales en general y el arte en particular se han atribuido gran importancia a la identidad de un movimiento, la movilización de recursos y el impacto en la sociedad (Eyerman & Jamison 1998, Johnston & Klandermans 1995). El arte ha atraído especialmente la atención de los estudiosos del movimiento en muchos casos en los que el uso de argumentos está restringido, por ejemplo, debido a los límites de la libertad de expresión de un estado (Chaffe 1993, Steinberg 2004, Wicke 1992). Jaqueline Adams (2002) ha destacado en un estudio de caso en el contexto chileno durante el gobierno de Pinochet que las prácticas de los artistas pueden ser entrelazadas con procesos que son centrales para la comprensión de los movimientos sociales como la delimitación y movilización de recursos. Estos casos no coinciden con las precondiciones de los movimientos sociales en las democracias de posguerra occidentales sobre las que se ha concentrado la teoría del movimiento social.

Para los fines de este trabajo quisiera separar dos tipos de impactos que el arte puede tener sobre los movimientos sociales: 1. el arte puede ser una ilustración de las afirmaciones de un movimiento. Para ilustrar mejor esto podemos usar de ejemplo a los Provos suecos, cuyos opositores eran caricaturizados en pancartas, representados en el teatro de la calle o ridiculizados en canciones. En estos casos, el arte es principalmente un medio para comunicar un mensaje. Los Provos suecos, por ejemplo, organizaron una confrontación de dos grupos en la ciudad de Estocolmo en 1966. Uno estaba vestido de rojo y el otro de azul; Ambos llevaban horripilantes bombas de papel maché. Finalmente, ambas bombas explotaron y todos los actores se derrumbaron. El propósito de este performance fue mostrar o ilustrar las consecuencias de la carrera armamentista y comenzar un debate con los transeúntes en la calle. Así, el arte puede apoyar un mensaje, es un medio para convencer a otros no por palabras sino por imágenes y

emociones directas. La ilustración es el impacto más obvio del arte en las protestas porque, en tales casos, el arte aparece en la superficie de las actividades de protesta.

2. Por otro lado, el arte puede ser considerado como una base conceptual para la reorientación de la acción colectiva. La disposición del artista a considerar su entorno como materia prima para la autoexpresión se puede encontrar en muchos eventos de protesta.

Esta relación creativa con la realidad, la noción de que la realidad es una construcción contingente de sentido, fue provocada por el arte visual y literario de vanguardia, por el aparato del cine y por elementos innovadores de la música contemporánea. La idea detrás de esas formas de protesta que se amalgaman con el arte ha sido crear situaciones que se oponen profundamente a hábitos o costumbres. Las construcciones de significado que hasta ahora se han dado por sentadas se alteran para irritar a las personas. Una vez más, los Provos proporcionan un ejemplo de protesta que juega con la realidad. En 1966, el mismo año en que se representó el performance en Estocolmo, la princesa Beatrix y Claus von Arnsberg celebraron su boda en Amsterdam. Los Provos atacaron al carruaje de bodas dorado de la pareja real con bombas de humo, interrumpiendo así la presentación de la magnificencia real. El símbolo del poder fue deshonrado y despojado de su escenario. En vez de aplausos, las cámaras de televisión mostraban a los manifestantes que golpeaban a la policía. Los comentaristas de los medios se vieron obligados a admitir que Amsterdam, al menos, no era totalmente monárquica. Independientemente de cómo el arte influya en la protesta política, este tiene repercusiones en los repertorios de acción de los movimientos: el arte puede representar la protesta o puede estructurarla. Para evaluar la importancia de la conjunción del arte y la protesta, contrastaré dos periodos de protesta en las sociedades

occidentales: el movimiento estudiantil en los años sesenta y los movimientos de justicia global, tal como se ha desarrollado desde 1999. (Kempton, 2003)

Porqué las ideas de libertad y resistencia son relevantes dentro del performance

Me introduje por primera vez al tema del performance cuando empezaba a estudiar arte en la universidad, pero no fue hasta ya más o menos la mitad de la carrera cuando llegué a aprender más sobre. He dedicado mi tiempo libre a estudiar filosofía a lo largo de los últimos años, y durante el tiempo que estaba aprendiendo sobre performance había desarrollado un interés por la filosofía existencialista, en especial la filosofía de Jean-Paul Sartre, así que conecte ideas del *Ser y la nada* de Sartre con lo que había aprendido sobre performance. En el momento no le di mucha importancia, lo veía como un simple ejercicio en el que trataba de conectar dos campos de conocimiento, cercanos pero diferentes. Tiempo después en una clase de teoría crítica durante una discusión mencionaron al Michel Foucault, un pensador cuyas ideas sobre vigilancia despertaron mi interés, empecé a leer sobre él, las ideas claves de su pensamiento, y algunas de sus obras más importantes. En el espacio de tiempo entre mis primeros contactos con el tema de performance hasta ahora, revisé muchas otras ideas y filosofías, leí muchos otros pensadores, dentro y fuera de clase, pero de todos estos mi interés por la filosofía de Jean-Paul Sartre y la de Michel Foucault se han mantenido.

Desde muchos semestres antes de llegar a titulación había tomado la decisión de que mi trabajo de titulación fuera un texto escrito. Fue una decisión basada en la intuición, más que en el conocimiento, en ese momento no sabía sobre que iba a escribir, solo sabía que quería que sea un trabajo escrito. Ahora que me pongo a pensar en esto quizás esta decisión tuvo que ver con esa relación personal con la filosofía y el pensamiento.

Cuando tuve que encontrar un tema para realizar mi trabajo de titulación honestamente fue una de las tareas más difíciles que se me había asignado. Mis primeras ideas fueron demasiado amplias y hasta llegaron a hacer bastante ambiguas, pero cuando delimité el espacio de conocimiento y el lugar donde se manifestaba este conocimiento el buscar un tema se hizo relativamente más fácil. Entonces, trate de buscar un tema que tenga que ver con el contexto artístico local, y ahí me hizo sentido investigar sobre el performance en Ecuador. El performance en el arte es un campo de conocimiento bastante amplio que todavía no es estudiado lo suficiente, fue lo que pensé en ese momento, así que después de una larga deliberación me decidí por este tema, no me detuve a analizar sus fortalezas ni dificultades, fue como un salto de fe, pero sin saber que estaba saltando.

Ahora, discutir si el performance está dentro en mi campo de intereses creo no tendría sentido, sería demasiado infructífero, pese a que me gusta afirmar que todo tipo de conocimiento es de mi interés. Por lo tanto, me pregunto ¿Es absolutamente necesario que ame completamente al performance para poder escribir sobre performance?, creo y podría estar casi seguro que no. Primero, porque estos apegos epistemológicos (llámeme los así, por la falta de mejor expresión) son puramente ideológicos. Y segundo, porque segundo los argumentos del arte en relación al artista, soy totalmente libre de hacer, escribir, sobre lo que se me plazca sin tener que justificarlo (por lo menos en teoría), y también porque el arte se justifica a si mismo durante el proceso. Por último, escribir y desarrollar conocimiento es en si ya un placer necesario. Por lo tanto, el interés no está en escribir sobre performance, sino en escribir y en el conocimiento que gira alrededor de esta acción, sin importar como esté clasificado.

Queda, por lo tanto, dilucidar porque Jean-Paul Sartre y Michel Foucault en este trabajo y porque aún sus ideas siguen siendo relevantes. Sartre sigue siendo importante debido a que muchos puntos fundamentales de su análisis de la realidad humana son ha sido correctos y también ha sido tomados por otros autores para sustentar posteriores filosofías, y porque su exactitud y veracidad implican consecuencias reales para nuestras vidas como individuos y en grupos sociales. (O'Donohoe, 2005). Su distinción es haber obedecido su propio mandato de "compromiso", y haber persistido en tratar de transmitir sus mensajes a un público lo más amplio posible, explotando todos los medios disponibles para el escritor, ya sea la literatura, la crítica, el teatro y por supuesto la filosofía. "La existencia precede a la esencia" (Sartre, 1998) dentro del existencialismo y en especial de la filosofía sartreana es un principio crucial porque va en contra del principal empuje del pensamiento occidental de Platón a Hegel, a través del judaísmo, el cristianismo y Descartes. Lo que afirma es que no hay una concepción a priori de la humanidad, ya sea como especie o como individuo. Por lo tanto, dispone de un solo golpe con el reino platónico del ideal, con el Dios creador judeo-cristiano y con la noción hegeliana de la Idea Absoluta.

La libertad no es una cuestión de elección, afirma Sartre; es la ineluctable, inherente y fundamental calidad del ser humano. Como dice en una de sus pronunciadas formulaciones, "estamos condenados a ser libres" (Sartre, 1998): cada vez que actuamos, estamos destinados a discriminar de nuevo entre varios posibles cursos de acción en pos de nuestro proyecto de modificación de nuestra situación en el mundo. Nos guste o no, somos responsables de las acciones que cometemos, y, por lo tanto, bajo la evidencia de éstas, somos susceptibles al juicio moral: "Tú no eres más que la suma de tus actos" (Sartre, 1998). Otra manera de decir que la existencia Precede a la esencia, es decir que "hacer precede al ser", o que "ser es actuar" (Sartre, 1998). En

resumidas cuentas, ~~en~~ según Sartre somos intrínsecamente libres, condenados a esa libertad, pero al fin y al cabo libres. De una forma veo al performance como un ejercicio de esa libertad existencialista, y es la razón por la que en este trabajo trato de conectar estas dos ideas. De acuerdo a Peter Gorsen, teórico del performance el arte de performance reciente representa a un regreso a valores y preocupaciones existencialistas. Estos incluyen la reaparición de un grado de escepticismo general, un estado de ánimo de la crisis, una tendencia a imitar el comportamiento alienado, y una “afirmación paradójica a la experiencia propia sobre la base de " nosotros ",” todos los cuales se combinan para llevar “la filosofía del performance cerca de la construcción existencialista desde Kierkegaard, hasta Jaspers y Sartre” (1984).

Es imposible comprender la filosofía de Michel Foucault sin entender primero su concepto de resistencia. Este concepto se desarrolló en tres Distintas etapas, comenzando con un enfoque en la diferencia en los años sesenta, Pasando por un énfasis en la agitación revolucionaria en los años 1970 y, finalmente, desarrollándose en una noción más amplia de difusión, resistencia localizada al poder en su obra posterior (Pickett, 1996), en este trabajo se dará importancia a la última etapa. Contrariamente a las afirmaciones de quienes dicen que la noción de Foucault de una el poder engañoso paraliza su noción de resistencia apoya un amplio alcance de la acción política. El problema con su política está en otra parte: Su negativa a definir límites a la resistencia significa apoyar todas las formas de oposición sin tener en cuenta su forma o sus consecuencias.

La resistencia en Foucault consiste en tomar acción contra diferentes formas de poder. La actitud de Foucault en “La historia de la sexualidad” es bastante activista, emplea constantemente un lenguaje de asociación y de oposición "debemos", "nosotros mismos", entre otros, siempre en antagonismo ofensivo al enemigo, lo que debe ser

"frustrado", y la resistencia se plantea regularmente no sólo como posibilidad, como inevitable e inherente al sistema de relaciones de poder que postula como una relación social per se.

Quizás una de las frases más citadas de Foucault es "donde hay poder, hay resistencia", pero esta no termina ahí, si no que continúa de la siguiente manera, "sin embargo, o, mejor dicho, en consecuencia, esta resistencia nunca está en una posición de exterioridad en relación con el poder" (Foucault, 1991). La resistencia en relación al poder no interactúa fuera de este sino se podría decir desde dentro. El performance posee ese elemento activista que se relaciona mucho con la resistencia a un poder hegemónico, sea donde sea un performance siempre está tratando de oponerse o de ser subversivo ante o hacia alguna estructura de poder. Ahora, no todo performance es activismo y no todo activismo es performance.

Libertad y resistencia aparecen aquí juntas, porque ambas ideas interactúan entre sí, no existe resistencia sin que esta se ejerza como una libertad, y la libertad como ideal por su lado se alcanza a través de actos de resistencia que parten de la libertad inherente de cada ser humano.

Después de este recorrido dentro del campo teórico del performance, y en el otro lado su origen dentro de la historia del arte, se podría llegar a concluir en que el performance abarca un campo bastante grande dentro de un abanico de disciplinas. Ahora, este aspecto multidisciplinario es en gran medida lo que hace rico al performance y también lo diferencia del resto de prácticas artísticas, se podría decir que lo hace sobresalir. Pese a que siendo este aspecto multidisciplinario del performance la naturaleza en sí del performance, no se podría usarlo para compararlo con el resto de prácticas artísticas. Ahora, estas afirmaciones previas nos llevarían a evaluar cuál es la naturaleza del presente trabajo, ¿es solo recopilar información y citar fuentes o va más

allá? Pues idealmente debería dar un paso más además de solo hacer lo anteriormente mencionado, pues de que serviría toda base conceptual recopilada y expuesta en estas mismas páginas, su propósito es mucho más profundo que solo ser un montón de caracteres en una hoja, si no llegar a ser un montón de caracteres que lleven a crear muchos otros montones de caracteres a manera de reflexiones que nazcan de todas las afirmaciones sobre el performance enlistadas con anterioridad, de todas las otras reflexiones echas por todos los autores citados, estos lleven a una reflexión y contextualización de lo que fue la situación local. En resumen, el propósito de todo esto es tener un marco de reflexión, para que cuando se llegue a realizar afirmaciones como “pese a que siendo este aspecto multidisciplinario del performance la naturaleza en sí del performance, no se podría usarlo para compararlo con el resto de prácticas artísticas” esto tengan sentido o solo sean palabras arrojadas al azar. Por lo tanto, el propósito intrínseco de este trabajo es llegar a elaboradas conclusiones sobre el performance local y sus contextos (ya que debió haber varios), y que estas a su vez puedan llegar de algún modo a la esfera del performance en general.

Libertad y resistencia en el performance local

El performance en Ecuador empieza a aparecer a finales de la década de 1980, aunque manifestaciones similares pueden rastrearse hasta la década de 1960, justo cuando se estaba dando el boom del performance en Estados Unidos y Europa. Dejo pasar estas tempranas manifestaciones ya que están más relacionadas con el futurismo, el dada dentro del estricto campo de la literatura. El performance ya específicamente en el arte empezó a desarrollarse en el Ecuador dentro de la academia. Del limitado número de artista que fueron entrevistados para este trabajo un par mencionaron empezar a experimentar con el performance dentro del espacio académico de la universidad, siendo el lugar más importante para la naciente escena del performance fue en los 80 la facultad de arte de la Universidad Central del Ecuador. El performance no era parte del currículo, pero si los profesores de ese entonces alentaban a sus estudiantes a experimentar con esa libertad creativa que les permitía el arte, a incursionar en diversos sistemas de representación. La esfera del arte local en ese tiempo era bastante cerrada a nuevas formas de hacer arte, era demasiado centrada al arte tradicional, como la pintura, la escultura, el dibujo, por nombrar algunos, y practicas mucho más experimentales eran rechazadas. Lo que significa que la aparición del performance dentro de ese contexto se vea mucho más subversiva, y una manera de tensionar el discurso local del arte, que no solo se había vuelto hegemónico, sino también monótono y sin movimiento, a diferencia de como el arte si iba desarrollando en países de la región.

La década de 1980 en el Ecuador sobre la segunda mitad fue una época en la que no existía una verdad libertad de expresión, la mano dura del gobierno de turno no permitía que se den manifestaciones que alteren el discurso hegemónico, y los que tenía

la valentía de hacer terminaban desaparecidos o asesinados como el mismo Pacho Jaime, quien difundía una visión bastante crítica y satírica con un lenguaje soez a través de su revista auto publicada que le hicieron hacerse de varios enemigos. Ahora, ¿cómo esto se refleja en el arte? Primero estas hegemonías políticas se reflejaban en el arte de la época, que exaltaban arte que muestras valores nacionalistas, aquel patriotismo que solo sirve para el adoctrinamiento de tropas, tampoco quiero llegar decir que toda manifestación artística de la época iba por esa línea, pero lo que idealmente se esperaba del arte en especial del punto de vista de un gobierno. Expresarse de manera libre, aunque lo que rompa con lo que se en ese tiempo era políticamente correcto, ya estaba pasando en las artes, pero solo dentro de las artes tradicionales que tenían la legitimación de las instituciones del arte, por lo tanto, estas protegían cualesquiera manifestaciones artísticas crítica, subversiva. Ahora, el performance en esa época no tenía esa cortina que lo protegerá, aunque no necesariamente el performance tiene que ser un acto de resistencia si tiene una relación cercana con el activismo, y la mayor parte del performance en Ecuador ha sido en parte arte y en parte activismo. Se han dado todo tipo de acciones dentro de lo que se podría considerar activismo, desde las tempranas intervenciones en el espacio público de público de Pablo Barriga a finales de los 80 hasta las mucho más maduras obras de finales de la década pasada, acciones simples, pero de una carga emotiva, conceptual bastante fuerte.

Hablar de libertad, es casi siempre hablar de libertad de expresión, cualquier forma discursiva es una forma de expresarse, y para expresarse no necesariamente se necesita del lenguaje, en el teatro y en especial en la danza se encuentra un modo de expresión a través de la acción, del movimiento. Ahora, el performance toma elementos del teatro y de la danza, su origen es muy cercano a estos desde las acciones teatrales en el cabaret Voltaire, sin olvidarnos de la danza experimental de Merce Cunningham, que

mezclaba elementos teatrales con la danza y el performance temprano (Goldberg, 2001). Dicho esto, se podría decir que la primera libertad del performance es su naturaleza no solo multidisciplinaria sino también transdisciplinaria, difuminando las barreras que separan una disciplina de otra. Pensando en el performance como un individuo, este no es nada más que él hace de sí mismo.

Volviendo a lo que es la libertad de expresión, dentro de las artes es uno de los lugares donde más se ejercita esta libertad, aunque muchas veces sea mediada por los contextos en los que se la ejecuta no obstante sigue siendo libertad. Pero dentro del performance se puede ver más de cerca esa libertad, de una manera más visceral, menos mediada, sin los limitantes de un medio o un soporte. Pese a esto la libertad de expresión en el arte al igual que cualquier otra disciplina ha sido y sigue siendo censurada por organismo de control, por lo que es políticamente correcto. Ahora, ¿el arte debe tener una libertad de expresión diferente al resto de disciplinas o situaciones? esto es algo que genera un gran debate, ¿el hecho de que alguien sea un artista le da el derecho de decir o hacer cosas que cualquier otra persona no podría?, hasta cierto punto si, faltaría espacio en este trabajo para el sustento teórico y filosófico que respalden aquella tesis. Por lo tanto, de alguna manera se podría decir que la labor creativa de un artista, por este simple hecho de tener una libertad de expresión mayor que la de una persona común y corriente, va a experimentar una censura mayor. Volviendo al caso de Pancho Jaime se puede decir que su extrema libertad de expresión no tuvo optimas consecuencias. La labor de Pancho Jaime se convirtió hasta cierto punto en una acción performantiva.

Un acto de libertad puede convertirse en un acto de resistencia. Hasta cierto punto la libertad y la resistencia van de la mano. Cuando la libertad escasea, es censurada o puesta en peligro, toda acción realizada para devolver a la libertad a un

estado puro (no que este sea posible) es una acción, un acto de resistencia. Foucault explica a través de un lenguaje asociado a la oposición siempre en antagonismo ofensivo al enemigo, lo que debe ser "frustrado" - y la resistencia se plantea regularmente no sólo la posibilidad, sino lo inevitable e inherente al sistema de relaciones de poder que postula una relación social per se. Dentro de la filosofía foucaultiana el más importante de elemento de esta el poder, la conceptualización del poder es como, existente en todas partes, en diferentes formas y en múltiples y complejas relaciones de poder en la sociedad (Foucault, 1991). La atención a la resistencia cotidiana encaja bien con estos entendimientos de las formas de poder "cotidianas" menos generalizadas y menos institucionalizadas, aunque las relaciones de poder más complejas se dentro del poder institucionalizado. Todas las relaciones sociales implican inherentemente relaciones de poder a lo que Foucault se refiere como el término compuesto "poder-conocimiento", del intercambio del regalo, a la educación, a la medicina a la ley, etc. Es francamente engañado, o por lo menos ofuscador, dentro de la filosofía foucaultiana complacer la retórica anarquista común de "abolir todas las formas de poder", lo que si existe es una resistencia hacia ciertas formas de poder, como por ejemplo un poder hegemónico.

Ahora, como esto encaja dentro del performance, primero el activismo, es una forma de resistencia un hacia poder hegemónico, por lo tanto, el performance activista es puramente resistencia, pero el performance no se manifiestas solamente como activismo

Con el propósito poder identificar elementos de libertad y resistencia en el performance local, se hicieron entrevistas personales a cuatro artistas cuyo medio principal es el (cuerpo) performance. Cada uno con diferentes temáticas, formas de utilizar el performance, manejo estético, pero con ciertos elementos conceptuales y

discursivos en común. Ahora, adentro dentro del tema en cuestión, y para situar estos conceptos de libertad y resistencia dentro del contexto local del performance vamos a centrarnos en cada una de las entrevistas por separado, pero así luego poder llegar a un análisis muchas limpio que lo que sería todo a la vez. Para este trabajo fueron entrevistados cuatro artistas de la escena local del performance, artistas que se podría decir fueron pioneros del performance en su época, y otros que ya incursionaron ya una escena más madura. Comenzare por Pablo Barriga, para luego continuar con Jenny Jaramillo, seguir con Falco (Fernando Falconí) y terminar con Daniel León.

Pablo Barriga

Considerado por muchos el primer performer ecuatoriano, descrito por sí mismo como alguien que hace arte cuando tiene algo que decir. Pablo Barriga empieza a incursionar en el performance en el 86 siendo una manera de responder a un sentimiento de rechazo que tenía en ese época a las políticas represivas del gobierno de aquel entonces, como ya fue mencionado antes el gobierno de aquel entonces, de León Febres-Cordero, fue un gobiernos represivo ante ciertas manifestaciones que se podría decir tensionaban el discurso hegemónico, pero aun así se mantenía dentro del marco de lo que vendría a ser la libertad de expresión, por lo que vendría a ser una represión de esas libertad. Pablo entonces dentro del performance encontró una manera de decir cosas que no lo podía encontrar en la pintura o la escritura, como lo menciona el mismo. Por lo que, este ejercicio creativo no solo se manifestaba como un acto resistencia de esa época sino también hacia la misma institución del arte, y a las políticas de representación del arte tradicional.

Los temas que Pablo Barriga empezó a tratar a través del performance en los 80 fueron variados, pero todos partían de una posición a favor de una cultura democrática y

no elitista (Barriga, 2017). Para los 80 el arte ecuatoriano se había vuelto bastante elitista, el arte era bastante tradicional y era legitimado por la institución del arte a través del crítico, de la misma academia, y también mismo gobierno de turno, y este contexto socio-político de alguna forma también tomó parte en influencia a que apareciera el performance en el Ecuador. La diferencia de Pablo con el resto de artista de la época era su actitud anti-mercado, en el no hacer obras para complacer el gusto del mercado de arte local, sino mantener una línea de trabajo de búsqueda y experimentación, algo que permite mucho más ampliamente el performance. Esa actitud anti-mercado que tomó Pablo es parte de lo que fue el en sus comienzos el performance, una obra efímera que no era creada para ser comercializada sino por la experimentación, una forma de tensionar el arte tradicional y la institución artística que lo legitimaba, dentro de la breve historia del performance mencionada en este trabajo y también de la línea de trabajo que tomó Pablo Barriga, el desarrollo de medio toma bastante protagonismo a la hora de confeccionar una obra de performance.

Cuando Pablo empezó con el performance, la institución, el público del arte, y el público en general lo veían como un teatro callejero, un gesto sin sentido en esa época se podría decir se sintió un rechazo por parte de la institución y del público por igual, Pablo y los artistas que empezaron en muy temprano en el performance tuvieron que esperar un par de décadas para que este sea entendido como arte y sea legitimado por la institución, y aun así se siente todavía una distancia entre el performance, y las otras artes, pese a que ha logrado entrar dentro de la academia durante la última década, no ha podido todavía establecerse completamente (Barriga, 2017)..

La gente generalmente veía con sorpresa las acciones de Pablo, que sus lugares preferidos para realizarlas eran los parques de la ciudad, quizás por lo inesperado de estas acciones era que no siempre se anunciaban por la prensa u otro medio. Para Pablo

el performance puede partir de lo inesperado, que cumple con un manejo emocional del espacio físico, que tiene una limitación temporal y que nunca se sabe de antemano que respuesta puede haber de parte de un público. Para Pablo Barriga el arte tiene un sentido social, por lo tanto, este, incluyendo el performance, presentado o incluye una performatividad dentro de la esfera pública, algo que fue mencionado dentro la introducción al performance echa el presente trabajo.

En la obra de Pablo Barriga el performance tiene un espacio bastante importante. Este tiene una relación bastante cercana con el activismo ya que el elemento socio-político en sus obras es bastante fuerte, y poniendo sus inicios dentro del performance en el contexto socio-político en el que se dieron se podría decir que el arte local demandaba un cambio para poder enfrentarse a dicho contexto, a la compleja situación de las libertades que se estaba dando durante el gobierno de turno. Tratando de buscar una relación del performance de Pablo dentro de la historia global del performance se podría decir que este tiene el espíritu del performance europeo y americano de los 70 por su fuerte carga socio-política, que se enfrenta a un discurso hegemónico, y este fue el contexto en el que Michel Foucault desarrollo su filosofía del poder.

Jenny Jaramillo

Jenny Jaramillo empieza a experimentar con el performance dentro del contexto académico de la Universidad Central. Mientras ya Pablo Barriga estaba por los parques de la ciudad sorprendiendo a la gente con sus acciones, una Joven Jenny Jaramillo realizaba sus estudios en la facultad de arte en 1986. Jenny se vio en mundo dominado totalmente por hombres, la generación de artistas de los 80s era predominantemente masculina, y sus medios eran los más tradicionales siendo el más trabajado la pintura. Era una generación que venía de una formación clásica en el expresionismo entre los

que se encontraban un joven Marcelo Aguirre, Luigi Stornaiolo, Carlos Rosero, “la lista de ese grupo es larga y la lista es super masculina” (Jaramillo, 2017). Sobre ese tipo de tensiones dice Jenny trabajaban en la facultad, “entonces sobre esa tensión también un poco de un encuentra con cuál es la razón de hacer arte desde mí, es donde comenzaron a aparecer, o a generar ciertos actos, ciertos gestos, que ya era evidencia de una resistencia frente a ciertas cosas que estaban ya dadas en el contexto” (Jaramillo, 2017)., a diferencia del caso de caso de Pablo Barriga, donde podíamos ver una resistencia hacia los contextos socio-políticos, podemos ver en el caso de Jenny existe una resistencia más bien hacia las institución del arte, y también hacia la academia que en ese mantenía una línea bastante tradicional y también bastante masculina, los profesores eras hombres, y los artistas que triunfaban en la escena local también en su mayoría eran hombres.

Jenny también buscaba un medio que le permita experimentar más allá de lo que la pintura tradicional le permitía, ir más allá de ese gesto convencional, y a su vez este sea una negación a la misma pintura. En el tiempo en que Jenny empezó a trabajar con el cuerpo trataba de encontrar una forma de trasladar el gesto de la pintura hacia el cuerpo, y dar cabida al gesto en lugar de la imagen como representación. Pero ya haber hecho experimentos dentro de la academia, el primer real acercamiento al performance llegar en el 93 cuando Damián Toro otro artista del medio le invita a participar en una acción dentro del antiguo hospital militar junto con otra artista. También durante la primera mitad de los 90 participa en una acción en Guayaquil con el grupo PUZ (Portilla, Unda, y Zamora), pero todo recibiendo la propuesta de otra persona y siendo parte de esas acciones. La primera incursión de Jenny, sola, dentro del performance es con la obra *Piel pared de galleta*, que fue una de las obras locales más importante de los 90s y marcó el inicio de la carrera de Jenny dentro del performance, y

es también la obra abre el camino muchas mujeres performance que estarían por venir (Jaramillo, 2017). La obra piel pared de galleta es una respuesta al rol de la mujer dentro del mundo del arte, y se la puede tomar como una forma de tensionar, de resistirse a los discursos hegemónicos que en ese tiempo estaban presentes dentro de la institución del arte, y la academia.

El performance como medio permite un espectro de trabajo y experimentación mucho más amplio que el resto de medios, y eso es lo que Jenny pudo ver en el performance aquel sentido de poder ir más allá del límite del espacio, límite que es bastante marcado en la pintura, y a su vez también rechazar lo que estos límites representan estéticamente y epistemológicamente. Ahora, también la instalación aparece para romper con los límites del cuadro, del bastidor, del lienzo, y lo hace de una manera subversiva, muchas veces grotesca para lograr eso. Por lo que queda por preguntarse ese ¿Qué hace que al performance diferente de la instalación en ese sentido? y la respuesta es que este ofrece al espectador apreciar la vida en su estado puro. Pero no solo eso diferencia el performance de la instalación, sino también es su naturaleza cuasi antropófaga, y es lo que le permite ser transdisciplinario. Pero no solo es ese ir más allá del límite sino también del desplazarse dentro y fuera de un espacio. También el performance le permitía a Jenny, muchos otros artistas, nuevas posibilidades de interacción no solo con el espacio, sino ahora también con el público, el artista interactúa a tiempo real con los espectadores de la obra. También algo que Jenny rescata del performance es la posibilidad de trabajar con el tiempo, al igual que el espacio, de intervenir en lo efímero, lo evanescente, lo condenado a desaparecer. Por lo que se podría concluir que el performance no tiene muchos elementos que lo limite por lo que en comparación con otros medios se podría decir es más libre.

Falco (Fernando Falconí)

El performance para Falco fue, un hallazgo grato, que lo hizo por su cuenta, ya que dentro de la universidad nunca se le fue mencionado nada sobre este medio. Con los constantes cambios en el arte, la creciente relación entre arte y vida, fue algo que le interesó, y fue algo que encontró dentro del performance. Dentro del contexto de la institución del arte, y de la academia mientras Falco estaba en la universidad, se sentía un desconocimiento sobre el medio del performance dentro de lo que era el arte local, la academia, la institución no lo veía como una forma de arte, aun se sentía un distanciamiento.

Tomando en cuenta cuando Pablo Barriga comenzó en el performance, cuando Falco estaba en la universidad había pasado ya casi dos décadas, y aun no se había logrado cambio alguno en la manera en cómo el performance era percibido dentro de la institución del arte, y dentro de la academia también. Estamos hablando de finales de los 90s, ya se habían hecho grandes performances, los mismos Pablo Barriga, y Jenny Jaramillo ya estaban trabajando y teniendo éxito en esa época, grandes obras de performance habían logrado meterse dentro del discurso local del arte, ya había artista que se dedicaban solamente al performance y habían logrado también incursionar en la escena artística local con éxito. Pero pese a esto artistas que posteriormente se convirtieron en docentes, como Falco o Jenny Jaramillo, lograron introducir el performance, de una manera u otra, dentro de la academia y permitir que una nueva generación conozca que existe el performance. Dentro del caso de Falco, tomando en cuenta cuando la época cuando comenzó, la situación local del performance si ha cambiado, y para un bien del performance como práctica artística, y también si hay que tomar en cuenta el contexto político y los procesos de cambio que se ha dado por esto.

Tomando en cuenta los dos ejes conceptuales de este trabajo, dentro de un contexto, cualesquiera este sea, el performance muchas veces se presenta como reacción a lo que está sucediendo dentro de este, a diferencia del resto de medios artísticos el performance posee la capacidad de reacción inmediata ante cualquier evento que altere el statu quo, o como una forma de alterar el statu quo. El performance no necesita largas jornadas de producción ni excesiva mano, como la escultura o la pintura, pero esto no significa que no posee una estética y conceptualización bien trabajada. La inmediatez del performance lo hace la forma de arte ideal para un arte como resistencia a discurso hegemónicos o estructuras de poder. La obra de Falco básicamente se basa en eso, una forma de reaccionar frente situaciones de abuso de poder, de resistencia hacia discursos hegemónicos. El lugar donde se da la obra es casi tan importante como la conceptualización de la misma, o lo que esta represente, Falco los llama lugares contextuales, ya sea la plaza de la independencia, el consejo nacional electoral (CNE), o una piscina de petróleo de las plantas de Incinerox en la amazonia ecuatoriana, el lugar enriquece a la obra, hacer una obra como la que hizo Falco en las afueras del CNE, colocando una colocando una sábana blanca a manera de alfombra en la que se leía la palabra democracia, no tendría el mismo significado ni la misma fuerza dentro de una galería (Falconí, 2017). De esta manera la acción para Falco se convierte en una toma de posición, no solo el performance, ni tampoco solamente arte, por lo tanto, también se puede llegar a intervenir el tejido socio-cultural también desde la cotidianidad, subsecuentemente llegando a provocar un cambio.

Dentro de lo que es el performance local, también existen discusiones al respecto de cómo el performance es percibido dentro de la esfera del arte local. La experiencia del performance local desde el punto de vista académico esta mediada por como el público accede a las obras. Algo muy importante dentro de lo que posibilita acceder a

una obra de performance es el documento. Ahora, este no solo media la experiencia de la obra, sino que también altera la naturaleza de esta. Acerca de este tema conversé con Falco en la entrevista lo que me llevó a preguntarme: ¿Cuál es el papel del documento dentro del performance? Para responder a esta pregunta creo que es necesario ir al texto de Philip Auslander, “The Performativity Of Performance Documentation”. Aquí Auslander plantea que la documentación de performance también performa dentro de la esfera del arte, y también llega un poco a concluir lo que ya mencioné antes, que el documento llega alterar al performance. Ahora, Auslander no plantea eso exactamente, pero sí plantea que, si el documento es la parte más importante del performance, la obra es el documento mas no la acción en si (2006), esto también depende cual es el propósito del artista. Tomando esto en cuenta, el papel del documento dentro del performance, es por un lado la obra en sí, y en otro es una forma de acceder a la obra sin haber estado ahí presente.

Daniel León

El incursionar en el performance para Daniel León viene un tanto de lo que él llama “ser un artista chiro”, (León, 2017) en donde el cuerpo es el medio de creación, es el que permite decir algo, desarrollar su discurso. Para Daniel la violencia hacia el yo creador es el elemento que guía su trabajo dentro del performance, por esto gran parte de sus obras tienen que ver con explorar los límites de la corporalidad como medio artístico. Este explorar los límites del cuerpo tiene antecedentes teóricos en autores como François Pluchart, quien plantea que, a partir de la revolución industrial, el artista tiende a ser cada vez más comprometido con la lucha social y arriesgar su seguridad por sus ideales. En este contexto el riesgo continúa siendo teórico, pero para finales de la década de 1960 y comienzo de 1970, cuando se da el boom del performance, es cuando vemos a los artistas poner en peligro sus cuerpos e infligir a sí mismos un sufrimiento

físico violento con el fin de desarrollar el pensamiento (1984). Bastante de esto expuesto por Pluchart lo podemos ver en la obra de Daniel León, con obras que giran alrededor de la violencia ejercida al cuerpo, como removerse un tatuaje de una obra previa sin anestesia “S/T”, 2012, o atar una cuerda a su cuello y el otro extremo al cuello de un pitbull, “Lo que nos une nos separa” 2014. En esta exploración no solo se desarrolla en pensamiento alrededor del performance a través de una construcción (diferente) de conocimiento, sino que también se desarrolló nuevas y nunca antes intentadas estéticas dentro del performance. Dentro de esta puesta en escena de la violencia, el riesgo y el sufrimiento sea crea una trascendencia de la dura realidad existencial. (Pluchart, 1984)

Para Daniel León el performance siempre tiene ese elemento político que lo relaciona mucho con el activismo, por eso sus lugares para hacer performance han sido lugares de poder, como la plaza grande, la asamblea nacional, en los que se puede establecer una confrontación hacia la hegemonía del poder, y también donde se cree una distancia del discurso que se está expresando a través de la obra. “El arte crea y en la medida en que crea; resiste”. (Filippo, 2012). En términos de Deleuze, cuyo pensamiento transita en el mismo circuito que el de Foucault, el arte se opone al sistema de control a partir de la creación artística, el activismo y el performance van de la mano (Filippo, 2012). El discurso del performance como resistencia, se aplica mucho más al caso de Daniel León que al resto de artistas discutidos en el trabajo, la obra de Daniel está cargada con elementos que tensiona los discursos socio-políticos. El simple acto de crear para Daniel es un acto de resistencia, ya sea a las hegemonías políticas o las hegemonías en el mismo arte.

Ahora, que el arte de Daniel León tenga ese elemento transgresor de las hegemonías muy similar al activismo, no significa que la estética del performance sea

descuide, o que no exista un trabajo estético en una obra de performance como activismo. Para Daniel el performance le permite infinitas posibilidades de creación con el cuerpo, pero incluso para que un performance se vea improvisado requiere de una reflexión estética, en el que la obra responde a ciertos parámetros establecidos con anterioridad. No se puede separar al performance de una estética más plástica, ya que como el mismo Daniel lo planteo en la entrevista, el performance es mestizo, y por esta misma razón posee elementos de ambos mundos, y se balancea entre ambas naturalezas, nunca quedando solamente sobre una. Pero esto no quiere decir que el performance está siendo limitado, si no que de cualquier forma en que este se origine responde a ciertos discursos.

Diálogos

La libertad y la resistencia se presentan en los trabajos de estos artistas de una forma u otra, muchas veces no lo es de una manera explícita, pero sigue siendo algo intrínseco de ciertas obras. La libertad y la resistencia dialogan dentro de las obras, pero el dialogo no es bidireccional sino omnidireccional, va hacia todos lados. La libertad y la resistencia no solo dialogan entre sí, sino que también se crean diálogos con el contexto en el que la obra aparece, con la estética de misma, etc. El desarrollo del performance, y del pensamiento alrededor de este giran alrededor de varios ejes, yendo y viniendo, por mencionar algunos, el medio, el contexto, la estética, la libertad que están presentes dentro de la mayor parte de obras de arte plástica, y por otro lado, la resistencia aunque puede estar presente en el arte plástico es intrínseco del performance, es parte de su naturaleza, hasta cierto punto para no generar debates innecesarios, como lo plantea François Pluchart las luchas y los riesgos que se toma el performance, son intrínsecos, se generan dentro de sí mismo (1984).

La situación del performance local

El objetivo de este trabajo era proponer una reflexión acerca del performance local a través de dos ejes conceptuales que son la libertad y la resistencia desde el punto de vista de las filosofías del pasado siglo, del algún modo rescatando estos conceptos dentro del contexto artístico. La pregunta ¿Cuál es el papel de la libertad y la resistencia en el performance local? ha sido respondida de varias maneras y desde varios contextos y tiempos. Como conclusión de lo discutido en el presente trabajo, las respuestas se podrían plantear de la siguiente manera: el performance, al igual que cualquier otra práctica artística, más que un medio estático e inmutable es un proceso que está en constante cambio, pero dentro de estas constantes transiciones los conceptos de libertad y resistencia se mantienen inmutables. La libertad presente dentro de cualquier práctica artística, y la resistencia como parte intrínseca del performance (en este punto discreparían académicos y artistas por igual). Este análisis a través de los conceptos de libertad y resistencia podría ser posible dentro de cualquier contexto del performance alrededor del mundo, pero lo que lo hace especial y más cercana al contexto local es algo que ya mencioné anteriormente pero me gustaría destacar, y es la reflexión de Daniel León. Esa naturaleza del performance que es mestiza como nuestra historia y esto es algo que no se puede encontrar dentro de cualquier contexto de performance, y está limitado a ciertos espacios, siendo el nuestro uno de esos.

Al ser los artistas entrevistados provenientes de diferentes épocas del performance local una pregunta que no podía dejar sin respuesta era ¿Cómo evalúas la situación del performance actual con la situación cuando comenzaste? y las respuestas

que me dieron llevan a debate interesante, a pesar de que superficialmente ya ha sido discutido este tema a lo largo del presente capítulo.

La evolución del performance local es bastante compleja, que tan solo el estudio tomaría un trabajo mucho más extenso y completo que este, por lo que la presente discusión del tema será breve y tocará solamente elementos superficiales y en relación a los artistas mencionados en el presente trabajo, de todo lo que vendría a ser la historia del performance en el Ecuador. Tomando como punto de partida la mitad de la década de 1980 el performance a nivel local se ha ido expandiendo y tomando diferentes formas a lo largo del tiempo. Desde los comienzos que relatan Jenny Jaramillo y Pablo Barriga, como un acto de rebeldía frente a la academia, frente a las estructuras de poder, de lo que fue su trabajo y experimentación de los 80, en el que no solo se enriqueció su práctica artística sino también el medio, que para la década del 90 empezó a ser experimentado por artistas dentro y fuera de la academia, el performance entro a espacios exhibitivos locales, alcanzado un poco de esa legitimación tan deseada por el medio. Para finales de los 90 y principio de los 2000 el performance era esa tenue voz que apenas se escuchaba y que muchas veces denunciaba situaciones de abuso de poder por parte del órgano estatal, de instituciones privadas, y por parte de la sociedad misma. De los artistas que fueron entrevistados para este trabajo, todos de alguna forma u otra identificaron un avance en las prácticas de performance en relación a la situación de estas cuando ellos empezaron, lo que me lleva a concluir lo siguiente, el performance como cualquier otro medio artístico, su historia en relación a un contexto es un proceso, y siempre se mantiene en cambio constante. El performance local, en efecto ha cambiado desde aquellas manifestaciones tempranas a lo que es este momento, pero la pregunta que salta a la vista es ¿es este cambio una evolución? La respuesta es breve, la evolución vendría a ser un cambio favorable, en el caso del performance local, quien

más se enriquece con estos cambios es la misma práctica, el mismo medio, y esto para el performance vendría a tener un efecto favorable. Por lo que concluyo que sí, en efecto ha habido una evolución del performance local desde 1980 hasta ahora.

Este trabajo no pretende dictar sentencia sobre el performance local o en general, sino generar un dialogo alrededor del tema, de alguna forma que este despierte el interés de la comunidad académica, ya que la comunidad artística ya lo hizo hace mucho tiempo. Pero también pretendo rescatar partes importantes del pensamiento del siglo pasado, y volverlas a introducción dentro del discurso académico, y que tomen parte del discurso de las artes, ya que pienso que también pertenecen a este. El análisis y la crítica del performance debe ser tan rica como lo es en la pintura, y aquella cercanía que tiene con la filosofía continental debería ser igual en todas las disciplinas incluyendo el performance. Ahora, debe a la naturaleza de este trabajo ciertos puntos que pudieron haber sido profundizados a mayor escala han tenido que ser limitados, pero no descarta avances y futuras reflexiones sobre el tema, ya que, sobre el performance, la libertad y la resistencia en nuestro contexto queda aún mucho por decir, y se esperaría que estas reflexiones vengan desde distintos lugares, distintas voces, y sean escuchadas, leídas por distintas personas.

Referencias

- Adams, J. (2002). *Art in Social Movements: Shantytown Women's Protest in Pinochet's Chile*. *Sociological Forum* 17(1): 21-56.
- Auslander, Philip. (2006). *The Performativity Of Performance Documentation*. Extraído el 28 de abril de 2017 desde <http://homes.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>
- Austin, J. (1998). *Cómo hacer cosas con palabras*. Oxford. UP: Barcelona.
- Bronson, A. y Gale, P. (1979). eds. *Performance by Artist*. Toronto: Art Metropole.
- Busch, K. (2009). *Artistic Research and the Poetics of Knowledge*. *ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Vol. 2 No. 2.
- Busoni, Ferruccio (1911). *Sketch of a New Esthetic of Music*. New York: G. Schirmer.
- Chaffe, L. (1993). *Political Protest and Street Art. Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*. State University Popular Press: London.
- Eyerman, R. y Jamison, A. (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Falconí, F. (2015). *Accionar*. Extraído el 25 de septiembre de 2016 desde http://cuerpopacifico.ec/assets/accionar2015_corregido_formato.pdf
- Filippo, M. (2012). *Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze*. En *Aisthesis* No.51.
- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad. I la voluntad de saber*. Siglo veintiuno: Madrid.

Goldberg, R. (2001). *Performance Art From Futurist To Present*. Harry N. Abrahams:
New York.

Gorsen, P. (1979). *The Return of Existentialism in Performance Art*. Flash Art. Vol. 86-
87.

Howell, Anthony (1999). *The analysis of performance art: a guide to its theory and
practice*. London: Routledge.

Johnston, Hank and Bert Klandermans. (1995). *Social Movements and Culture*.
University of Minnesota Press: Minneapolis.

Kempton, R. (2003). *The Provos: Amsterdam's Anarchist Revolt*. Extraído el 3 de
noviembre de 2016 desde [https://libcom.org/history/provos-amsterdams-
anarchist-revolt](https://libcom.org/history/provos-amsterdams-anarchist-revolt)

Live Art Development Agency. (s/f). *What is Live Art?*. extraído el 14 de octubre de
2016 desde <http://www.thisisliveart.co.uk/about>

O'Donohoe, B. (2005). *Why Sartre Matters*. En Philosophy Now Vol. 53.

Ottinger, D., & Cohen, E. (2009). *Futurism*. Milan: 5 Continents.

Performance. (2011). En Merriam-Webster.com. extraído el 31 de November de 2016,
desde <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hacker>

Pickett, B. (1996). *Foucault and the Politics of Resistance*. En Polity Vol. 28, No. 4.

Pluchart, F. (1984). *Risk as the Practice of Thought*. En: Gregory Battcock y Robert
Nickas (Eds.). *The Art of Performance*. New York: Dutton.

Richard, S. (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge Classics.

Sartre, J. (1998). *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología*. Buenos Aires: Losada.

Schimmel, P. (1998) *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. New York: New York Thames and Hudson.

Steinberg, M. (2004). *When Politics Goes Pop: on the intersections of popular and political culture and the case of Serbian student protests*. *Social Movement Studies* 3(1): 3-29.

Taylor, Diana. (2011). *Introducción. Performance, teoría y práctica*. En: Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (Eds.) *Estudios avanzados de performance*. Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica.

Wicke, P. (1992). *The Times they are a-changin': Rock Music and Political Change in East Germany*. In *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements*, ed. Reebee Garofalo. South End Press: Boston.