

# **Performar el mundo como “monedas vivas”: un acercamiento al cuerpo situado en las coordenadas de la enfermedad**

## **Performing the World as “Living Currency”: Close-Up to the Body Situated in the Coordinates of the Disease**

**Amalina Bomnin Hernández**

*Universidad de las Artes*

### **Resumen**

El texto reflexiona sobre el efecto de las actuales condiciones globales en nuestras maneras de pensar nuestro lugar en el mundo. La polarización de posturas ideológicas, el auge de los populismos, la tendencia creciente a los positivismos en la imagen mediática, la militarización social son algunas problemáticas comunes del escenario donde nos desenvolvemos. También se suman a lo anterior el control, fiscalización y debilitamiento de las libertades individuales. La pedagogía artística debe dirigirse, en mayor medida, hacia el conocimiento sensible, en lugar de ponderar resultados capitalizables, y para lograrlo debe fomentar el libre albedrío, la empatía y el compromiso humano, a través del trabajo en y desde la corporalidad. Este texto sitúa al arte como posibilidad ecológica, al marcar una ética respecto a los hábitos comunes de consumo y relacionamiento social. El malestar actual rebasa lo meramente clínico y constituye un punto de inflexión que deberá reordenar nuestro horizonte científico.

**Palabras clave:** artísticas, cuerpo, multidisciplinario, *performance*, vida, vulnerables

### **Abstract**

The text argues the effect of current global conditions on our ways of thinking about our place in the world. The polarization of ideological positions, the rise of populisms, the growing tendency to positivism in the media image, social militarization, are some common problems of the scenario where we operate. Also added to the above are the control, supervision, and weakening of individual freedoms. Artistic pedagogy must be directed to a greater extent and towards sensitive knowledge, instead of weighing capitalizable results; to achieve this it must promote free will, empathy, and human commitment through work in, and from corporeality. This empowerment places art as an ecological possibility, by setting an ethic with respect to common consumption habits and social relations. The current malaise goes beyond the merely clinical and constitutes a turning point that will have to reorder our scientific horizon.

**Keywords:** artistic, body, life, multidisciplinary, performance, vulnerable

## Introducción

La investigación actual reflexiona sobre la relevancia del trabajo con la corporalidad dentro de la pedagogía artística. De manera general, aunque los modelos educativos y pedagógicos contemporáneos suelen plantear que sus enfoques son holísticos y transversales, la realidad de las aulas e instituciones actuales, en muchos casos, es que favorecen el acercamiento racional hacia los fenómenos, en desmedro de la búsqueda del conocimiento sensible. Las actuales condiciones globales de crisis sanitaria requieren de la militancia de los cuerpos, en la búsqueda de soluciones consensuadas, inclusivas y situadas.

El propio caso del arte de acción es un ejemplo a considerar. La invisibilización de la producción del *performance* y otras modalidades que se insertan dentro del género (*happening*, intervención, acción, *site specific*, *video-performance* u otras variantes multidisciplinares donde el cuerpo ejerce su soberanía) en Ecuador es la muestra de que dichos cuerpos aún reclaman espacio dentro del imaginario nacional. Sin embargo, nuestros programas pedagógicos son parcos en cuanto a la potencialización del uso de un soporte que es ecológico, un dispositivo político y pertinente para la formación de valores. La crítica artística local no ha brindado atención suficiente a un medio que se ha fraguado, mayoritariamente, fuera de los límites institucionales.

De manera general, la constatación de dichas prácticas en Latinoamérica halló eco en el ámbito de la crítica de arte. Han sido diversas las voces que, dentro y fuera del continente, desarrollaron estudios sobre el género, haciendo hincapié en su carácter disidente y transdisciplinario, y en los consiguientes trasvases hacia el activismo y las prácticas populares. Al respecto, señala Clemente Padín: “la performance demostró su eficacia en la denuncia y la sensibilización popular en torno a la defensa de los derechos humanos conculcados” (2005, p. 11). Gracias a esta situación, su historia ha quedado relegada generalmente a la publicación de artículos, reseñas e iniciativas aisladas que no han logrado consolidar un cuerpo teórico que responda a la emergencia y radicalidad de muchas de estas prácticas.

## Impostergables revisiones (cuerpos que reclaman espacio)

Dentro de los textos que más han aportado a estas consideraciones, señalaremos a los ensayos de Pierre Klossowski, *La moneda viva* (1970), y de George Bataille, *La conjuración sagrada*. Ensayos creados entre 1929 y 1939 que, además, fueron escritos junto a sus colegas en Acéphale<sup>1</sup>. Contenidos sobre religión, sociología y filosofía aparecen recogidos en una compilación con el mismo nombre del grupo. Los mismos han constituido un apoyo inigualable, pues sus conceptos y análisis fomentaron las bases del grueso del pensamiento teórico francés, moderno y contemporáneo. Este último, dicho sea de paso, es el que más se conoce cuando se aborda el arte de acción, mas no fue el pionero.

Algunos textos disiparon las dudas respecto a un debate que, en ocasiones, ha sido candente en el país: la definición precisa de en qué lugar y cuáles artistas fueron los pioneros dentro del arte de acción desde finales de los setenta y principios de los ochenta del siglo pasado. Dentro de esos artículos destacan: *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito* (2012) que, aunque

---

<sup>1</sup> Acéphale fue un grupo que surgió en el contexto de la enemistad de Bataille con Bretón y al que pertenecieron, además del primero: Roger Caillou, Pierre Klossowski, André Masson, Jules Monnerot, Jean Rollin y Jean Wahl. Realizaban prácticas esotéricas, artísticas y de carácter interdisciplinar. Fue anunciado como una propuesta de religión, sociología y filosofía; contenidos relacionados a estos temas se publicaban regularmente en una revista —del mismo nombre— que surgió en 1936 y se mantuvo por cinco ediciones.

puntualiza en la producción quiteña, señala con el carácter de pioneras a las acciones desarrolladas durante los años ochenta en Guayaquil. En este orden de clarificación, también contamos con el libro *1998-2009 HISTORIA(S)\_ en el arte contemporáneo del Ecuador* (2009), en el que se mapea la relevancia del quehacer nacional y se señala la importancia que revistieron los procesos de enseñanza artística que lideró el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE).

Dos aspectos podían constatarse, a simple vista, desde la propia experiencia pedagógica desarrollada en Universidad de las Artes y a través de la revisión de fuentes bibliográficas afines al tema (prensa plana, catálogos, y revistas): el desconocimiento sobre el concepto y práctica del arte de acción y la reticencia y prejuicios perceptivos respecto al género. Indagar en el itinerario de los salones a nivel nacional condujo a evidenciar las exiguas apariciones de estas propuestas en dichos espacios.

Tanto en *Performance Art: From Futurism to the Present* (2001) como en *Performance. Live art since the 60s* (2004), Goldberg realiza un recorrido por las relaciones del *performance* con la política y la vida real; sus emergencias desde el teatro, la música y la ópera; y la operatividad del cuerpo en producciones que van desde lo ritual, lo escultórico y lo fotográfico; los tratamientos de la identidad desde los feminismos, lo multicultural y la sexualidad; hasta aquellas piezas y artistas que han realizado acciones dentro del género a través de la danza, el video, el rock y la palabra hablada.

Por su parte, los textos de Claire Bishop, en *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship* (2012) más cercanos en el tiempo, contribuyen no solo a aquilatar el alcance de estas prácticas a través de la historia del arte, sino que, además, convocan a introducir la impronta indisciplina y subversiva de lo performativo dentro de las estrategias pedagógicas.

El estado del arte se prefiguraba problemático al escrutar que, en una entrega que se ha erigido como uno de los más abarcadores acercamientos al género del continente, tampoco asoma información alguna sobre la producción ecuatoriana. Deborah Cullen, en su investigación que tuvo como culmen la curaduría y producción del catálogo *Arte ≠ Vida: Acciones de artistas de las Américas, 1960-2000* (2008), hizo acopio de un número considerable de acciones —con sus respectivos análisis— llevadas a cabo por artistas latinos, caribeños y latinoamericanos, sin embargo, en él no figuraba ningún ejemplo ecuatoriano.

Podemos mencionar también la tesis de licenciatura *Prácticas artísticas de acción en el arte del Quito actual* (2012), de Gabriela Alejandra Monteros Araujo. En esta se abordan algunos exponentes representativos —aunque no el grueso de los actores— de la ciudad quiteña. Asimismo, otras dos tesis de licenciatura: *Minimizar y anular los referentes* (2009) de Saskia Calderón y *El arte de conceptos en el Ecuador* (1999) de Danilo Zamora. En ambos casos se trata de graduados de la Universidad Central de Quito.

Existen otras tesis de maestría que también apoyaron la tendencia a acreditar el desarrollo de medios alejados del modelo canónico, como la *performance* y el arte de acción. Así el caso de *Medio artístico, trayectoria profesional y performance* (2014), de la destacada pedagoga y artista Jenny Jaramillo Valdivieso, y *La producción de corporalidades en la Plaza Foch: separación social* (2013) de la artista y gestora Ruth Valeria Andrade Proaño, en la que la autora elige el espacio público de La Mariscal, cuyo centro es la Plaza Foch, en la capital, para atender a ciertas patologías clasistas, sexistas, raciales y geopolíticas que atentan contra la dignidad y libertad de movimiento y acción de sujetos vulnerables. Estas problemáticas abordadas servirían de apoyatura en la definición del primer capítulo de la tesis, dedicado a la observación de un cuerpo que aún reclama espacio.

Escasos textos bibliográficos dentro de Ecuador hacen mención al género, además de los ya mencionados. Algunos ejemplos que destacan son *Arte, educación y transformación social* (Cartagena, 2015, p.5) y *La Suerte: tránsitos entre el arte y activismo* (Cartagena, 2018, p.3), ambos ofrecen análisis puntuales sobre recorridos artísticos que toman en cuenta la acción como plataforma que influye en los cambios sociopolíticos.

La escasa visibilización, en general, del corpus del arte ecuatoriano y, de manera más marcada, de la práctica del arte acción ha acompañado no solo al quehacer individual de los creadores ecuatorianos, sino también al lugar, reconocimiento y alcance que atañe a la institucionalidad, dentro y fuera del país. Ha sido una entidad que, generalmente, ha actuado compelida por las tensiones del marco social y no *motu proprio*, lo que ha traído como consecuencia que, a menudo, muchas de las más sugerentes y sólidas apariciones del arte de acción hayan sido parte de iniciativas aisladas, llevadas a cabo por artistas locales, sin mayor interés en ser reconocidos por la oficialidad, y gracias a investigadores extranjeros becados o autores con plataformas alternativas de promoción y producción artística, lo cual constituye un desafío al abordar el estado del arte.

### Cuando el material es el cuerpo, cualquier método resulta exiguo (cuerpos en sedición y su preámbulo clínico)

La asistematicidad con que se ha abordado, en Ecuador, el tema elegido, tanto por la institución arte y la crítica, como por la enseñanza artística, convierte esta investigación en un esbozo de dilación conceptual y temporal respecto a las prácticas del arte de acción que han emergido durante los últimos veinte años. Este acercamiento está inscrito dentro de la epistemología cualitativa que nos permite enunciar la anterior idea científica, la que responde a un modelo de verificación sustentado en un juicio deductivo, de constatación y explicación, que permitirá ahondar el conocimiento en torno al problema objeto de estudio.

Se tomará como instrumental metodológico el enfoque cualitativo, teniendo en cuenta la urgencia de ponderar el valor de uso de la práctica del arte acción, dentro del ámbito artístico, pedagógico y crítico, y en atención a su función social.

Hemos elegido métodos científicos generales del conocimiento —análisis y síntesis; inducción y deducción; enfoque histórico lógico— y apelado a otras apoyaturas metodológicas que contribuyen, en diferentes grados, al cumplimiento de los objetivos planteados. Dentro de las técnicas de uso tendremos la observación-participante y documental, pues ambas resultan primordiales a la hora de valorar la inserción del género estudiado en la conciencia social, en su lógica relacional y en el afán de favorecer un público más diverso. Es así como contribuirán las fuentes orales, escritas y digitales en un análisis más pormenorizado y contextual que acredite cómo la crítica y la institución han contribuido, o no, al desenvolvimiento de este quehacer. Este método se articula con el análisis del documento como procedimiento investigativo y será orientado desde una perspectiva semiótica y hermenéutica.

Podrán enriquecer los acercamientos al tema métodos como la historia de vida y el estudio de casos. En el caso del primero, por su valiosa contribución en el conocimiento de los procesos de experimentación e indagación que conducen a los artistas, docentes, investigadores e instituciones a pulsar la creación y el pensamiento a través del arte de acción. Y en el del segundo, porque la puntualización en ciertos artistas, instituciones y eventos traerá aparejada la caracterización de los más significativos puntos de inflexión en la historia del género durante dos décadas y la acentuación de aquellos artistas con una trayectoria reconocida.

El fichaje bibliográfico y la entrevista, en tanto técnicas, han conducido todo el proceso investigativo que, además, se afrontó con una fuerte incidencia de las fuentes digitales y el cuestionario electrónico.

## Algunas discusiones en torno al *performance* y el arte de acción

Uno de los mayores desafíos en tiempos de pandemia, tras la aparición del virus SARS-CoV-2, ha sido repensar el lugar y alcance de los cuerpos en las actuales condiciones de confinamiento. A estas alturas, asoman predicciones que apuntan a una recuperación, en varios órdenes y a nivel global para el 2024, aunque la ecuación no se presume tan sencilla. Si bien la reflexión de este texto no ahondará en cuestiones epidemiológicas, ni sociológicas, iniciamos el recorrido con estos comentarios porque, al mismo tiempo, intentamos asociar los habituales dispositivos de representación con la enfermedad (malestar, ortodoxia, poder, represión) y, en cambio, referimos a los cuerpos como posibilidad expedita de contestar a ese orden estabilizado de manera gráfica, contundente, sin ambages y con un sentido de compromiso radical. Las actuales condiciones sanitarias han demostrado que ni la institución ni los medios ni las organizaciones globales tienen a mano soluciones a la “enfermedad”, sino que, más bien, se convierten, en muchas ocasiones, en potenciales mediadores de la incertidumbre generalizada.

Los recientes *performances* de Carlos Martiel, *South Body* (Bienal de las Américas, 2019), y Guillermo Gómez Peña, *Open Letter to the Museums of the Future* (2021, p.1) generan pertinentes reflexiones sobre la violencia respecto a grupos minoritarios y acerca del rol de las instituciones artísticas, en pleno escenario de crisis, respectivamente. Ambos resultan de obligada referencia a la hora de calibrar cuán desmarcada, en muchas ocasiones, está la institución arte respecto a sectores de población vulnerables, o vulnerabilizados, y la inexorable necesidad de reactualización y reacomodo de esta instancia, de cara a dramáticas circunstancias sociales:

el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si —y hasta qué punto— el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. [...] Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su presente agitación, de su infelicidad y su angustia. Sólo nos queda esperar que la otra de ambas “potencias celestes”, el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario. Mas, ¿quién podría augurar el desenlace final? (Freud, 2019, p. 90)

El contexto ecuatoriano fue uno de los más afectados desde el inicio de la actual pandemia, provocada por la covid-19. En este sentido, el artista Manuel Kingman se ha empleado en dos propuestas que se convierten en corolarios de la aguda crisis sanitaria que *caotizó* al país (*Funda negra en el Parque de las tripas*, 2020). El creador comenta sobre el consiguiente estado de corrupción generalizada que se develó —desde el gobierno de Lenín Moreno, respecto al anterior gobierno de Rafael Correa— y la continuación de una serie infinita de casos asociados a graves irregularidades en los que el expresidente Abdalá Bucaram figura como “líder” gris, al punto de negociar con la gestión hospitalaria en tiempos de epidemia.

La primera (*Estampilla*, 2009), a pesar de estar resuelta en formato de sello de correo, trabajado con material de archivo, resulta performativa, pues muestra a Bucaram —quien fue además presidente del club de fútbol Barcelona, grabó un disco con los Iracundos y, en 2020,

lanzó su propio álbum *Un Loco que canta*, el que incluía un *cover* de *El rock de la cárcel*—, como quien, a pesar de la burda y absurda imagen que proyecta, logra avivar el fragor populista, al punto de presentar la portada de su disco con un autorretrato donde usa la banda presidencial y bigote a la usanza del Führer. En la propuesta de Kingman, que se antoja preclara, canta con Los Iracundos y baila al lado de las modelos de A todo dar, un programa televisivo ecuatoriano de alto *rating*, donde se realizaban certámenes de participación popular. Abdalá estuvo en el poder seis meses y luego se fugó a Panamá, donde estuvo prófugo de la justicia durante veinte años.

La otra propuesta de Kingman fue *Funda negra en el Parque de las tripas*, acción en el espacio público. En pleno escenario de la crisis sanitaria, el artista se desplazó hacia el mencionado sitio, vestido con un traje negro de bioseguridad, mascarilla N95 y, en las manos, llevaba una caja transparente que contenía dieciocho productos alimenticios que adquirió a sobreprecio. Además de la comida, el artista portaba una bolsa de cadáver fabricada en un taller del sur de Quito, por veinticinco dólares. Se desvistió del traje, abrió la bolsa y al mismo tiempo que se introducía en ella, iba llenándola de víveres, pastas, café y todo lo que traía. Cuando logró su objetivo, se dejó caer inerte al piso y se mantuvo encerrado durante algunos minutos. La pieza rinde homenaje a un número notable de víctimas de la covid-19 en el país, quienes fueron sepultadas sin ataúd y cuyos cuerpos no fueron hallados por sus familiares, para recibir un digno enterramiento.

Para que el examen clínico no se antoje distendido, ubiquemos ciertos síntomas en el quehacer del arte acción en los meses más recientes (revise *Open Letter to the Museums of the Future*, 2021): la crisis global de la agencia institucional, la inexorable necesidad de inclusión que debe ocupar al arte y la deshumanización latente de las agendas políticas. La *performance* de Fernando Falconí (Falco), *Antivirus contra la corrupción* (2020), realizada en plena pandemia en Ecuador, apunta sobre este último síndrome. Salió a la calle vestido como fumigador del servicio público —traje y tanqueta en mano—, para desinfectar varios enclaves oficiales. Inició el recorrido por el Palacio de Carondelet, Asamblea Nacional, Ministerio de Energía y Recursos Naturales, Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social, entre otras instituciones públicas, y culminó con la fumigación de un escudo del Ecuador, de apariencia descolorida, a la entrada del Ministerio de Salud. La “sepsis” del sistema ecuatoriano ha alcanzado límites insospechados durante los últimos diez años. El reciente amotinamiento en las cárceles, que ha provocado la muerte de más de ochenta reos, comenta sobre la implicación del país en el tráfico de droga y las subsiguientes consecuencias desde el punto de vista político.

## El arte en clave de convite y falange para conseguir la labor atractiva

No en balde Foucault llamó a *La Monnaie Vivante*, de Pierre Klossowski, el libro más importante de la época. En la obra, el filósofo sintetiza certeramente la significación de las prácticas del arte de acción y la *performance* dentro de la vida contemporánea:

solo el acto de fabricar objetos pone en duda su misma finalidad ¿pues en que difiere el uso de los objetos útiles del uso de los objetos producto del arte, “inútiles” a toda subsistencia?

Nadie pensaría confundir un utensilio con un simulacro, al menos que sea en tanto simulacro que un objeto posee un uso necesario. (Klossowski, 1998, p. 2)

En la obra mencionada, Klossowski revisó atentamente a Fourier y a Sade. Del primero le interesó su concepto de *utopía* y del segundo su noción de *perversión*. Así intentó hallar lugares

comunes dentro de sus visiones sobre los procesos de industrialización, con las subsiguientes consecuencias morales a nivel individual y social.

De ahí que proponamos la idea de promover el arte de acción como eterno retorno. La asociación sensible que realiza Foucault (2002) de los conceptos discurso con monumento, al referirse a cómo el primero traslapa relaciones de poder, alude al mismo tiempo a las brechas de su supuesta unidad —concebida apriorísticamente en el tiempo— y a que deberá observarse, más bien, en atención al carácter disperso de las interpretaciones que recibe un mismo fenómeno y de cara a una pluralidad discursiva.

¿Cómo se aviene esta consideración con el uso que hace la *performance* del discurso? La naturaleza posdisciplinar del *performance* resulta en concesión para ubicarse más allá de cualquier sentido preconcebido de lenguaje. La noción de tiempo se disemina porque la propia sinrazón performativa no intenta construcción alguna que apunte a la existencia de un inicio o fin (eso implicaría asociarlo a una lógica moderna), sino que agencia notables derivaciones identificables con la atomización cronotópica. La idea, o ideas abordadas, se desliga de lecturas apegadas a lo cognitivo, porque emergen de la complicidad del cuerpo con otras instancias que no tendrían que devenir, precisamente, de la razón ni de la cultura (aunque estas pudieran subsistir dentro del texto). En este sentido, la proyección vitalista de Nietzsche apuntaba al hallazgo del “estatuto autónomo del pensamiento” a través de la búsqueda del “hilo conductor del cuerpo” (Rivero, 2016, p. 87), tal fundamento debía buscarse en nuestra propia fisiología y en ese “mundo íntimo de fuerzas y de síntomas de un acontecer interior”, que es la “voluntad de poder” (Rivero, 2016, p. 87). En opinión de Nietzsche, solo a partir de un método de comprensión del mundo que tome al cuerpo como pluralidad de perspectivas se abre un camino hacia una manera de pensar no metafísica (Bomnin, 2019, p. 3). Por lo antes señalado, es que advertimos en la *performance* un discurrir en disenso, en torno al discurso (incluso, respecto a su propio devenir lingüístico) y en tanto monumento cultural.

Teniendo en cuenta los conceptos antes mencionados, de Foucault y Nietzsche, y muchas de las propuestas que analizaremos, el arte de acción latinoamericano se desentiende de la propensión a abordar la experiencia artística como parte de las nociones de discurso y monumento que acompañaron al devenir del arte en Europa y Estados Unidos, y prefiere exponer al cuerpo, desde sus vínculos con prácticas rituales, en la búsqueda de conciliación con la tierra como elemento que ha sido usufructuado por agentes externos, en vínculo activo con asociaciones, organizaciones y comunidades que enfrentan luchas por los derechos humanos (Grupo de Arte Callejero, GAC, Grupo Etcétera, por su participación en los escraches, ambos de Argentina) y teniendo en cuenta la asociación radical entre ritual, sacrificio y caos político (Cildo Meireles con su obra *Tiradentes: Totem-Monumento para el Prisionero Político*, 1970), por solo mencionar algunos ejemplos. El desapego del lenguaje artístico, respecto a las tendencias formalistas, después de transcurrir las dos guerras mundiales y el retorno a lo que fue consustancial al hombre en los inicios de la civilización: el rito, las ceremonias, el espacio vital, el movimiento libre del cuerpo, las plantas, los animales, la sangre, el sonido y los cantos, probablemente constituya, en el caso del arte acción latinoamericano, una especificidad.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta afloraban, con mayor frecuencia, propuestas que terminaban disolviendo las fronteras entre arte y vida, a fuerza de insistir en potentes comentarios sobre la violencia en el trabajo obrero, los migrantes, la mujer, los indígenas, los perseguidos, torturados y desaparecidos como consecuencia de las dictaduras. Dentro de este grupo podemos ubicar las propuestas de Tucumán Arde, Jacobo Borges y Roberto Jacoby.

También se interesaron en reflexiones similares, además de abordar las relaciones hombre y naturaleza, artistas como Ana Mendieta y Juan Downey.

También resultaron relevantes por estos años las acciones de Grupo CADA, Lotty Rosenfeld y Alfredo Jaar, en Chile, respecto a los crímenes y maltratos cometidos por los regímenes dictatoriales militares. Su posicionamiento en el espacio público, para visibilizar las más viles crueldades, llevó a estos artistas a preferir la experiencia multidisciplinaria en su intento porque el mensaje se promoviera expeditamente.

En la década de los ochenta destacan las acciones de Pedro Lemebel, quien más tarde conforma el dúo Las Yeguas del Apocalipsis, junto al poeta Francisco Casas. Ambos reivindican el lugar de las minorías y desarrollan *performances* disruptivas que logran sorprender y provocar al ser presentadas en lanzamientos de libros y exposiciones de arte.

Las artistas María Teresa Hincapié y Regina José Galindo despliegan relevantes acciones y *performances* durante los años noventa. Desde finales de la década anterior, Hincapié llama la atención con su pieza *Vitrina* (1989), al colocarse en la piel del obrero común, en un intento por restablecer la dignidad de cualquier trabajo, por simple que este parezca. Juega a establecer una sinergia singular con el sitio, en comunión con el espectador o transeúnte que observa.

También en los noventa resalta la apariencia menuda y el impacto potente del cuerpo en acción de Regina José Galindo. Su trabajo se antoja cual epítome de la reciedumbre que ha marcado al arte de acción latinoamericano de las últimas décadas. Reflexiones que abordan el sexismo, el feminicidio, las desapariciones forzadas, la manipulación electoral, hasta la *guetización* en el mundo del arte han sido parte de las agencias emprendidas por la artista guatemalteca, desde la visceralidad y el compromiso ético.

No menos significativo ha sido el itinerario del género en la isla cubana, sobre todo, a partir de los años ochenta. Las intervenciones del Grupo ArteCalle que irrumpieron en el espacio público con un lenguaje desenfadado; las acciones plásticas de Leandro Soto, artista multidisciplinario que, desde finales de los setenta, trabajaba con variantes expresivas relacionadas con una cultura sincrética de raíces rituales; las *performances* de Alexis Esquivel, Carlos Garaicoa, Tania Bruguera y, más recientemente, Luis Manuel Otero Alcántara, por mencionar algunos nombres que continuaron en las siguientes décadas, comentan sobre zonas candentes de la realidad nacional.

## Autorregulación como estrategia de homeostasis social

El término homeostasis, propio de la biología y la ecología, se ha extendido a otros campos del conocimiento, para aludir a las posibilidades de respuesta que puede tener el planeta tierra y sus ecosistemas frente a los cambios climáticos, políticos, culturales y de toda índole. Los tipos más comunes de homeostasis son: regulación, evitación y conformidad. La importancia de la homeostasis para la vida en general supone que dicho proceso autónomo permite que los organismos y sistemas vivos no entren en estado de entropía o caos, ante las adversidades internas o externas que se puedan presentar.

En Guayaquil persisten serias dificultades, en la población de los barrios periféricos, respecto al acceso de agua potable. Hay una vía sencilla y práctica para solucionarlo a través del uso de viviendas de bajo costo que pueden diseñarse con un patio o corredor interior que incorpore el sistema del *impluvium* romano, de manera que el agua de lluvia pueda reutilizarse constantemente. En once años de estar radicadas en la ciudad no hemos visto ningún convenio institucional entre universidades y entidades municipales en función para buscar soluciones plausibles al mencionado problema.



Según Bertalanffy: “una trayectoria es llamada inestable si las trayectorias cercanas a ella, a  $t=0$ , no siguen cerca de ella cuando  $t \longrightarrow \infty$ ” (Bertalanffy, 1998, p. 17). ¿Qué trayectoria sigue la institución educativa de enseñanza artística actualmente en Ecuador? ¿Qué factores pueden incidir para que dicha trayectoria sea secante y alcance la intersección con otros ámbitos vitales? ¿Acaso el resto de los ámbitos sociales en Ecuador apuntan a una visión holística y transversal que conduzca a colocar la vida en el centro de la atención? ¿Cómo lograría la enseñanza artística trasvasar lo estrictamente estético (de manera multi, inter o transdisciplinaria) para contribuir a una verdadera transformación social?

Una manifestación como el *performance*, tan cara para las intenciones que debería propiciar la universidad, como vehículo de reflexión y transformación social, es abordada solo en la materia de Historia y Teoría de las Artes III (que en este momento ya no existe, por lo que ha quedado reducida solo a Historia y Teoría de las artes I y II) y en octavo semestre de la carrera de Creación Teatral. Y nos referimos a una universidad que presume un modelo educativo que apuesta por la transdisciplinariedad.

Si tomamos en cuenta que se invierte un escaso presupuesto financiero en subvertir la “ultraestabilidad” de la institución de enseñanza artística, ante los inmensos desafíos del contexto que —dicho sea de paso— está enclavado en un territorio que forma parte de la imagen bicentral de la nación ecuatoriana (Quito-Guayaquil), estamos asistiendo a un modelo de enseñanza que aún debe mejorar, en muchos sentidos, su carácter transversal (mal que nos pese). Un especialista en medicina nos diría que tener sentido crítico respecto a la enfermedad sería el primer peldaño para ganar en términos de *regulación*.

## Todos vigilados por máquinas de amorosa gracia o aceite y vinagre no se pueden mezclar

Cuando el trabajo educativo se configura a partir de metodologías que apuestan por la activación de las corporalidades, una de las mayores satisfacciones que se constata es la comprensión más eficiente de los temas abordados en los programas de estudio.

Ante la publicación de *Novaceno*, de James Lovelock, autor de la teoría Gaia, fuimos prestos a adquirirlo. Se imponía constatar qué argumentaba el autor respecto al destino del planeta Tierra, aproximadamente sesenta años después que planteara su célebre hipótesis. Y para no entrar en un análisis extenso respecto a lo considerado por Lovelock como posibilidad de salvación de nuestro mundo a través de la tecnología (cíborgs, robots, ordenadores, geoingeniería), optamos por citarlo: “para las formas de vida electrónica, ese período podría parecer equivalente al infinito, dado que ellas podrían hacer muchísimo más que nosotros en un segundo de nuestro tiempo” (Lovelock, 2021, p. 144). Con ello se refiere al momento más álgido del sobrecalentamiento global.

Más adelante el autor expone: “Si mi hipótesis de Gaia es correcta y la Tierra es en efecto un sistema autorregulador, entonces la existencia continuada de nuestra especie dependerá de la aceptación de Gaia por parte de los cíborgs” (Lovelock, 2021, p. 145). Hay ciertos planteamientos que compartimos con el ambientalista, respecto a las múltiples posibilidades que abre “la era de la hiperinteligencia”, para la colaboración conjunta entre humanidad y tecnología, solo que no hemos alcanzado ese estadio que supondría la superación del Antropoceno. Para acceder al *Novaceno* debemos desarrollar un nivel de autoconciencia que, en estos momentos, resulta incipiente. Hasta que acudamos a ese tiempo, ¿qué sucederá mientras los que ostentan el poder tecnocrático usan la máquina como variante renovada de esclavitud? De hecho, la educación en línea contribuye en la consolidación de un analfabetismo cultural que se observa en la carencia de

hábitos de lectura, limitaciones en las habilidades de escritura de los estudiantes, en la dificultad para establecer redes de trabajo colaborativo y en la fragilización de sus esperanzas respecto a las posibilidades humanas y creativas de transformación social.

El virus Sars-CoV-2 ha revelado “la enfermedad” de nuestro tiempo: el malestar cultural, anticipado por Freud en su visionario ensayo: “el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si —y hasta qué punto— el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción” (2019, p. 90). De ahí que la atención hacia los cuerpos desde ejercicios educativos creativos que restablezcan la confianza, la empatía, la comunicación personal y el afecto, en general, constituye una tarea impostergable de resistencia y reconciliación humanas.

## Resumen de diagnóstico

La conexión de los *performances* y arte de acción, en general, con el pensamiento y prácticas de aquellos filósofos que integraron Acéphalo y que formaban parte de una “conjuración sagrada” es un tema pendiente dentro de la investigación alrededor del género, al menos de manera más extensa. No obstante, las pesquisas constatan que el socorrido uso de animales, plantas, elementos que conectan con la alquimia y el esoterismo está mucho más relacionado con Bataille, Klossowski, Caillois y el resto de los pensadores que lo que realmente se ha abordado. Recordar que Bataille y Bretón mantenían tensas relaciones, sobre todo, en lo concerniente a cómo entendían ambos el surrealismo. Y, hágase notar, que es justo en esas irreconciliables diferencias que hallamos el vínculo de estas prácticas que ahora analizamos con los filósofos franceses. Bretón no estaba preocupado por acentuar el comentario político. Solía ser conservador en este sentido. Su insistencia iba más por el lado de indiferenciar vida y arte, para negar el estatuto autónomo que este último ostentaba. En cambio, para Bataille, era primordial la reconstitución del universo sensible a través de una comunión con lo que, en algún momento de la civilización, había sido sagrado. La sociedad secreta que portó este nombre, el mismo que usaron para la revista que editaron, llevaba por logotipo el dibujo de un cuerpo humano sin cabeza, epítome de la anarquía y caos que había traído aparejado el culto a la modernidad. He ahí una de las más altas expresiones de su compromiso político. En este mismo orden, el animal es asumido en Bataille como cercanía, justo por su alejamiento de la homogeneizadora racionalidad ilustrada que, en su opinión, coloca al hombre en un estado de encierro y apariencias.

De modo que, según sus consideraciones, en cada hombre racional hay un animal encerrado en una cárcel, como un preso, y hay también una puerta; si entreabrimos la puerta, el animal se abalanza hacia afuera como el preso que encuentra la salida; entonces, provisoriamente, el hombre cae muerto y el animal se comporta como animal, sin preocupación alguna por suscitar la admiración poética del muerto. En ese sentido se puede considerar al hombre como una cárcel de apariencia burocrática (Bataille, 2008, p. 54).

Estas propuestas, concernientes al contexto de América Latina, coinciden con el pensamiento y prácticas del célebre francés, porque se erigen en “ejercicio de una mística de la alegría frente a la muerte” (Bataille, 2010, p. 165), pues, en su mayoría, han sido llevadas a cabo en entornos donde la represión de las libertades civiles, sexuales, ciudadanas, políticas, territoriales, migratorias y económicas han llegado a límites extremos de violencia y deshumanización. De ahí la complejización del diagnóstico, respecto a cuerpos que han optado por continuar movilizándose, asumiendo riesgos, exponiéndose. Si recordamos a Humboldt (quien tampoco ha sido bien leído

del todo), ese “impulso formativo” nos mantiene con vida, incluso aún después que el socorrido progreso y la militarización social que, de alguna manera, nos han destajado la cabeza.

## Referencias bibliográficas

- Alomoto Cumanicho, B.A. (2013). *La Limpia. Prácticas religiosas y estéticas. El ritual en el contexto contemporáneo ecuatoriano*. [Tesis para obtener el título de Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico]. Flacso Sede Ecuador, Quito. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/xmlui/bitstream/handle/10469/5659/TFLACSO-2013BAAC.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Andrade, R. V. (2013). *La producción de las corporalidades en la Plaza Foch: separación social*. [Tesis de Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico]. Flacso Sede Ecuador, Quito. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5661>
- Bataille, G.; Pierre C.; Roger M.; Andremonnerot, J. y Jean Wahl, J.; (2010). *Acéphale. Religión, sociología, filosofía*. Caja Negra Editora.
- Bey, Hakim (1995). Utopías piratas: moros, corsarios y europeos renegados, Colombia, p.10, file:///C:/Users/amybo/Downloads/Utopias\_Piratas\_Hakim\_Bey.pdf
- Bomnin, A. (2019). Bufo: la sinrazón performativa. En *Catálogo Bufo. Muestra personal de Virgilio Valero Montalbán*, Galería Mirador, Universidad Católica Santiago de Guayaquil.
- Candela Iglesias, I. (2012). *Contraposiciones: arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Alianza Editorial
- Cartagena, M. F. (2015). Arte, educación y transformación social. *Index, Revista de Arte contemporáneo*, (00), 44-61. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i00.10>
- Cartagena, M. F. (2018). La Suerte: tránsitos entre el arte y activismo. *Index, Revista de Arte contemporáneo*, (06), 38-42. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i06.162>
- Cullen, D. (2008): *Arte ≠ vida. Acciones de artistas de las Américas, 1960-2000*, Museo El Barrio.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.
- Freud, S. (2019). *El malestar en la cultura*. Instituto de Ciencias Humanas (AC INCIH) <http://institutocienciashumanas.com/wpcontent/uploads/2019/08/Freud-El-malestar-en-la-cultura-1929.pdf>.
- Foucault, M. (2002). *Arqueología del saber*, Siglo XXI Editores Argentina.
- García, R. y Díaz T. (coord.) (2012): *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los ochenta en América Latina*, Museo de Arte. Centro Nacional Reina Sofía. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier\\_perder\\_la\\_forma\\_humana.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_perder_la_forma_humana.pdf)
- Gómez-Peña, G. (2021). *Open Letter to the Museums of the Future*. Jane AddamsHull-House Museum. <https://www.hullhousemuseum.org/to-the-museums-of-the-future>
- Gómez-Peña, G. (2005): “En defensa del arte del performance”, *Horizontes Antropológicos*, 11, 24, 199-226, <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>
- Jacoby, R. y Longoni, A. (eds.) (2011). *El deseo nace del derrumbe: acciones, conceptos, escritos*, Ediciones de La Central.
- Jaramillo Valdivieso, J. K. (2014). *Medio artístico, trayectoria profesional y performance*. [Tesis para obtener el título de Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico]. Flacso Sede Ecuador, Quito. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6790>
- Jarrys, B. y Cura, V. L. (2011). *Arte corporal, expresión de la biopolítica. El cuerpo en las performances actuales*. Facultad de Psicología y Centro de Investigaciones y Estudios sobre la Cultura y la Sociedad, Universidad Nacional de Córdoba. <http://www.aacademica.org/000-052/778>
- Kingman Goetschel, M. (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, FLACSO, Ecuador.

- Kingman, M, Cevallos, P. (2017). *El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa*, *Arte, Individuo y Sociedad*, <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.48760>
- Klossowski, P. (1998). *La moneda viva*, Alción Editora.
- Klossowski, P. (1970) *Sade mi prójimo, precedido por el filósofo malvado*, Editorial Sudamericana.
- Kronfle Chambers, R. (2009). *1998-2009 HISTORIA(S)\_ en el arte contemporáneo del Ecuador*, s.e.
- Léon, C. (2012). *Políticas y estéticas del cuerpo sexuado. Género y sexualidad en el video arte ecuatoriano*, <http://www.premiomarianoaguilera.gob.ec/?p=159>
- Longoni, A. (2005). *¿Tucumán sigue ardiendo?* Dossier Arte América, Universidad de Buenos Aires (UBA), <http://webiigg sociales.uba.ar/buscar/textos/curriculums/LongoniA.pdf>
- Lovelock, J. (2021). *Novaceno. La próxima era de la hiperinteligencia*, Paidós.
- Padín, C. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*, Ediciones sin nombre.
- Rivero Weber, P. (coord.). (2016). *Nietzsche, el desafío del pensamiento*, Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. y Fuentes, M. A. (eds.). (2011). *Estudios avanzados de performance*, FCE, Instituto Hemiférico de Performance y Política, Tisch Scholl of The Arts, New York University, Colección Arte Universal, Fondo de Cultura Económica.
- Von Bertalanffy, L. (1998). *Teoría general de los sistemas. Fundamento, desarrollo, aplicaciones*. Fondo de Cultura Económica <http://fad.unsa.edu.pe/bancaysseguros/wpcontent/uploads/sites/4/2019/03/Teoria-General-de-los-Sistemas.pdf>
- Wolfe, T. (2010). *¿Quién le teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*, Editorial Anagrama.
- Zapata Muñoz, S. (2016). *Arte urbano de lo cotidiano en Quito, entre los grandes paradigmas del arte y sus posibilidades de interpelación social*. [Tesis para obtener el título de Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Políticas Culturales]. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5408/1/T2126-MEC-Zapata-Arte.pdf>
- Zuzulich, J. (2012). *Performance: la violencia del gesto*, Instituto Universitario Nacional del Arte.

 **Volver al índice**