



LA RELACIÓN ENTRE EL PERFORMANCE ART Y LA ACADEMIA EN CHILE

Diagnóstico crítico de la negación de una práctica

THE RELATION BETWEEN THE PERFORMANCE ART AND THE ACADEMY IN CHILE

Critical diagnosis of the denial of a practice

Francisco González Castro¹
Global Center for Advance Studies
fco.gonzalez.c@gmail.com

Resumen

El presente texto reflexiona sobre la problemática relación entre la práctica, la investigación y la enseñanza del *Performance Art* con la academia en Chile. Si bien diversos investigadores han comenzado a trabajar variados aspectos del *Performance Art* y un número cada vez mayor de artistas trabaja sostenidamente sobre esta práctica, la academia se mantiene incólume –en su mayor parte– ante este fenómeno. Revisaremos cómo se configura el *Performance Art* hoy en Chile, a la vez que observaremos las características de la academia chilena que, desde mi punto de vista, hacen difícil la inclusión del *Performance Art*, siendo quizás –incluso– incompatibles. Además, pensaremos sobre la realidad del cuerpo en Chile y cómo la problemática relación de la sociedad chilena con el cuerpo, pueden influir en la no inclusión del *Performance Art* en los espacios de formación universitarios.

Palabras clave: performance art; Chile; academia.

Abstract

The present text reflects on the problematic relationship between practice, research and teaching of Performance Art within the academy in Chile. Although several researchers have begun to work on various aspects of Performance Art and a growing number of artists are working on this practice, the academy remains unaffected by this phenomenon. We will review how the space that surrounds Performance Art is configured today in Chile, while observing the characteristics of the Chilean academy that, apparently, put Performance Art aside, being perhaps -even- incompatible. In addition, we will think about the reality of the body in Chile and how the complex relation of Chilean society with the body can influence the non-inclusion of Performance Art in university spaces.

Keywords: performance art; Chile; academy.

¹ Francisco González Castro (1984), es artista, investigador y escritor. Doctor en Artes, mención Artes Visuales, en la P. Universidad Católica de Chile. Actualmente es parte del Global Center for Advance Studies, parte de la facultad del GCAS College Dublin, director del GCAS South America Collective, parte del equipo editorial del Proyecto El Árbol y miembro del Colectivo Charco.



GONZÁLEZ, Francisco. La relación entre la performance art y la academia en Chile. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6 N. 1, 2018, p. 32-41.

Organização de Dossiê: María José Contreras Lorenzini
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



PREÁMBULO

Si actualmente hay un vacío en la formación de artistas y teóricos en Chile, si hay una práctica que no ha encontrado cabida en las escuelas de arte –aunque cuente con un extenso trayecto–, esa es el *Performance art*. Bajo esta premisa, se abordará en este texto la relación que actualmente existe entre el *Performance art* y la academia² en Chile, planteando cuales serían las razones por las que, desde mi perspectiva, salvo contadas excepciones, no se ha incluido esta práctica artística en la institucionalidad académica a nivel de la enseñanza ni tampoco en el ámbito de la investigación.

Hoy, en un contexto de progresivo cruce disciplinar, donde se potencia lo multidisciplinario, interdisciplinario y transdisciplinario, resulta relevante estudiar el vínculo *Performance art*-academia, revisando las distintas perspectivas y posibilidades que involucra esta relación, para intentar subsanar y comprender el vacío existente en la institucionalidad académica chilena en cuanto a este procedimiento artístico, y así, abrir nuevos caminos en el desarrollo de su práctica e investigación.

PERFORMANCE

Un paso previo al análisis aquí planteado es precisar a qué me refiero con los términos *performance* y *Performance art*, para evitar confusiones a lo largo del texto. Como un primer punto podemos mencionar que el término *performance* alude a la noción de acción y cuerpo –hablando de modo amplio. El concepto de *performance* tiene múltiples usos desde las prácticas artísticas de las vanguardias históricas, a los estudios en lingüística, los estudios de género y los estudios culturales y etnográficos.

La mayoría de los teóricos y académicos – salvo algunas excepciones– buscan definir la *performance* encuadrándola, planteando que «la *performance* es...» y así validar su propia visión. Esta forma de definir resulta paradójica, ya que casi la totalidad de ellos se aproximan a este concepto dando cuenta de lo difícil que resulta definir o delimitarlo. Aquello se da –aunque no lo queramos– por las férreas estructuras de pensamiento que parcelan y configuran nuestra mirada. Una definición genérica es la que aporta Henry Bial (2004), para quien la palabra *performance* remite a un evento tangible, donde alguien hace algo y alguien observa algo.

Por mi parte, la perspectiva que propongo es que lo que define a la *performance* tiene que ver con su límite, el cual no es fijo, sino móvil. Con esto no quiero decir que el límite del término *performance* sea inexistente y todo pueda ser considerado *performance*, sino que se trata de un límite que está en constante movimiento, variando sus dimensiones y posición, en una construcción constante de sí mismo desde el hacer. Imaginemos unos niños jugando a saltar con una cuerda, donde dos toman los extremos de un cordel y lo hacen girar, y otro –en medio– salta. La cuerda en movimiento puede verse en dos lugares a la vez y abarcar varios puntos, vibra. No hay que pensar los límites a partir del plano, sino que desde una multidimensionalidad, donde el límite de la *performance* esta en movimiento, haciendo imposible decir «hasta acá llega», porque en ese mismo momento puede estar en otro espacio.

Desde esta perspectiva, no podemos reducir la práctica a una definición prescriptiva, pero sí podemos identificar lo que es o no es *performance*, ya sea en su acepción de práctica artística, lente metodológico o práctica social. En este

² Por academia entiendo –en el contexto de este artículo– al conjunto que involucra las instituciones de enseñanza universitaria, centros de investigación, medios de difusión académica, entidades gubernamentales y no

gubernamentales abocadas al ámbito de la investigación académica, así como las mismas personas que son parte de este medio.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

sentido, parece acertado recordar la propuesta realizada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, donde proponen una nueva forma de articular relaciones, eliminando las jerarquías y binomios tradicionales (Deleuze y Guattari, 2008); aproximación que se debería tomar a la hora de hablar de *performance*, dejando las estructuras habituales de pensamiento y discurso. *Performance* se sobrepone, cruza y choca con las disciplinas que la cotejan. Es identificable, mas muy difícilmente limitable.

Los estudios de *performance* han investigado el cuerpo y sus acciones (individuales o colectivas), así como las distintas características de estas prácticas y los contextos en que se desarrollan. Por la particularidad de estos enfoques es complejo –también– definir los estudios de *performance*, ya que como denota Bial, es un ámbito de por sí confuso y autorreferente que se entiende a sí mismo autorreferencialmente como el campo que estudia la *performance* (Bial, 2004, p. 1).

PERFORMANCE ART

Performance art es una práctica artística no encasillable en ninguna disciplina convencional, aunque toma elementos de estas, constituyéndose en un tipo de

performance particular³. Esta diferencia se puede alojar –en parte– en el aspecto técnico original de las disciplinas artísticas tradicionales, como el teatro, la poesía, la literatura, las artes visuales o la danza. Si bien cada una de estas disciplinas ha tensionado de diversos modos sus propios aspectos técnicos, estos desplazamientos se alojan en la superficie de la técnica y miran a esta, aspecto que difiere en el *Performance art*, el cual emerge como quiebre con la técnica. De ahí que no podamos encasillar al *Performance art* en alguna disciplina artística tradicional, aunque si reconocemos elementos de estas; o en estas –también– se reconocen elementos del *Performance art*.

Básicamente, en el *Performance art* se realizan acciones con un sentido estético, siendo estas operaciones la «obra de arte»⁴. Podemos aventurar que los elementos esenciales de esta práctica son el cuerpo y la acción, donde su conjunción da paso a la obra como acontecimiento. Roselee Goldberg reflexiona sobre la dificultad de limitar el *Performance art* al ser una práctica con infinitas posibilidades, entregando una amplia definición que parece acertada: *performance art* «es arte vivo hecho por artistas» (Goldberg, 1996, p. 9). Dentro del *Performance art* también podemos encontrar distintos ‘géneros’, como el *body art*⁵, el accionismo⁶, el *happening*⁷ y otros que,

³ Dado que se mueve con lógicas propias, es que Marvin Carlson deja el *Performance art* al margen de los tres modos que propone de abordar el término *performance*: como destreza, representación y desempeño (Carlson, 2004).

⁴ Vale la pena mencionar, que la misma categoría de «obra de arte» ha sido puesta en crisis por la práctica del *Performance art*, ya que, a través de su quehacer, fragmenta aspectos constitutivos del arte, como su autonomía y su validación por parte de un sistema de relaciones y poder. Si bien este no es el espacio para dar cuenta en extenso de tal discusión, es pertinente dejar tal cuestión insinuada.

⁵ El término arte corporal o *body art* aparece en el libro de Lea Vergine *Body Art and Performance. The Body as a Language*, de 1974. Se entiende hoy por arte corporal la obra en la que el artista deposita la carga sémica en su cuerpo como un soporte, donde el acontecimiento es registrado y exhibido como imagen. El uso del término remite al contexto en el cual fue escrito el mencionado

texto, cuando la mayoría de los artistas del *Performance art* usaba esta estrategia, al alero del arte conceptual y la desmaterialización del arte propuesta por Lucy Lippard. Con el tiempo, algunos teóricos o personas del medio artístico utilizaron el término para definir cierto tipo de práctica performática desligándola del *Performance art*, y perdiendo de vista que es una manera (entre tantas) de abordar esta práctica.

⁶ El término accionismo o arte de acción, se usa en los países de habla hispana para referirse principalmente al *performance art* entendido como algo distinto del *body art* y del *happening*. Sin embargo, en diversos textos sobre *performance*, el término arte de acción y *Performance art* indistintamente, lo que muestra la falta de consenso sobre estas definiciones.

⁷ El *happening*, canónicamente comenzó su desarrollo de la mano de Allan Kaprow (*18 Happenings in 6 Parts*, 1958) y John Cage (*4'33"*, 1952), y fue teorizado en el texto *El Happening* (1966) de Jacques Lebel. Se plantea como una obra en la que el espectador es directamente participe,



TEATRO: criação e construção de conhecimento

aunque cuentan con estructuras propias, de todos modos pueden considerarse bajo el amparo conceptual de lo que se entiende por *Performance art*.

CHILE CUERPO Y ACADEMIA

La investigación *Performance art en Chile: historias, procesos y discursos*, fue realizada por Leonora López, Brian Smith y el autor de este texto, entre los años 2014 y 2016, y fue financiada por FONDART. Dicha investigación resultó en el libro homónimo publicado por la editorial Metales Pesados el año 2016.

La investigación que lideré me permitió constatar que existe una distancia, casi insuperable, entre el *Performance art* y la academia en Chile, en casi la totalidad de las carreras vinculadas –de una u otra forma– a esta práctica artística.

Por ejemplo, no existen cursos o instancias formales dentro de la academia –salvo contadas excepciones⁸– en que se aborde en forma exclusiva y específica el *Performance art*. La carencia de una presencia sistemática y sería –no espacios en los que se ‘menciona’ al *Performance art* o cursos o talleres esporádicos– evidencia la poca validez institucional de la práctica y la investigación asociada al *Performance Art*.

Por otro lado, casi no hay material publicado en Chile sobre la materia, solo un número limitado de ensayos desperdigados en publicaciones sobre arte contemporáneo, revistas o páginas web.⁹ Lo más problemático, es que no existe una relación entre estos textos desperdigados, produciéndose una desconexión producto de la cual, si bien varios

textos refieren a lo mismo, parecieran ignorarse mutuamente.

De la misma manera, hay muy pocos proyectos investigativos sobre el tema o centros de estudio que se dediquen con seriedad a realizar investigaciones en torno a la *performance* o al *Performance art*.

En este panorama poco auspicioso para el *Performance art*, cabe mencionar el esfuerzo de distintos encuentros por colaborar y traer académicos extranjeros para abordar la materia, como fue el encuentro «Psi.UNIACC.GAM», realizado el 2012 y coorganizado por Psi (Performance Studies internacional) y UNIACC, siendo auspiciado por GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral), así como el más reciente «X Encuentro eX-céntrico: disidencia, soberanías, performance», organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política, la Universidad de Chile y el GAM, realizado el año 2016.

Otro factor que emergió de la investigación es que hay muy pocos docentes que tengan conocimientos acabados sobre el tema, aunque no hay que desconocer que existen académicos jóvenes que han profundizado al respecto¹⁰. Pareciera ser la norma general que, desde las artes visuales, el *Performance art* sea visto como algo que no requiere mucho estudio o reflexión, como algo menos ‘técnico’, sin la preparación que otras disciplinas requieren; de la misma manera, el teatro ve a esta práctica como una suerte de amenaza a la hegemonía del uso del cuerpo vivo en las artes. Estas no son las únicas visiones, aunque sí las más comunes.

siendo su participación la que da el sentido a la propuesta. El artista propone distintas situaciones, ambientes u otras realidades, donde el espectador es libre de participar, tornándose también el espectador en obra, lo cual constituye la principal característica del *happening*. El colectivo Fluxus así como otros artistas, desarrollaron muchos *happenings* durante los años sesenta y setenta.

⁸ Un ejemplo reciente es el curso *Laboratorio de Prácticas Performativas*, en la Escuela de Teatro UC, dictado por María José Contreras el año 2015.

⁹ Una excepción es *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que si bien es la compilación de un seminario sobre el tema, es un intento de reunir discursos y miradas sobre el *Performance art*. A esto se puede sumar la mencionada publicación del autor junto a López y Smith.

¹⁰ Algunos de estos son: Andrés Grumann, Mauricio Barría, María José Contreras y Rodrigo Tisi.



Por otro lado, la falta de marcos teóricos locales acrecienta la distancia entre los académicos y los artistas que trabajan con el *Performance art*. La falta de formación y de reflexión crítica sobre el *Performance Art*, desemboca en que la producción de *performances* en Chile pareciera carecer de espesor teórico o reflexión crítica, en relación a otras disciplinas artísticas, en donde la formación de los artistas incluye saberes técnicos y reflexiones teóricas.

En este artículo propongo algunas hipótesis que podrían explicar el por qué de la distancia entre el *Performance art* y la academia en Chile. Me concentraré en dos líneas argumentativas, una refiere a ciertas características propias del *Performance Art* que incomodan la academia chilena y otra refiere a factores de orden contextual, referidos a cómo se entiende y vive el cuerpo en Chile, que podrían también dar cuenta de esta distancia.

EL PERFORMANCE ART Y LA INCOMODIDAD

La concepción de arte en Chile está prevalentemente ligada a pensar las obras como “objetos artísticos”, enmarcados dentro de ciertas orgánicas relacionadas a cada disciplina. El *Performance art*, en cambio, es una práctica artística que no tiene condición de “objeto”, que se constituye como acontecimiento a través del cuerpo y su acción. Esto no sólo se opone a la idea de «objeto artístico», sino que además problematiza y cuestiona dicho concepto, ya que al ser una práctica efímera, no puede entrar al mercado del arte, dejando en evidencia a los «objetos» que sí lo hacen, a los mecanismos de validación y a las relaciones de poder dentro de ese sistema. Si bien en la realización de cualquier obra de arte hay una práctica involucrada en el proceso de su producción, estos concluyen en el «objeto artístico» que es la obra, resultado de una dicotomía entre proceso y producto. Contrastando, en el *Performance art* no puede ser separado el proceso práctico del

resultado, ya que práctica y acontecimiento como obra son indisolubles, al ser la propia práctica la obra. Tal como plantea Fischer-Lichte, una de las características propias del acontecimiento como obra es que las diversas dicotomías y binomios se desploman, dando espacio a nuevas relaciones (Fischer-Lichte, 2004, p. 324).

Al ser una práctica, el *Performance art* conlleva una dificultad intrínseca en su estudio, la cual tiene que ver con su condición de acontecimiento, lo que ha significado un tope para su inclusión en la academia en Chile. Peggy Phelan apela a que la propiedad efímera del *Performance art* es su esencia y, en consecuencia, no se podría estudiar fuera de su régimen de presencia. Para Phelan, la ontología del *Performance art* es justamente esta imposibilidad de abordarse luego de su presentación, lo que también sería su principal aspecto político, al escapar a la lógica de mercado (Phelan, 2011, p. 97, p. 105).

Erika Fischer-Lichte desarrolló una *Estética de lo Performativo* para poder analizar la cualidad efímera de estas prácticas, lo que no sería posible de hacer desde los modelos de pensamiento y teorías estéticas tradicionales cuyo fin es la comprensión de una obra acabada. Fischer-Lichte levanta otro marco para el estudio de las diversas prácticas artísticas que involucran la *performance* y que se concretan como acontecimientos, conjugados en lo que la autora denomina un bucle de retroalimentación autopoiético (Fischer-Lichte, 2004, p. 104).

Al enfoque de Fischer-Lichte podemos sumar el de Hans Ulrich Gumbrecht, el cual su libro *Producción de Presencia* (2005), propone que hay que complementar a la hermenéutica y su análisis del sentido de las obras –una hegemonía en las humanidades y las artes– con el análisis de los efectos de presencia, los cuales ocurren en la presencia de los cuerpos vivos.

La eficiencia de la *performance* frente a los poderes del mundo, entre ellos la academia,

GONZÁLEZ, Francisco. La relación entre la performance art y la academia en Chile. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6 N. 1, 2018, p. 32-41.

Organização de Dossiê: María José Contreras Lorenzini
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

en la propuesta de Jon McKenzie (2004), proyecta un recorrido por dos modelos de *performance*: uno entre el teatro y la ritualidad, corporeizando transgresiones; y un segundo centrado en la resistencia, trabajando con el discurso y los experimentos del *Performance art*, realizándose un paso desde la transgresión a la resistencia. La conceptualización de McKenzie, da cuenta del poder de la *performance*, y podría explicar que no solo la academia rechaza el *Performance art*, sino que también es el propio *Performance art* a resistirse a ingresar en este circuito hegemónico imperante.

La carga política como resistencia, la condición efímera de su quehacer, su estado liminal entre obra de arte y práctica, son solo algunas de las características que generan dificultad para afrontar al *Performance art*. Bial (2004) refiere justamente a esto, al remitir el carácter elusivo, temporal y contingente de la *performance* en general.

A modo de anécdota, en mi examen de grado para obtener la Licenciatura en Arte – que consistió en una *performance* realizada en un galpón junto a una compositora que manipulaba mi cuerpo, en un espacio compuesto por un perímetro de focos que rodeaban la acción, prendiéndose en ocasiones para encandilar al espectador y marcar ciertas escenas¹¹–, pude evidenciar esta incomodidad frente al *Performance art* y el afán por enmarcarla. Aquello se ilustró en que la pregunta constante de un evaluador para comprender la obra fue: «¿Cuál es su límite? ¿Hasta dónde llega?», sin poder comprender la naturaleza esquiva de esta práctica, la que escapa a un sistema de definiciones convencionales.

Esto último puede parecer en cierta medida paradójico, ya que hablo del impedimento frente al *Performance art* para entrar en la academia y relato que mi examen de grado –en la academia– fue una obra de

performance. Sin embargo, no es así por dos razones. La primera, el artista –yo– fue el que tensionó la realización de un examen de grado como *performance*; y, siendo una Escuela de Arte en una Facultad de Artes, habría sido «políticamente incorrecto» no permitir que se realizara una práctica artística contemporánea en aquella instancia de evaluación.

Una segunda razón, es la carencia de herramientas para el análisis de este tipo de obras por la mayor parte de los docentes (como se evidencia en el caso que relaté) lo que es un síntoma de la poca –o nula– inclusión de esta práctica en el ámbito académico, por lo menos al nivel de sus docentes. Por ambas razones, que se haya aceptado una obra de *performance art* como examen de grado, no significa que se acoja y acepte la práctica constante y sistemática del *Performance art* en la academia.

Al no haber una estructura completamente definida en el *Performance art*, resulta complejo abordar su práctica al interior de un sistema que se sostiene en un esquema de estructuras rígidas, cerradas y demarcadas claramente, donde los objetos de estudio cuentan con un andamiaje similar. Por ello, contrapuesto a lo planteado por Phelan, se encuentra lo propuesto por Amelia Jones (1997), que analiza la relación entre el *Performance art* y su documentación (o registro), proponiendo un posible objeto de análisis. Ella parte de la premisa de que no existe una instancia no mediada entre el artista y el espectador, en ningún producto cultural, incluso en el *Performance art*. Según ella, es finalmente el documento el que construye al *Performance art*, habiendo una necesidad de éste. Aquello representaría la existencia de un «objeto» –una fotografía, un video o un texto– posible de analizar y abordar según los criterios de la academia. Pero, ¿podemos decir que estamos estudiando al *Performance art* o estamos analizando otro

¹¹ La *performance* se titulaba *Crop*, y fue realizada el año 2006.



estado de cosas, tendiendo a una objetualización de la acción?

A partir de esta postura, Jones ha generado estudios desde donde analiza la historia del *Performance art* en base a sus documentos y relatos. En *El Cuerpo del Artista* (2006) propone la posibilidad de entender diversos cambios del pensamiento y de la sociedad en relación a su desarrollo, aportando una importante cantidad de insumos para su análisis. Jones se aproxima a documentos que refieren a prácticas específicas –como el *body art* o el *happening*– ya realizadas en contextos particulares, pero que al existir estos documentos con características comunes – como fotografías o textos– es posible realizar un examen profundo.

En diálogo con este tema –que de manera tangencial aborda la dicotomía entre presentación y representación dentro del *Performance art*– Diana Taylor (2011) ha planteado la *Performance* como un lente metodológico donde los objetos de estudio son acciones y comportamientos en vivo, proponiendo los conceptos de archivo y repertorio; donde el archivo se relaciona con la idea del registro y el repertorio con las acciones en sí. Tomando la discusión sobre los límites de la *performance* y su validación, Taylor reflexiona que esta permite cuestionar y volver a pensar sobre las formas de conocimiento, el cómo se transmite y quiénes estudian¹².

Pareciera ser que las características del *Performance art* generan un espesor político que irrita a la institucionalidad académica. Sumado esto a la imposibilidad de una

limitación y a una estructura contrapuesta a la norma establecida en las artes y academia, se adiciona que la *performance* –como práctica general– hace visible otras manifestaciones culturales, resistiendo los poderes artísticos e intelectuales (Taylor, 2011, p. 13).

Otro factor que dificulta la enseñanza del *Performance art* en la academia chilena dice relación con la dificultad para enseñar y evaluar este tipo de práctica: ¿es posible educar sobre cómo hacer *Performance art*? ¿Se puede evaluar una obra de *Performance art*? Es cierto que este es un problema común en la enseñanza de las artes, por lo que podríamos extender la pregunta a, «¿se puede evaluar una obra de arte?». Lo que es particular del *Performance Art*, es que éste se distancia del aspecto técnico de otras disciplinas artísticas, por lo que es aún más difícil consensuar parámetros que permitan – en cierta medida– evaluar estas prácticas artísticas. Siendo una apuesta tan personal el modo de desarrollar una obra, resulta complejo pensar en un modo de enseñarla y evaluarla. ¿Qué se enseñaría? ¿Técnicas corporales? ¿Acondicionamiento físico? ¿Por cuánto tiempo? ¿Serían los cursos de *Performance art I*, *Performance art II*, etc., como otras disciplinas?

Tal vez, más que el aspecto netamente corporal del *Performance art*, lo que se podría comunicar es el modo de reflexionar y construir una obra de arte desde el cuerpo del artista –como vehículo y medio– articulando un discurso en base a la acción de un cuerpo con sentido estético. ¿Cómo conjugar cuerpo, acción, tiempo, espacio, público, cuando cada uno de estos elementos tiene una infinidad de

¹² Un ejemplo de la tensión vigente en relación a los archivos en el *Performance art*, es la polémica ocurrida entre Francisco Casas (miembro junto al fallecido Pedro Lemebel, del desaparecido colectivo *Yeguas del Apocalipsis*), su representante Pedro Montes y la exposición *Poner el cuerpo. Llamamientos del arte y la política en los años ochenta en América Latina*, curada por Javiera Manzi y Paulina Varas. Sin entrar en detalles, Francisco Casas solicitó retirar la obra de las *Yeguas del Apocalipsis* expuesta en aquella muestra, ya que no le habrían consultado, siendo el trato realizado entre el

Museo y el galerista del colectivo. Lo curioso, y que no deja de ser interesante para la reflexión, es como los archivos pasan a ser productos y entran en polémicas de mercado, cruzándose egos personales y una mirada sobre las acciones centrada en el objeto y no el artista. Para ver más detalles se puede revisar el siguiente link: <http://mssa.cl/sin-categoria/mssa-aclara-retiro-de-la-obra-refundacion-de-la-universidad-de-chile-de-las-yeguas-del-apocalipsis-exhibida-en-la-muestra-poner-el-cuerpo-llamamientos-del-arte-y-la-politica-en-los-anos-o/>



posibilidades?

Estas preguntas resuenan con mi propia práctica al dictar talleres en distintos espacios, institucionales y no institucionales, para estudiantes secundarios y universitarios, tanto para adolescentes como para adultos. En cada una de estas instancias, lo que he buscado comunicar no es cómo hacer una «buena *performance*», sino comprender algunos procedimientos usados; como la fotografía, la acción o el video, mostrando posibilidades que llevan al cuerpo a ser obra. Aquel enfoque produjo de alguna manera –y como una apreciación inicial– el desarrollo en los estudiantes de un pensamiento y accionar crítico que se desprende de la práctica del *Performance art*, siempre desde el hacer.

En un espectro más amplio, podríamos preguntarnos por las ventajas de incluir no sólo el *Performance art* en la academia chilena, sino también de trabajar en forma más clara desde la noción de *performance*. Schechner, por ejemplo, plantea que la apertura de los campos de estudio desde la *performance* permite no solo entender el arte, sino también los procesos históricos, sociales y culturales (Schechner, 2004, p. 9); Carlson refiere a la complejidad de estudiar la *performance* al ser por esencia un concepto controvertido y con un enorme potencial crítico, en relación a su uso o interpretación, y a las distintas posiciones que se articulan en su interior (Carlson, 2004, p. 71). Por su parte Bial se interroga sobre el rol de la *performance*, cuestionando su estatuto de disciplina, siendo quizás un punto de encuentro de distintas ideas y conocimientos (Bial, 2004, p. 1).

Teniendo a la vista estas reflexiones en el marco de los estudios de *performance*, podríamos pensar que la *performance* no calza con la academia, ya que una de sus

características principales es que va en contra de lo «establecido» entendiéndose lo «establecido» como el estatus quo de la institucionalidad.

EL CUERPO EN CHILE

Más allá de las características propias del *Performance Art* y los estudios de *performance*, podemos pensar que la inserción de estas prácticas y terminologías se ha visto particularmente truncada por la forma como en Chile se piensa y vive el cuerpo. ¿qué es lo particular de Chile –distinto a otros países– que no puede o no quiere incluir la *performance*? ¿por qué el *performance art* ha sido excluido de la mayoría de los circuitos oficiales de las artes en Chile. ¿No será este un síntoma de una distancia y temor frente al cuerpo social, constituido por cuerpos individuales, en Chile? Frente a esto, ¿cuál es el cuerpo en Chile? ¿cómo aparece en la sociedad chilena? Pienso en la aún abierta herida de los Detenidos Desaparecidos, donde no bastó con matar y torturar, sino que hubo que eliminar el cuerpo; o en años recientes cuando las protestas de los movimientos sociales, donde la masividad del cuerpo y su presencia colectiva va por sobre el discurso, constituyéndose en sí como discurso, provocando una suerte de pavor a las autoridades por lo que son reprimidas brutalmente¹³; o yendo una década atrás, pienso en la obra de Spencer Tunick, donde miles fueron a desnudarse al «estar permitido hacerlo», evidenciando un deseo de libertad a través de la exhibición del cuerpo; y así podríamos seguir.

Si bien, muchas de estas situaciones se ven en otros países de la región –y en el mundo–, creo existe algo particular en la constitución de la sociedad chilena; ya sea en función de su geografía, historia, estructura, traumas, etc.

¹³ La situación de represión de protestas es de larga data en Chile, con incontables manifestaciones de obreros, trabajadores y estudiantes concluidas en matanzas. Un ejemplo reciente es el de Rodrigo Avilés, estudiante universitario que participando en una protesta

estudiantil en Valparaíso, en el año 2015, fue alcanzado por el chorro de agua de un vehículo policial lanza agua en su cabeza, haciendo que cayera y se golpeará. Ello resultó en que Avilés se mantuviera en riesgo vital por varios meses.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

Un análisis profundo de estas condiciones escapa a este estudio; por ello hablamos de Chile por la experiencia del investigador y no para comparar su particularidad frente a otros países con historias 'similares'.

A partir de esta breve reflexión sobre el cuerpo en Chile, debemos cuestionarnos: ¿cuál es el cuerpo en la academia? ¿cómo se manifiesta el cuerpo presente en la universidad en Chile? ¿aparece realmente un cuerpo en la universidad o es solo un medio desde donde aparecen sujetos que razonan, distantes de su cuerpo y contexto? ¿puede haber un cuerpo en la universidad si no se le estudia en cuanto a sus distintas variables históricas, culturales y sociales?

A mi entender, dadas las características que he enunciado de la institución académica en Chile, existe una falta de conocimiento –deliberadamente mantenido– del cuerpo, que es muy patente en la formación artística. Se repite la misma normalización y anulación de lo corporal que se da en el ámbito escolar. Se sigue privilegiando el ejercicio netamente intelectual «puro», aun cuando las noveles generaciones que ingresan –sea por la edad o por las movilizaciones que les tocó vivir en su etapa escolar– mantienen una relación distinta con su cuerpo, como medio de manifestación o vehículo de relacionarse. A la luz de lo planteado por Foucault (1980) y Bourdieu (1988), nos damos cuenta que en Chile, también el cuerpo y la discriminación de éste –sea por su apariencia, su atractivo e incluso tono de piel– refleja el fuerte clasismo, racismo, intolerancia y desigualdades

existente en el país.

Para concluir, y retomando el argumento desarrollado, creo que la distancia entre la academia y el *Performance art* tiene que ver, por un lado con las características propias de la performatividad, y por otro con la configuración de la academia que responde a lógicas estables, disciplinares y que también responde a una forma de concebir el cuerpo que es propia de la cultura Chilena. Las experiencias de otras latitudes, donde la academia ha incluido al *Performance art*, sobre todo por medio de los estudios de *performance*, trabajando en distintas áreas y asumiendo –proponiendo– la práctica como un método de investigación igualmente válido que el científico empírico, muestra un camino a seguir. En Chile, tal como se ha hecho en otros países, es la academia la que debe abrirse y expandir sus límites, tanto en los formatos de investigación como en las materias de estudio.

Todo esto, ya que incluir los estudios de *performance* y por ende el *Performance art*, permitirá poder dar una respuesta, o por lo menos tentativas de respuestas, a las preguntas sobre el cuerpo en Chile, el cuerpo en la universidad y cómo esto nos va constituyendo de determinada manera como sociedad, a la vez que permite que artistas, teóricos y académicos cuenten con más elementos para desarrollar sus reflexiones desde la teoría, la práctica y la investigación, pudiendo ser un aporte crítico a nuestra contexto hoy.

REFERENCIAS

- BIAL, Henry (Ed.) (2004) *The performance studies reader*. Nueva York: Routledge.
- BOURDIEU, Pierre (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CARLSON, Marvin (2004). *What is performance?*. En: Henry Bial ed. *The Performance Studies Reader*. Ed. Henry. Londres: Routledge, p. 68-73.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2008). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

GONZÁLEZ, Francisco. La relación entre la performance art y la academia en Chile. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6 N. 1, 2018, p. 32-41.

Organização de Dossiê: María José Contreras Lorenzini
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



- FISCHER-LICHTE, Erika (2004). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada editores.
- FOUCAULT, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- GOLDBERG, Roselee (1996). *Performance Art. Desde el futurismo al presente*. Barcelona: Destino.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia*. Universidad Iberoamericana: México D.F.
- JONES, Amelia (1997). 'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, v. 56, n.º4, p. 11-18.
- JONES, Amelia (2006). *Introducción*. En: Tracey Warr y Amelia Jones eds. *El cuerpo del artista*. Londres: Paidós, 2006, p. 16-43.
- McKENZIE, Jon (2004). *The liminal-norm*. En: Henry Bial ed. *The Performance Studies Reader*. Londres: Routledge, 2004, p. 26-31.
- PHELAN, Peggy (2011). *Ontología del performance: representación sin reproducción*. En Marcela Fuentes y Diana Taylor eds. *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 91-122.
- SCHECHNER, Richard (2004). *Performance studies: the broad spectrum approach*. En Henry Bial ed. *The Performance Studies Reader*. Londres: Routledge, 2004, p. 7-9.
- TAYLOR, Diana (2011). *Introducción. Performance, teoría y práctica*. En: Marcela Fuentes y Diana Taylor eds. *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 7-30.