

CAPÍTULO 13

ARTE, CUERPO Y POLÍTICAS DEL CONOCIMIENTO

Mariana del Mármol y Mariana Lucía Sáez

En este capítulo nos proponemos abordar las relaciones entre arte y conocimiento, situando estas relaciones en el marco de la vinculación entre arte y ciencias, en particular ciencias sociales, poniendo el foco no solo en aquellos casos en que la ciencia piensa al arte sino también, y especialmente, en aquellos en que hay una articulación o entramado entre ambas formas de conocimiento. Para ello nos referiremos en particular al arte de performance, a la apropiación, por parte de las ciencias sociales del concepto de performance como categoría analítica, y a la reciente incorporación de performances en vivo en contextos académicos, reflexionando acerca de las implicancias políticas de la articulación entre arte, cuerpo y conocimiento.

Arte y ciencia

Hasta el siglo XVIII arte y ciencia no se encontraban escindidos, sino que formaban parte de un corpus general de conocimiento sobre la realidad. Durante la Antigüedad y hasta el Medioevo, la principal distinción dentro de este corpus correspondía a la existente entre actividad intelectual y actividad manual.

En el mundo griego, lo que hoy llamamos ciencia, estaba incluido dentro de la actividad intelectual, en vinculación con el concepto de episteme¹. En tanto, las artes visuales eran consideradas técnicas -techné²-, en el sentido de saber hacer, mientras que la música y la literatura pertenecían al campo del saber

intelectual (debido a la vinculación de la música con la armonía, y por tanto con la matemática, y de la literatura con la filosofía y con la historia).

En la Edad Media, el saber es dividido entre Artes Liberales y Artes Vulgares. Las Artes Liberales eran consideradas como exentas de es fuerza físico y realizadas por hombres libres, e incluían la aritmética, la lógica, la geometría, la astronomía, la gramática, la retórica, la dialéctica y la composición musical. Las Artes Vulgares conllevaban un cierto trabajo físico o manual, eran realizadas por siervos y esclavos, y estaban vinculadas a la producción alimentaria y textil, a la construcción, el transporte, la medicina y la milicia.

Ya en los inicios de la modernidad, las artes se separan de las técnicas. Los técnicos, dedicados a los oficios, continúan con el trabajo manual y la producción de objetos con finalidad práctica. Los artistas por su parte, se dedican a la producción de objetos sin finalidad práctica, en los que predomina la función estética, cobrando importancia las categorías de autor y de genio. Los trabajos dejan de ser valorados cuantitativamente, por la cantidad de horas invertidos en ellos, y pasan a ser valorados cualitativamente, por llevar la firma de quien los hizo. Simultáneamente, la obra deja de vincularse estrechamente a lo divino, comenzando a relacionarse con otros tipos de saber, y dando lugar a la elección subjetiva y a la libertad del artista. De este modo, la autonomía del arte respecto de la función práctica o utilitaria, avanza también hacia la autonomía respecto de la función religiosa o educativa del arte y los artistas dejan de ser considerados artesanos y se acercan al conocimiento, obteniendo el prestigio que otorga el trabajo intelectual³.

Esta separación moderna continúa profundizándose, a través de un proceso de diferenciación y especificación del saber en el que se constituyen y diferencian las ciencias (primero las naturales, luego las sociales) y se redefinen y reestructuran las artes. Las ciencias se agrupan entonces en torno a la noción de verdad, valiéndose del método matemático, la experimentación y el uso de instrumentos, y procurando un saber racional, sistemático y verificable. Las artes, por su parte, se agrupan en torno al concepto de belleza

la literatura deja de ser entendida como filosofía o historia, para transformarse en el arte de la bella palabra y la música abandona el énfasis en la armonía

matemática y cósmica, para comenzar a poner el acento en la bella armonía de los sonidos (Vicente, 2003:86).

De este modo, la ciencia se reservó el dominio del saber, en tanto el arte y la técnica se mantuvieron en el plano del hacer, distinguiéndose entre sí por ser la técnica productora de objetos con una finalidad eminentemente práctica, y la estética, productora de objetos con una finalidad estética pura.

A partir de la Revolución Industrial, se produce una nueva reestructuración en el campo del conocimiento. La ciencia y la técnica se aproximan, dando origen a la tecnociencia; en tanto que el arte se distancia cada vez más de ambas. Así, en el siglo XX arte y ciencia se han transformado en actividades opuestas. La ciencia, se vincula a la razón, la producción de conocimiento, la sensatez, el método, la objetividad; el arte a la creación, la intuición, la subjetividad, el sentimiento, el hacer.

La tarea de la ciencia consistiría en determinar lo verdadero, y la verdad estaría garantizada principalmente por el método, la autonomía, la neutralidad, y la independencia de los sujetos comprometidos en el hecho científico. El conocimiento científico, para ser considerado como tal, debe entonces cumplir con una serie de características: ser claro y preciso; provisorio y refutable; objetivo; controlable; descriptivo, explicativo y predictivo; metódico y sistemático; crítico y analítico; fundamentado y lógicamente consistente; universalizable; comunicable mediante un lenguaje preciso y propio; unificado y fecundo.

Si bien a partir de mediados del siglo XX numerosos cambios han modificado al mundo científico, muchas de estas características aún se encuentran vigentes, constituyendo el modo hegemónico de pensar la actividad científica. Esta concepción de la ciencia, que se ha denominado “concepción heredada” o “concepción estándar” de la ciencia se caracteriza por un núcleo duro de afirmaciones, entre las cuales pueden mencionarse las siguientes: la ciencia es la forma más legítima de conocimiento; las teorías científicas son conjuntos de enunciados de distinto nivel, con coherencia lógica, y testeables empíricamente; la observación es la instancia última de fundamentación del conocimiento científico; la ciencia centrada en el método es un saber

valorativamente neutral; existe la verdad aún cuando nunca podamos estar seguros de haberla encontrado; existe el progreso científico, y la ciencia representa la realidad cada vez con mayor exactitud (Palma y Pardo, 2012).

El arte de este momento, por su parte, se apoyaba en una serie de presupuestos, entre ellos, el carácter subjetivo de la belleza; el carácter creativo, individual y libre del arte; la aspiración a la perfección, la originalidad y la novedad como valores fundamentales; la confianza en la verdad artística propia del arte, diferente a la de la ciencia; la libre interpretación de la realidad a través del arte y el artista como otorgador de sentido; la inconmensurabilidad de los valores propios de las distintas artes; la idea de continuidad a lo largo de una cadena temporal marcada por la innovación. Posteriormente, estos presupuestos serán radicalizados en el modernismo, con sus críticas a la representación y el abandono de las referencias exógenas y sus críticas a la institución artística; la revisión del estatuto de obra, de autor y de espectador; la reivindicación del arte puro y de la pureza del medio propio de cada arte; la centralidad otorgada a las condiciones y medios de representación; y la autorreferencialidad, la autodefinición y la autocrítica del arte.

De este modo, tanto la ciencia como el arte buscan su definición como campos autónomos, con características propias específicas, no compartidas con ningún otro. Sin embargo, a partir de mediados del siglo XX, y en relación con distintos sucesos históricos, tanto el modelo hegemónico de ciencia como la concepción moderna del arte son puestas en cuestión, contribuyendo al desdibujamiento de los, hasta entonces, nítidos límites entre ciencia y arte y al acercamiento de ambos campos.

La comprobación de que la ciencia a través de sus aplicaciones tecnológicas produce bienestar, pero también destrucción, en conjunción con las nuevas teorías sobre termodinámica, cuántica, incertidumbre y caos, que evidencian que no es posible descartar el azar y la irreversibilidad temporal entre los componentes de una organización, hacen que la ciencia entre en crisis interna y externa, conmoviéndose las leyes inmutables y deterministas sobre las que pretendió apoyarse y deteriorándose su imagen de salvadora de la sociedad. En este marco, las reflexiones en torno a la ciencia, comienzan a cuestionar los

supuestos positivistas definatorios del conocimiento científico. Se pasa del monismo al pluralismo metodológico, abandonando la idea de que el método científico es único y de valor normativo, desarrollándose metodologías propias para cada tipo de ciencias y produciéndose cruces e intercambios metodológicos; y de la confianza en la absoluta transparencia y cognoscibilidad del mundo real a la valoración de la falsabilidad de las teorías, aumentando la importancia de las teorías respecto a la de los datos. Los conceptos de objetividad y verdad, son relativizados y redefinidos, en función de condicionamientos dados por relaciones de poder. Se amplía el concepto de razón, tan central en la modernidad, para dar lugar a una razón ampliada, histórica, múltiple, abierta, también universal, pero acotada a lo temporal y cultural. Los límites entre ciencias se flexibilizan, diluyéndose la distinción entre ciencias duras y blandas. Deja de pretenderse que todas las ciencias se rijan por el mismo patrón, planteándose la posibilidad, e incluso la necesidad, de una interacción entre saberes, que permita la emergencia y el abordaje de la complejidad. La actividad científica deja de ser considerada un procedimiento sujeto a estrictas reglas metodológicas, para pasar a ser un acto creativo.

En las ciencias sociales toman fuerza los enfoques interpretativistas y se resalta el carácter fragmentario y plural de los discursos, en consonancia con una creciente desconfianza hacia cualquier relato totalizante que pretenda generar un efecto de solidez, coherencia y verdad. En este contexto, se legitima la multiplicidad de perspectivas y la pluralidad de voces, adquiriendo gran importancia las narraciones, en las que el conocimiento se encuentra entrelazado con las vidas concretas y las experiencias personales, que comienzan a ser consideradas fuente de conocimiento. El relato en primera persona es reivindicado hasta el punto en que el conocimiento en sí no deja de ser una narración más que participa en el mundo de las narraciones sobre la vida. Esto conduce a una valoración positiva de la subjetividad y las emociones del investigador, que dejarán de ser una mancha, algo que contamina para convertirse en un material que aporta a la investigación y la enriquece, llegando a ser algo necesario y deseable (del Mármol y otros, 2008).

En el campo del arte, distintos sucesos históricos provocan modificaciones en las concepciones, valoraciones y prácticas artísticas. La fotografía y la posibilidad de reproducción técnica de las obras de arte, hacen que el artista ya no sea el único productor de imágenes, posibilitando que el arte deje de ser una representación de la realidad, para pasar a ser una reflexión sobre sí mismo. Los medios masivos de comunicación abren nuevos ámbitos para la circulación de obras. El desarrollo del diseño industrial conforma un área de intersección entre ciencia y arte. En este contexto, el arte abandona la concepción lineal progresiva del tiempo, para asumir relaciones múltiples y diversas con el pasado, el presente y el futuro; y deja de atenerse principalmente a imperativos racionales y de sistematicidad para dar lugar a la adición y la composición, rompiendo con el ideal de una razón totalizadora organizadora de lo bello y con la unidad plena de sentido posibilitando la fragmentariedad. Simultáneamente se desdibujan las fronteras entre géneros y disciplinas, a la vez que se pierden los límites entre la obra y el entorno, entre lo popular, lo culto y lo masivo, produciéndose múltiples hibridaciones, intermedialidades y transmedialidades, incluyendo además la tecnología digital en estos cruces. El lugar del arte se diluye a la vez que se expande: el arte ingresa en lugares tradicionalmente no asimilados a él extendiendo sus fronteras, a la vez que se disuelve en formas tradicionalmente no artísticas, cuando disciplinas diversas se aproximan a él deslimitándolo. De este modo la estetización general de la existencia se asocia a la desdefinición del concepto de arte y al cuestionamiento de sus criterios de demarcación. El arte deja de ser considerado un simple hacer, retomándose las consideraciones del arte como saber hacer. Deja de ser considerado una práctica cuya función es la reproducción de la realidad, para ser valorado como una forma de conocimiento que se expresa a través de diversos lenguajes. Esta consideración promueve el acercamiento de las teorías estéticas y las teorías del conocimiento, posibilitando la conformación del campo de la epistemología del arte (Vicente, 2003).

Resumiendo, es posible decir que a partir de la última mitad del siglo XX, se producen una serie de convergencias en los campos del arte y de la ciencia,

que incluyen los efectos de las relaciones establecidas con la tecnología en cada caso; cambios en la concepción del tiempo y en los modos de relacionarse con éste; cuestionamientos a las ideas de progreso, unidad, linealidad y sistematicidad; la crítica de los conceptos de verdad y representación; la ampliación de los conceptos de razón y de conocimiento; la flexibilización de las fronteras disciplinares, entre otros. Estos elementos característicos del contexto cultural contemporáneo llevan a la consideración de la ciencia como acto creativo y del arte como conocimiento, generando una aproximación entre ambos campos y la necesidad de una reconsideración de las múltiples relaciones existentes entre ambas⁴.

Arte y ciencias sociales

Las maneras en las que tradicionalmente se establecieron las vinculaciones entre el arte y las ciencias sociales, están representadas fundamentalmente por los casos en los que las ciencias sociales han tomado al arte como objeto de estudio y, recíprocamente, el arte ha tomado lo social como estímulo u objeto de reflexión⁵; sin embargo, a partir del movimiento que comienza a darse a mediados del siglo XX poniendo en cuestión las concepciones de ciencia y arte hegemónicas en gran parte de la modernidad y permitiendo un renovado acercamiento entre ambos campos, emergen nuevos tipos de relaciones entre arte y ciencias sociales, caracterizadas por un diálogo más abierto y una escucha más genuina, que se traducen en una serie de correspondencias no sólo en los temas y preocupaciones emergentes, sino también en los modos de hacer, trabajar y producir en cada uno de estos campos. Desde las ciencias sociales se reconoce el carácter especulativo, experimental y abierto de la praxis artística y se revaloriza el conocimiento a través del hacer, dando lugar a la legitimación de nuevos modos de producir y transmitir el conocimiento más afines a los modos de crear habituales en los artistas. Desde el ámbito artístico se reconocen y valorizan la sistematicidad de la práctica científica así como la curiosidad e inquietud que la motorizan volviéndose cada vez más frecuente la

referencia a la investigación para dar cuenta de cierto modo de encarar los procesos creativos.

Al mismo tiempo, las modificaciones en los modos de entender y valorar del arte y su creciente reconocimiento como un modo de producir conocimiento, han producido cambios en las instituciones formadoras de artistas. Por medio de estos cambios, muchas Escuelas o Conservatorios de formación terciaria se han convertido en Facultades, incorporando las características de las instituciones universitarias, generando nuevos espacios dedicados a la profundización teórica y la investigación académica y un mayor interés en estas actividades. Todo esto estimula la creciente presencia y participación de artistas-investigadores en ámbitos académicos tradicionalmente propios de las ciencias sociales, multiplicando las conexiones, convergencias y diálogos entre ambos campos.

Este proceso de convergencia, diálogo y articulación entre arte y ciencias sociales, puede visualizarse revisando los paralelismos e influencias mutuas que se dieron en torno a la definición y el uso del concepto de performance en cada uno de estos ámbitos.

El concepto de *performance* en las ciencias sociales

Siguiendo lo planteado por Diana Tylor, es posible distinguir dos usos del concepto de *performance*, uno ontológico y otro metodológico, si bien muchas veces ambos se encuentran superpuestos. En el primero, *performance*

constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance- incluyendo diversas prácticas y acontecimientos [...] que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de evento. Para constituirlos en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. (Tylor, 2002)

En el segundo caso, el foco no está puesto en un tipo de evento sino en la performatividad en sí misma.

Performance también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Entender un fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento. (Tylor, 2002)

Uno de los primeros usos del concepto de *performance*, o más precisamente el de performatividad, en el campo de las ciencias sociales, es el propuesto por Austin y otros filósofos del lenguaje en las décadas del 50-60, en el marco de la teoría de los “actos de habla”, para describir el modo en que pueden “hacerse cosas con palabras”, es decir la forma en que las emisiones de expresiones lingüísticas producen acciones en el mundo. De este modo, otorgan importancia a la competencia comunicativa del habla y al contexto del acto performativo, situando al discurso en el momento de su ejecución. Austin habla de lo performativo específicamente como un enunciado que ejerce alguna acción. A este tipo de palabras y enunciados que no describen la realidad y por tanto no pueden evaluarse en términos de verdad o falsedad, sino que al ser pronunciados ejecutan la acción que enuncian, el lingüista los llama “performatives”⁶.

Posteriormente, y también desde la lingüística, Searle reelabora el análisis de Austin sobre los enunciados performativos, planteando que el significado no está en la proposición en sí misma, sino en el acto que la expresa, por lo que localiza la base del significado en el acto ilocucionario (unidad mínima de comunicación lingüística), que se distinguiría del contenido proposicional de la emisión.

Contemporáneamente, desde la escuela sociológica del interaccionismo simbólico, Erving Goffman utiliza el teatro como una metáfora de la acción humana para analizar la manera “teatralizada” por medio de la cual las personas se despliegan en sociedad e interactúan unas con otras. Aquí el foco no está puesto en un tipo de evento en particular sino en la performatividad en sí misma, en el comportamiento social como *performance*: el proceso expresivo de manejo estratégico de la impresión y la improvisación con los que los seres humanos normalmente articulan sus propósitos, situaciones y relaciones en la vida cotidiana. Para Goffman, la intencionalidad humana, la cultura y la realidad

social están articuladas en el mundo fundamentalmente a través de la actividad performativa.

Por su parte, el antropólogo británico Victor Turner, interesándose por la teatralidad como fuente de herramientas para un estudio etnográfico dinámico, puso el foco de sus estudios en los fenómenos rituales, a partir de los cuales desarrolló la teoría del drama social, eje de su obra, y, posteriormente, en la década del 80, una antropología de la *performance*, inaugurando este campo de investigación.

De acuerdo con esta teoría, los conflictos sociales se estructuran como dramas, con una estructura diacrónica y fases bien delimitadas de ruptura, crisis, transición y resolución (o separación, según el caso), muy similar a la estructura del teatro clásico. Los dramas sociales suspenden el devenir y los roles normales de la vida social cotidiana y obligan al grupo a tomar conciencia de los propios comportamientos en relación con los propios valores, induciendo e incluyendo procesos reflexivos.

Turner resalta además el hecho de que las *performances* contienen una alta proporción de símbolos no verbales, modos de comunicación que utilizan diferentes medios como el sonido, la danza, la actuación, y las artes plásticas. Toma a la *performance* como unidad procesual de análisis, a la que entiende más allá de su funcionalidad como representación de una estructura social. Las *performances* no son simples reflejos o expresiones de la cultura o de los cambios culturales sino que pueden ser ellas mismas agentes del cambio, representando la visión que la cultura tiene de sí misma y delimitando el marco en el que los actores bocetarán lo que consideran mejores o más interesantes modos de vida. De este modo la *performance* puede ser considerada tanto en su calidad de reproductora de un orden establecido (mediante ritos oficiales, etc.) como en su capacidad para parodiarlo, criticarlo y subvertirlo (carnaval, ritos liminoides, parodias, manifestaciones políticas).

Otros aportes han sido hechos por Richard Schechner, teórico del teatro y dramaturgo, que trabajó junto a Victor Turner y se interesó por el estudio de los fenómenos teatrales y rituales y por la relación entre ambos. *Performance* es usado por este autor para designar un amplio espectro de acciones

humanas que a través de la presentación o exhibición del cuerpo apunten a reforzar o transformar situaciones de existencia. Toda *performance* debe además implicar una conducta restaurada (*twice behaved-behavior*: comportamiento dos veces actuado), lo cual limita el campo de aplicación de los estudios de la *performance* a aquellos fenómenos vinculados a la representación. Al igual que Turner, Schechner sostiene que los performers, y a veces incluso los espectadores, son transformados a través de la *performance*. Más recientemente, la filósofa Judith Butler retoma el concepto lingüístico de performatividad, en tanto capacidad que tiene el discurso de producir lo que nombra, para referir al modo en que el discurso produce a través de la reiteración. Sin embargo, es justamente en esta reiteración donde Butler ve la posibilidad de desestabilizar y hacer entrar en crisis las categorías socialmente construidas,

porque en virtud de la misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones, como aquello que escapa a la norma o que la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de la norma. (Butler, 2002: 29)

Es decir que la repetición nunca es de lo mismo, porque siempre hay diferencias, aunque sean sutiles, pequeños desplazamientos, errores en la repetición, es por eso que las categorías son siempre incompletas, y están abiertas a la resignificación. De este modo, el hecho de que toda inscripción o todo lugar de emergencia del sujeto sea incompleta y ambigua, da al sujeto la posibilidad de resolver en la praxis la incompletud y la ambigüedad de la inscripción. Esto posibilita que el sujeto se haga cargo activamente del poder que lo produjo, constituyéndose en agente.

A partir de esta posibilidad, Butler propone aspirar a la formación de agentes performativos no sujetos, mediante una metafísica que denomina contraimaginaria o paródica, basada en la distinción entre la lógica de la identidad y la de la identificación. De este modo insta a la parodia, a la improvisación, a la fantasía, como un ejercicio de la libertad que desontologiza, es decir, que pone de manifiesto que lo natural, lo originario, lo idéntico, no es más que una ficción.

El arte de *performance*

En el campo del arte el término *performance* se utiliza para hacer referencia un género que incluye acciones provenientes de distintos lenguajes artísticos, que se caracterizan por privilegiar la producción de experiencia real más allá de la ficción, interpelando tanto al artista como al espectador y redefiniendo el sentido del arte.

El arte de *performance* tiene sus antecedentes en las acciones en vivo de los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, sin embargo, es entre las décadas de 1960 y 1970 que la denominación *performance* empieza a utilizarse para identificar todo un abanico de propuestas artísticas que desplazan el énfasis desde la materialidad del objeto hacia la temporalidad del acto, poniendo en cuestión el estatuto del objeto artístico y la legitimidad de las instituciones por las cuales circula. El arte de *performance* no quiere colocar al espectador frente a un objeto de arte para que lo contemple y lo interprete, sino que lo invita a cruzar, hacia un espacio y un tiempo especiales donde actores y espectadores se movilizan hacia afuera de sus comportamientos habituales, de este modo, el sentido de la *performance* no proviene de objetos u obras finales resultantes sino de procesos de índole experimental, cognitiva, vivencial y relacional.

Si bien una *performance* puede generarse desde cualquier lenguaje artístico y es característica de este tipo de manifestaciones la utilización de diversos lenguajes, dado que el movimiento que da origen al arte de *performance* se origina en el seno de las artes plásticas, es en relación con estas que pueden comprenderse muchas de las rupturas que este arte de acción propone respecto del arte tradicional. Entre éstas, quizás la principal sea el cuestionamiento al estatuto del objeto artístico que provoca un desplazamiento del foco de la producción de objetos terminados a la realización de acciones en las que lo que importa es la experiencia, el aquí y ahora de la producción en vivo, de este modo, se vuelve esencial la presencia física del artista quien convierte su propio cuerpo en obra de arte:

Muchos de nosotros somos exiliados de las artes visuales, pero rara vez hacemos objetos con el fin de que sean exhibidos en museos o galerías. De hecho, nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas (...) cuando nosotros creamos objetos, lo hacemos para que sean manipulados y utilizados sin remordimiento durante el performance. En realidad no nos importa si estos objetos se gastan o se destruyen. De hecho, cuanto más utilizamos nuestros "artefactos", más "cargados" y poderosos se vuelven. (Gomez Peña, 2005: 202)

Esta presencia activa del artista va de la mano de la búsqueda de una relación más directa y espontánea con el espectador, quien experimentará la acción con toda una escala de implicaciones posibles desde la observación hasta la participación activa. Por otra parte, el cuestionamiento del estatuto de la obra de arte y las instituciones que lo sustentan, impulsa la utilización de espacios diferentes a los tradicionales museos y galerías o el uso disruptivo de los mismos:

El universo de la galería, el museo, del mercado, de la colección, se ha convertido para muchos creadores en demasiado estrecho, por lo que es un impedimento para la creatividad. De ahí la elección de un arte circunstancial subtenido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de obras, en el sentido decisivo de la inmediatez, de la relación más corta posible entre el artista y su público. (Ardenne, 2006: 15)

Más allá de que, como mencionábamos anteriormente, gran parte del movimiento que dio origen al arte de *performance* se inició en las artes plásticas, este movimiento llegó rápidamente a las artes escénicas, sumado al que ya se estaba produciendo en búsquedas tales como las del teatro experimental y la danza posmoderna, y es por eso que al hablar de *performance* dentro del campo del arte se hace referencia tanto a experiencias que provienen de las artes plásticas como a propuestas surgidas de las artes típicamente escénicas (teatro, danza, música y sus múltiples combinaciones posibles). Sin embargo, como planteábamos antes, características tales como la centralidad del cuerpo del artista o el énfasis puesto en la temporalidad del acto más que en la producción de un objeto, producen grandes rupturas en las artes plásticas pero no parecen generar quiebres en las artes escénicas en las que el cuerpo y el tiempo, son de por sí los materiales esenciales. Surge entonces la pregunta acerca de cuáles son las rupturas específicas, o el modo

particular en el que estas se producen, provocadas por el impacto del arte de *performance* en las artes escénicas.

Una de las principales rupturas que el arte de *performance* genera en las artes escénicas es el cuestionamiento de la intención narrativa y de la representación. Se busca producir un “acto real” compartido por actores y público, que difumine las fronteras entre arte y vida poniendo foco en la experiencia del artista y del espectador

se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad, antes que trabajar del lado del simulacro, de la descripción figurativa o del jugar con el fenómeno de las apariencias [...] La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales. (Ardenne, 2006: 11)

El abandono de la representación implica también, en muchos casos, dejar entrar al público en el proceso mismo de la puesta en escena, poniendo en evidencia mecanismos que en el arte tradicional permanecían ocultos, dejando ver el esfuerzo, las dificultades, el trabajo, las falencias, los errores, y develando los modos en los que se construye la ilusión y el artificio que supone una obra en el sentido tradicional.

Otra de las influencias de la *performance* en las artes escénicas tiene que ver con los modos de usar los cuerpos. Si en las artes plásticas el movimiento estaba dado por la aparición del cuerpo del artista que pasaba de estar ausente en la pintura o escultura tradicional a ocupar un lugar central en la propuesta performática, en las artes escénicas lo que cambia es el modo en que el cuerpo se ve implicado y el tipo de cuerpo que se pone en escena: los cuerpos aparecen más expuestos, toman más riesgos, se ponen en escena cuerpos imperfectos, no entrenados, cuerpos feos, cuerpos en los que no se reconoce ningún tipo de virtuosismo, ni belleza, ni cualidad particular, o bien cuerpos en los que se reconocen cualidades diferentes a las reconocidas por el arte tradicional. Se trata de poner en escena cuerpos más cotidianos, más reales, menos protegidos por la coraza de la técnica adquirida por un entrenamiento dancístico o actoral.

Finalmente, y al igual que pasaba en el caso de las artes visuales, la *performance* invita a las artes escénicas a la exploración de espacios no

convencionales, no escénicos, no usuales. Este uso de espacios no convencionales, es decir, espacios que no se encuentran destinados expresamente a la realización de obras de arte, o la utilización de espacios convencionales como galerías, museos o teatros de maneras diferentes a las habituales, vuelve difuso el límite entre el espacio público y el espacio escénico, interpelando por medio de la sorpresa o la incomodidad y tensionando así el espacio en común.

Todas estas características, junto a otras tales como el cuestionamiento al concepto de belleza y a la existencia de una razón totalizadora organizadora de lo bello, la fragmentariedad y la hibridación, la dilución de las fronteras entre géneros y entre lo popular y lo culto y el uso creciente de la tecnología, si bien permiten caracterizar y dar cierta unidad al amplio y diverso conjunto de manifestaciones artísticas que se engloban bajo el concepto de *performance*, no son específicas del arte que adscribe a esta categoría sino rupturas, inquietudes o cuestionamientos que tienen origen en distintos momentos de la historia del arte moderno y que coexisten en diversas propuestas actuales que dan cuenta de la confluencia de estilos, lenguajes y tiempos propia del arte contemporáneo.

Estas características, que coinciden en la ruptura de gran parte de los códigos establecidos por el arte tradicional, proponen una redefinición del lugar del espectador y generan una suerte de paradoja o ambivalencia en torno a la accesibilidad de la propuesta artística que abre numerosos interrogantes respecto de la recepción de la misma. Si bien por una parte, al proponerse nuevos ámbitos de circulación para el arte que muchas veces incluyen espacios públicos se acerca el arte a la vida cotidiana y al público en general, el abandono de la representación y la ruptura de los códigos preestablecidos en el lenguaje artístico provoca muchas veces una mayor dificultad para la comprensión y la valoración de estas obras en tanto tales.

Convergencias entre ambos usos del concepto de *performance*

Como puede extraerse de lo previamente descrito, el arte de *performance* y el uso teórico-analítico del concepto de *performance*, coinciden en su contexto de surgimiento y consolidación. Si bien con algunas manifestaciones o apariciones previas, ambos toman fuerza a partir de los años 60 y 70, en estrecha vinculación con la crisis de la modernidad, el giro lingüístico, el posestructuralismo, el replanteo del rol de las ciencias y de las artes, la crisis de las disciplinas del conocimiento, las críticas a la representación, el replanteo de la relación sujeto-objeto, el interés creciente por la hermenéutica y la fenomenología, el desdibujamiento de las fronteras disciplinares y la generación de campos transdisciplinares. Este contexto sociocultural se caracteriza también por una atención y preocupación crecientes dirigidas hacia lo corporal; ciertos cambios en los modos de concebir y organizar el cuerpo en las sociedades occidentales contemporáneas, en vinculación con la crisis de los valores e instituciones de la modernidad, configuraron un escenario en el que el cuerpo ocupa un lugar cada vez más central no sólo en los círculos académicos y artísticos, sino también en el pensamiento y la vida cotidiana. La conjunción de estas características contextuales puede ser visualizada a través de la *performance*, en tanto actividad artística y concepto científico, en el que las reconsideraciones, replanteos y rupturas mencionadas, se desarrollan con un fuerte eje en el cuerpo, ya sea en tanto objeto-sujeto de la *performance* artística o en tanto eje fundamental del análisis teórico-conceptual.

En este contexto, tanto en el campo del arte como en el campo de las ciencias sociales, la *performance* instaló una serie de rupturas y nuevos horizontes de posibilidad, a la vez que potenció el cruce y el diálogo entre disciplinas.

Mientras que en el campo estético el *performance* (o arte-acción) apareció en rebeldía al establishment teatral y de las artes plásticas, los estudios del *performance* surgieron rebelándose en contra del establishment académico, los departamentos de teatro y drama, así como los departamentos de antropología y lingüística tradicionales. La rebelión condujo a que este joven campo mirara hacia otros horizontes, de tal forma que hoy, como apunta Schechner, se trata de un conjunto de teorías "inter", es decir, interdisciplinarias e interculturales, también intersticiales, e interactivas. El *performance* es, además, "post", ya que abreva del

pensamiento postmoderno y postestructuralista, así como la crítica postcolonial.
(Prieto Stambaugh, 2005)

En este sentido, es posible considerar que las convergencias entre el arte de *performance* y las ciencias sociales que comienzan a realizar estudios de *performance* o estudios basados en la performatividad, generan un campo de influencias múltiples, en el cual los desarrollos teórico-metodológicos se nutren de las experiencias performáticas y las experiencias performáticas de los desarrollos teórico-metodológicos conformando un saber transdisciplinario en el que la adscripción a una u otra disciplina se vuelve difusa.

A continuación nos referiremos a una serie de encuentros recientemente organizados desde el campo de las ciencias sociales en Argentina, en los que el trabajo conjunto entre investigadores sociales y artistas sumada a la inclusión de la *performance* como tema de discusión y análisis y a su presencia como práctica artística, permiten visualizar en torno a un ejemplo concreto varias de las cuestiones planteadas hasta aquí sobre las actuales relaciones entre arte y ciencias sociales y reflexionar sobre la potencialidad de estas vinculaciones para la producción de conocimiento.

Performance en contextos académicos

En los últimos años, comenzaron a gestarse desde ciertos ámbitos académicos propios de las ciencias sociales, una serie de Encuentros en los que se incluyeron, tanto espacios de reflexión teórica sobre la *performance* como la realización de *performances* en vivo. Nos referimos al II Encuentro Platense de Investigadores/as en Danza y Performance, las I Jornadas de Estudios de la Performance y el I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidad en las Culturas, realizados entre diciembre de 2011 y agosto de 2012 en las ciudades de La Plata, Córdoba y Rosario respectivamente.

El II Encuentro Platense de Investigadores/as en Danza y Performance, organizado conjuntamente por el Grupo de Estudio sobre Cuerpo de la Universidad Nacional de La Plata y la compañía de danza contemporánea

Proyecto en B ruto, tuvo lugar en la ciudad de La P lata los días 5 y 6 de diciembre de 2011 y fue la continuación de un I Encuentro de una jornada de duración, realizado el año anterior, en el que las discusiones se organizaron en torno a diez exposiciones orales de investigadores y artistas invitados⁷. El II Encuentro redobló la apuesta del primero, combinando en un mismo evento reflexiones teóricas y experiencias en movimiento, mediante una convocatoria abierta a la presentación de exposiciones orales, obras, intervenciones, instalaciones y *performances*, y la invitación para la realización de un taller. Ambos encuentros tuvieron como objetivo contribuir a la construcción de un espacio de diálogo e intercambio entre personas interesadas en reflexionar acerca de la corporalidad, la danza, el teatro y la *performance*, generando nuevos puentes entre las artes, la filosofía y las ciencias sociales.

Durante las dos jornadas del II Encuentro, se contó con la presentación de quince exposiciones orales, la proyección de tres videos y la realización de trece obras/instalaciones/*performance* y un taller todos los cuales fueron agrupados por afinidad temática y funcionaron como disparadores para las discusiones, debates e intercambios posteriores a su presentación. El resultado fue el afianzamiento de un espacio de intercambio de experiencias, reflexiones e investigaciones, preguntas, avances y resultados, que contó con la presencia de más de sesenta artistas e investigadores de las ciudades de La Plata, Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca, e invitados especiales de Venezuela y Francia, a los que se sumó una gran cantidad de asistentes.

Las I Jornadas de estudios de la Performance organizadas por el equipo de investigación “Subjetividades Contemporáneas: Cuerpos, erotismo y performances” de la Universidad Nacional de Córdoba y realizadas en la facultad de Filosofía y Humanidades de esta Universidad los días 3 y 4 de mayo de 2012, buscaron superar la dispersión de los numerosos estudios sobre *performances* artísticas y sociales producidos en nuestro país reuniendo investigadores e investigaciones sobre la temática con el objetivo de construir un espacio común para la discusión, revisión y actualización acerca de tópicos específicos en torno a la Teoría de la Performance. Estas jornadas contaron con más de cincuenta ponencias distribuidas en trece mesas de trabajo y dos

mesas redondas, que evidencian la diversidad temática que abarcan los estudios sobre *performance*⁸, y con una serie de *performances* en vivo realizadas por nueve artistas invitados.

El I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas fue organizado por el Área de Antropología del Cuerpo de la Universidad Nacional de Rosario, el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad Nacional de Buenos Aires y el Grupo de Estudio sobre Cuerpo de la Universidad Nacional de La Plata, desde la Red de Antropología de y desde los cuerpos, conformada por antropólogos/as e investigadores/as de disciplinas afines de diferentes universidades latinoamericanas. Este encuentro se realizó en la ciudad de Rosario, los días 1, 2 y 3 de agosto de 2012 y tuvo como objetivo generar un espacio de intercambio interregional, dedicado al estudio del rol de las corporalidades en distintos ámbitos de la cultura (como el trabajo, la salud, la estética corporal, el arte, la religión, el deporte, las diversas instituciones, los procesos de subjetivación) y a los modos en que estas corporalidades son atravesadas por las problemáticas más amplias de género, clase, raza y etnicidad. Este encuentro, en el que participaron más de quinientas personas de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Perú, Bolivia, Venezuela y Uruguay, incluyó tanto un Grupo de Trabajo dedicado a la reflexión sobre Movimiento Corporal, Arte y Performance como la realización de Performance-Talleres y Performance-Intervenciones, asociadas a los distintos grupos de trabajo.

Tanto en el Encuentro Platense como en el Latinoamericano, las obras, intervenciones, videos, *performances* y talleres fueron recibidos por medio de una convocatoria abierta que los proponía como modos de comunicación análogos a la tradicional presentación de posters y exposición oral de ponencias y se buscó que, al igual que estas, funcionaran como puntos de partida y disparadores para el intercambio y la reflexión en torno a las temáticas de discusión propuestas por cada uno de los encuentros.

Uno de los principales desafíos que introduce la inclusión de estas modalidades performáticas de participación en contextos académicos tiene que ver con la posibilidad de explorar otras formas de transmitir el conocimiento

científico. Una inquietud presente en muchos de quienes son a la vez investigadores y artistas, que surge del sentimiento de que así como gran parte de lo que se percibe durante la investigación y se elabora en ideas, argumentos y conceptos se percibe a través de la corporalidad y la afectividad y se elabora, no solo desde la razón sino también y al mismo tiempo mediante sentimientos, percepciones y sensaciones que muchas veces son difíciles de imprimir en una comunicación oral o escrita del estilo de las que tradicionalmente se utilizan en el ámbito académico. La propuesta de abrir el juego e incluir, además de la tradicional ponencia escrita y exposición oral de la misma, otras modalidades de presentación de las ideas tales como la realización de *performances-intervenciones* y *performances-talleres* fue un modo de dar respuesta a estas inquietudes, comunes entre quienes desde las ciencias sociales se dedican al estudio del cuerpo y del arte, y una apuesta a que estos otros modos de comunicar e interpelar son posibles y a la vez necesarios en ciertos espacios de reflexión que afortunadamente empiezan a proliferar.

La convocatoria a estas nuevas modalidades de participación en ámbitos académicos intentó resaltar la importancia de que las intervenciones, obras, vídeos y talleres propuestos se enlazaran con las temáticas y ejes de discusión promovidos en los encuentros, funcionando de este modo como nuevos disparadores y puntos de partida para los diálogos y discusiones que atravesaran las diversas instancias promovidas por cada encuentro. En función de esta intención, se pidió a quienes propusieran estos modos de participación, que enviaran un breve texto en el que explicitaran cuál era el modo en que su propuesta se enlazaba con las temáticas del encuentro y cuáles eran los principales ejes de discusión y reflexión que se buscaban abrir con cada trabajo. Por otra parte, al estilo del formato usual en la tradicional modalidad de exposición oral de ponencias, en ambos encuentros, luego de cada *performance* (obra, vídeo, intervención o taller) o bloque de *performances*, se abrió a un espacio de debate e intercambio coordinado/guado por una o más personas convocadas en calidad de comentaristas y coordinadores y en el que se invitaba a participar a todos los presentes.

Esta apuesta de incluir *performances* en reuniones científico-académicas, fue un modo de apostar a la posibilidad de construir puentes entre dos mundos, el mundo del arte y el mundo de las ciencias sociales y proviene, como decíamos anteriormente, de personas y grupos que investigan acerca de las prácticas corporales, la danza, el teatro o las artes de la *performance* desde las ciencias sociales, las humanidades y la filosofía y, al mismo tiempo, practican alguna disciplina artística, es decir, personas que forman parte del ámbito académico pero que al mismo tiempo participan del mundo del arte y que por lo tanto, conocen los códigos y formas habituales tanto en uno como en otro universo. Sin embargo, no todas las personas que se sienten convocadas a participar en estos nuevos espacios de intercambio tienen esta doble pertenencia y por lo tanto, lo más habitual es que sean ajenas a las lógicas ya sea del ámbito artístico o del científico-académico. Por otra parte, estos nuevos ámbitos representados por los Encuentros que comentamos, buscaron comenzar a producir nuevas lógicas y no simplemente reproducir las ya existentes en los ámbitos tradicionales, pero como ocurre en toda empresa innovadora estas búsquedas tuvieron sus dificultades.

La primera de estas dificultades se puso de manifiesto a la hora de la organización y tuvo que ver, justamente con la dificultad de romper con algunos hábitos muy arraigados, ya sea en el mundo académico, ya sea en el mundo del arte, para poder comenzar a pensar nuevas reglas. Desde las discusiones acerca de las alternativas de financiamiento hasta las decisiones relativas a los criterios de aceptación de las propuestas, el habitus académico de algunos chocó con las lógicas del mundo del arte portadas por otros obligando en algunos casos a combinarlas y en otros, los más difíciles, a pensar un nuevo conjunto de reglas.

Otra dificultad se manifestó a la hora del envío de propuestas performáticas por parte de artistas que, en su mayoría, no pertenecían al ámbito de las ciencias sociales y a muchos de los cuales les costó romper con la lógica del festival de danza o teatro o la galería de arte, en los que cada artista muestra el material que tiene o se encuentra trabajando en lugar de pensar un material específico, afín a las temáticas de discusión propuestas y apto para funcionar como

disparador de diálogos e intercambios y en el que el interés de participar tiene más que ver con mostrar lo que se está haciendo ante la comunidad de artistas que con compartir ciertas inquietudes y abrir un ámbito de discusión. En esta misma línea, a muchos de los *performers* les costaba, les incomodaba o simplemente no les interesaba la instancia de debate posterior propuesta desde la organización de los Encuentros y ante la invitación a abrir un espacio de diálogo daban respuestas tales como “no era la idea hablar sino que puedan tener una vivencia corporal [...] venir a hacer algo así, algo que interpela [en un contexto académico en el que habitualmente no se hacen este tipo de cosas]” o pedían un poco más de tiempo para terminar de vivenciar la *performance* que acababan de realizar “todavía estamos medio movilizadas por lo que acaba de pasar”. En algunos de estos casos, mientras los organizadores intentaban respetar los tiempos pautados en la programación, que obligaban a pasar rápidamente a la discusión luego de cada bloque de *performances* o ponencias, los *performers* se mantenían conectados con el tiempo y la afectación propios de la performance resistiéndose a adecuarse al tiempo y a la menor carga de afectividad propias de un formato académico que aunque renovado, aún conserva rasgos del formato académico tradicional. Esta resistencia nos permite dos líneas de lectura, una primera, desde la cual podemos entender esta diferencia en el manejo de los tiempos simplemente como producto/efecto del encuentro entre dos ámbitos, el artístico y el académico, que poseen lógicas y reglas diferentes. Desde una segunda lectura, podemos leer esta diferencia en el manejo de los tiempos como una resistencia explícita e intencionada por parte de los *performers* provenientes del ámbito artístico, a adecuarse a las reglas de juego propuestas por la organización de un evento que, aunque gestado desde una intención de apertura, no deja de ser un evento académico que mantiene ciertas reglas propias del modelo tradicional.

Sumadas a estas dificultades en el manejo de los tiempos, la inclusión de *performances* en eventos académicos obligó a resolver ciertas cuestiones relativas al uso de los espacios, ya que en muchos de los casos se buscó que las acciones performáticas ocuparan lugares tales como patios, halls, pasillos e

incluso baños, disrumpiendo y ampliando el uso del espacio habitual en una reunión científica al estilo tradicional. Sin embargo, este uso novedoso y abierto del espacio, generó muchas dificultades a la hora de generar los diálogos posteriores a cada *performance* o grupo de *performances*, ya que, a diferencia de lo que ocurre luego de la presentación de un conjunto de ponencias en un espacio cerrado donde el auditorio está representado por un conjunto quieto y relativamente estable de personas habitualmente sentadas, cuando las *performances* se realizan en espacios abiertos por los que el público circula, se hace necesario buscar modos de contener o reagrupar a quienes vieron o participaron de estas acciones si se pretende generar un diálogo al finalizar. Esta dificultad, permite pensar en las limitaciones de nuestra cultura para concebir un pensamiento en movimiento y a la vez, abre la pregunta acerca de si es realmente necesario generar esas instancias de diálogo posterior que tanto cuestan luego de las *performances*, o si tal vez se puede confiar en el valor de lo que las personas piensan y comparten en pequeños grupos mientras las miran o transitan y en que esas reflexiones y pensamientos producidos durante la *performance* van a emerger en otras instancias de diálogo menos forzadas que las que se pretende establecer. Podría sospecharse que esta insistencia en generar diálogos posteriores análogos a los que se realizan luego de los bloques de ponencias, al mismo tiempo que traduce un interés por parte de quienes provienen del ámbito académico de legitimar la potencialidad de la *performance* de comunicar y producir conocimiento, daría cuenta de cierta imposibilidad de quienes están formados en este ámbito de desprenderse de la lógica del formato académico tradicional. Estas dificultades de abandonar ciertas lógicas de pensamiento propias del mundo científico-académico se observaron claramente en las instancias organizativas de estos encuentros, en los que ciertas opiniones denotaban temor o falta de interés en incluir estas nuevas modalidades, mientras que otras daban cuenta de su consideración como actividades meramente decorativas, mostrando la dificultad de quienes se han formado en ámbitos académicos tradicionales, de entender las distintas modalidades de

performances convocadas como modos legítimos de construir y transmitir conocimiento científico.

Ahora bien, más allá de estas dificultades y de la gran cantidad de preguntas e inquietudes que de ellas surgen, la introducción de *performances* en contextos académicos sin dudas representó una experiencia sumamente enriquecedora ya que permitió interpelar desde nuevos lugares, habilitando formas de relación sujeto-conocimiento y sujeto-sujeto más afectivas y emotivas poniendo el cuerpo como medio de esas relaciones. El hecho de comprometer el cuerpo y ampliar la sensibilidad mediante la realización de *performance*-talleres y *performance*-intervenciones, permitió multiplicar las formas de abordar ciertos problemas, facilitando la reflexión conceptual de los mismos, sobre todo a la hora de tratar temas a los que es difícil acceder únicamente desde el concepto y la palabra. La experiencia de las *performances*, permite volver accesibles para quienes la han transitado, muchas de las sensaciones y emociones que atraviesan las reflexiones de los investigadores que se encuentran trabajando en determinados problemas y que serían muy difíciles de transmitir mediante un texto escrito o una comunicación oral al estilo tradicional.

Al mismo tiempo, el hecho de compartir estas experiencias -ya sea al involucrar sus cuerpos en los mismos talleres o al vibrar, angustiarse, aburrirse o emocionarse con las mismas obras o intervenciones- habilitó entre los participantes de estos encuentros formas de relación atravesadas por un sentido de comunidad no habitual en las reuniones científicas tradicionales, como si la vivencia de una corporalidad compartida e imbricada diera lugar a una sensación de potencia de la mano de la conciencia de estar construyendo algo colectivamente.

En este punto, es interesante recordar las palabras escritas por la representante argentina del Comité Académico del encuentro rosarino, poco antes de comenzar la organización del mismo:

Y vinculado a este último punto de la irreductibilidad, intraductibilidad de la experiencia sensorial kinética al lenguaje de la palabra, debo reconocer que otro deseo, seguramente más utópico, alimenta y alienta estas reflexiones: que así como las palabras nos han ayudado a “repensar los movimientos” corporales de las danzas, estos últimos puedan ayudarnos también a “remover los pensamientos” en nuestro a veces demasiado aquietado y disciplinado medio

académico; esto es, que los cuerpos en movimiento de las performances pueda constituirse un día tanto en un método de investigación como en un medio de comunicación complementario al de la palabra escrita en nuestros estudios en ciencias sociales y humanísticas. (Citro, 2012:63)

Más cerca de lo que podría haberse pensado, este deseo compartido por muchos comenzó a volverse realidad. Así, estas primeras búsquedas muestran que es posible crear en la academia un espacio que no solamente posibilite nuevos y ricos cruces entre el arte y las ciencias sociales sino que además ponga en movimiento e interpele desde la acción estética los habitualmente quietos y disciplinados cuerpos de quienes se han formado en el ámbito científico, permitiendo conocer desde el arte y desde el cuerpo en movimiento, algo que hasta hace muy poco tiempo parecía utópico y que desde estas experiencias está comenzando a suceder.

Arte, cuerpo y políticas del conocimiento

La consideración de estas experiencias en las que el arte de *performance* se propone como un lugar desde el cual conocer y no solamente como un objeto de estudio acerca del cual pensar y reflexionar, ha puesto de manifiesto varias de las implicancias epistemológicas de esta relación entre arte y ciencias sociales. Al mismo tiempo, la revisión de estas experiencias teniendo en cuenta no sólo las aperturas que lograron generar sino también las dificultades e inquietudes que desataron invita a reflexionar acerca de las implicancias políticas de la inclusión del arte en contextos académicos.

Como mencionábamos anteriormente, la inclusión de modalidades performáticas de participación -tales como obras, intervenciones, instalaciones y talleres- en eventos que tradicionalmente admitieron sólo la exposición oral de ideas mediante la presentación de ponencias y el dictado de conferencias, habilita nuevos modos de comunicar y compartir los resultados de investigaciones o reflexiones académicas o artísticas, permitiendo interpelar desde lenguajes que antes no estaban habilitados en ese tipo de reuniones, multiplicando así las posibilidades comunicativas a la hora de la presentación

de los trabajos. Esta apertura promueve la creación de trabajos performáticos, producidos por personas formadas desde las ciencias sociales y a la vez desde la danza, el teatro u otras artes, apelando a un tipo de comprensión ligada no sólo a lo conceptual sino, fundamentalmente a lo carnal y emotivo, para poner en común problemáticas sociales o políticas.

Un ejemplo de este tipo de trabajos fue la *performance* dirigida por una socióloga, formada a la vez en el campo del teatro, quien presentó los avances de su investigación de doctorado sobre las condiciones de trabajo de los cosechadores de yerba mate en Misiones a través de una obra mediante la cual logró transmitir muchas de las ideas, sensaciones y emociones que atraviesan su trabajo y que hubieran sido más difíciles de generar a través de una ponencia al estilo tradicional. Otro ejemplo de *performance* cuya intervención fue profundamente movilizadora, permitiendo una comprensión más emotiva y carnal del tema que presentaba, fue la realizada por un grupo de actrices y bailarinas formadas a la vez como sociólogas y antropólogas, acerca de las esterilizaciones forzadas realizadas en Perú durante el gobierno de Fujimori.

Lo interesante de este tipo de trabajos es que debido a la formación de sus autoras en el campo de las ciencias sociales, las temáticas tratadas bien podrían haber sido presentadas mediante una comunicación escrita en el formato tradicional de ponencia y, por otra parte, dado que sus autoras son también actrices y bailarinas, estos mismos trabajos podrían haber sido presentados como obras en festivales u otras instancias propias del circuito de las artes escénicas. Sin embargo, creemos que la existencia de estas *performances* y su presentación en un contexto que propone el diálogo entre ambos mundos, son sumamente enriquecedoras ya que permiten una comprensión más integral de las problemáticas que sus autoras buscan compartir y, al mismo tiempo, posibilitan interpelar de un modo distinto, tanto a los investigadores sociales que no están acostumbrados a recibir ese tipo de estímulos (o al menos no en un ambiente académico), como a los artistas que, en este nuevo contexto de presentación, modifican su percepción de las mismas, ganando importancia a la par de los aspectos propios del lenguaje

artístico, tradicionalmente valorados en el circuito escénico, los aspectos más ligados al contenido y la forma de comunicarlo. Al mismo tiempo, el hecho de conocer las inquietudes que impulsaron el proceso de creación de las obras habilita nuevas líneas de lectura modificando también su recepción.

La apertura de estos encuentros a la participación, no sólo de personas que pertenecen simultáneamente al ámbito del arte y al de las ciencias sociales, sino también de personas que pertenecen solamente a uno u otro de estos ámbitos tiene también implicancias políticas y epistemológicas. A pesar de que en los últimos años se observa un creciente interés recíproco entre las artes y las ciencias sociales, aún persiste la tendencia a que los trabajos producidos dentro de cada uno de estos ámbitos circulen casi exclusivamente dentro del campo en el que han sido producidos, es decir, que los trabajos realizados por artistas sean leídos, discutidos y comentados por sus propios colegas dentro de ámbitos de los que no participan investigadores de las ciencias sociales, mientras que, por otro lado, los trabajos sobre danza, teatro y *performance* producidos por científicos sociales transitan predominantemente por sus circuitos académicos particulares. Por otra parte, los circuitos del arte y de la academia, suelen funcionar como ámbitos cerrados a la participación de personas que no se reconozcan como pertenecientes a estos mundos, de modo que los artistas que se encuentran realizando reflexiones teóricas y producciones escritas sobre su propia práctica, difícilmente se sienten convocados a participar de las reuniones académicas tradicionales del mismo modo que quienes no forman parte del mundo del arte rara vez participan en las reuniones de artistas. De este modo, la apertura en el ámbito académico de un espacio en el que se abran las puertas a los artistas investigadores no sólo para que presenten trabajos performáticos sino también para que compartan sus reflexiones en conferencias y mesas de ponencias, al mismo tiempo que se invita a los investigadores sociales a presentar sus trabajos no sólo de la manera que es habitual para ellos sino también mediante la realización de *performances*, provoca una ruptura de ciertas lógicas hegemónicas de producción y circulación del conocimiento, desdibujando los límites entre arte y ciencia y permitiendo de este modo cruces transdisciplinarios que hacen

posible la emergencia y el abordaje de la complejidad de las temáticas y fenómenos que configuran este nuevo campo de conocimiento.

Esta ruptura de las lógicas hegemónicas va de la mano de un cuestionamiento de los supuestos positivistas definitorios del conocimiento, profundizando el pluralismo metodológico que ya se venía desarrollando, y posibilitando la inclusión de métodos propios del campo artístico en el campo de las ciencias sociales para su utilización como herramientas en la producción de conocimiento. En la base de estos cuestionamientos se encuentra la redefinición del concepto de objetividad, que se relativiza permitiendo la ampliación de los conceptos de razón y verdad, para dar lugar a una razón ampliada y a la consideración de la verdad del arte y su valoración como forma de conocimiento. En este sentido, la inclusión de *performances* en ámbitos académicos propios de las ciencias sociales, representa no solo una salida de los espacios tradicionales del circuito artístico y una reapropiación de los espacios tradicionales del campo científico, sino también un modo de legitimación del conocimiento desde el arte.

En continuidad con estas rupturas en las lógicas hegemónicas de producción, circulación y legitimación del conocimiento, la inclusión de *performances* en ámbitos académicos invita a reevisar una serie de reglas respecto de la valoración de las producciones académicas en el sistema de acreditación propio del campo científico. En este sentido, así como la *performance* en el mundo del arte atenta contra el estatuto del objeto artístico, que puede ser exhibido y vendido, la *performance* en las ciencias sociales atenta contra la hegemonía del texto escrito, que tiene un autor y puede ser publicado y citado. La generación de estos nuevos espacios pone en cuestión ambas lógicas y promueve la conformación de un campo que pueda regirse por normas alternativas; se abre así la posibilidad de crear un nuevo conjunto de reglas formado en parte por algunas ya existentes pero renovado por otras surgidas de las nuevas lógicas que empiezan a generarse.

La conformación de un nuevo espacio, aún abierto y en vías de construcción, y la definición de sus reglas invita a un ejercicio de pensamiento y acción colectivos. En las experiencias que aquí relatamos este ejercicio colectivo

estuvo presente en diversas instancias, cobrando particular importancia en aquellas que conllevaban una mayor implicación corporal tales como las *performances* colectivas y los talleres. En estos casos, la presencia de modos distintos de usar el cuerpo y el hecho de que se compartan estas instancias cuerpo a cuerpo a través de la experiencia artística, generan nuevos modos de relación más mediados por lo emotivo y lo afectivo y dan lugar a nuevas formas de comunicación, que resguardan un espacio no determinado ni determinable de antemano y que solicita un permanente acto de re-fundación comunitaria, una participación activa de las personas involucradas en la creación de su propia comunidad (Gruner, 2000).

En este punto nos parece importante destacar que en los eventos a los que estamos haciendo referencia, lo corporal no sólo estuvo presente en los momentos en los que el cuerpo se involucraba activamente de formas diferentes a las habituales en el ámbito académico, sino que atravesó las distintas instancias de estos encuentros haciéndose presente en la mayor parte de las reflexiones y discusiones. Es por esto que es posible considerarlo como una dimensión que permite articular las implicancias políticas y epistemológicas de la inclusión del arte de *performance* en contextos académicos.

El foco en lo corporal, en sintonía con la crítica a la hegemonía del racionalismo, el positivismo y la representación, es parte de este nuevo campo en el que el arte y la ciencia se aproximan en la búsqueda de nuevas formas de producción de conocimiento y de legitimación del mismo. Así, otras racionalidades, otras lógicas, otras formas de vincularse con el mundo y de aprehenderlo, resultan evidenciadas y son revalorizadas como formas válidas de conocimiento, haciendo posible la puesta en valor de otros tipos de saber, vinculados a lo experiencial, lo sensible, lo afectivo y lo emotivo, frente al conocimiento racional sobrevalorado por la modernidad.

Notas

¹ Platón diferenció la doxa de la episteme, esto es el verdadero conocimiento de la mera opinión.

² Posteriormente surge en Roma el vocablo latino ars, con significado semejante al griego techné, y del cual deriva la palabra arte.

³ Cabe aclarar que si bien en este momento el arte se aproxima al conocimiento, el saber científico y el estético no son valorados por igual, sino que el saber lógico-racional, adjudicado a las ciencias, era considerado superior al saber sensible, que sería propio de las artes.

⁴ Es necesario mencionar que, más allá de lo identificado como propio de la situación contemporánea de la ciencia, la concepción heredada de la ciencia continúa teniendo cierta vigencia. Así mismo, las concepciones ligadas al arte moderno, continúan operando en el contexto contemporáneo. Frecuentemente, la continuidad de estas concepciones obstaculiza la relación con las nuevas producciones científicas y artísticas, dificultando su comprensión.

⁵ Ejemplo de los primeros casos es la emergencia de campos de estudio tales como la sociología del arte y la antropología del arte; ejemplo de lo segundo, es la lectura y utilización de textos provenientes de las ciencias sociales como estímulo o fundamentación para la creación de obras y la tematización por medio de las obras de problemas sociales.

⁶ El término *performative* es frecuentemente traducido como realizativo.

⁷ Algunas de las exposiciones del I Encuentro estuvieron centradas en debates teóricos o de investigación académica mientras que otras se enfocaron en el relato de distintas experiencias de creación, de gestión o de docencia.

⁸ Las mesas de trabajo de las I Jornadas de estudios de la Performance fueron las siguientes: Fiestas y festivales; El arte de la performance; Performance y palabras; Cine y performance, Performance y literatura, Usos de la performance; Performance y espacio público; Cuerpo, experiencia y performance; Performance y política; Tecnologías, medios digitales y performance; Poéticas de la performance; Performance y dramaturgia; Performance y performatividad.

Bibliografía

- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Alves da Silva, R. (2005). "Entre 'artes' e 'ciências': a noção de performancee drama no campo das ciências sociais". *Horizontes Antropológicos*, año 11, n. 24, pp. 35-65.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cauquelin, A. (2002). *El arte contemporáneo*. México: Publicaciones Cruz.
- Citro, S. (2012). "Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas". En: Citro, Silvia y Aschieri, Patricia (Coord.) *Cuerpos en movimiento. Una antropología de y desde las danzas* (pp. 17-64). Buenos Aires: Biblos.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- del Mármol, M.; Gelené, N.; Magri, G.; Marelli, K. y Sáez, M. (2008) "Entramados convergentes: cuerpo, experiencia, reflexividad e investigación", en *Actas de las V Jornadas de Sociología de la UNLP*, publicación en formato CD-ROM. La Plata: Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- del Mármol, M. y Sáez, M. (2011). "¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las ciencias sociales?". *Revista Question*, Vol. 1, N.º 30. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Díaz, E. (2005). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- (2007). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires: Biblos.
- Fernández Vega, J. (2009). *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*. Buenos Aires: Prometeo.

-
- Gattari, M. y Mennelli, Y. (2005). "Corporalidad, experiencia y performance: apuntes para una propuesta antropológica". En: Actas del 1.º Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología. Rosario: Escuela de Antropología. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Goffman, E. (2004). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez Peña, G. (2005). "En defensa del arte de performance". *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, año 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez.
- Grüner, E. (2000). "El arte o la otra comunicación". En: Catálogo "Argentina" 7ma. Bienal de La Habana 2000. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Montequín, D. (2009). "Presencia y usos del cuerpo en el arte de performance", trabajo final del seminario, "Lenguajes Artísticos y Mundo Contemporáneo", en el marco de la Especialización en Danza, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Oliveras, E. (2010). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Palma, H. y Prado, R. (2012). *Epistemología de las ciencias sociales. Perspectivas y problemas de las representaciones científicas de lo social*. Buenos Aires: Biblos.
- Prieto Stambaugh, A. (2005). "Los estudios de performance: una propuesta de simulacro crítico". En: Cuadernos de investigación teatral, N.º 1, Nov. 2005 (pp. 52-61). México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Conaculta.
- Ranciere, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.
- Turner, V. (1982). *Dramatic Ritual/ Ritual Drama*. New York: PAJP.
- (1983). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJP.
- (1999). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.

-
- Tylor, D. (2002). "Hacia una definición de performance". *Revista Teatro Celcit* N.º 30. [En línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2012 e n: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=24>.
- Valdés Villanueva, L. M. Ed. (2000). *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*. Madrid: Tecnos.
- Vicente, S. (2003). "Arte y ciencia. Reflexiones en torno a sus relaciones". *Huellas. Búsquedas en arte y diseño*. N.º 3, 2003, pp.: 85-94. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Zátonyi, M. (2011). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.