

# IDEAS DE UNA INVESTIGACIÓN EN CURSO. SOBRE LA POSIBILIDAD DE EFECTOS POLÍTICO-ARTÍSTICOS A PARTIR DE LA PRÁCTICA DEL *PERFORMANCE ART*.

Francisco González Castro

## Resumen

El presente artículo introduce de manera general la investigación del autor sobre la posibilidad de la existencia de los efectos político-artísticos a partir de la práctica del *performance art*. Esta investigación está en desarrollo y es guiada –principalmente–, por la práctica del autor así como también por la de otros artistas y pensadores. El texto plantea el modo en que se aborda la práctica política y artística en la propuesta (como verbos y no sustantivos o adjetivos), para luego referir a la noción de efecto. Posterior a ello, se presentan las características del *performance art* que permitirían vehicular los efectos político-artísticos, para proyectar una reflexión en torno a la concreción de estos efectos desde la figura del acontecimiento, terminando con una caracterización inicial de los mencionados efectos.

## Abstract

This article introduces the research of the author about the possibility of the existence of the political-artistic effects from the practice of performance art. This research is developing and guided mainly by the practice of the author, as well as the practice of other artists and thinkers.

The text develops how is understood the political and artistic practice in the proposal (as verbs not nouns or adjectives), to then, refer to the notion of effect. Subsequent to this, will be presented the characteristics of performance art which would make the political-artistic effects, to project a reflection on the realization of these effects from the figure of the event, ending with an initial characterization of the aforementioned effects.

**Palabras claves:** Performance art – Arte – Política – Acontecimiento – Efectos – Político-artístico

*Problema de la escritura: siempre se necesitan expresiones anexas para designar algo exactamente. Y no porque necesariamente haya que pasar por ahí, no porque sólo se pueda proceder por aproximaciones: la anexa no es de ningún modo una aproximación, al contrario, es el paso exacto de lo que se hace.*

Deleuze y Guattari

Este texto es la puesta en palabras de una serie de cuestiones sobre las que estoy reflexionando en mi investigación doctoral<sup>1</sup>. Por lo tanto, más que ideas fijas, son aspectos teórico-prácticos en pleno proceso de desarrollo, prescindiendo –en ciertos momentos– de un andamiaje sólido, si éste es pensado desde la imagen de una construcción vertical y tradicional. Existe, sin embargo, una estructura desplegada sobre la superficie de la investigación, elaborada a partir de ideas tentativas y complementadas por el hecho de que dicha investigación encuentra su eje central en la propia práctica. Así, este escrito se articula desde una primera persona, constituyéndose unas veces como relato del curso de investigación y otras como reflexiones individuales. Gran parte de aquel proceso ha sido erigido desde la propuesta *Salida a Placer* (2014)<sup>2</sup> y, en menor medida, a partir de algunas comparaciones con el trayecto del proyecto curatorial *En Medio / arte y contingencia* (2014)<sup>3</sup>. Por ello, es imprescindible dar una breve descripción sobre lo que fue en la práctica *Salida a Placer*, y así dar cuerpo a las cuestiones atinentes al texto.

*Salida a Placer* fue una *performance* realizada en Gran Avenida, entre las calles Placer y Bío-Bío<sup>4</sup>, en el marco de la invitación que me realiza el grupo AUT<sup>5</sup> a presentar una acción en el encuentro Activación Autónoma Temporal 2014. En el ámbito de dicha convocatoria, invito a su vez a Víctor Díaz Sarret (teórico del arte) y Javiera Manzi (socióloga) a pensar y realizar una acción en conjunto, sin una idea a priori. En medio de este trabajo colectivo surge la propuesta, que consistió en escribir –en el lugar mencionado– textos testimoniales y estadísticos de la situación que vivieron niños trabajadores pertenecientes a la Fábrica Nacional de Vidrios en el siglo pasado, quienes llegaron a constituirse como sindicato. La escritura se realizó

---

1 Actualmente curso el tercer año del Doctorado en Artes, mención Artes Visuales, en la Pontificia Universidad Católica de Chile, con el Dr. Andrés Grumann como profesor guía.

2 Un análisis en profundidad de esta propuesta se encuentra en: Francisco González, “Una aproximación a lo político en el arte a partir del performance art y sus efectos”, en *Arte Político*, ed. Tomás Paredes (Madrid: Ediciones AICA, 2015).

3 *En Medio / arte y contingencia* fue un proyecto de investigación curatorial, cuyo fin era poder reflexionar *desde y en* el mismo quehacer de los artistas, sobre el modo en que el arte se relaciona con la contingencia y cómo responde a esta. Para ello, en un periodo de 10 meses, se invitó a tres artistas a vincularse con una comunidad específica y trabajar con un marco metodológico que permitiera comparar las tres experiencias en su práctica, y poder levantar ciertas cuestiones que la mayor parte de las veces se pasan por alto al realizarse análisis teóricos ajenos a la práctica, ocupando como material solo registros o el testimonio del artista. La invitación que se les hizo a los creadores fue que, luego de un proceso de reconocimiento de la comunidad y de trabajo con esta a partir de instancias de aprendizaje conjunto de alguna técnica del ámbito de las artes, concluir con una obra que fuera de carácter efímero, que interviniera el espacio público y que fuera de creación y realización colectiva, dando, de una u otra manera, respuesta a la contingencia que estuviera abordando cada comunidad. Para mayor información revisar <http://enmedio.cl/nuestro-proyecto/en-medio-arte-y-contingencia/>

4 Esto se ubica en el llamado barrio Franklin, en Santiago de Chile. Una de las características más notorias de este barrio es el comercio, la presencia del Matadero y del Persa Bío-Bío.

5 AUT (Activación Autónoma Temporal) es un grupo de jóvenes que ha organizado distintas instancias de creación y discusión sobre *performance art* desde el año 2014.

con tiza y la acción duró alrededor de dos horas. Para la ocasión, se invitó a niños y adultos a dibujar y jugar mientras Díaz, Manzi y yo escribíamos. Participaron también: Gino Fuenzalida (publicista), Margarita Gómez (trabajadora de un programa de SENAME), Sebastián Nuñez y Rafael González (ambos estudiantes en etapa escolar). Durante el transcurso de la acción, se sumaron personas de modo espontáneo a conversar, escribir y dibujar. Finalizando la *performance*, Rafael González leyó una declaración, la que posteriormente fue instalada en el lugar, en la esquina que apunta a donde estaba apostada la fábrica.

Sin entrar en detalles —ya que me extendería innecesariamente— es desde la experiencia práctica de *Salida a Placer* que han emergido algunas de las hipótesis propuestas en el presente texto. De tal suerte, y habiendo puesto aquello sobre el tapete, en adelante intentaré realizar una suerte de caracterización sobre los efectos político-artísticos que podrían desprenderse de la práctica del *performance art* y, finalmente, cómo ello permitiría su constitución en una práctica político-artística. Para entrar en estas reflexiones, resulta necesario proponer ciertos “axiomas” —si se quiere— que, por su complejidad, no son posibles de desarrollar cabalmente en las siguientes líneas. En este sentido, espero poder posicionar el modo en que comprendo ciertas prácticas y conceptos a partir de mi labor como creador e investigador, para luego revisar las características que poseería la práctica del *performance art* respecto a la generación de efectos político-artísticos.

## 1.- Algunos “axiomas”

### 1.1 Política

En tiempos en los que se discute constantemente sobre las relaciones entre el arte y la política, en un contexto donde la presencia de las prácticas de arte contemporáneo en los movimientos sociales ha sido bastante tenue, y en un ámbito en el cual el quehacer artístico parece haber renunciado a su capacidad de influir directamente en la constitución de la sociedad, se levantan, sin embargo —desde las instituciones académicas y artísticas en general— distintas reflexiones que tratan tales vínculos, pero sin haber ingresado necesariamente a su puesta en práctica. Este es uno de los aspectos frente al cual aspira diferenciarse esta investigación.

De este modo, a partir de la experiencia práctica de trabajo en espacios heterogéneos —comunitarios, marginales e institucionales— y del quehacer artístico que busca una interacción y participación real del otro en el espacio público, desearía instalar la noción de “política” como un verbo, una práctica. En otras palabras, no pensar la política en su función técnica o partidista —en cierto sentido una forma de “sustantivar” el término—, ni en su rol de administrar los distintos espacios de la sociedad, ni tampoco como un adjetivo para la noción “arte”; posturas en principio demasiado cómodas y carentes de sentido. Al respecto, por ejemplo, reflexiona lúcidamente Alain Badiou (2013): “Que se debata sobre el Estado, sobre la economía,

no implica que haya, en efecto, política. La política es una actividad subjetiva, vigorosa, capaz de producir nuevas verdades” (p. 14). A la luz de lo dicho, podríamos entender la política como una práctica que permite crear —en su hacer— nuevas lógicas de relaciones sociales y colectivas, que se inician desde el propio trabajo individual y que concluye en uno mancomunado. Podríamos, por tanto, hablar quizás de *experiencia política*...

Esta noción personal se contrapone con el elemento representacional de la política y el arte en un sentido tradicional, criticando férreamente las concepciones que buscan instalar una referencia, más que generar una realidad. Con esto aludo a como, por ejemplo, la política hace *referencia* constante a la institución y al rol de los partidos políticos; y el arte, en sus obras, hace *referencia* a los conflictos. En lo primero, no se busca *generar* una realidad; y en lo segundo, no se propone *generar* una injerencia real en el contexto<sup>6</sup>. Adelante en el texto volveremos sobre esta idea, proponiendo una práctica que sea generadora de una realidad, influyendo en su contexto.

Por ello, a partir de mi práctica, intento establecer un diálogo directo con algunos aspectos de las proposiciones de Alain Badiou, de Gilles Deleuze —tanto en su trabajo personal como en colaboración con Félix Guattari— y podría agregar también a Friedrich Nietzsche. De tal suerte, la relación con Badiou que ha motivado los procesos descritos en estas líneas se enmarca en la siguiente declaración: “La política es, pues, el conjunto de procesos que permiten al colectivo humano devenir activo o capaz de posibilidades nuevas en cuanto a su propio destino” (Badiou, 2013, p. 16). Trasunta en dicha frase una capacidad del acontecimiento para generar posibilidades nuevas según Badiou, asunto que retomaremos más adelante. Por lo demás, de este modo parece posible *experimentar* la política, es decir, y tal como señalábamos anteriormente, hacer de lo político ya no un concepto vaciado de sentido, sino una experiencia en la construcción de lo cotidiano. Esto será articulado con la práctica del arte y como, desde esta conjunción, brotarían los efectos político-artísticos.

## 1.2 Arte

Muchos dirán que es absurdo hoy plantearse la pregunta “¿qué es el arte?”, simple empresa ridícula. Pero en el escenario actual —y particularmente en el chileno—, esta pregunta se hace urgente. Pues pareciera que lo que hoy se contempla en la mayoría de los museos y galerías, no es más que una suerte de artesanía sofisticada. Ello en el sentido de su abandono por incidir políticamente en el entorno y en la carencia de una producción propia al interior del quehacer artístico, es decir, en su “superación” de la matriz vanguardista que la vio nacer. Por lo anterior, y considerando el objetivo de la investigación, ha resultado imprescindible el contar con una postura clara al respecto. Teniendo en cuenta la propia experiencia como creador,

---

<sup>6</sup> De alguna manera, tales términos en pugna apuntarían al debate tradicional por la representación y la producción en el ámbito artístico general.

la revisión de otros artistas –tanto en sus escritos como en sus prácticas–, y en el diálogo con pensadores que han reflexionado sobre lo que es el arte, he llegado a la definición que levanta Pablo Oyarzun. Para él:

*El arte es producción artística y, ante todo, producción de su propia ley de la reglamentación de su fuego interno. No es producto, es producción y, en cambio, todo lo demás, esencial o contingente, se deja entender como su producto, lo que, a su través, deviene resultado.* (Oyarzun, 1999, p. 51)

Parece viable en la declaración de Oyarzún vehicular un posible diálogo con lo señalado por Badiou sobre la política, así como también, con mi experiencia crítica en relación con ambos campos. Esta articulación se presenta en el modo en que los dos pensadores refieren a que las estructuras que guían los problemas de la política y el arte, involucran el considerarlas como prácticas productoras de algo nuevo, no regidas por lo ya establecido. Para Badiou, la política remite a la capacidad de producir una sociedad diferente a la existente, mientras que para Oyarzun, el arte produce su propia reglamentación, siendo este hacer algo propio de la producción artística. Bajo este prisma, el enlace entre ambas propuestas puede verse en estas maneras de generación con las que proceden, apuntando a la creación de nuevas realidades *posibles*. Una inscribiéndose en el contexto exterior, y la otra, asentándose en la estructura interna de la práctica.

Lo particular del enlace, propuesto en la conjunción de la superficie de la política y el arte, es que emerge desde un análisis de la propia práctica y de una reflexión *en el hacer*, identificado con el *performance art*, desde donde se desprenden elementos extensivos a la práctica del arte contemporáneo. Así, tal como anteriormente mi comprensión de la política devino en una concordancia con la visión de Badiou, dadas las características de mi práctica artística, ejemplificada en este caso con *Salida a Placer*, sucede lo mismo con Oyarzun y su proposición sobre el quehacer artístico, generándose un vínculo entre la estructura interna de la obra y el fin de ésta, entramado que se continuará revisando en las siguientes líneas.

### 1.3 Efectos

Otro punto necesario de referir es el uso particular en esta propuesta del término “efecto”, para así, más adelante, conseguir instalar en el argumento la noción de efectos político-artísticos. Al abordar este problema, me he centrado hasta este momento en la propia intencionalidad de la práctica realizada, es decir, en la consciencia de lo que quiero producir con mis trabajos; con esto, se comprenderá, no me refiero a una mera ‘reflexión en el espectador’, frase común entre los artistas que al ser interrogados sobre el rol que juegan sus obras en el contexto, justifican “lo político” de éstas con la aludida frase. Esta diferenciación está íntimamente conectada con el elemento generador aludido anteriormente sobre la política y el arte. En ese sentido, si volvemos al caso de *Salida a placer*, resulta necesario mencionar que se efectuó un análisis a partir de la observación de lo que ocurre en los distintos coautores de

estas acciones; dichos análisis determinaron que resulta sumamente plausible que, de una u otra manera, los participantes hayan sido afectados, no quedando incólumes por el sólo hecho de hacerse parte de la *performance*. No obstante, este asunto será retomado con mayor profundidad en las conclusiones.

Retomemos por ahora entonces el problema inicial de este segmento, a saber, el uso específico de la noción de “efecto”. Frente a ello, una posible entrada para profundizar la reflexión es el remitirse a la etimología de la palabra *efecto*, lo que permitiría, quizás, abrir una línea en la investigación. Efecto tiene su origen en *effectus* –que a su vez deriva de *efficere* ‘producir un efecto’–, que viene de afecto, del “lat. *afectus*, participio pasivo de *afficere* ‘poner en cierto estado’, derivado de *facere* ‘hacer’” (Corominas, 1980b, p. 546). Esta referencia etimológica, tal como sugerí, permitiría un diálogo interesante con la experiencia de la práctica artística, ya que, de uno u otro modo, entrega ciertos matices para un posible desglose del análisis. Tenemos, por ejemplo, que existe en la etimología de efecto una intención de producir algo en otro, de poner en un estado. Aquello se encuentra fuertemente ligado con lo revisado antes, en la articulación que dio cuenta de la producción de algo nuevo en la política y el arte, rescatando acá la intensión del artista en producir un estado en otro, estado diferente al previo a la experiencia en la obra<sup>7</sup>. Ahora bien, este ‘poner en cierto estado’, pareciera involucrar, intrínsecamente, que hay una práctica detrás del efecto, un *hacer* para producir en otro, abriendo otra atractiva posibilidad de cruce con la política y el arte, ya que estaría presente la práctica como medio de producción de los efectos. Por el momento y en esta fase de la investigación, usamos la noción de efecto como el poner a otro en un estado a partir de un hacer; aunque dicha concepción es aún permeable de cambiar por el rumbo que marque el estudio.

Assumiendo las concepciones de política, arte y efecto tal como han sido esbozadas, pasemos a revisar las características que tendría el *performance art*, las que permitirían la generación de los efectos político-artísticos. Es preciso aclarar que la dilatación de enfrentar de lleno la idea de estos efectos, tan fuertemente mencionados hasta ahora en el texto, es, por una parte, por la importancia de precisar el pilar que sostiene la propuesta relativa al cómo se entienden tanto el término “arte” como la noción de política, incluyendo en tales definiciones las características *generadoras* —es decir, de realización como práctica— que tendrían; igualmente tal dilatación parece indispensable porque resulta también necesario dar cuenta del lugar donde, en la práctica del *performance art*, se alojaría la posibilidad de los efectos político-artísticos. Estas son las características que revisaremos a continuación.

---

<sup>7</sup> Sobre este punto, es interesante revisar la propuesta de Deleuze en la cual para que se produzca un acontecimiento, es necesaria la diferencia: “[...] para que un acontecimiento se produzca hace falta una diferencia de potencial, y para que haya una diferencia de potencial hacen falta dos niveles, hace falta que haya dos. En ese momento algo sucede, un relámpago [...]”. Ver: Deleuze, Gilles. GILLES DELEUZE - Abecedario A-B-C-D- Entrevistas con Claire Parnet. Estafeta. Recuperado en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.cl/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-entrevistas.html>

## 2.- De las características de la práctica del *performance art*

Pasando por alto las amplias discusiones y definiciones sobre lo que es el *performance art*<sup>8</sup>, existen al menos tres elementos que conllevaría su hacer –los que se han desprendido de la práctica que he realizado– que vehiculan la posibilidad de los efectos político-artísticos. Estos serían: su condición de acontecimiento, la ampliación de la autoría y la ampliación de los límites. A continuación, iré punto por punto revisando estas características, lo que permitirá comprender, de mejor manera, la propuesta posterior de estos efectos.

### 2.1 Acontecimiento

La ejecución de *Salida a Placer* ocurre en un tiempo y espacio concreto, en un territorio particular con individuos que estuvieron en ese momento y no en otro, donde la acción irrumpió de un modo no previsto ni anunciado. La *performance* se fue desarrollando en la superficie de ese espacio-tiempo, creando una incisión en el espacio cotidiano de ese territorio, en que por medio de la realización de la acción se traía una memoria y se proyectaba el futuro del mismo hacer *en el hacer*<sup>9</sup>.

Ahora, retomemos el examen etimológico, como una posible táctica de aproximación a la especificidad de la idea de acontecimiento. Acontecer ve su origen en el “antiguo *contir, cuntir*, íd., y éste del lat. vg. \*CONTÎGÈRE, lat. CONTINGÈRE ‘tocar’, ‘suceder’”, donde acontecimiento deriva de “*Contingente* ‘que puede o no suceder’” (Corominas, 1980<sup>a</sup>, p. 39). De esta manera, una potencial línea de vinculación con la práctica, es que podemos decir que *Salida a Placer* sucede, acontece. Así como también ‘pudo o no suceder’, no en el sentido literal de que cualquier acción *sucede* o no *sucede*, sino en ese *suceder* en relación con el ‘tocar’. En la práctica, se *tocó* constantemente la superficie del entorno, donde el *suceder* estaría dado por la unión de la acción con el contexto en el *tocar*. Podríamos quizás comprender que el acontecimiento, para constituirse como tal, involucraría que lo que *sucede* se aúna en un *tocar* el contexto, a la superficie de la realidad.

Otras articulaciones factibles, que derivan de la práctica de *Salida a Placer* y de su constitución como acontecimiento, se pueden ver en el diálogo con pensadores como Deleuze, para quien: “(...) la incertidumbre personal no es una duda exterior a lo que ocurre, sino una estructura objetiva del acontecimiento mismo, en tanto

8 Al respecto se sugiere revisar: Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). (2011). Estudios Avanzados de Performance. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica; Bial, H. (ed.). (2004). The Performance Studies Reader. Londres, Inglaterra: Routledge; Barría, M. y Sanfuentes, F. (eds.). (2011). La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales; Picazo, G. (ed.). (1993). Estudios sobre Performance. Sevilla, España: Centro Andaluz de Teatro; Goldberg, R. (2012). Performance art. Barcelona, España: Destino; Schimel, P. (ed.). (2012). Campos de acción. México D.F., México: Alias.

9 Esta imagen, la de *hacer en el hacer*, surge de un elemento particular de la acción: la escritura. En la *performance*, era posible ver, a partir del escribir, que se seguiría escribiendo. O de otro modo, el hacer (escribir) proyectaba lo que se iba a seguir realizando, el mismo hacer (escribir).

que va siempre en dos sentidos a la vez, y que descuartiza al sujeto según esta doble dirección” (Deleuze, 1989, p. 27). Desde una declaración como aquella, es posible relacionar esta imagen sobre el acontecimiento “que va siempre en dos sentidos a la vez”, con lo que mencionamos anteriormente respecto a que en *Salida a Placer* se traía una memoria y se proyectaba un futuro. Además, esta estructura del acontecimiento, puede ser puesta en diálogo con los procedimientos de las producciones política y artística; aspecto que haremos de un modo más preciso adelante en el texto.

Deleuze también enuncia una característica primordial que asocia el *performance art* con el acontecimiento: “Sólo se capta la verdad eterna del acontecimiento si el acontecimiento se inscribe también en la carne (...)” (Deleuze, 1989, p. 168). Aquí, dejando de lado las posibles relaciones metafóricas que se podrían realizar desde la obra, en varios de los participantes (y me incluyo), el acontecimiento quedó inscrito en nuestra carne y cuerpo durante los días subsiguientes a raíz del esfuerzo físico realizado, sin ingresar por ahora siquiera en lo que pudo habernos marcado hasta el día de hoy. A este respecto, vale la pena mencionar que Rafael González, quien al momento de la acción contaba con nueve años, hoy, un año después, aún recuerda claramente lo ocurrido. El acontecimiento y su estructura permitieron que la acción se inscribiera en nosotros.

## 2.2 Ampliación de la autoría

La práctica de *Salida a Placer* —tal como fue descrita anteriormente— involucró a varias personas de un modo activo y no como meros ‘participantes’, refiriéndome con esto, a que no se invitó a colaborar y participar en algo dado, sino que se creó y decidió en conjunto, siendo todos autores activos. Además, este trabajo colectivo no fue limitado sólo a artistas de profesión, sino que se colaboró con sujetos de distintas procedencias, edades y condiciones de vida.

Para referirnos a la problemática de la ampliación de la autoría, recurriremos aquí a un ejercicio de comparación entre *Salida a Placer* y la muestra *En Medio / arte y contingencia*, en donde se han podido constatar diferencias entre ambos quehaceres en relación con el problema propuesto. En el proceso que se vivió en el proyecto *En Medio / arte y contingencia*, el trabajo de creación fue entre un artista —completamente identificable— y un colectivo, que en su abstracción de grupo diluía las individualidades; ejemplificado en que las personas que participaron en una de las intervenciones no conformaron efectivamente un colectivo, sino que era el artista y el grupo de jóvenes de Macul. Si bien lo que se buscaba era que el artista pasara a ser uno más dentro de las comunidades y que la creación fuera realmente colectiva, finalmente ello no sucedió; probablemente la causa radique en que la presencia del autor termina por ser excesivamente determinante y sus ideas prevalecen por sobre todo. En cambio, la articulación entre distintas personas ocurrió de forma diferente en *Salida a Placer*, donde cada individuo aportó desde su experiencia y la mayoría de las decisiones que se tomaron fueron ideas de los co-autores, propuestas en medio de la acción y de su proceso.

Por tanto, sería en dicha diferencia desde donde surge una de las hipótesis de la investigación aquí descrita, a saber, la necesidad imperiosa de ampliar la autoría. Por supuesto, de inmediato emergen con esta declaración las discusiones previas sobre el problema del autor y de la autoría. Y sin duda las que han resonado con mayor insistencia en el debate tradicional mantienen relación con la idea de muerte del autor<sup>10</sup> o con comprender al autor no como un sujeto, sino como una función<sup>11</sup>. Sin embargo, siendo el punto de partida la práctica y el efecto que se busca generar, la apuesta de una obra como la aquí referida pasa más bien por ampliar la autoría, no eliminarla. En este sentido, la idea es sumar autores activos capaces de crear y afirmar. Esta ampliación, alojada en *Salida a Placer*, sería una de las posibilidades permitidas por el *performance art*, al ser el artista la obra; y por ende, en una acción que involucra a varias personas, cada una —con su cuerpo y su hacer— se constituirían en autores y obras a la vez. De la misma forma podríamos apreciar seguramente a los participantes que se suman activamente en la creación —de modo espontáneo— e influyen en ella también como autores, asunto que veremos más adelante al referirnos a la capacidad creadora de esta práctica, en el marco de las conclusiones.

### 2.3 Ampliación de límites

Para continuar con el análisis de las características del *performance art*, debemos entonces abordar ahora la propuesta de la ampliación de los límites. De este modo, por ejemplo, y tomando en cuenta las diversas reflexiones que existen sobre el tema del marco en la pintura o sobre el plinto en la escultura, nos damos cuenta de que el problema del límite ha sido un aspecto relevante en la constitución de lo que se entiende por obra de arte<sup>12</sup>. De igual forma, en demasiadas instancias vemos referencia a los límites de nuestro campo de acción, de lo que podemos o no podemos hacer, y hasta qué punto debemos opinar o influir.

En la experiencia de *Salida a Placer* son varios los límites ampliados y no sólo los propios de la tradición artística, si bien el primero y más evidente es, precisamente, el del espacio del arte. Ello, en gran medida porque la acción no está bajo el alero de un museo, galería o centro cultural, y en la órbita de la *performance*, no hay una señal que pueda dar a entender que se trata de una acción de arte, más allá de lo alojado en la propia práctica. La obra, en sí, tampoco cuenta con algún elemento que la delimite, diferente a un objeto de arte como una pintura o una escultura, los que

10 Para este aspecto véase: Barthes, R. (2006). La muerte del autor. La Letra del escriba. Recuperado en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>

11 Sobre la función-autor revisar: Foucault, M. (1998). ¿Qué es un autor?. Litoral (25/26), 35-71.

12 A este respecto se sugiere revisar: Derrida, J. (2001). La verdad en pintura. Buenos Aires, Argentina: Paidós; Bourdieu, P. (1988). La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid, España: Taurus; Escobar, T. (2004). La irreplicable aparición de la distancia. (Una defensa política del aura). En Richard, N. et al. (eds.). Arte y Política (pp. 87-114). Santiago, Chile: Arcis - Universidad de Chile.

cuentan con características físicas concretas, claras y permanentes. Acá, el espacio es usado libremente, no existe un punto que precise hasta dónde llegar, solo hay un escenario entregado por la calle en cuanto a la longitud de la intervención. Por otro lado, el tiempo tampoco es acotado, sino que está señalado por la duración de la acción y no en el sentido inverso. Por ello, podríamos decir que el límite es ampliado hasta llegar donde la práctica lo determine, es decir, no preexiste como un marco al quehacer. De esta manera, el límite podría ser considerado como un espacio por construir (¿quizás con la política y el arte?) y no una frontera para franquear.

Intentando escindir aún más la reflexión, en la misma constitución de la obra podemos ver que el límite es ampliado al no jugar, por ejemplo, el límite impuesto por la categoría 'artista' para su realización. Como se mencionó en el apartado previo, la autoría sería ampliada, por tanto las propias restricciones disciplinares quedan en entredicho desde el momento de su concepción. Podríamos aventurar, incluso, que el límite es ampliado para ser habitado por la creación. Y ese "habitar el límite" permitiría funcionar bajo otras lógicas, tal vez, las propuestas por la producción artística y política desde el sentido anteriormente desplegado en este escrito.

En relación con este asunto, hay conexiones interesantes que podrían complejizar de otra manera la cuestión del límite. Con esto me refiero a una en particular: lo propuesto por Deleuze y Guattari, tanto en el *Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, de 1972, como en *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, de 1980. En ambos escritos los autores realizan una reflexión sobre los límites y el territorio, así como también acerca del rol del arte y la política en un ámbito de cruce de procedimientos. Por ejemplo, expresan:

Pues, o bien la máquina artística, la máquina analítica y la máquina revolucionaria permanecerán en las relaciones extrínsecas que las hacen funcionar en el marco amortiguado del sistema represión general-represión, o bien se convertirán en piezas y engranajes unas de otras en el flujo que alimenta una sola y misma máquina deseante, fuegos locales pacientemente encendidos por una explosión generalizada –la esquizia y no el significante (Deleuze & Guattari, 2014, p. 142).

Sin entrar en detalle en todo lo que implica la amplia y revolucionaria propuesta de Deleuze-Guattari, me parece que en este diálogo se encuentra presente un posible desarrollo sobre el problema del límite y su práctica, en vinculación con las reflexiones que realizan sobre los límites del capitalismo y de la propia acción que los individuos pueden llevar a cabo en este marco represivo. En este punto, sólo refiero a la propuesta de que estas máquinas (la artística, la revolucionaria) se conviertan en engranajes, retomando las relaciones anteriores de las similitudes en las estructuras del arte y la política, pudiendo ser posible aspirar a que ambos campos funcionen como engranajes de un quehacer político-artístico, en conexión con el potencial deseante de estas máquinas, lógica distinta al interés que mueve al capitalismo. Veamos a continuación esta posible vinculación.

### 3.1 ¿Lo político-artístico?

Articulando lo expuesto, es el momento preciso para explicar por qué lo *político-artístico* ha sido escrito insistentemente con guion, y no como arte y política o lo político en el arte. Me parece que este tipo de relaciones —de ‘arte y política’ o ‘lo político en el arte’<sup>13</sup>—, funcionan para mantener el estado actual de las cosas y de los sistemas existentes. La práctica sobre la que he estado trabajando —más la revisión de diversos pensadores, filósofos y teóricos—, ha permitido vislumbrar la posibilidad de no hacer uso de categorías ya elaboradas, ni de funcionar sobre la base de binomios, dicotomías o estructuras fijas. Apuesto por ello, a que un término que reconoce de forma más precisa la modulación de la práctica y los efectos a los que estoy apelando, es el de *político-artístico*. Aquí se alude a relaciones diferentes de las que se producen y trabajan en articulaciones simplificadoras —como los ya mencionados binomios—, reflejando y profundizando desde su superficie: un campo de acción amplio y diverso, donde en sí mismo, en un entramado íntegro, se alojan la política y el arte por la convergencia de sus estructuras de funcionamiento y la subsecuente capacidad de funcionar juntas como engranajes de una misma máquina (¿una máquina político-artística, acaso?).

### 3.2 Vehículos (posibles) de los efectos político-artísticos: convergencia en el acontecimiento

Toda la reflexión llevada a cabo hasta ahora es para dar cuenta de la posibilidad de lo que podrían considerarse como efectos político-artísticos. Continuando lo explicado sobre lo *político-artístico*, estos efectos aunarían una conjunción de ambos campos, diferente en su modo de organizarse a una dicotomía o binomio. Aquellos estarían articulados a partir de las características mencionadas del *performance art*, funcionando éstas como posibles vehículos para su concreción.

Por una parte, tenemos su concreción como acontecimiento, eje principal de la estructuración propuesta. Si dialogamos con el pensamiento de Badiou, el acontecimiento “[...] es algo que hace surgir una posibilidad que escapa al control de los posibles ejercido por el poder dominante” (2013, p. 23). Este surgimiento de una posibilidad distinta a la que permite el poder dominante, como función del acontecimiento, se relaciona directamente con lo que hemos estado discutiendo sobre la política y su potencia de generar otra realidad, y del arte en su capacidad de funcionar por lógicas propias. Es, quizás, el *acontecimiento* el elemento articulador de ambos campos.

La capacidad del acontecimiento de ‘hacer surgir una posibilidad’, también es factible vincularla —a partir de la experiencia— con lo que plantea Erika Fisher-Lichte, la que apunta a considerar las posibilidades del acontecimiento, en cuanto

---

13 Estas relaciones en Chile, han estado desarrolladas en gran parte por Nelly Richard. Para ello, véase por ejemplo en texto: Richard, N. (2004). “Arte y política”; lo político en el arte. En Richard, N. et al. (eds.). *Arte y Política* (pp. 87-114). Santiago, Chile: Arcis - Universidad de Chile.

“[...] tiene que ver con un fenómeno en el que lo estético encuentra un vínculo inmediato con lo social y lo político: la formación de una comunidad de actores y espectadores basada en la copresencia física” (Fischer-Lichte, 2004, p. 104). Parte del efecto político-artístico propiciado por el acontecimiento, estaría en lo que genera y posibilita, pues “[...] crean aquello que realizan: la realidad social de una comunidad (de comensales)” (Fischer-Lichte, 2004, p. 62).

Prosiguiendo, vemos que la ampliación de la autoría permitiría que el que se hace parte de la acción –sea cual fuere su formación–, afirme y cree por medio de su práctica, bajo el alero de un acontecimiento generador de otra realidad. Facultaría aquello al artista para construir su mundo basándose en nuevas lógicas, intentando no perderse en la generalidad de un colectivo, clase o grupo, insistentes abstracciones teóricas que eliminan el deseo personal. Diferenciándose de ello, a partir de la propia singularidad, se crea, sumando a otros sin necesariamente subsumirse a estos<sup>14</sup>. Hay por tanto “afirmación” –pensando en concordancia con Nietzsche<sup>15</sup>– y se crea en conjunto, de forma real y concreta. Todo ello sería permitido por la ampliación de los límites, donde estaría la opción de que la práctica prescindiera de ciertos sistemas institucionales y pueda ser desplegada libremente en su hacer por la superficie de la realidad.

Comprendiendo el trayecto que hemos desarrollado en la búsqueda de los efectos político-artísticos, podemos aventurar que estos se constituirían, finalmente, como una experiencia política *real*. Por lo tanto, en este momento sería donde se articulan los procedimientos artísticos y políticos como engranajes de una misma máquina, tomando la estructura interna del arte y la externa –como fin– de la política.

Al respecto Badiou, reflexionando sobre la crisis de la política en su libro *¿Se puede pensar la política?* (2007, pp. 7-15), considerará que ésta —la política— no sería ni la administración del Estado ni de los partidos políticos, sino la realización de lo impensado, característica que tendrían estos efectos gracias a su potencialidad de acontecimiento. Tiendo a pensar que en *Salida a Placer*, se puede ver de forma incipiente la construcción de esta otra realidad. Esto se ve reforzado por la co-autoría espontánea de otros —participación que duró en algunos casos más que sólo minutos— permitida nuevamente por el acontecimiento y los procedimientos ocupados en la obra. Un ejemplo de aquello, es la subsecuente continuación de la acción por parte de los escolares de un colegio cercano, los cuales, al enfrentarse al ‘resultado’ de la *performance*, prosiguieron la escritura e intervención del espacio, creando, aunque sea por momentos, otra realidad para ese territorio común a ellos.

Bajo el prisma de la constitución como acontecimiento de la práctica del *performance art* –apoyado en la ampliación de la autoría y los límites–, podemos

14 Sobre este punto, interesante revisar la propuesta que Deleuze y Guattari desarrollan en el capítulo “1914 – ¿Uno sólo o varios lobos?” en Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (33-45). Valencia, España: Pre-Textos.

15 Para profundizar en ello se puede revisar: Nietzsche, F. (2013). *Genealogía de la moral*. Madrid, España: Alianza; Deleuze, G. (2013). Nietzsche y la filosofía. Barcelona, España: Anagrama; y Deleuze, G. (2012). Nietzsche. Madrid, España: Arena Libros.

emprender una aproximación conceptual del efecto político-artístico, el que sería la creación de una realidad concreta en una experiencia artístico-política, que deviene en la creación de otro mundo posible.

#### 4. Epílogo: algunas conclusiones sobre los efectos (en condicional)

Con insistencia a lo largo del texto se ha reforzado que ésta es una investigación en curso y que muchos de los postulados deben ser considerados potencialidades más que certezas. Ahora bien, sobre los enunciados propuestos, se ha abierto la posibilidad de identificar algunas de las características que deberían tener los efectos político-artísticos.

Una de estas propiedades que emerge desde las observaciones y experiencia de la práctica, es que, al parecer, los efectos político-artísticos suceden y se perpetúan en los creadores, en los artistas, tanto en el mismo proceso de creación como al momento de llevar a cabo la acción. No obstante quisiera tomar distancia de las corrientes del llamado ‘arte participativo’ o ‘arte relacional’, donde el artista permite que los espectadores ‘participen’, pero limitando su accionar a espacios controlados y enmarcados dentro de la obra<sup>16</sup>. Aquello estaría empapado de un fuerte carácter restrictivo, ya que se instala una jerarquía con el artista por sobre el ‘participante’; de esta manera, se tiende a generar en tales prácticas un escenario ilusorio en el que las personas pueden sumarse a la propuesta y sentirse libres en su acción, pero en estricto rigor no lo son ya que está todo predefinido. Es decir, tales “participaciones” aparecen más bien como “utilizaciones” del espectador por parte de un artista.

Al intentar realizar el ejercicio de desligarse de estos modos de producción —que se han convertido en una suerte de recetas—, revisando la experiencia *En Medio / arte y contingencia* y sobre todo en el análisis que hemos llevado de *Salida a Placer*, parece ir aclarando la idea de que los individuos que no ejercen un hacer activo y auténtico, no estarían creando una realidad o funcionando por lógicas distintas. Se vislumbra, que es en los creadores donde finalmente se alojarían estos efectos, ellos serían los que cambian, constituyéndose en una especie de *líneas de fuga*<sup>17</sup>.

Continuando con este último punto, una de las reflexiones que asciende desde el análisis es el problema de funcionar por lógicas distintas a las ya instaladas, que difieran de las estructuras y sistemas del arte y la política hoy, ambas al alero del mercado. A este respecto, parecen vislumbrarse dos oportunidades: una

---

16 Sobre este punto, un referencia imprescindible es el libro *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud, donde busca dar un sostén teórico a una serie de experiencias ‘relacionales’, como por ejemplo, la aproximación que tiene al análisis de la obra de Rirkrit Tiravanija. Véase: Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

17 Para profundizar en el concepto de líneas de fuga, véase: Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). Introducción: Rizoma. En Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 9-32). Valencia, España: Pre-Textos.

vinculada con la lógica de la gratuidad del hacer,<sup>18</sup> es decir, hacer por el placer que ello conlleva y no por necesidad o determinación externa, la que evidentemente se diferencia de las lógicas del interés que imperan; y otra, vinculada a la anterior, abocada a un movimiento motivado desde el deseo y no a partir del interés. Estos aspectos son incipientes dentro de la investigación, por lo que requieren un mayor desarrollo en el futuro.

Un punto cabal que ha aparecido, y que representa una gran potencialidad, es la probabilidad de una práctica político-artística, ya que si efectivamente se podría constatar una suerte de “efectos” político-artísticos, es posible inferir que aquellos debieran manifestarse desde una práctica, valga la redundancia, político-artística. La eventualidad de este quehacer particular comienza en la base que hemos levantado a lo largo del texto, donde la práctica política no está definida por una receta, un modo estructurado de hacer o en función de su ejecución como mera técnica disciplinar (Badiou, 2007), y en que la práctica artística genera su propia producción independiente de los sistemas existentes. Podríamos pensar, entonces, en la posibilidad de conjugación entre la práctica artística y política, asumiendo el medio a partir de lo artístico y el fin desde lo político, y hablar –tal como hicimos con los efectos– de una práctica político-artística. Quehacer que sería indisoluble en sus particularidades, no un acompañamiento de una práctica a otra, sino un todo que actúa y se despliega en ambos campos, creando uno nuevo.

A esta altura del texto, podemos aventurarnos a plantear —gracias a las referencias y experiencias vistas— que el efecto político-artístico —de la práctica político-artística— sería el poner a un individuo o un grupo en un estado de actividad relativo a la modificación del orden social en su espacio de vida cotidiano. O, en otras palabras, mover “a alguien” a un estado donde pueda hacer su gobierno —colectivo e individual— en el territorio que habita, desde un quehacer político-artístico. Por ello, dicha práctica político-artística, hasta este momento, parece conseguir identificarse plenamente con las potencialidades del *performance art*. Esta es una primera aproximación que decanta y precisa el punto al cual se dirige la investigación en su búsqueda de estos efectos.

Queda bastante por resolver aún. Es necesario, por ejemplo, realizar una *performance* con plena conciencia de las características mencionadas y del efecto que se pretende conseguir, acompañando a ésta con una serie de instancias de registro, sean videos, fotografías, audios, entrevistas, impresiones u otras formas de documentación. Este material permitirá contar con los insumos de análisis necesarios para aventurarse a dar cuenta si los *efectos* político-artísticos *efectivamente acontecieron* o no. En este aspecto es importante no proyectar sobre las situaciones que se observen aspectos que realmente no hayan sucedido, pudiendo estas impresiones estar veladas por la propia intencionalidad de producir algo en otro. Aquello es un fenómeno común, en el cual muchas veces artistas y teóricos divagan sobre lo que

18 Tales conclusiones han emergido de la entrevista directa a algunos de los participantes de la experiencia propuesta por *Salida a placer*.

producen sus obras, viendo efectos donde nada ocurrió. Ello, es un riesgo a tener presente para, en lo posible, esquivar.

Por el momento, espero en el futuro compartir análisis y reflexiones más profundas e incisivas sobre la aficción que puede suceder –o no– en los otros y en nosotros mismos, sin ignorar la realidad y, sobre todo, la vida, afirmándola y creándola.

## Bibliografía

- Badiou, A. (2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Badiou, A. (2007). ¿Se puede pensar la política?. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Barría, M. y Sanfuentes, F. (eds.). (2011). *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales.
- Barthes, R. (2006). *La muerte del autor*. La Letra del escriba. Recuperado en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Bial, H. (ed.). (2004). *The Performance Studies Reader*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, España: Taurus.
- Corominas, J. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. 1. Madrid, España: Gredos.
- Corominas, J. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. 2. Madrid, España: Gredos.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del Sentido*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, Gilles. (2009). GILLES DELEUZE - *Abecedario A-B-C-D-* Entrevistas con Claire Parnet. *Estafeta*. Recuperado en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.cl/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-entrevistas.html>
- Deleuze, G. (2013). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, España: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2014). *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona, España: Paidós.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- EN MEDIO ASOCIACION CULTURAL. (2014). *En Medio: Arte y Contingencia*. Recuperado en: <http://enmedio.cl/nuestro-proyecto/en-medio-arte-y-contingencia/>

- Escobar, T. (2004). "La irrepitible aparición de la distancia. (Una defensa política del aura)". En Richard, N. et al. (eds.). *Arte y Política* (pp. 87-114). Santiago, Chile: Arcis - Universidad de Chile.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo Performativo*. Madrid, España: Abada.
- Foucault, M. (1998). ¿Qué es un autor?. *Litoral* (25/26), 35-71.
- Goldberg, R. (2012). *Performance art*. Barcelona, España: Destino.
- González, F. (2015). "Una aproximación a lo político en el arte a partir del performance art y sus efectos". En Paredes, T. (ed.). *Arte Político*. Madrid, España: Ediciones AICA.
- Nietzsche, F. (2013). *Genealogía de la moral*. Madrid, España: Alianza.
- Oyarzun, P. (1999). *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago, Chile: La Blanca Montaña.
- Picazo, G. (ed.). (1993). *Estudios sobre Performance*. Sevilla, España: Centro Andaluz de Teatro.
- Richard, N. (2004). "Arte y política"; lo político en el arte. En Richard, N. et al. (eds.). *Arte y Política* (pp. 87-114). Santiago, Chile: Arcis - Universidad de Chile.
- Schimmel, P. (ed.). (2012). *Campos de acción*. México D.F., México: Alias.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.