

25

EDICIÓN ESPECIAL



OBSERVATORIO CULTURAL

PARA TODOS
CULTURAL, LA INICIATIVA



OBSERVATORIO CULTURAL 25

EDICIÓN ESPECIAL

REVISTA OBSERVATORIO CULTURAL

Editor

Cristóbal Bianchi Geisse

Comité editorial

Claudia Guzmán Mattos, Matías Zurita Prat, María de los Ángeles Tapia, Elías Farías Caballero, Jorge Pujado Torres y Dayana Arrepol Zuñiga

Coordinadora general

Claudia Guzmán Mattos

Gestión de contenidos

Matías Moscoso Salvo

Producción y coordinación editorial

Miguel Ángel Viejo

Dirección de arte

Soledad Poirot

Diagramación y Diseño

Aracelli Salinas Vargas, Bestiario Estudio de Diseño

Corrección de estilo

Pilar Saavedra Fernández

Supervisión de textos

Aldo Guajardo Salinas

Logística y administración

Nicolás Castillo Avendaño

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS

Jefe del Departamento

Matías Zurita Prat

Coordinador de la Sección de Observatorio Cultural

Cristóbal Bianchi Geisse

Coordinador de la Sección de Estadísticas Culturales

Juan Carlos Oyarzún

Coordinadora de la Sección de Políticas Culturales y Evaluación

Claudia Toro Caberletti

Contacto

observatoriocultural@cultura.gob.cl

Observatorio Cultural n°25. Diciembre 2014, Chile.
Registro de Propiedad Intelectual n° 248304
ISSN 0719-1853

IMÁGENES PORTADA Y EDITORIAL

Monumento Editado. Utilizando el video, la fotografía digital y los nuevos medios, Andrés Durán elabora una instalación que crea una ficción a partir de monumentos ubicados en el centro de Santiago, ocultando las características propias del personaje o escena que estos representan, y cubriéndolos encementados por sus propias bases o pedestales. Así, estatuas de próceres civiles y militares son parte del material intervenido por el artista, dejando solo algunos fragmentos a la vista, para provocar al espectador y hacerlo pensar acerca de nuestra identidad y memoria colectiva. Durán reflexiona sobre los códigos que se utilizan para designar las poses en este tipo de escultura, y al borrar la identidad, cataloga su propia versión de los monumentos.

Las obras incluidas en la portada y contraportada llevan por título: *Prócer sentado 1, Prócer de pie 3, Prócer de pie 1, Escena mitológica 2, Escena mitológica 1, Ecuestre 1, Escena mitológica 3.* La obra de la editorial corresponde a *Escena mitológica 2.*

Andrés Durán Dávila es Licenciado en Artes Visuales de la Universidad ARCIS y tiene estudios previos de Arquitectura. Ha expuesto en Chile y el extranjero, destacándose entre sus montajes "Casa cartel" (2001), "Terreno baldío" (2002), "Mensulás" (2003 IV Bial de Mercosur Brasil), "Ejercicios para distraer la mirada" (2012). En 2005 fue nominado al Premio Altazor en la categoría Mejor Instalación y Video Arte. Su obra se ha desarrollado bajo un imaginario ligado a lo urbano, enfocado en problemáticas como el habitar, lo escenográfico y las ocupaciones informales en la ciudad. Sus obras siempre buscan generar una experiencia con la imagen, ya sea por medio de la fotografía, el video y/o los medios digitales. Utiliza diferentes mecanismos para intervenirla, rearticularla y presentarla, dejando en evidencia su propia construcción como imagen.

Fuente: Colección de Arte Contemporáneo, Galería Gabriela Mistral, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

SUMARIO

NUEVOS MODELOS CREATIVOS DESARROLLADOS POR JÓVENES Por Néstor García Canclini	12
MECANISMOS PERFORMATIVOS DE LA INSTITUCIONALIDAD EDUCATIVA EN CHILE: PASOS HACIA UN SUJETO CULTURAL Por Alejandro Carrasco	18
MEDIOS, CULTURA Y SOCIEDAD EN CHILE: DE LOS SENTIDOS COMUNES A LAS APERTURAS REFLEXIVAS Por Claudio Salinas Muñoz	26
LA ACCIÓN TIENE LA PALABRA: LAS ARTES EN LA ERA DE LA POSDISCIPLINA Por María José Contreras Lorenzini	32
EL ARTE DE LA PERFORMANCE EN CHILE: LA HERENCIA DE LA ESCENA DE AVANZADA Y LA NUEVA GENERACIÓN Por Sophie Halart	38
EL ARTE DE SER AMATEUR: DISTANCIA Y PARTICIPACIÓN Por Lucía Vodanovic	44
ARTE COMO PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO SOCIAL Por Sidsel Nelund	48
LECTORES Y BIBLIOTECAS: DESENCUENTROS, DESAJUSTES Y EMERGENCIAS Por René Jara R.	54
LA PRÁCTICA EDITORIAL ALTERNATIVA: REVISIÓN DE LA BARRA DE HERRAMIENTAS Por Francisca García B.	58
PRÁCTICAS DE EMANCIPACIÓN EN LA POESÍA Y EL CINE CHILENO ARGENTINO Y CONTEMPORÁNEO Por Constanza Ceresa	64
HA LLEGADO LA HORA DE RELEER A PARRA Por César Cuadra	68
URBICIDIO O LA PRODUCCIÓN DE OLVIDO Por Fernando Carrión M.	76

ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD: MÁS ALLÁ DE UN ORNAMENTO PROBLEMÁTICO Por Daniel Opazo O.	84
MUSEOS Y PÚBLICOS: APUNTES SOBRE UNA RELACIÓN DISTANTE Por Malena Bastías Sekulovic	90
EL DEBATE DE LOS HISTORIADORES Y EL USO REFLEXIVO DE LA HISTORIA Por Daniela Jara	94
LOS TALLERES ARTÍSTICOS EN EL TRABAJO CON USUARIOS DE DROGAS Por León Gomberoff	102
LA EXTRANJERIDAD INMIGRANTE PERUANA EN CHILE Por María Emilia Tijoux	108
CULTURA Y ECONOMÍA: ITINERARIO DE DOS CONCEPTOS Por Tomás Ariztía	114
LA CULTURA COMO PROBLEMA: NI ARNOLD NI FLORIDA Por Jaron Rowan	120
EXHIBICIÓN DE CINE CHILENO EN SALAS: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE UN PROBLEMA PERSISTENTE Por Jorge Letelier Flores	130
EL DISEÑO Y LA EDUCACIÓN TECNOLÓGICA EN CHILE Por Eduardo Castillo	136
ARQUEOLOGÍA DE AYSÉN: DONDE LO RARO ES LO IMPORTANTE Por Francisco Mena	142
¿ANTÁRTICA? Por Paola Vezzani González	144
MALL DE CASTRO, PATRIMONIO Y CALIDAD DE VIDA Por Lorenzo Berg Costa	146
EL NORTE EXÓTICO Y LA NECESIDAD DE HISTORIA Y ARCHIVOS DESDE LA PERIFERIA CHILENA Por Rodrigo Ruz Zagal	148

LA ACCIÓN TIENE LA PALABRA: LAS ARTES EN LA ERA DE LA POSDISCIPLINA

Por María José Contreras Lorenzini

EN LOS ÚLTIMOS MESES ME HE SORPRENDIDO AL PERCIBIR EN DISTINTAS INSTANCIAS VINCULADAS CON LAS ARTES un proteccionismo a ciertas parcelas disciplinarias que no siempre dan cuenta de la multiplicidad de modalidades de producción de obras o acontecimientos artísticos hoy en día. Puede ser casualidad, pero en estos tiempos muchos artistas, críticos, académicos e investigadores me han formulado preguntas respecto a la disciplinariedad (¿o debería decir disciplina?) de mi trabajo. Tanto con el experimento escénico *Pajarito Nuevo la Lleva* (2012), como con *Golden Real* el trabajo que realicé junto al Colectivo La Diferencia, como en la Facultad de Artes de la Universidad Católica donde trabajo, parecen recurrentes las preguntas que requieren definiciones disciplinares: ¿es teatro o performance?, ¿eres teórica o práctica? ¿hasta qué punto es posible/deseable la interdisciplina? Este conjunto de interrogantes, que bien podrían ser particulares a mi trabajo, responden desde mi perspectiva a un vigoroso aferramiento disciplinar en nuestro país. En este artículo quisiera argumentar la existencia de este apego a las disciplinas, relevando sus implicancias políticas y epistemológicas. No me interesa combatir las categorías de las disciplinas tradicionales (teatro, artes visuales, música) sino más bien intentar comprender mejor qué es lo que dificulta que las prácticas artísticas posdisciplinarias obtengan un lugar en el contexto de las instituciones culturales. Me pregunto a qué responde esta resistencia cuando hoy las prácticas posdisciplinarias germinan prolíficamente en nuestro país en los intersticios entre aquello que (cierta) teoría y (cierta) institucionalidad han definido como teatro, artes visuales y música, e incluso entre la neocategorías de nuevos medios. En Chile existen hoy muchos artistas que trabajan en artes posdisciplinarias, es decir, que no responden a una filiación espe-

cífica, sino que se sitúan en una lógica que supera la distinción de los soportes, estéticas y lenguajes, como por ejemplo Sergio Valenzuela (*Hombra*: 2009), Casagrande (*Bombardeo de Poemas*: 2001 – a la fecha) y Arsomnis (*Revolution*: 2012), entre muchos otros. Por complejas razones que intento delinear aquí, esta vitalidad en el quehacer artístico no se condice con las formas de la institucionalidad de las artes que en cambio continúa pensando y articulando(se) en términos estrictamente disciplinarios.

El aferramiento disciplinario no es absoluto, pero sí bastante difuso en nuestro país. Esta suerte de porfía disciplinar parece enquistada sobre todo en la institucionalidad de las artes. Un primer lugar de promoción y perpetuación de las disciplinas son las universidades que forman a profesionales de las artes. En Chile casi no se imparten programas académicos que involucren artes posdisciplinarias¹. En mi experiencia en la Universidad Católica, cualquier intento por generar vínculos interdisciplinarios crea fuertes polémicas e incluso trabas académico-burocráticas. Por otro lado, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes aún funciona con una lógica disciplinar: su organigrama responde a disciplinas y las líneas de postulación de los fondos concursables también se articulan en torno a estas. En los últimos años incluso se reemplazó la línea de artes integradas por una línea de nuevos medios que retorna a clasificaciones disciplinarias. Otro tipo de institución fuertemente apegada a las

1. Una excepción será el Doctorado en Artes UC que impartirá cursos transversales a las tres disciplinas y que pretende, mediante esta estrategia, fomentar la interdisciplina.

disciplinas son los centros culturales, sobre todo aquellos que actualmente concentran la mayor cantidad de público. Si bien es cierto que muchos de estos centros acogen iniciativas posdisciplinarias, basta ver sus sitios web (por ejemplo el del GAM y el de Matucana 100) para comprender que la programación se articula con criterios disciplinarios: artes visuales, música, teatro, danza. La organización de la programación implica que las iniciativas posdisciplinarias, aun cuando sean admitidas, muchas veces se consideran excedentes lo que recae también en el espectador que no accede a la información y por tanto sigue pensando en términos disciplinarios.

La porfía disciplinar no es exclusiva de estos tiempos ni tampoco de nuestro país; es más bien el resultado de una fundacional manía por clasificar que ha caracterizado los debates filosóficos y epistemológicos en Occidente. A pesar de que los criterios, parámetros y etiquetas se han modificado a lo largo de la historia, la voluntad de buscar un ordenamiento de los saberes y actividades permanece intacta a través de los siglos, por lo menos hasta el siglo XX. Esta antigua manía clasificatoria adquirió, sin embargo, una nueva fuerza durante el siglo XVIII coincidiendo con el fortalecimiento de las sociedades disciplinarias descritas por Michel Foucault. Respondiendo a los dispositivos de control de la conducta, el saber también se subyuga a los mecanismo de disciplinamiento: los saberes se reducen a disciplinas². Tal como explica Foucault en *Vigilar y Castigar* (1975) la disciplina selecciona, normaliza, jerarquiza y centraliza los contenidos, lo que redundando en el control de la producción de discurso. Para hablar/producir/compartir saber, se debe recorrer un largo camino de validación que sigue un tiempo disciplinario que busca, a fin de cuentas, la distribución del conocimiento. La profesionalización de las artes, que en nuestro país implicó la entrada de las artes en las universidades como «disciplina a enseñar», responde a esta estrategia:

Es este tiempo disciplinario el que se impone poco a poco a la práctica pedagógica, especializando el tiempo de formación y separándolo del tiempo adulto, del tiempo del oficio adquirido; disponiendo diferentes estadios separados los unos de los otros por pruebas graduales: determinando programas que deben desarrollarse cada uno durante una fase determinada, y que implican ejercicios de dificultad creciente: calificando a los individuos según la manera en que han recorrido estas series. El tiempo disciplinario ha sustituido el tiempo «iniciático» de la formación tradicional (tiempo global controlado únicamente por el maestro sancionado por una prueba única) por sus series múltiples y progresivas (1975, tr. cast., p. 163).

2. En Foucault el término disciplina se refiere al mecanismo de control de la conducta propia y ajena. Uno de los efectos del poder disciplinario es la reducción de los saberes y la estratificación académica de las disciplinas y subdisciplinas del conocimiento que definen objetos, metodologías y problemáticas particulares.

En la era posdisciplinar no solo se abaten las fronteras de los saberes sino que también se objeta la diferencia entre teoría y práctica. Tal como plantea Taylor (2011), la teoría mejora la práctica y la práctica siempre escenifica una teoría por lo que las barreras entre el hacer y el pensar dejan de ser infranqueables para devenir auspiciosos territorios de intercambio e innovación.

Producto del disciplinamiento de los saberes la lucha de poder no se juega entre el saber y la ignorancia, sino entre los distintos expertos. Esta organización oposicional también se acentuó en el campo de las artes a partir del siglo XVIII: si bien es cierto que desde tiempos remotos se han distinguido actividades artísticas disímiles no es sino hasta el siglo XVIII cuando estas subdisciplinas comienzan a institucionalizarse, lo que redundando en la normalización del quehacer y en la selección de los artistas habilitados respecto, por ejemplo, a los aficionados.

En América Latina, la potenciación del disciplinamiento de los saberes y de las artes responde también a una perspectiva poscolonial:

Esta cosmovisión tiene como eje articulador central la idea de modernidad, noción que captura complejamente cuatro dimensiones básicas:

1) la visión universal de la historia asociada a la idea del progreso (a partir de la cual se construye la clasificación y jerarquización de todos los pueblos y continentes, y experiencias históricas); 2) la «naturalización» tanto de las relaciones sociales como de la «naturaleza humana»

Considerando la grave situación de la educación terciaria en nuestro país, la selección que ejerce la universidad responde además a fuertes mecanismos socioeconómicos: ¿quiénes pueden darse el lujo de estudiar para ser artistas? ¿Quiénes logran pasar las selecciones para ser admitidos en las facultades de artes?...

de la sociedad liberal-capitalista; 3) la naturalización u ontologización de las múltiples separaciones propias de esa sociedad; y 4) la necesaria superioridad de los saberes que produce esa sociedad ('ciencia') sobre todo otro saber (Lander, 2000).

Para Lander, la constitución de los saberes disciplinares instaura un «metarelato universal que lleva a todas las culturas y a los pueblos desde lo primitivo, lo tradicional, a lo moderno. La sociedad industrial liberal es la expresión más avanzada de ese proceso histórico, es por ello que el modelo que define a la sociedad moderna» (Lander, 2000). Las formas del conocimiento (incluidas las artes) devienen así proposiciones normativas, patrones que sirven para calificar el estado de desarrollo de las sociedades respecto del modelo neoliberal.

La influencia de la teoría crítica ha fomentado desde mediados del siglo XX la germinación de epistemologías integradoras que buscan el contacto entre saberes y quehaceres y rehúyen la fragmentación y la jerarquización. Las tentativas se pueden graduar desde enfoques más débiles que buscan la complementariedad hasta aquellos que pretenden una reestructuración radical del paisaje del saber. La multidisciplinaria, por ejemplo, promueve una mirada múltiple y complementaria sobre los distintos fenómenos. Se refiere a investigaciones donde las miradas disciplinares se complementan.

La interdisciplina va un paso más allá puesto que persigue una reagrupación de los saberes según criterios locales, adhiriendo a una concepción dinámica y situada del conocimiento. La alternativa interdisciplinaria cuestiona la filosofía positivista que implica una visión discreta del mundo y los fenómenos. Se trata, en el fondo, de un cambio que va más allá de lo metodológico para plantear un giro epistémico que aporta una concepción más compleja de la realidad.

La alternativa de vinculación disciplinaria más radical es la transdisciplina que «insiste en el origen múltiple de nuevos campos de conocimiento y en la dificultad del trabajo monodisciplinario y aun interdisciplinario para absorber las temáticas más pertinentes del mundo contemporáneo y se plantean preguntas que retan los supuestos originales del quehacer científico» (Flórez Malagón, 2002, p. 129). Tal como plantea Nelly Richards siguiendo a Barthes, existe una diferencia entre la interdisciplinaria como «suma pacífica de saberes complementarios que se integran en una nueva totalidad de conocimiento supuestamente más útil, sin cuestionar necesariamente el modelo de competencia académica y la transdisciplinaria que supone el riesgo de una antidisciplina, al pretender inaugurar nuevas maneras de conocer que perturben la adecuación satisfecha entre saber, método y objetividad (Richards, 1998).

Desde mi perspectiva, en el campo de las artes más que transdisciplina se han producido campos de saber posdisciplinarios que derechamente no responden a lógicas disciplinares. Es el caso de los estudios de la performance surgidos a finales de los años sesenta en Estados Unidos. Tal como plantea Diana Taylor (2011):

El campo de los estudios de la *performance*, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinares entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. [...] el campo de los estudios de la *performance* transciende fronteras disciplinares para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales (p. 13).

En la era posdisciplinaria no solo se abaten las fronteras de los saberes sino que también se objeta la diferencia entre teoría y práctica. Tal como plantea Taylor (2011) la teoría mejora la práctica y la práctica siempre escenifica una teoría, por lo que las barreras entre el hacer y el pensar dejan de ser infranqueables para devenir auspiciosos territorios de intercambio e innovación. De hecho, y tal como plantea Taylor, el campo de los estudios de la performance está plagado de teóricos-artistas y artistas-teóricos que en esta suerte de doble militancia han podido vivificar ambos escenarios.

Los campos posdisciplinarios han ido poco a poco generando epistemologías y metodologías híbridas que resisten no solo la

fragmentación del saber sino también la hegemonía de la investigación convencional científica. Es el caso por ejemplo de la práctica como investigación, una posmetodología que busca conjugar la práctica artística y la investigación. La práctica como investigación se plantea problemas cuyas respuestas se encuentran en y por la práctica artística. En nuestro país poco a poco se ha instalado esta forma de generar conocimiento mediante la práctica artística, como por ejemplo en los laboratorios teatrales de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica³.

Pero, por supuesto, una de las trincheras contra la reducción disciplinaria ha sido el trabajo de los propios artistas, quienes han empleado el cuerpo como principal soporte de esta resistencia. La utilización/manipulación del cuerpo en las artes desde comienzos del siglo XX se explica también desde Foucault, quien asoció el momento histórico de la disciplina con el momento en que «el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una ‘anatomía política’ que es igualmente una ‘mecánica del poder’» (1975, tr. cast., p. 141). El poder disciplinario se orienta a generar cuerpos dóciles prestos a ser utilizados por lo que no es casual que la reacción de los artistas al disciplinamiento se haya anclado en el cuerpo.

Desde inicios del siglo XX diversos artistas desafiaron la categorización de las artes con acciones, *happenings* o *performances* que buscaban justamente situarse en los intersticios de las fronteras disciplinarias. Desde la *Obra de Arte Total* propuesta precozmente por Wagner en 1849 a los trabajos de los futuristas, el *action painting* de Jackson Pollock en los años cincuenta pasando por el *body art*, las acciones del FLUXUS y el Accionismo Vienés, John Cage, el *Living Theatre*, el cuerpo deviene en antídoto al discurso como dispositivo de control y la trinchera de resistencia ante la parcelación disciplinaria de las artes.

Erika Fischer Lichte (2011) ha caracterizado estas formas de creación como el giro performativo de las artes:

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras; los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores (p. 45).

Para José Sánchez (2003) la acentuación de la dimensión performativa de las artes se asoció al énfasis en los procesos por sobre los resultados, a lo efímero por sobre la obra estable: en buenas cuentas al reemplazo de la cultura textual (que es la

cultura de la academia y las disciplinas) por la cultura performativa de la acción.

Este entendimiento de la cultura en términos de performatividad se corresponde con unas prácticas artísticas que rehúyen en muchos casos la fijación material o incluso textual, que se plantean como itinerarios, como viajes a los que se invita al espectador/participante o bien como juegos, como acontecimientos que no pueden ser comprados, como objetos de arte, sino más bien usados, disfrutados, pensados (p. 54).

Según Sánchez este giro performativo se asocia a la transdisciplinaria⁴, aunque desde mi punto de vista este tipo de prácticas/acciones/acontecimientos/eventos, en rigor, superan un enfoque trans para situarse más allá de la lógica disciplinar respondiendo a parámetros, criterios y estéticas que desde sus orígenes no calzan con casillas disciplinarias y tampoco con su abolición. Las artes que no se sitúan en una disciplina no solo transitan entre estas, sino que simplemente ni siquiera las consideran en su génesis, desarrollo o exégesis. En ese sentido, en las artes más que transdisciplina se ha producido un movimiento posdisciplinar.

Aquello que se ha verificado en el campo de los saberes y de las prácticas no siempre ha permeado a la institucionalidad. Muchas instituciones continúan adhiriendo a modelos fragmentarios en vez de abrirse en modo más decidido a estas nuevas formas de hacer arte. Las instituciones más resistentes a la posdisciplina son, por supuesto, aquellas que detentan el poder disciplinario y por tanto, como diría Foucault (1975) seleccionan, normalizan, jerarquizan y centralizan los contenidos y las prácticas.

La selección está fuertemente instalada en el contexto chileno desde la formación misma de los artistas según artes disciplinarias (teatro, música, artes visuales) en las universidades. Considerando la grave situación de la educación terciaria en nuestro país, la selección que ejerce la universidad responde además a fuertes mecanismos socioeconómicos: ¿quiénes pueden darse el lujo de estudiar para ser artistas? ¿Quiénes logran pasar las selecciones para ser admitidos en las facultades de artes? La selección se perpetúa en la vida profesional: los afortunados que logran estudiar en la universidad además de conocimiento ganan la posibilidad de contactarse con aquellos que serán los futuros programadores, críticos y colegas autorizados. La profesionalización de las artes produce una exclusión de los artistas de la calle, los artistas autodidactas o los artistas posdisciplinarios que pululan dentro y fuera de las aulas universitarias sin encontrar un lugar de acción.

3. Para una descripción sobre los Laboratorios de Teatro UC véase Grass (2011).

4. En Chile, Sergio Valenzuela también asocia el giro performativo a la transdisciplina; de hecho acuña el término de Acción de Arte Transdisciplinar que no corresponde a otro género sino más bien a un «transgénero disciplinar» (2010, p. 125) para caracterizar este tipo de acontecimientos.

En nuestro país la endogamia entre artistas y público (por ejemplo en lo que respecta al teatro se sabe que gran parte del público del teatro no comercial son los mismos teatristas) favorece mecanismos de normalización (el teatro de moda, lo que hay que hacer, lo que vale la pena hacer) que a fin de cuentas redundan en una homogenización de estilos, estéticas y problemáticas.

Tal como postuló Foucault, las disciplinas tienen un estrecho vínculo con el capitalismo neoliberal; se trata de una forma de dominio que se impuso en las instituciones de encierro: la fábrica, la clínica, la cárcel, la escuela. Las artes se disciplinan desde la formación pero también desde el consumo. La tiranía de los indicadores de resultados, tan en boga en los fondos concursables, insiste en la aplicación de parámetros comerciales a prácticas que no siempre requieren/necesitan/buscan públicos multitudinarios.

Sería deseable que la institucionalidad vinculada a las artes en Chile pensara el poder disciplinar que ejerce y pudiera de alguna forma incorporar otro tipo de mecanismos de producción y circulación de las artes. Se necesitan cursos o programas auténticamente posdisciplinarios en las universidades, pero también fuera de estas, que puedan articular no solo disciplinas académicas sino también teoría y práctica. Es urgente repensar los fondos concursables estatales para reincorporar la línea de artes integradas y reevaluar los indicadores de eficacia. No todas las artes, sobre todo aquellas que se mueven en el difuso territorio de la experimentación pueden pretender mediciones cuantitativas de eficacia. Asimismo, me parece imprescindible formar críticos que se preocupen menos de los cánones y más de la innovación, tal como propone Mauricio Barría (2010): «El giro performativo podría ser aplicable al tex-

to crítico, si y solo si transgrediera su propia condición textual: es lo que llamaríamos una alteración de la crítica o una crítica alterada» (p. 120)⁵. Es imprescindible también que los programadores de «lugares de la cultura» se atrevan con propuestas innovadoras, que asuman la misión de formar audiencias en formas artísticas menos difundidas en nuestro país y que no sientan la necesidad de calzar esas prácticas con disciplinas preestablecidas.

Se trata también de fomentar espacios y contextos donde sea posible una experimentación, donde tanto el público como los artistas estén dispuestos a ir más allá de los cánones. Como indica Sánchez (2003), espacios que no neutralicen la posdisciplina sino que permitan «favorecer su desarrollo, potenciar su eco y aumentar su eficacia social» (p. 61). Este tipo de contextos en general ocupan un lugar intermedio entre el proyecto independiente y la institución, también son intermedios en cuanto a las coordenadas espacio-temporales que proponen (proyectos itinerantes, proyectos en progreso) y, en fin, intermedios en la concepción de la estructura organizativa y relacional (vinculación artistas-críticos-público).

Estos contextos intermedios requieren, sin embargo, un cambio no solo de la institucionalidad, sino también de parte de los artistas. Es curioso que muchas veces seamos los propios artistas quienes obstaculizamos los cruces interdisciplinarios generando un proteccionismo disciplinario que se conjuga con la necesidad imperiosa de pertenecer (a un gremio o a un grupo dentro del gremio). En nuestro país la endogamia entre artistas y público (por ejemplo, en lo que respecta al teatro se sabe que gran parte del público del teatro no comercial son los mismos teatristas) favorece mecanismos de normalización (el teatro de moda, lo que hay que hacer, lo que vale la pena hacer) que a fin de cuentas redundan en una homogenización de estilos, estéticas y problemáticas. Los artistas tenemos algo que decir respecto del disciplinamiento y en ese sentido podríamos favorecer otro tipo de asociatividad, una menos pendiente de excluir aquello que no calza y más propenso a incluir la diversidad de prácticas. La asociatividad inclusiva permitiría como en otros países generar proyectos de financiamiento, de espacios, de instancias alternativas, gestionados por los propios artistas. En Chile hay contextos de este tipo, como por ejemplo la Bienal Internacional de Performance organizada por Gonzalo Rabanal, que ya en su cuarto ciclo ha logrado convocar a muchos artistas internacionales y nacionales de la performance, congregando lenguajes muy disímiles. O *Escena Doméstica* que con una convocatoria abierta permanente produce acciones-acontecimientos-performances en espacios caseros. Este tipo de contextos intermedios, que pueden vincularse o no a lugares e instituciones, permiten modalidades alternativas de circulación que acogen la experimentación posdisciplinaria en las artes.

La acción tiene la palabra. 

5. Para otra reflexión sobre la crítica inter y transdisciplinaria véase Lagos, 2010.

REFERENCIAS

- Barría, M. (2010). Qué crítica para qué teatro. *Revista Apuntes*, 132, 66-70.
- Fischer Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Flórez Malagón, A. (2002). Disciplinas, transdisciplinas y el dilema holístico: una reflexión desde Latinoamérica. En A. Floréz Magalón & C. Millán de Benavides (Eds.), *Desafíos de la transdisciplinariedad* (pp. 128-154). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Grass, M. (2011). La investigación de los procesos de creación en la Escuela de Teatro UC. *Revista Cátedra de Artes*, 9, 87-106.
- Lagos, S. (2010). Por una crítica inter y transdisciplinaria. *Revista Apuntes*, 132, 129-133.
- Lander, E. (2000). *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico*. En E. (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Extraído el 9 de noviembre de 2012 de bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/lander1.rtf
- Lira, E. (2011). Chile, Dilemmas of Memory. En F. Lessa & V. Druliolle (Eds.), *Memory on Latin America's Southern Cone* (pp. 107-132). Nueva York: Palgrave Mc Millan.
- Richards, N. (2008). Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo. Discurso académico y crítica cultura. En S. Castro & E. Mendieta (Eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Sánchez, J. A. (2003). Nuevos espacios para el arte. En J. A. Sánchez Martínez & J. A. Gómez Hernández (Eds.), *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la Universidad* (pp. 47-64). Murcia: Universidad de Murcia.
- Taylor, D. (2011). Introducción: performance. Teoría y práctica. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela, S. (2010). AACT. Hacia un arte de acción transdisciplinar. *Revista Apuntes* 132, 122-128.