

## CUERPO, PERFORMANCE, CONFLICTO: HACIA UNA ESTÉTICA DEL RECONOCIMIENTO MORAL

*Body, performance and struggle: Towards an aesthetics of  
moral recognition*

**Leonello Bazzurro Gambi<sup>1</sup>**

**Universidad de Chile**

leobazzurro@gmail.com

### **Resumen:**

El reconocimiento intersubjetivo (*Anerkennung*) constituye un principio fundamental de cierta teoría crítica contemporánea (A. Honneth, N. Fraser, Ch. Taylor, J. Butler, etc.). Fundamentalmente estudiado en términos sociales, culturales y morales, se ha descuidado la dimensión estética del mismo. En el presente artículo se aborda el potencial estético del reconocimiento en cuanto que performance “intercorporal” (Merleau-Ponty) y se analiza, en particular, el uso que este tiene en *Dos amerindios no descubiertos*, performance latinoamericana de Coco Fusco y Gómez Peña.

Palabras clave: reconocimiento, intersubjetividad, estética, performance, cuerpo.

### **Abstract:**

The Intersubjective Recognition (*Anerkennung*) is a fundamental principle for some branch of contemporary critical theory (A. Honneth, N. Fraser, Ch. Taylor, J. Butler, etc.). Mostly studied in social, cultural and moral terms, the dimension of aesthetics has been neglected. The present paper attempts to address the aesthetic potential of the recognition in terms of

---

<sup>1</sup> Magíster en Filosofía, mención Axiología y Filosofía Política, por la Universidad de Chile.

“inter-body” (Merleau-Ponty) performance and, at the same time, it is analyzed, particularly, the use that recognition has in *Dos amerindios no descubiertos*, a latinamerican performance by Coco Fusco and Gómez Peña.

Keywords: recognition, intersubjectivity, aesthetics, performance, body.

\*

*Las obras que hoy cuentan son aquellas que ya no son obras*  
Theodor Adorno

Parte significativa del influjo teórico y político de diversos pensamientos que podríamos tildar como “teorías críticas”, pasando por M. Foucault, T. H. Adorno, W. Benjamin, J. Rancière, entre otros, se origina en la exploración de un área incierta que emerge en los límites de la política y la estética. La potencia sensible de dichas teorías críticas se manifiesta en la manera de volver visibles los componentes o elementos estéticos con que se reviste el poder y se constituyen los fenómenos sociales, éticos y políticos; y, por vía inversa, de advertir el carácter político inscrito en las formas mismas de la representación y las prácticas estéticas.

Dentro de las teorías críticas contemporáneas y aún en construcción, figuran aquellas que toman como motivo central de su reflexión la noción hegeliana de “reconocimiento” (*Anerkennung*) y su reverso, el “menosprecio” o desprecio moral (*Missachtung*). Desde la década del 90 al presente, el *Anerkennung* ha gozado de una extensa elaboración. En una rápida e incompleta panorámica, es posible rastrearlo en Axel

Honneth (1997, 2003 y 2006), quien lo analiza desde una perspectiva sociomoral y psicológica (basada en el trabajo psicoanalítico de J. Benjamin, y la psicología social de G. H. Mead), y hace de este el concepto fundamental para la actualización de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt. En marcado contraste a Honneth, existe la línea postestructuralista de Judith Butler (2001) quien enfatiza la relación entre performatividad, género y poder facilitada por un “reconocimiento” entendido en cuanto que mecanismo psíquico de dominación y subjetivación (vinculada a la noción de “interpelación” en Althusser y a la lectura de la “conciencia desventurada” de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel). Desde las teorías multiculturalistas, Charles Taylor (2009) y Nancy Fraser (2006) darán impulso a las “políticas del reconocimiento” como formas políticas claves para las reivindicaciones de las minorías culturales y de género (Fraser) en el contexto de las modernas sociedades liberales. Por su parte, Paul Ricoeur (2005) aportará un estudio acabado de intención más bien ética y hermenéutica, haciendo un extenso recorrido diacrónico del término en su noción epistémica y moral. Desde el pensamiento latinoamericano la noción de “reconocimiento moral” figura con relevancia en la postura anticolonial de Frantz Fanon (1973), quien lo utiliza para explicar la dominación psicosocial del pueblo negro deseante de reconocimiento del colonizador blanco. Actualmente, es trabajado entre otros por Gregor Sauerwald en Uruguay (2008 y 2011), quién emprende una lectura del vínculo entre el tópico de “liberación” desarrollado desde la filosofía “latinoamericana” (Horacio Cerutti, Arturo

Andrés Roig y Leopoldo Zea) y el nombrado “reconocimiento”. Por su parte, Raúl Fornet-Betancourt (2003 y 2011) sostiene el núcleo teórico de su “filosofía intercultural” en el nombrado concepto.

Según entiendo, los autores aquí mencionados coinciden *grosso modo* en la relevancia moral del concepto de reconocimiento en cuanto se percibe en este una entrada acertada para reflexionar el espacio relacional entre el yo y el otro. El supuesto del ser-reconocido/reconocer-a-otro radica en la existencia de un compromiso recíproco que entraña un tipo de vínculo sociomoral de primera importancia, puesto que la emergencia y constitución psíquica y moral del “sujeto social” depende del reconocimiento y/o el menosprecio del otro. Somos en cuanto somos reconocidos, podría decirse. En su anverso, esto implica que el destinatario de un acto de menosprecio, físico o simbólico, tiene la potencialidad de rebelarse contra dicho orden. Emerge así la intención emancipatoria de la teoría, al evidenciar la legitimidad moral de ciertos conflictos sociales –leídas bajo la figura de las “luchas por el reconocimiento”– emprendidas por actores sociales vulnerados en su autoimagen y posibilidad de sobrevivencia a manos de un poder (estatal, sociocultural, mercantil) que opera mediante un discurso de menosprecio público acompañado por diversos dispositivos de invisibilización social.

Ahora bien, en lo sucesivo no profundizaré en la estructura, los fundamentos o las diferencias específicas entre las diversas teorías del reconocimiento vigentes en la actualidad, antes bien, intentaré abrir un campo de análisis

poco explorado relativo a la potencia estética inmanente a la noción de reconocimiento y de menosprecio. Parto de la intuición de que existe una propuesta estética aún encapsulada en la noción moral del *Anerkennung*, según el modo en que ha sido tratado por los autores citados. De esta forma, mi intención consiste en trazar el puente entre una ética del reconocimiento hasta una “estética del reconocimiento”, y analizar la plausibilidad de dicha operación filosófica. Intento avanzar así los primeros lineamientos de una teoría ético-estética del “reconocimiento”, cuya eficacia o persuasión debería evaluarse tanto en su coherencia interna como en su capacidad hermenéutica para develar potencialidad estética en ciertos gestos o actuaciones político/morales propias del reconocimiento/menosprecio; y, en su reverso, en su capacidad para identificar la potencialidad normativa y crítica de ciertos fenómenos estéticos, pensados por lo pronto, en el plano de las artes performativas (teatro, performances, danza y música).

Ahora bien, con objeto de arribar a una primera formulación estética del reconocimiento, resulta ineludible realizar en primer lugar una presentación sintética del concepto en su acepción sociomoral, la cuál estará centrada fundamentalmente en la teoría de Axel Honneth (puesto que ha sido él quien lo ha desarrollado con mayor detenimiento), de modo que sea factible, en un segundo momento, delinear el tránsito hacia la extensión estética presentado el triángulo conceptual fundamental: Cuerpo-Performance-Conflicto. Establecido esto, podrán ser enunciados el campo de objetos estéticos atingentes, en primer término, a una incipiente teoría

estética del reconocimiento, y, será desarrollado en particular un ejemplo específico, basado en la performance de Coco Fusco y Gómez Peña, que pone el acento en los problemas del reconocimiento latinoamericano al instalar en la reflexión el desprecio cultural al indígena.

## **I. El reconocimiento como un concepto de naturaleza moral**

Axel Honneth, en conjunto a Ch. Taylor, N. Fraser y W. Kymlicka, entre otros, identifican en el problema del reconocimiento uno de los principales nodos articulantes de la moral social contemporánea, apuesta teórica en consonancia sociológica con los procesos de globalización que informan acerca de la creciente constitución multi- e intercultural de las sociedades modernas. Así, mientras Honneth se centra en realizar una ontología de lo “social” que diferencia órdenes distintivos de reconocimiento y entreve en dicho concepto un tópico social, moral y económico, Fraser, Taylor y Kymlicka lo vislumbran directamente en relación con el multiculturalismo en el contexto de las políticas de la diferencia cultural, siendo, por tanto, el reconocimiento un tópico moral de índole “cultural” y no económica.

Para Honneth, el reconocimiento mutuo refiere a un acto diferenciado de naturaleza moral e intersubjetiva en cuya ejecución se confirma o se deniega el *valor* diferencial de un sujeto otro. Actualizando en clave postmetafísica la propuesta del joven Hegel (principalmente del *Sistema de la Eticidad*, la

*Filosofía Real* y *La Filosofía del Derecho*), Honneth sostiene la existencia de tres esferas o formas intersubjetivas de reconocerse recíprocamente: en las relaciones de reconocimiento en la esfera afectiva del “amor”, los sujetos se confirman o menosprecian como cuerpos necesitados y afectivos (aparecen aquí las figuras de la amistad, la relación afectiva y/o erótica y la familia); en la esfera jurídica, los sujetos se reconocen mediante el principio de igualdad y de “respeto” (*Achtung* kantiano), en tanto que sujetos de derechos o personas jurídicas; y en la esfera de la estima social, los sujetos son reconocidos en su contribución a la sociedad en base al mérito, la capacidad individual y utilidad social de su labor (en donde interviene la dimensión económica). Es decir, el acto de reconocimiento consiste en afirmar, mediante una actuación moral, el valor o la relevancia que poseen los deseos, las necesidades, los derechos jurídicos universales, y las capacidades singulares del sujeto que se presenta ante nosotros.

La “gramática” del reconocimiento articula así que el ser reconocido por otros en forma dinámica y simultánea en las tres esferas, resulta ser condición necesaria para el surgimiento de una subjetividad o identidad no patológica cuyo norte apunta a la consecución de autonomía y de una vida “realizada” (en el sentido de C. Rogers y A. Maslow). Al condicionar el *sí mismo* al *otro* (en una otredad constituida por sujetos y por instituciones), el acto moral del reconocimiento se opone al dogma atomista del liberalismo y su apología al individuo, y, asimismo, restringe el alcance de la hipótesis hobbesiana sobre el original conflicto de todos contra todos en

el Estado de Naturaleza, ya que el reconocimiento sería asimismo un tipo de *necesidad* social primera.

En su anverso, el desprecio intersubjetivo o la denegación institucional del reconocimiento —en forma de tortura, violencia física (primera esfera), exclusión y desposesión de derechos (segunda esfera), denigración de capacidades y talentos (tercera esfera)—, constituye una herida moral que ocasiona sufrimiento social y resulta potencialmente patológico. Su reparación, si no se sucumbe a la dominación, requiere de parte del sujeto menospreciado principiar una *lucha social por el reconocimiento perdido o denegado* (de su integridad corporal, sus derechos —en especial los derechos culturales, económicos y sociales—, y sus capacidades individualizantes), lucha que marca el paso de tránsito entre lo ético hasta lo político, y que salvaguarda, además, la legitimidad moral de ciertos conflictos políticos.

Ahora bien, una de las cuestiones significativas y poco atendidas en la revisión crítica y en la construcción de la teoría del reconocimiento del autor alemán, corresponde al rol que le compete al “cuerpo” y la corporalidad en general. Sostiene Honneth en el breve ensayo “Invisibilidad. Sobre la epistemología del reconocimiento” (2003) que el reconocimiento posee necesariamente una dimensión *performativa* puesto que se caracteriza por ser una acción cotidiana (*repetida* y naturalizada) que involucra necesariamente la corporalidad (gestos, movimientos, acciones) para hacerse efectiva (en un nivel básico, ya que habría un segundo nivel más abstracto de carácter



institucional y mediático)<sup>2</sup>. Lo anterior indica que el sujeto de reconocimiento debiera pensarse en cuanto que subjetividad corporalizada. Paradójicamente, al presentar la estructura de las esferas de reconocimiento, el sujeto de reconocimiento de Honneth se caracteriza de forma abstracta y descorporalizada (con excepción de la primera esfera). Sin embargo, si el reconocimiento no debe restringirse, como hace poco se insinuaba, a una determinación netamente jurídica y al sujeto abstracto de derecho (es decir, en una acepción reducida de “reconocimiento de derechos”), resulta ineludible concebir un *sujeto corporalizado* de reconocimiento. En efecto, tanto en sus interacciones dentro de los espacios privados de la primera esfera<sup>3</sup>, como en los públicos de la tercera, el sujeto recibe y dispensa afectos como el “amor” y “estima social”, y en dichos intercambios emocionales va constituyendo un

---

<sup>2</sup> Con esto, Honneth distingue su teoría del reconocimiento de la herencia habermasiana, quien reduce con su Teoría de la Acción Comunicativa y con su Ética del Discurso el influjo de la moral sólo al plano lingüístico de los actos de habla, mientras que Honneth integra los actos de habla (son estos realización también de reconocimiento o menosprecio) pero extiende su foco al ámbito de lo prediscursivo en sentido corporal. El cuerpo, por consiguiente, comienza a entrar en escena, dado el hecho irrefutable de su *capacidad de sufrimiento*, la cual excede el plano lingüístico y sustenta la reflexión de una teoría moral.

<sup>3</sup> En la propuesta original de Honneth el vínculo corporal entre los sujetos aparece con toda claridad en la primera esfera, al referirse en términos psicoanalíticos (J. Benjamin y D. Winnicott) al vínculo entre sujeto de cuidado y niño, y, asimismo, en la dinámica de reconocimiento en las relaciones afectivas cuya normalidad se establece en el mantenimiento de la tensión entre la autodeterminación y la dependencia del otro. De este modo, el cuerpo del sujeto de reconocimiento, corresponde a un cuerpo sensible que se entiende primeramente como un *Leib* o cuerpo vivido en su aceptación fenomenológica (versus *Körper* o cuerpo objeto o máquina). No obstante, resulta inverosímil el que en la segunda y tercera esfera de reconocimiento, los sujetos se relacionen entre sí como entidades morales descorporalizadas, pero mediadas por sentimientos morales como el “respeto” y la “estima social” (y sus anversos).

cuerpo sensible e indisoluble de su psiquismo moral. Así, al reconstruir en su totalidad a dicho *sujeto corporalizado* surge la hipótesis, más avanzada, de que son las relaciones y los actos de reconocimiento y de menosprecio, en los *espacios* que evocan cada esfera, las que justamente van *materializando* el *cuerpo* del sujeto de reconocimiento en su vida cotidiana, mediante la reiteración de la norma de reconocimiento.

El cuerpo que viene a materializarse públicamente correspondería así al cuerpo (tipos de cuerpos: fenotipos, cuerpos racializados, sexualizados, etc.) y la corporalidad (movimientos, gestos, posturas, etc.), que goza de visibilidad y reconocimiento en la estructura de valores sociales hegemónica; articulándose por tanto el plano del conflicto ético-estético en una política de auto-exhibición, visibilización y politización de los cuerpos menospreciados con el objetivo de, o bien, destituir la norma (ligada a la emancipación por desidentificación en Butler), o bien, extender la norma (emancipación por pluralización en Honneth).

Por su parte, Judith Butler sostiene en *este punto* una noción similar. En su comprensión del poder que produce sujetos en forma no determinista, tributaria del pensamiento de Foucault, resulta ser dicho poder el que estipula mediante sus normas (pensadas en primer lugar desde el género y la sexualidad) quién es un sujeto, y quién queda fuera de la categoría, existiendo así como una forma de vida ininteligible, precarizada y posible de desaparecer. En sus palabras:

Hay normas sexuales y de género que de una u otra forma condicionan qué y quién será “reconocible” y qué y quién no; y debemos ser capaces de tener en cuenta esta diferente localización de la “reconocibilidad” [...] El deseo de reconocimiento nunca puede ser satisfecho del todo, eso es cierto. Sin embargo, ser un sujeto requiere en primer lugar cumplir con ciertas normas que gobiernan el reconocimiento, las que hacen a una persona ser reconocible. Y por tanto, el no cumplimiento pone en cuestión la viabilidad de la propia vida, de las condiciones ontológicas de pervivencia que cada uno posee (Judith Butler, 2009: 324-325).

En este sentido, emerge la singular politicidad performativa de la dinámica del reconocimiento/desprecio mediante casos como, por ejemplo, la performance colectiva realizada en Estados Unidos el 2006 por parte de los inmigrantes latinos indocumentados. Al igual que la norma de género, su performance política (o, si se quiere, la dimensión performativa de su protesta política) evidenció el menosprecio público de ciertos sujetos/cuerpos que subsisten fuera de la norma de ciudadanía y lengua (estigmatizados como criminales) y representa, por tanto, una batalla dentro de una discontinúa y persistente lucha por su reconocimiento.

En mayo de 2006 los inmigrantes ilegales tomaron las calles de Los Ángeles y comenzaron a cantar himno de los Estados Unidos. De hecho, cantaron el himno de los Estados Unidos en inglés y en español, y la versión española se difundió por toda la web. También cantaron el himno nacional de México y algunas veces cantaban los dos seguidos. ¿Qué tipo de performance pública se estaba cantando en las calles? Su intención era pedir al gobierno que les permitiera ser ciudadanos. Pero ¿cómo estaban haciendo esta petición? De hecho, ¿qué tipo de ejercicio performativo eran estos cantos? Estaban ejerciendo su derecho de libre asociación sin tener tal derecho. Ese derecho pertenece a los ciudadanos. Por tanto, estaban utilizando un derecho que no tenían para exponer públicamente que ellos debían tener ese derecho. Pero obviamente

ellos no necesitaban tener ese derecho para exponer públicamente que debían tener ese derecho. Por fortuna, no fueron arrestados, pero lo podrían haber sido. Por lo general, los inmigrantes ilegales se alejan de cualquier situación en la que puedan ser detenidos, encarcelados y deportados. Pero en este caso, ellos se mostraron abiertamente, ejerciendo un derecho que pertenece a los ciudadanos, precisamente porque ellos no tienen dicho derecho (Judith Butler, 2009: 325-326).

El ejemplo anterior ilustra, también, ciertas *dimensiones* estéticas que emergen en el contexto de una manifestación política por el reconocimiento. Así, la irrupción en las calles de cientos y miles de cuerpos despreciados e invisibilizados, las blancas vestimentas con que desean imponerse a la mirada del otro, la interpretación del himno estadounidense con trompetas mexicanas y el uso colectivo de la voz para cantar en español dicho himno. En fin, el modo como estas formas se articulan en un momento y constituyen una experiencia efímera y fundamental –acaso un “acontecimiento”–, cuyos rastros virtuales guardan sus imágenes muertas, da luces de como la estética de lo performativo resulta ser una efectiva estrategia de visibilización para articular una lucha por el reconocimiento de su “derecho a tener derechos”.

Idéntico ejercicio es el que se ha realizado en múltiples ocasiones, también en el contexto local, al analizar, por ejemplo, la esteticidad de las marchas por la diversidad sexual, la autonomía mapuche y las reivindicaciones estudiantiles (Consuelo Banda y Valeska Navea, 2013). En este sentido, ya insinuada la esteticidad latente en ciertos fenómenos morales y políticos, cabría preguntarse por la vía inversa, es decir, ¿dónde estaría la moralidad implícita en ciertas prácticas estéticas y qué conceptos podrían dar cuenta

de esta? O más propiamente, ¿de qué prácticas estéticas resulta plausible el sostener que se presenta de manera fundamental y estructurante la dinámica de desprecio/reconocimiento, permitiendo así explorar la posibilidad de una (est)ética del reconocimiento?

## II. Hacia una noción estética del reconocimiento

Como decía en un comienzo el concepto de reconocimiento guarda en sus pliegues un núcleo estético que urge por expresarse. Las consecuencias y el alcance de este despliegue resultan inciertos. ¿Cómo advertir la esteticidad del reconocimiento y del menosprecio? ¿De qué manera es posible transformar una teoría de naturaleza moral a otra de índole estética? Propongo que para construir un concepto *mínimo* de una “estética del reconocimiento y del desprecio”, se requiere, al menos, una tríada conceptual con coherencia interna articulada por las nociones de cuerpo/intercorporalidad; performatividad/performance y conflicto o lucha moral, o más sencillamente: *Cuerpo-Performance-Conflicto*. Una estética del reconocimiento y/o una estética del desprecio, tendrá que ver, entonces, con los modos en que los cuerpos se relacionan entre sí en un tiempo y espacio dado (su escenario real) esbozando gestos, movimientos, figuras y actos de habla (intercorporales) con que materializan su deseo de reconocerse y/o de menospreciarse.

Lo estético tendrá que ver entonces con la escenificación y realización del encuentro o del “contacto” entre al menos dos sujetos en un escenario público generalmente no ficcional, y de las inciertas posibilidades que de dicho encuentro se desprenden en tanto que “acontecimiento”, cuya resolución se ubica en algún punto dentro de un continuo cuyos polos corresponden, en un extremo, al reconocimiento del otro y por el otro, al desprecio del otro. Lo estético del reconocimiento sigue, en este camino, parte importante de la “estética de lo performativo” de Fischer-Lichte (2011), en particular por la comprensión de la performance que de allí se desprende; y comparte ciertas convicciones con la “estética relacional” de Bourriaud (2006), en especial por la relevancia que el autor le brinda a la participación del espectador y otras figuras de la intersubjetividad en el contexto de las artes plásticas europeas de la generación del 90<sup>4</sup>.

A continuación pretendo introducir los términos de la tríada en cuestión, no con intención de discutirlos en sí ni de abarcarlos con precisión, sino de presentar de qué modo cabría pensarlos en primer término desde la perspectiva de una estética moral que enfatiza la relevancia del vínculo social, y lo lleva hasta una dimensión artística contemporánea mediante la ejecución de (ciertas) “performances”.

---

<sup>4</sup> En efecto, podría plantearse que varios ejemplos que cita Bourriaud, por ejemplo, las producciones de Rirkrit Tiravanija, permiten leerse también desde una estética del reconocimiento, en cuánto el énfasis radica en la intersubjetividad corporalizada de los participantes en el “acontecimiento” que significa la instalación; no obstante, difiere de la “estética relacional”, en cuanto, el reconocimiento advierte el carácter conflictivo del contacto y/o el encuentro social. En este sentido, muchos de los ejemplos dados por Tiravanija, deben ser reinterpretados a la luz del problema del *agon*, y del posible desencuentro y desprecio entre los partícipes de la instalación y/o performance.

i. El cuerpo más allá del límite de la piel: intercorporalidad

Respecto a la controvertida noción de “cuerpo”, resulta pertinente comenzar retomando la conocida distinción fenomenológica entre *Leib* (cuerpo vivido, cuerpo propio, cuerpo sintiente, “para sí”) y *Körper* (cuerpo objeto, cuerpo mecánico, cuerpo sensible, “en sí”)<sup>5</sup>. Avanzando y superando las propuestas de Husserl, Merleau-Ponty considera que nuestro cuerpo, aquella carne que sufre cuando está herida, tendrá efectivamente estos dos “lados”, ya que es un ser de “dos hojas”: “por un lado, cosa entre las cosas, y, por otro, el que las ve y las toca” (Merleau-Ponty, 1970: 171). Para él, la subjetividad se experimenta y descubre a través del cuerpo: “Tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo [...] Tengo el mundo como individuo inacabado a través de mi cuerpo como potencia de este mundo” (íbid). De este modo, la subjetividad corporalizada trasciende la realidad del cuerpo como dato biológico, para mostrarse como actividad perceptiva habitada por plexos de significaciones vivas.

Así como el cuerpo es aquello que cuestiona y desfonda el dualismo materia-espíritu, así también resulta falaz la distinción entre cuerpo individual y Mundo; y, lo que será de interés particular para nuestros propósitos, entre cuerpo individual y cuerpo del otro. Esto último, dado que tanto el cuerpo propio como el ajeno, y los cuerpos que constituyen

---

<sup>5</sup> En un grado de mayor elaboración de la teoría estética del reconocimiento, me parece factible abandonar el sello fenomenológico del cuerpo, para acercarse a la noción biopolítica de cuerpo (Foucault y Espósito) y al CsO (cuerpo sin órganos) de Deleuze. Sin embargo, es de notar la vigencia de Merleau-Ponty en los teóricos de la performance, y asimismo, en los teóricos del reconocimiento, en especial, Honneth.

los objetos del mundo, no son sino formas de la “carne” del mundo; están inscritos ya en el mundo mediante sus cuerpos, por tanto habrá que desplazar la pregunta tradicional propia de la filosofía del sujeto o de la consciencia acerca de cómo es posible el acceso epistémico al mundo o al otro, puesto que, como decíamos, el contacto y la inscripción en la carne del mundo ha sido previa a la pregunta. Por “carne”, el fenomenólogo apunta de forma intuitiva y compleja a un concepto límite, que no corresponde a la unión entre contradictorios (cuerpo y espíritu), sino efectivamente a una ontología previa a las distinciones básicas del pensamiento Occidental. La carne, como explicará a continuación, es un elemento del Ser:

La carne no es materia, no es espíritu, no es substancia. Para designarla haría falta el viejo término “elemento”, en el sentido en que se empleaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una *cosa general*, a mitad de camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, especie de principio encarnado que introduce un estilo de ser dondequiera que haya una simple parcela suya. La carne es, en este sentido, un elemento del Ser. No hecho o suma de hechos, aunque sí adherente al *lugar* y al *ahora* [...] en una palabra: facticidad (Merleau-Ponty, 1970: 174).

La intersubjetividad, concepto fundamental para la fenomenología es arrancada por Merleau-Ponty de un psiquismo abstracto para pensarla en términos concretos, prácticos y corporales. Así, el Ser-Con y el “Nosotros” son figuras concretas y previas al Ego, dado que en la percepción del Ego está implicado directamente el cuerpo del otro, y con ello una singular articulación o intersección con el otro (que no



es fusión ni suma de individualidades). A este vínculo, producto de la “carne” común, Merleau-Ponty lo presenta como una “relación intercorporal”, un entrelazamiento o “quiasmo” que sería el sustento del “nosotros” y el mundo común: “el cuerpo del otro y el mío son un todo, el derecho y el revés de un solo fenómeno de existencia anónima de la que mi cuerpo es en cada momento el trazo y que habita los dos cuerpos a la vez” (Merleau-Ponty, 1957: 404).

La intercorporalidad o el “ser intercorporal” emerge en cuanto los cuerpos implicados en relaciones de deseo, se aplican de forma reflexiva (mutua) el movimiento, el tacto y la visión, los cuales darían origen a la idea de “expresión”. En este sentido, en toda relación intercorporal (pre-reflexiva), existe una “reflexividad del tacto, de la vista y del sistema tacto-visión; y también una reflexividad de los movimientos de fonación y del oído” (Merleau-Ponty, 1970: 181), que se haría patente en figuras intercorporales tales como la caricia, la risa o el apretón de manos. No resulta aventurado, en este sentido, vislumbrar dichas figuras intercorporales como formas propias de actos de reconocimiento moral.

Por su parte, Honneth sostiene que el reconocimiento va “más allá del acto cognitivo de la *identificación* individual, poniéndose de manifiesto de manera evidente, mediante las correspondientes acciones, gestos o mímicas, que la persona ha sido tomada en consideración favorablemente” (Honneth, 2003: 169). Así, son los gestos, las acciones corporales y los actos de habla expresados públicamente aquellos que aseguran la existencia de reconocimiento y son condición necesaria del mismo. De allí también que el autor alemán

estudie el carácter de menosprecio que posee el “mirar a través de” alguien (en su caso, un hombre de color y una empleada doméstica). De esto modo, la interacción puede definirse con un extenso vocabulario gestual (con notoria variación cultural y significados determinados por la pragmática) que transita desde la sonrisa, el saludo, las formas de mirar hasta la denigración que supone “mirar a través”, o directamente actuar con violencia física.

En síntesis, podría decirse que aquello que está en juego en las dinámicas de reconocimiento y desprecio, corresponde en primera instancia al cuerpo o la subjetividad corporalizada de otro (y, por tanto, del sí mismo). Tanto los cuerpos individuales, como los cuerpos sociales (colectivos), se absorben, se reconocen y se rechazan enunciado singulares gramáticas, las cuales componen también el lenguaje artístico propio de las artes performativas, según lo entienden Fischer-Lichte, Diana Taylor y, en parte, Nicolas Bourriaud.

## ii.- Sobre la performance y la performatividad

Acerca de la performatividad resultan sustantivas las nociones avanzadas por Fischer-Lichte con su *Estética de lo performativo* (2011) y los ensayos compilados por Diana Taylor en *Estudios Avanzados de Performance* (2011). Ambas teóricas consideran como fundamento las nociones de “acto de habla” de Austin, la performatividad de género de Judith Butler, la escenificación y la presentación en la vida cotidiana de Erving Goffman, y la noción de citacionalidad e iterabilidad de Jacques Derrida, para sostener un marco conceptual

desde donde analizar los dos “*performative turns*” ocurridos en las artes del siglo XX: el primero a principios de siglo con los movimientos vanguardistas, y el segundo en los ´60 y ´70, con el Fluxus, el *body art*, el arte conceptual, los happenings y los situacionistas franceses.

Tal como el acto de habla performativo de Austin, sostiene Fischer-Lichte que el acto performativo implica “el llevarse a cabo de acciones, la autorreferencialidad de estas acciones y su carácter constitutivo de verdad” (2011: 130). Con la autorreferencialidad se entiende que el “significado” o “sentido” del acto que genera verdad no pre-existe al acto mismo, y por tanto, llevado al plano estético, se invalida la intención hermenéutica propia de una estética de la producción o de la recepción.

Ahora bien, destaca la autora alemana la apropiación del “discurso” lingüístico hasta la norma corporal que habilita el uso de “performatividad de género” en Judith Butler. En efecto, con Butler se extiende la posibilidad crítica de la idea original de Austin, para pensar cómo se construyen y reproducen las normas de género y sexo (un tipo de poder heterosexual), operando con ello la “sujeción” del individuo (no obstante, sostiene Fischer-Lichte que el desarrollo hacia una estética resulta poco satisfactoria desde el planteamiento de Judith Butler).

Con el propósito de arribar a una propuesta estética que profile con mayor claridad lo ocurrido fundamentalmente en las artes escénicas durante la segunda mitad del siglo XX, la *Estética de lo performativo* asienta la relevancia de ciertos elementos básicos basados en la copresencia (*Koh-Präsenz*)

física de performers y espectadores, quienes comparten un “acontecimiento” vivido en tiempo real (aquí y ahora), que desplaza y posterga una lógica representacional (ficcional y basadas en el texto dramático), para relevar las afectaciones mutuas, de tipo somático y pasional, que constituyen dicho acontecimiento.

En términos de Fischer-Lichte:

1. La puesta en escena surge de la interacción de todos los participantes, esto es, de los distintos roces entre actores y espectadores

2. Lo que se muestra en las puestas en escena aparece siempre aquí y ahora (*hic et nunc*) y se experimenta muy especialmente por su actualidad.

3. Una puesta en escena no se ocupa de los significados surgidos con anterioridad, sino que estos surgen primariamente en su llevarse a cabo.

4. Las puestas en escena se muestran a través de su eventualidad (*Ereignishaftigkeit*). La forma específica de la experiencia estética que lleva a cabo esta eventualidad de la puesta en escena es de modo particular la de una experiencia umbral (Grumann, 2008: 137).

Por su parte, Diana Taylor investiga y compila la pesquisa acerca de las mutaciones y posibilidades de la “performance” en los contornos de la región latinoamericana. Así, el relato no se detiene en el canon europeo/estadounidense compuesto por John Cage, el Fluxus, Marina Abramovic, Bertold Brecht, Jerzy Grotowski, sino que

se extiende hasta el teatro pánico de A. Jodorowsky, las performances de F. Ehrenberg, G. Gómez-Peña, el CADA, Augusto Boal, etc.; y la producción de los teóricos de la región. Emerge, por tanto, la posibilidad de comprender la singularidad de la performance desde su uso y objetivo local, y el desarrollo histórico habido desde los '60 en cada país de Latinoamérica, fundamentalmente México, Colombia, Argentina y Chile. Como ejemplos recurrentes de estudio figuran las diversas performances artísticas del CADA en contexto de dictadura chilena, o las protestas performativas de las Madres de Mayo en Argentina. En dicha singularidad latinoamericana, cobrará notoria relevancia la llamada "performance intercultural" en donde se encarna la norma étnica del "otro indígena", que habitualmente funciona como marca social de menosprecio.

Cabe notar que la performance no constituye necesariamente un tipo de práctica "artística" o "estética". Tanto en su conceptualización (desarrollada por los estudios culturales, la teoría crítica, la lingüística, la antropología, la microsociología y la estética) como en su realización, las prácticas de performances "cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual" (Diana Taylor, 2011: 11). En efecto, comparto la fluidez del término "performance" y de "performatividad" para significar acciones procedentes tanto del ámbito social (como serían manifestaciones políticas que tendrían una dimensión de mayor o menor performatividad) como de realizaciones escénicas o "prácticas preformativas" propias del espacio *reconocido* como "arte" (siguiendo la teoría institucionalista de

A. Danto y de G. Vilar). En esto se cifra la mantención del deseo vanguardista de cruzar la frontera entre arte y vida. Lo relevante es que es posible entrever en el concepto de “performance”, me parece, un aparato socio-estético de singular proyección.

En efecto, mi interés radica en el *punteo* posible de construirse entre *lo performativo* (propio de diversas actividades sociales, entre ellas el arte) y *la(s) performance(s) estéticas*, puente que bosquejaría un *continuum* entre un polo constituido por el cuerpo en prácticas sociales, y otro polo constituido por el cuerpo en prácticas “estéticas”. Así, los usos estéticos de la performatividad (que suelen denominarse “performance” a secas), evidencian o hacen manifiesto la construcción del cuerpo mediante la reiteración de las normas de reconocimiento (cultural, sexo-genérico, etno-racial, o biopolítico) válidas en la intercorporalidad cotidiana. En esta compleja operación, se presenta una forma débil de “emancipación”, una emancipación micropolítica, que por lo general se lee en el sentido de buscar una “desidentificación” o una “alteración” del sujeto (tanto performer como testigo-espectador) respecto a los operadores de sujeción y las marcaciones corporales; una suspensión que intenta abrir la subjetividad, al menos mientras dura la performance y/o su reflexión.

### iii.- Acerca del carácter agonal del reconocimiento

La noción de “lucha” o conflicto constituye el motor dinámico de la teoría del reconocimiento (con excepción de Ricoeur), y

es esta la que convierte finalmente la teoría en un “teoría crítica”, es decir, abocada a la transformación social. Básicamente, los teóricos del reconocimiento interpretan el conflicto desde los postulados dialécticos hegelianos. En la lectura postmetafísica de Honneth, por ejemplo, el conflicto sería intrínseco a la estructura social, y a la batalla por la interpretación y reformulación de los ejes normativos que estructuran y se han institucionalizado históricamente en la sociedad burguesa. De modo que será a estos principios normativos irrenunciables e inmanentes de la modernidad (“igualdad” –cuya realización en forma de derechos llena de contenido al sujeto jurídico–, “amor” –lazo afectivo de todo tipo– y “capacidad individual”), a los cuáles estarían, de algún modo, apelando los movimientos sociopolíticos y, podríamos agregar, cierto tipo de estética o arte crítico, mediante una *dialéctica* de un particular concreto que interpela una norma universal abstracta, y de este modo, la realiza y la pluraliza.

En el caso de Judith Butler, la elaboración filosófica del “reconocimiento” proviene de su lectura de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo en “Vínculo Obstinado, sometimiento corporal” (2001). En su relectura de la “conciencia desventurada” de Hegel, la dialéctica del amo y el esclavo no resuelve en una narración liberadora, como ha sido tradicionalmente leída, sino que, por el contrario, la supuesta libertad del esclavo concluye en su autoesclavización. De forma análoga a la operación del poder en el sujeto (Foucault) y la noción de “interpelación” de Althusser, sostiene Butler que el esclavo de Hegel se libera del Amo aparentemente externo sólo para verse inmerso en un mundo ético, sujeto a diversas

normas e ideales. O, para expresarlo de manera más precisa, “el sujeto emerge como conciencia desventurada mediante la aplicación reflexiva de las leyes éticas” (Butler, 2001: 44); normas éticas que afectan fundamentalmente su propia corporalidad. En efecto, Butler propone leer la autoesclavización como el sometimiento corporal, producto de la negación y mortificación del cuerpo del esclavo bajo los imperativos éticos, surgidos en el momento de reconocer su libertad (íbid).

En este sentido, la disparidad interpretativa entre Honneth y Butler sobre el concepto de conflicto social inmanente al problema del reconocimiento, bosqueja una polaridad básica en donde las “luchas por el reconocimiento”, si bien ambas versiones provenientes de Hegel, presentan en Honneth un contenido emancipatorio y parecen denegar el mismo, en Butler (Bazzurro, 2011). El punto de diálogo, además de la fuente hegeliana, radica precisamente en el carácter crítico-emancipatorio de la “lucha por el reconocimiento”.

Desde mi punto de vista, creo que la vía de resolución de la querella, transita por postergar una determinación conceptual abstracta y universalista (en la cual ambos parecen caer). No es posible determinar desde fuera del ámbito socio-histórico y del conflicto específico en cuestión, una teoría general que bien propugne la afirmación de una identidad (Honneth), bien la disolución de la misma (Butler), puesto que ambas vías pueden funcionar como posibles mecanismos de emancipación de diversas subjetividades individuales o colectivas según como esté articulado el poder.



Cada forma de subjetividad está atravesada por una conflictividad específica, y por tanto, a nivel local, empírico e histórico, bien puede necesitar de la afirmación/visibilización de una identidad (menospreciada), como forma de borrar el estigma social y/o denunciar una injusticia social (por ejemplo, las Madres de Mayo afirman una identidad que exige develar el crimen de Estado y un reparo de la justicia); bien puede intentar una desidentificación parcial o total de los atributos con que se define coercitivamente a su “identidad”, como forma de eliminar el “trazado” identitario que impone el “dispositivo policial”, en el sentido de Rancière. Ejemplo de lo mismo, radica en las diferencias socio-estéticas que se visibilizan entre, por un lado aquellas manifestaciones indígenas, que intentan afirmar una identidad cultural fuerte (lengua, tradiciones, territorio, vestimentas), siendo esta una estrategia política común en la defensa de identidades colectivas; y, por el otro, las manifestaciones de disidentes sexuales, en donde se reniegan las categorías de clasificación homo/bi/hetero (propuestas *queers*, por ejemplo). Por consiguiente, las “luchas por el reconocimiento” presentan esta ambivalencia, que creo sólo se decide en formas concretas de enunciación. En efecto, llama la atención que también Butler se refiera a la necesidad de reconocimiento de los inmigrantes latinos en EE.UU. (como fue presentado anteriormente), dado que entiende la necesidad de reconocimiento para poder existir como un ente social.

Lo anterior implica la persistencia del deseo por el reconocimiento. Tanto el teórico, como el artista, el filósofo o el científico, necesitan tener cierta validación social e

institucional, relativa a las pretensiones de valor que ellos consideran tienen sus productos culturales (Heinich, 1998; Peist, 2012; Furió 2012). Asimismo, la misma performance en cuanto que práctica estética, entraña en sí el deseo de ser reconocida por uno o varios testigo(s) en cuanto que una “experiencia” con cierto valor, ¿qué sucede si una performance pasara totalmente inadvertida o produjera total anestesia? ¿sería sólo un performance fracasada o dejaría de ser ya una performance?

Ahora bien, en las luchas simbólicas por el reconocimiento, siempre existirá un contenido imposible de comunicar, un límite referido al “diferendo” de Lyotard, ya que no podrá existir un “tribunal de la razón” (un tercero imparcial) que emita justicia sobre estas demandas. Así, tomando como ejemplo las performances y las fotografías de Hernán Parada, se daría cuenta de un reclamo espectral por los desaparecidos en dictadura, aquellos que deambulan en busca de un reconocimiento: los destinatarios no desean ni pueden acoger la demanda por justicia. Asimismo, se podría plantear los dramáticos casos de “suicidios por reconocimientos”. Pienso en la performances de suicidios a lo bonzo, llevada a cabo por Eduardo Segundo Miño Pérez, Sebastián Acevedo y Marco Cuadra. Evidentemente en todos estos casos, que constituyen el límite de una demanda por justicia, cualquier reparación es imposible, ya no hay cuerpo en el cual el Estado pudiera enmendar sus actos y lo que resta es únicamente el ejercicio de memoria<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> En este respecto, existe un vínculo entre la puesta en escena del suicidio entre los autoinmolados, y las performances estéticas que los rememoran, por ejemplo,

El “reconocimiento” plantea así un escenario agonístico permanente, en donde persiste un reducto de intraducibilidad o de proposición incommunicable, entre aquellos que actúan y aquellos que observan. Además, resulta un conflicto en términos de poder enunciativo: ¿quién es aquél que puede demandar reconocimiento? ¿Cuáles son las demandas que pueden y son oídas por la sociedad? ¿Cómo el poder mediático y tecnológico construye los cuerpos a reconocer y las demandas “legítimas”? Son estas las problemáticas que abren una ética-estética del reconocimiento.

Por último, pienso que el conflicto difícilmente puede ser entendido de modo dialéctico, en el sentido básico de que no existiría necesariamente una síntesis en el choque entre, por ejemplo, espectadores y actores, de manera de ir perfeccionando progresivamente su modo de reconocerse. El conflicto, si bien recurrente e intencionalmente buscado en ciertas performances, más bien es abierto, y rehúye la síntesis, la conciliación o a una noción de progreso (acaso tendría la forma de dialécticas interrumpidas). En este sentido, se entiende que la lógica estética de la performance reemplaza la noción de “obra” y de “representación artística” por una filosofía del “acontecimiento”, entendido, *grosso modo*, en tanto que aquel evento o duración, en medio del cual se *alteran* los roles tradicionales entre actor/artista y espectador (la “cuarta pared” en teatro), la noción de una obra sujeta al “texto” (con su causalidad inmanente), y las propias “identidades” de cada sujeto involucrado. Por consiguiente, el

---

la performance de Pedro Lemebel (11/02/14), lanzando su cuerpo en un saco envuelto en llamas por las escalinatas del MAC.

“conflicto” no aspira necesariamente a resolverse, sino a transmitir una experiencia umbral, emocional, moral y estética, que intenta desarticular y rearticular las distintas subjetividades entre los sujetos performeros y los sujetos testigos.

A modo de síntesis parcial de lo enunciado en este apartado sobre el triángulo conceptual: Cuerpo-Performance-Conflicto, podemos decir que lo que existe, desde una incipiente “estética del reconocimiento”, son sujetos en relaciones intercorporales que performan reconocimiento y desprecio en actuaciones cotidianas, cuyos contextos espaciales se corresponden con los espacios privados y públicos de las “esferas de reconocimiento” y sus normas proxémicas. Mediante una materialidad constituida de plasticidad gestual, movimientos, prosodia, etc., que bien complementan, contradicen o sustituyen al discurso, se generan *figuras* de reconocimiento y de menosprecio, cuya inteligibilidad tiene un carácter contextual, cultural y pragmático.

En este encuadre, la dimensión estética que compete a la praxis recognoscente, se identifica –en un nivel básico– con aquellas prácticas performativas (Contreras, 2008) que principian de una intencionalidad social (comunicativa, funcional o ritual), pero la exceden al instalar una relación estética en y entre los cuerpos de los participantes, en el entendido de que el núcleo de dicha relación se articula en la *copresencia* entre (al menos) un *performer* que ostenta su cuerpo y (al menos) un *testigo* que se predispone a la apreciación.

Así, el estudio de un fenómeno estético de reconocimiento (en imagen o performance), debiese apuntar a esclarecer *el valor contextual y emergente*<sup>7</sup> que toman ciertos gestos, movimientos faciales y posiciones corporales diversas del *performer* en situación de *copresencia*, quien cita, de forma posiblemente *retórica y fragmentaria*, una o varias normas específicas de reconocimiento/menosprecio, mediante la ejecución de diversas *figuras* plásticas y corporales que podrían constituir o evocar dicha norma (de sexo, género, raza, clase, edad, patología, etc.).

### III. Una performance sobre el desprecio al indígena

El menosprecio y el reconocimiento han constituido motivos estéticos de diversas manifestaciones artísticas<sup>8</sup>. A modo de

---

<sup>7</sup> Con esto, no cabría pensar una semiótica de reconocimiento con un código preestablecido, en donde, por ejemplo, una sonrisa o un abrazo equivaldría necesariamente a un gesto de reconocimiento de tipo “amoroso”, sino, en cuanto a su efectividad en el momento y contexto de su realización. Lo retórico tendría lugar, por ejemplo, a modo de inversión, de modo que el “saludo” se transforme en ofensa, un golpe devenga en una forma de apreciación, o el “mirar a través de” (que refiere Honneth como modo de “invisibilización” y menosprecio), en una forma de seducción.

<sup>8</sup> A modo de ejemplos generales, rápidos e inacabados, es posible vislumbrar aquellas formas en las cuales los cuerpos adquieren cierta poética del desprecio y del reconocimiento, en artes performáticas, como la danza Butoh (basada en la estilización de los cuerpos japoneses tullidos tras el bombardeo atómico); parte significativa del *body art*; el trabajo de Fluxus (en particular Joseph Beuys y Hermann Nitsch); el teatro de la crueldad de Artaud; la obra “insultos al público” de Peter Handke; o en las numerosas performances que se valen de la autoflagelación (por ejemplo, *Lip of Thomas* de Marina Abramovic). Desde la literatura, el tópico aparece en la narrativa de M. Houellebecq, R. Carver, H. Brodkey, O. Lamborghini, E. Jelinek, R. Bolaño (2666) y M. Proust (Todorov, 2008); en cine, *El hombre elefante* de David Lynch, o el documental *Searching for Sugar*

conclusión, quisiera analizar en específico una performance latinoamericana que pone en evidencia las posibilidades de análisis y problematización que abre una incipiente estética del reconocimiento.

*Dos amerindios no descubiertos visitan* (1992/1993) corresponde a la “performance intercultural” de Fusco y Gómez Peña, presentada en múltiples bienales durante 1992 y 1993, en el contexto del quinto centenario del “descubrimiento” de América<sup>9</sup>. En ella, los artistas se encierran en una jaula dorada por tres días, y evitando tener publicidad previa al respecto, se presentan caracterizados como “Guatinaus” en distintos escenarios públicos, plazas y museos de Europa y Estados Unidos, simulando ser amerindios no descubiertos en 500 años de una isla desconocida del Golfo de México.

Denominamos nuestro territorio Guatinau, y a nosotros, guatinauis. Representamos nuestras “actividades tradicionales”, que abarcaban desde coser muñecas vudú y levantar pesas hasta ver televisión y trabajar en una computadora portátil. Una caja para donativos frente a la jaula indicaba que, por una módica suma, yo bailarían (con música de rap), Guillermo contaría auténticos relatos amerindios (en un lenguaje sin sentido) y posaríamos para que se nos fotografiase con los visitantes (Coco Fusco, 2011: 314).

---

*Man* (2012) de Malik Bendjelloul. Asimismo, figuras del reconocimiento se dejan citar en variadas performances contemporáneas que inducen estados emocionales colectivos: por ejemplo, en el lamento colectivo performado en el *Tableau Vivant* de Sara Small (2011, Skylight One Hanson), o en prácticas como el *Contact*, la Musicoterapia y en general dentro de la danza contemporánea (ver Lepecki en Taylor, 2011).

<sup>9</sup> Ver registro audiovisual en <http://vimeo.com/7319457> y registro fotográfico en [http://www.alexandergray.com/artists/coco-fusco/coco-fusco\\_2/](http://www.alexandergray.com/artists/coco-fusco/coco-fusco_2/)

La obra se basa en la interacción con el público, debido que los performers exponen sus cuerpos devenidos un indígena exótico y postmoderno, a las miradas y acciones del público testigo. Entre ellos, medían dos guardias similares a los de un zoológico, quienes tienen por función comunicarse con los visitantes, les dan comida a la pareja y los llevan al baño con correas. Los Guatinaus no hablan ni entienden español, y sólo de cuando en vez, pronuncian discursos o cantan en su dialecto, que intercala términos en español e inglés.

Desde el punto de vista de sus creadores, la intención radica en realizar una “etnografía revertida”, en donde la *jaula* funcione como una pantalla de proyección de las fantasías del público (en su espectro colonizador) con relación al “otro exótico”. A pesar de presentar disloques en sus “identidades” étnicas, como que la hembra indígena bailara rap y el macho escribiera en un computador, la mayoría del público los reconoce como imágenes de los “buenos salvajes” y, por lo general, se sitúa en el rol del colonizador al observarlos cómodamente, sacarse fotografías con ellos y darles dinero para que los Guatinaus muestren sus genitales.

Al verlo desde una estética del reconocimiento, puede enunciarse la performance en términos de un *menosprecio recíproco* entre público testigo y performers. Son gestos de menosprecio aquellos que articulan la comunicación entre el público y los performers dado que los “Guatinaus” escenifican una otredad étnica exótica, en el contexto crítico de la celebración del “descubrimiento de América”, con el fin de insultar la mirada morbosa del colonizador, mirada instalada ahora en diversos tipos de cuerpos y subjetividades. El

contexto crítico aludido, consiste en una referencia histórica a la espectacularización hecha del cuerpo indígena en las “muestras aborígenes” de los llamados zoológicos humanos llevadas a cabo por centurias en Europa y Estados Unidos, acerca de las cuales los artistas desarrollaron un trabajo de investigación previo (Fusco, 2011).

Los espectadores acceden a menospreciar los cuerpos de los nuevos indígenas (con diferencias muy interesantes al cambiar desde Nueva York, California, Madrid, Londres, Sidney, Buenos Aires), tratándolos como animales o humanos de feria: actualizando y cumpliendo así el rol de “descubrir” nuevos indígenas. De este modo, el público (salvo excepciones) se divierte en arrojarle frutas y verduras, sacarse fotos con ellos, y darles monedas para que bailen/canten o muestren sus genitales (cuenta Coco Fusco, que *después de función* la perseguían hombres para tener sexo con ella), acciones muy parecidas a las que históricamente realizaban los espectadores de los zoológicos humanos en París, Londres, etc. En cuanto que performance, la obra tiene más relación con las reacciones del público que con la simple presencia de los artistas, dado que es en este espacio entre actores y testigos en donde ocurren los “acontecimientos” que caracterizan a la performance en cuánto tal. En la presente performance, la jaula funciona como una pantalla reversible, en donde quiénes son observados en su “comportamiento” no son los indígenas, sino el público asistente. Es decir, es una invitación reflexiva a que los *voyeurs* se observen a sí mismos. Al menospreciar al otro, podría decirse, son los testigos quienes se evidencian como los menospreciados, los



salvajes, morbosos y primitivos, caen así en la jaula. Por otro lado, la presentación paródica y no realista de los Guatinaus (ver vestimentas en video), intenta ser una distancia para que la obra no sea leída como una forma de menosprecio a los indígenas, confusión posible.

A nivel retórico, es posible concebir una especie de retórica corporal emergente y contextual, la cual opera una inversión con respecto al valor tradicional de los gestos de reconocimiento –como la sonrisa, los saludos, el cuerpo en baile–, los cuáles pasan a constituir (desde la perspectiva crítica de los artistas) gestos de menosprecio para con el ojo occidental colonizador.

A nivel crítico, opera en esta performance artística un tipo de lógica peculiar, que consta de dos pasos. En primer lugar, los performers juegan con sus identidades (mexicanas, mestizas, artísticas, sexualizadas, etc.), de modo que las van multiplicando en este devenir indígena paródico. En segundo lugar, el sentido crítico de la performance, como ambos evidencian en sus textos, apunta a una demanda por el reconocimiento al indígena. Lo paradójico entonces es esta simulada contradicción entre la deconstrucción de la identidad, operada en forma simultánea a la afirmación reivindicatoria de la misma. Dicho de otro modo: la desidentificación funciona como afirmación y reconocimiento de subjetividad. Entre ambas acciones de devenir otro y afirmar al otro, mediarían los aspectos estéticos corporalizados y llevados a un lenguaje escénico.

En último lugar, el presente ejemplo resulta útil para perfilar con mayor nitidez la transición mencionada

anteriormente, entre la performatividad asociada al cuerpo y la práctica social, hasta la *performance estética*, en donde la copresencia y “la indistinción entre objeto de arte y cuerpo” (Taylor, 2011: 315), resultan herramientas estéticas para citar en forma crítica la norma de cuerpo étnico y la dominación social en ella inscrita. En este sentido, “socio-estético”, son diversas las producciones artísticas que se han valido del mismo fenómeno social, los “zoológicos humanos”, para representarlo o performarlo. En Chile, figura, entre otros, la obra “Extranjero” (2011) de la compañía Patogallina; “Zoo” (2014) de Manuela Infante y el trabajo fotográfico homónimo de Cristian Báez y Peter Mason, referidos a la exposición de Fueguinos y Mapuches en el Jardín *D’Aclimatation* en Paris del XIX.

A modo de conclusión, quisiera reiterar que la estética del reconocimiento es aún un proyecto, una intuición que busca una forma de teoría crítica capaz de recorrer con fluidez los aspectos estéticos, sociales y políticos. En lo expresado, intenté presentar una forma posible de articulación teórica, entre otras. El camino es complejo y la invitación a recorrerlo está extendida para todos quienes lo deseen.

## **Bibliografía**

BANDA, Consuelo y NAVEA, Valeska. (2013). *En marcha. Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social*. Santiago: Adrede.

BAZZURRO, Leonello. (2011). “¿Luchar por el reconocimiento o luchar contra el reconocimiento? Una panorámica crítica del ‘reconocimiento’ de Axel Honneth y Judith Butler”. En: *Reversa. Primeras Jornadas estudiantiles de teoría de género*. Santiago: Párrafo, 27-47.

BOURRIAUD, Nicolas. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BUTLER, Judith. (1993). *Bodies that Matter: On the discursive Limits of “Sex”*. New York and London: Routledge.

BUTLER, Judith. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Valencia: Cátedra.

BUTLER, Judith. (2009). “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4 (3), 321-336.

CONTRERAS, María José. (2008). “Práctica performativa e intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción”. *Revista Apuntes de Teatro*, 130, 148-162.

FANON, Frantz. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.

FISCHER- LICHT, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Ábada.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. (2003). *Interculturalidad y filosofía en América Latina*. Aquisgrán: Mainz

FORNET-BETANCOURT, Raúl. (2011). *La filosofía intercultural y la dinámica del reconocimiento*. Temuco: Universidad Católica.

FURIÓ, Vicenç. (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Memoria Artium.

FUSCO, Coco. (2011). "La otra historia del performance intercultural". En: *Estudios Avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 305-342.

GRUMANN, Andrés. (2008). "Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales". *Revista Apuntes de Teatro*, 130, 126-139.

HEINICH, Nathalie. (1998). *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: Éditions de Minuit.

HEGEL, Georg W. F. (1982). *Sistema de la Eticidad*. Madrid: Gráficas Valencia.

HEGEL, Georg W. F. (2009). *Fenomenología del Espíritu*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

HONNETH, Axel. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Crítica.

HONNETH, Axel. (2003). *Unsichtbarkeit: Stationer einer Theorie der Intersubjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

HONNETH, Axel y FRASER, Nancy. (2006). *¿Redistribución o Reconocimiento? Un debate político filosófico*. Madrid: Morata.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.

PEIST, Nuria. (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid: Ábada.

SAUEWALD, Gregor. (2008). *Reconocimiento y Liberación. Axel Honneth y el pensamiento latinoamericano*. Berlin: Lit.

SCHECHNER, Richard. (2000). *Performance. Teoría y prácticas Interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

TAYLOR, Charles. (2009). "La política del reconocimiento". En: *El Multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 43-107.

TAYLOR, Diana. (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". En: *Estudios Avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 7-30.

TODOROV, Tzvetan. (2008). *Vida en común. Ensayo de antropología general*. Madrid: Taurus.

VILAR, Gerard. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Antonio Machado.