

ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 13. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Corporeizar el conocimiento desde la Performance Latinoamericana Un ejercicio de insubordinación epistémica

*Embodying knowledge through Latin American performance
An Exercise of Epistemic Insurrection*

Daniela Bertolini O’Ryan*

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

 <https://orcid.org/0009-0005-9132-7790>

Resumen. El presente ensayo se plantea a partir de las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo la performance latinoamericana produce y transmite conocimiento? ¿De qué manera la performance latinoamericana construye nuevas subjetividades e imaginarios que hablan desde la herida colonial y permiten liberarse de la teoría del conocimiento instalada en y por la Academia? ¿Cómo el saber podrá estar encarnado en seres (mujeres) que, para el imaginario eurocéntrico, han sido considerados ontológicamente inferiores? Este texto propone reflexionar sobre la producción de conocimiento corporeizado y transmitido a través de las prácticas performáticas feministas latinoamericanas, con el fin de cuestionar las formas hegemónicas instaladas en la Academia, tanto en la concepción de arte como en los modos de producción y transmisión del conocimiento. Hoy, frente a tales rasgos, y desde un paradigma descolonial, emerge una historia latinoamericana que busca subvertir las formas de pensamiento y las estructuras de poder que persisten, para reconfigurar las epistemologías dominantes. Las acciones performáticas de artistas feministas latinoamericanas suponen una toma de posición ante la violencia colonial ejercida sobre los cuerpos, proponiendo - mediante nuevos códigos estéticos y ético-políticos- otras formas de producir conocimiento desde el arte y a través del cuerpo.

Palabras claves: Cuerpo- Epistemología- Colonialidad- Descolonialismo- Performance.

* Magister © Investigación y creación de la Imagen. Universidad Finis Terrae. Licenciada en Artes Visuales- Universidad Finis Terrae. Correo: dbertolinioryan@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

Abstract. This essay is guided by the following research questions: How does Latin American performance art produce and transmit knowledge? In what ways does Latin American performance art construct new subjectivities and imaginaries that speak from the colonial wound and allow liberation from the theory of knowledge established in and by the Academy? How can knowledge be embodied in beings (women) who, in the Eurocentric imaginary, have been considered ontologically inferior? This text proposes a reflection on the production of embodied knowledge transmitted through Latin American feminist performative practices, with the aim of questioning the hegemonic forms established in the Academy, both in the conception of art and in the production and transmission of knowledge. Today, in the face of these characteristics and from a decolonial paradigm, a Latin American history emerges that seeks to subvert the persistent forms of thought and structures of power, in order to reconfigure dominant epistemologies. The performative actions of Latin American feminist artists imply a stance against colonial violence exercised upon bodies, proposing—through new aesthetic and ethical-political codes— other ways of producing knowledge form art and through the body.

Keywords: Body – Epistemology – Coloniality – Decolonialism – Performance

Introducción

La modernidad es el nombre del proceso histórico mediante el cual Europa inició su camino hacia la hegemonía, mientras que Latinoamérica existe únicamente como consecuencia de la expansión colonial europea y de los relatos que dicha expansión produjo desde el punto de vista europeo, es decir, desde la perspectiva de la misma modernidad, tal como expone Walter Mignolo (2005).

Para Aníbal Quijano (2019), este control se impuso a través de la violencia y explotación, justificadas por los discursos de la salvación, el progreso, la modernización y el bien común. Se legitimó así una posición ideológica jerárquica frente a otras culturas, considerándolas inferiores, incluidos sus saberes, creencias y a los propios sujetos. El continente fue absorbido y apropiado, y desde entonces Occidente ha tenido el privilegio de contar con las categorías de pensamiento desde las que describe, clasifica y hace progresar al resto del mundo (Mignolo, 2005). Este marco resulta determinante para comprender también las prácticas culturales y artísticas que, como veremos a continuación, se inscriben en dichas jerarquías epistémicas.

Desde el análisis de Andrea Giunta (2020), puede entenderse que la geopolítica del poder cultural colocó a la Academia en el lugar de productora de teoría, con el poder para analizar, legitimar y difundir el conocimiento, subordinando toda forma no occidental. El paradigma occidental estableció una distinción jerárquica de la mente sobre el cuerpo, y del conocimiento racional y verdadero sobre el hacer material y efímero, como plantea María José Contreras (2019). Esta hegemonía se reflejó también en el campo de las artes visuales sobre la idea misma de corporalidad y su vínculo con el conocimiento. La posición privilegiada de la Academia resulta central para comprender el argumento de este texto, pues legitima y consolida un marco de saberes hegemónicos que, como se propone, la performance feminista latinoamericana busca cuestionar mediante la acción corporal, afectiva y situada.

José Francisco García (2014) en *El cuerpo y sus expresiones*, sostiene que el cuerpo fue considerado, hasta la primera mitad del siglo XX, una suerte de excedente epistémico al que no se prestaba atención, salvo como cuerpo-máquina sometido a un control disciplinario orientado a la búsqueda de su eficacia. Desde entonces, los siglos de privilegio de la escritura por encima de los conocimientos corporalizados han consolidado al documento escrito como forma hegemónica de transmisión del conocimiento, otorgándole el poder de legitimar dichos conocimientos.

En este mismo período, en la historia del arte -otro relato occidental que ha tenido el privilegio de definir el canon y determinar qué es arte- se produjo una ruptura epistemológica en la concepción misma del arte, donde el objetivo principal dejó de ser la creación de un objeto, para pasar a centrarse en el acontecimiento, es decir, en la acción y el modo en que produce efectos en el momento en el momento mismo de su realización, tal como describe Josefina Alcázar (2014). A partir de este quiebre, resulta pertinente cuestionar críticamente el lugar otorgado al cuerpo dentro de las epistemologías artísticas, para explorar las posibilidades de su agencia cognoscitiva en la producción de conocimiento estético y político. A partir de esta perspectiva, el presente ensayo indaga cómo la performance [1] latinoamericana ha buscado ampliar el horizonte epistémico del cuerpo, validando los conocimientos generados por y a través de él, considerándolo no como objeto de estudio, sino como agente cognoscitivo capaz de producir saberes bajo otras lógicas que exceden el lenguaje verbal/escrito y las codificaciones matemáticas que ha privilegiado la ciencia moderna. Esto con el fin de no responder a una validación del conocimiento sustentado por la estructura cientificista de la ontología occidental (Contreras, 2019).

[1] Se entiende por performance las acciones sobre o desde el cuerpo en vivo, ceñidas al área de la producción artística, donde se negocian las relaciones e intersubjetividades (González Castro, 2016).

Es relevante tensionar el lugar de la Academia en este análisis, en tanto ha operado históricamente como un espacio legitimador de saberes eurocéntricos y como reproductor de jerarquías coloniales del conocimiento. Cuestionar el rol académico permite abrir la discusión sobre otras epistemologías posibles, aquellas que se construyen desde la experiencia sensible, la corporalidad y los afectos, ámbitos históricamente deslegitimados por la estructura institucional dominante. Por ello, el presente trabajo sitúa la performance feminista latinoamericana como una forma de construir conocimiento corporeizado y como vía para disputar esas hegemonías, expandiendo el horizonte de lo cognoscible más allá de los parámetros institucionales.

El conocimiento corporeizado se refiere a formas de saber que no pasan exclusivamente por la racionalidad discursiva emergen desde la experiencia vivida, la sensibilidad, la percepción y la acción encarnada, es decir, desde la manera en que el cuerpo siente, actúa y se relaciona en su entorno, como desarrolla Merleau-Ponty (2008) en *Fenomenología de la percepción*.

Esta perspectiva sostiene que el cuerpo no es solo objeto de representación y un simple receptor de discursos, sino un agente que piensa, recuerda y significa; capaz de generar y transmitir significados a través de sus acciones, potencia afectiva y memoria (Fischer-Lichte, 2011). En diálogo con ello, Sarah Ahmed (2024) plantea que los flujos afectivos que circulan entre cuerpos pueden comprenderse como movimientos de intensidades emocionales, produciendo transformaciones subjetivas y sociales. La performance, al activar estos flujos, posibilita la transmisión de saberes no codificados únicamente de forma racional, sino también de forma sensible y afectiva, ampliando así los marcos epistémicos tradicionales.

La performance latinoamericana se resiste al conocimiento sistematizado de Occidente, lo que posibilita desdibujar las genealogías que actúan como ejes reguladores. Se propone desde ahí, visibilizar la especificidad de esta forma de producción artística, donde se observa la consideración de una geopolítica y una política corporal de saber no imperialista y decolonial (Mignolo, 2005), que busca expulsar de su seno la mentalidad en las que se apoya el espíritu colonialista (Giunta, 2020).

Desde esta perspectiva de resistencia epistémica, la primera sección del texto abordará cómo el arte recupera su sentido político y se vincula con las problemáticas sociales contemporáneas que atraviesan al ser humano. Desde allí se busca dismantelar la comprensión moderna que concibe el arte -dentro de la Academia- únicamente como objeto de estudio y no como sujeto productor de conocimiento a partir de lo experiencial.

A continuación, se desarrollará el giro epistémico en las artes visuales, articulado por las prácticas artísticas que evidenciaron el potencial de agenciamiento del cuerpo y su capacidad para producir conocimientos y recuperar sus saberes. Desde así, resulta fundamental observar cómo determinadas prácticas performáticas latinoamericanas, situadas en coordenadas geopolíticas concretas, despliegan estrategias de insubordinación discursiva que amplían las posibilidades del saber.

A partir de estas estrategias de insubordinación epistémica y la recuperación del cuerpo como agente cognoscitivo, se tomará como caso de estudio las acciones performáticas de la artista visual chilena Gabriela Carmona Slier (1980), que darán cuenta cómo, desde su lugar de enunciación situado en Latinoamérica y a partir de una propuesta feminista de giro decolonial [1], ha realizado acciones que interpelan el privilegio del saber asignado a ciertos productores de conocimiento y negados a otros, tal como sostiene Chiara Boticci (2022). Estas acciones permiten, abrir la discusión sobre las posibilidades de la performance feminista latinoamericana para transformar las matrices epistemológicas heredadas de la modernidad, la cual se caracteriza por articular cuerpo, memoria y denuncia política desde un lugar de enunciación históricamente atravesado por la violencia colonial y patriarcal.

En esta línea de análisis, finalmente se argumenta cómo la performance latinoamericana ha propuesto otras formas de producir y transmitir conocimientos, desprendidas de las genealogías de la modernidad distintas a la mirada objetivante y la escritura distante; apuntando a la descolonización del saber y del ser [2] al reivindicar el cuerpo como sujeto de conocimiento (Quijano, 2019). La práctica performática latinoamericana de giro feminista se diferencia de otras corrientes del arte feminista global en tanto propone resignificar genealogías de opresión específicas del Sur, integrando estrategias de resistencia comunitaria, ritualidad y afectividad situada. Su fuerte impronta política de denuncia y de resistencia a las violencias sistémica de la región, son aspectos que permiten comprender la especificidad de esta.

El cuerpo un excedente epistémico para Occidente

En el siglo XX se produjo una ruptura epistemológica en la concepción del arte y en la representación del cuerpo. Por un lado, se evidenció la pérdida de la autonomía del arte respecto al condicionamiento histórico- social, que vuelve a ser constitutivo de la obra de arte dada su naturaleza específica intelectual, referida directa o indirectamente a la realidad (Sánchez, 1996).

[2] El concepto "Decolonial" se refiere a un enfoque teórico y político que se centra en criticar las narrativas dominantes de la modernidad basadas en una visión eurocéntrica del mundo que subordina y marginaliza a otras culturas y formas de conocimiento. Propone la desarticulación y la superación de las formas de pensamiento y las estructuras de poder que persisten después del período colonial y descolonizar tanto el pensamiento como las prácticas sociales, reconociendo la diversidad de formas de conocimiento y valorando las epistemologías y las cosmovisiones de los pueblos colonizados.

[3] Quijano (2006) propone las categorías "colonización del saber" y "colonización del ser" para comprender como la colonialidad ha sido una matriz de poder que domina y desautoriza a las personas racializadas dejando en ellos uno de los legados más profundos del colonialismo que fue la internalización de un sentimiento de inferioridad que afectó la identidad y subjetividad de los individuos colonizados, lo que aún persiste.

Alberto López Cuenca (2021), menciona que el objetivo principal del arte dejó de ser la creación de un objeto, para situarlo en el centro de la experiencia. Esta ruptura sentó las bases para un giro que involucró no solo al arte, sino a la comprensión misma del cuerpo como lugar de saber.

En una comprensión moderna, el arte se entendía como la obra producida por un genio artista retirado del mundo, que irrumpía con irreverentes obras maestra destinadas al goce visual; una visión que reducía, objetivaba y mistificaba al arte, según el análisis de Adolfo Sánchez (1996).

En el siglo XX surgió una comprensión distinta de las relaciones entre arte y realidad, ideología y conocimiento, creación artística y producción material, las cuales se interpretaron dentro del marco del capitalismo (López Cuenca, 2021). Sánchez (2005) subraya que el vínculo del arte con la sociedad y con la historia no es exterior ni accidental, puesto que está exigido por su sustancia misma. Es decir, arte y sociedad no pueden ignorarse, ya que el arte mismo constituye un fenómeno social, permeado por – e influyente en- la sociedad. Este cambio de paradigma permitió asimismo interrogar el lugar del cuerpo en la práctica artística, abriendo la vía a nuevas formas de producción de sentido que resignifican la experiencia estética como una experiencia vivida, incorporada y relacional, y no como mero disfrute visual.

Por tanto, determinada la experiencia por factores económicos- sociales que operan directamente sobre el material ideológico de la época, se pueden plantear -desde un eje descolonial [1]-, tres fugas a la naturaleza de la práctica artística en este contexto capitalista, moderno e institucional.

En primer lugar, cabe subrayar que el trabajo artístico excede la mera producción de un objeto surgido del genio individual, pues supone ante todo la transferencia del deseo y la experiencia de su autor-productor tal como lo plantea Gilles Deleuze (2010). En términos de Erika Fischer-Litche (2011), es en la experiencia sensible y afectiva donde se produce un espacio común que posibilita las relaciones con otros cuerpos -observadores-. Es decir, flujos afectivos que transmiten potencia y afecciones, generando pensamiento y acción, según el planteamiento *deleuziano*.

En esta línea, puede reconocerse un segundo desplazamiento dentro del campo del arte. Este implica borrar la idea del objeto cultural [5] mercantilizable para desmaterializarlo y dar paso a

[4] Es pertinente señalar la diferencia entre "decolonial" y "descolonial" que a veces genera confusión puesto que se usan indistintamente, pero sus diferencias son muy sutiles dado que ambos términos están relacionados con la resistencia a las estructuras de poder colonialistas. Las diferencias radican principalmente en que uno se centra en la crítica y el otro a acciones concretas desde la crítica; el concepto "Decolonial" se refiere a un enfoque teórico y político que se centra en criticar las narrativas dominantes de la modernidad basadas en una visión eurocéntrica del mundo que subordina y marginaliza a otras culturas y formas de conocimiento. Propone la desarticulación y la superación de las formas de pensamiento y las estructuras de poder que persisten después del período colonial y descolonizar tanto el pensamiento como las prácticas sociales, reconociendo la diversidad de formas de conocimiento y valorando las epistemologías y las cosmovisiones de los pueblos colonizados. El concepto "Descolonial" tiene un enfoque más práctico y político. Se refiere a acciones concretas y estrategias para dismantelar las estructuras de poder colonialistas y promover la emancipación de los pueblos colonizados o subalternos, por tanto, está asociado con movimientos sociales y políticos que buscan la justicia y la liberación de las comunidades afectadas por el colonialismo.

[5] Este concepto que hace referencia a aquellos objetos que se utilizan en un contexto de culto o práctica religiosa y son tratados con gran respeto y reverencia debido a su importancia espiritual y simbólica.

la experiencia del cuerpo mediante la acción performática, interpelando a un espectador que pasa de la pasividad contemplativa al flujo afectivo en vivo, afectando sensibilidades, sensaciones y percepciones, como analiza (Fischer-Litche, 2011).

A partir de esta resignificación del cuerpo, puede identificarse un tercer punto clave en relación con la performance latinoamericana. Esta, determinada por un contexto sociohistórico relacionado con el hecho de la violencia colonial y la opresión ejercida, busca recuperar el cuerpo como agente cognoscitivo por derecho, donde el cuerpo, con sus quehaceres y saberes, se constituye como el principal agente movilizador, en palabras de Natalia Calderón (2010).

Sánchez (2005), advierte que la producción capitalista busca anular toda capacidad creadora del ser humano, al impedirle reflexionar y establecer una relación sensible con los objetos de su producción. De este modo, el trabajo pierde su dimensión humana para reducirse a una dimensión meramente económica: producir mercancías para generar plusvalía. En esta lógica, la mercancía, deshumaniza y homogeneiza el objeto, borrando la individualidad del trabajador.

Esta dimensión humana en el trabajo evidencia la hostilidad que el capitalismo manifiesta hacia el trabajo artístico, precisamente por tratarse de un trabajo vivo y de naturaleza creadora, que establece una relación consciente entre el sujeto y los objetos, dotando de significación humana a su producción. Pero el trabajo artístico no se limita a su resultado; es también toda la trayectoria que no se sabe y no se ve, vinculada a procesos creativos, de experimentación, reflexión y reflexividad; transferida por su autor, lo que le entrega valor simbólico a la obra.

El artista, afectado por un deseo [6] (Deleuze, 2010), traduce el imaginario [7] de su época utilizando una poética propia que materializa en objetos, acciones y pensamiento, interpelando no solo la experiencia de su cuerpo individual sino también la experiencia de un cuerpo social. Para el autor-productor, el trabajo artístico no es únicamente transformación de la forma, sino portador simbólico e ideológico; y no produce meramente objetos, sino objetos y acciones sensibles que establecen flujos afectivos entre las personas (Sánchez, 1996).

Esta dimensión relacional y afectiva del arte abre la puerta a considerar al cuerpo no como simple soporte de expresión estética, sino como agente de conocimiento en sí mismo, en la medida en que porta saberes corporales, memorias encarnadas y experiencias afectivas que participan activamente en la producción y transmisión de significados.

[6] Deleuze y Guattari (2010) señalan que la producción artística es estimulada por una potencia intrínseca que, emerge sin control consciente. Esta potencia, arraigada en lo más profundo de la subjetividad creativa, viene del deseo, y se trataría de una serie de prácticas concretas que se manifiestan en el acto creativo; y esta dinámica está intrínsecamente ligada a nuestra propia biografía.

[7] Rojas (2006) define el imaginario como el conjunto de imágenes, símbolos, mitos y representaciones colectivas que una sociedad comparte y que conforman su percepción de la realidad. Este imaginario influye profundamente en la forma en que las personas entienden su mundo y su lugar en él. Las experiencias se corporizan para ser almacenadas como imágenes que, al ser problematizadas, conceptualizadas y re- imaginadas en el ámbito de la creación artística, se genera un corpus del imaginario social.

El cuerpo como agente cognoscitivo

Este planteamiento del cuerpo como productor y transmisor de conocimiento se articula con el concepto de conocimiento corporeizado, entendido como un saber que se construye desde, con y a través del cuerpo, en su interacción con otros cuerpos y contextos, como lo desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui (2018). Este entendimiento es apoyado por María Lugones (2024) señalando que el conocimiento corporeizado, como forma de memoria y saber situado, es inseparable de la experiencia colectiva, los afectos y las prácticas cotidianas.

Por tanto, se trata de un conocimiento que no se reduce a lo racional, sino que incorpora las dimensiones sensoriales y afectivas que participan en la experiencia. Esta perspectiva subraya que el aprendizaje y la transmisión de sentidos ocurren también mediante flujos afectivos, es decir, intercambios de afectos, emociones y energías corporales que circulan entre los individuos, según lo analiza Sarah Ahmed (2017). Tales flujos generan transformaciones subjetivas que escapan a la codificación verbal y que, sostienen modos de transmisión de conocimiento basados en la experiencia encarnada, donde el cuerpo deviene archivo sensible y político (Taylor, 2015).

A partir del flujo afectivo entre los cuerpos, Josefina Alcázar (2014) analiza el desplazamiento que se produjo en las artes visuales, desde el espacio representacional del soporte bidimensional hacia el flujo vivo de la presencia. Surge -o bien se consolida- la performance como una práctica que quebraba con los postulados hegemónicos del arte como objeto y mercancía, y se aproximaba a las acciones de carácter experiencial, en contraposición del mero goce visual pasivo de la tradición exhibitiva de las artes. La performance sostuvo con firmeza la idea de vincular arte y biografía, a través de un fuerte componente de activismo político, lo que removi6 el status quo de las cosas, tanto en el campo artístco como en la Academia y en el ámbito social.

En esta misma línea de resignificación, Fischer-Litche (2011) profundiza en que este giro performativo, surgido en el tránsito entre las artes observada y participativas, permitió que el arte se integrara a la experiencia cotidiana a partir del espacio habitado. Esto derivó en la pérdida de la autonomía del arte respecto de la realidad del ser humano, que se ve entramado en relaciones intersubjetivas y situado en un contexto histórico social particular.

La/el artista, al corporeizar [8] su cuerpo para encarnar [9] la práctica (Fischer-Litche, 2011), determina una particular percepción de la realidad o visión del mundo desde su individualidad, pero que al mismo tiempo interpela a una colectividad (Sánchez, 1996). Desde la perspectiva Fischer-Litche (2011), el nexo que establece un/a artista con los problemas que emergen en una época determinada, a través de la práctica performática, son efectos no se miden en la inmediatez del acto únicamente, sino también se cumplen en un devenir social, dando cuenta de sus formas de transmitir esas experiencias y saberes.

De este modo, el cuerpo se transformó en un espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados, lo que implicó un giro iconográfico radical. Este giro permitió inaugurar una representación descolonizada del cuerpo, al tiempo que propició la recuperación de formas de conocimiento y transmisión a través de este y desde la práctica performática.

Considerando este reposicionamiento del cuerpo, se vuelve imprescindible analizar la función crítica de la performance en la subversión de los sistemas de poder. En esta perspectiva, Taylor (2015) plantea que la performance es un arte de ruptura, que cuestiona la convención modernista según la cual el arte sería autónomo de la vida social. La performance se constituye como un comportamiento social que transmite historia a través del cuerpo y que, además, se completa desde su lugar de enunciación (espacio/tiempo), subvirtiendo los sistemas de poder al intervenir en los contextos, luchas y/o debates políticos donde acontece. Asimismo, puede entenderse como una forma de continuación de la política por otros medios (Taylor, 2015). Por ello, puede analizarse la operación de la performance como una acción donde las tramas biográficas se ponen en escena y activan preguntas estéticas, históricas y culturales.

En función de esta perspectiva situada, el lugar de enunciación condiciona la manera en que se viven y conciben las relaciones de dominación y subordinación, por lo que resulta necesario situarse geográfica, histórica y socialmente. Desde ahí es imposible pensar el devenir político de Latinoamérica sin considerar la situación de opresión heredada desde la conquista. Tal planteamiento podría interpretarse como una postura relativista; sin embargo, refiere más bien al reconocimiento de una realidad histórica marcada la colonización y la imposición de valores ajenos presentados como universales.

[8] Este término para Fischer- Lichte (2011), significa que la artista encuentra en su físico-estar-en-el-mundo su fundamento y la condición de su existencia, es decir, que mediante la ejecución física el cuerpo constituye realidad y autorreferencialidad.

[9] En el concepto antropológico de encarnación hay una idea interesante; y es que todas las manifestaciones humanas vienen de la conciencia de uno mismo y el cuerpo, por tanto, no se piensa a pesar del cuerpo, sino que, con el cuerpo (Rojas, 2006).

Por tanto, considerando la historia común de opresión que atraviesa tanto el cuerpo social como los cuerpos de las artistas, poner el cuerpo en escena a través de la performance configuró un reposicionamiento subversivo de lo corporal en el plano de las conductas que el sistema hegemónico no permitía (Giunta, 2008). Esta perspectiva resulta necesaria y pertinente para comprender la particularidad de las performances feministas latinoamericanas.

La performance un ejercicio de insubordinación epistémica

La performance feminista ha desarrollado particularidades en Latinoamérica frente a Europa, tanto en sus marcos teóricos, políticos como epistémicos, principalmente debido a contextos históricos profundamente divergentes. Uno de los sellos distintivos de la región radica en la conciencia de la *herida colonial* [10], esto implica, la marca histórica de la conquista, el racismo y la imposición cultural que persiste como dolor inscrito en el cuerpo social. Este rasgo confiere a la performance feminista latinoamericana un enfoque de denuncia corporal radical frente a los feminicidios, la violencia sexual y las desapariciones forzadas de mujeres.

Una diferencia epistémica central reside en la integración de la crítica a la colonialidad para comprender la opresión de género, articulando así un análisis que excede las categorías de subordinación meramente patriarcales para situarlas en una matriz colonial de poder. Mientras la performance feminista europea o estadounidense ha puesto el acento en la liberación sexual, la crítica a los roles domésticos y la desigualdad de género en sociedades industrializadas, en Latinoamérica las artistas dirigen su práctica hacia problemáticas de vida o muerte, combatiendo la violencia extrema del llamado terrorismo patriarcal.

Antes que concentrarse exclusivamente en criticar la objetualización del cuerpo femenino o en deconstruir los roles de género, la performance feminista latinoamericana denuncia la violencia estructural ejercida sobre los cuerpos de las mujeres por el “terrorismo patriarcal”, proponiendo una perspectiva decolonial, relacional e interseccional que expanda los horizontes críticos de la práctica artística.

Más que reclamar la autonomía de los cuerpos, se trata de denunciar la dimensión de violencia sistémica ejercida sobre ellos y que el propio orden hegemónico procura silenciar. Más que provocar únicamente al patriarcado occidental y sus normativas de género, la performance feminista latino-

[10] Gloria Anzaldúa nos habla de la herida colonial como consecuencia del racismo, el machismo, la colonización, la migración, el desarraigo y el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación de quiénes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismo el derecho a clasificar. La herida está abierta en el cuerpo, la lengua, la identidad y da cuenta del sentimiento de inferioridad impuesto por los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos.

americana busca subvertir la colonialidad del poder [11] y despatriarcalizar el patriarcado, en el sentido de desmontar o transformar las lógicas estructurales, culturales y simbólicas que sostienen dicho sistema. En otras palabras, no se limita a cuestionar rasgos superficiales, sino que interroga de raíz las estructuras de dominación que otorgan sentido y poder al orden patriarcal-colonial.

No se trata de un cuerpo individual dispuesto como espectáculo en galerías u otros espacios del circuito artístico para interpelar al espectador, sino de un cuerpo que actúa como vehículo de la memoria colectiva y de un acto social marcado por un tono urgente y combativo, adoptando, en muchos casos, una estética de protesta popular.

Según analiza Giunta (2008), la performance latinoamericana se constituyó en una forma de resistencia frente a la colonialidad del poder, brindando posibilidades para comprender las diversas formas de resistencias culturales. Considerando estos antecedentes históricos, resulta más comprensible la razón por la cual la performance latinoamericana posee un marcado enfoque de denuncia respecto de las violencias ejercidas sobre los cuerpos, y, por tanto, su carácter político y de resistencia.

En esta línea, el trabajo de la artista chilena Gabriela Carmona Slier (1980) se inscribe en una genealogía de artistas latinoamericanas que propone una resistencia encarnada, al buscar, a través de su cuerpo, recuperar historias y saberes, tanto ancestrales como contemporáneos. Su práctica resulta representativa de las prácticas performáticas feministas latinoamericanas, en la medida que articula una perspectiva interseccional que enlaza género, memoria ancestral y crítica a las violencias coloniales. Sus obras recurren a dispositivos diversos -rituales, textiles y corporales- como formas de reescritura de la historia y de subversión de las jerarquías de género impuestas por el colonialismo. Este cruce de memorias y afectos constituye un sello distintivo frente a prácticas feministas eurocéntricas, que han priorizado otras agendas o estéticas.

A partir de lo anterior, resulta relevante examinar los recursos formales y conceptuales que Carmona moviliza en su práctica, para ello se analizarán las performances tituladas *Imágenes quemadas*, *Misoginia*, *El alma de los pájaros* y *El negro oscuro del cielo*. Estas piezas permitirán profundizar en los modos en que la performance articula memorias, cuerpos e insubordinación epistémica, al mismo tiempo que sus particularidades situadas.

[11] Para Mignolo (2005) la colonialidad del poder sería la apropiación imperial de la tierra, la explotación de la mano de obra, el control financiero, la autoridad, el control de la sexualidad, el control del género y el conocimiento y la subjetividad. Pero es Quijano (2006) quién propuso este concepto “colonialidad” definiéndolo como una categoría para comprender las estructuras y dinámicas de poder que persisten en la actualidad desde la época colonial. Esta categoría abarca varios aspectos que están interrelacionados: poder (colonialidad del poder), saber (colonialidad del saber) y ser (colonialidad interna). En otras palabras, abarca la clasificación racial/ sexual y la dominación y subordinación de toda forma de conocimiento no occidental; lo que devino en la interiorización de un profundo sentimiento de inferioridad.

Es necesario señalar, en primer lugar, que el modo de producción de la autora integra el cuerpo con medios técnicos como el video y la fotografía. Sus performances suelen realizarse sin público, y las acciones son concebidas exclusivamente para la cámara y/o la fotografía. En este sentido, el video y la fotografía no funcionan como registros que fijan la acción, sino que operan como dispositivos extensivos de la performance, sin los cuales no tendría sentido, y viceversa; así lo documenta Sebastián Valenzuela (2022) en *Del cuerpo al archivo: Foto, video y libro-performance en Chile (1973–1990)*.

El trabajo performático de la artista combina tejido, costura, pintura, danza y poesía para referirse a cuestiones relacionadas con el género y la violencia. Indaga en una biografía personal para interpelar una biografía colectiva, y, al mismo tiempo, explora en una biografía personal atravesada por una biografía colectiva. Esta aproximación dialoga con lo planteado por Fischer-Lichte (2011), quien destaca la potencia de la experiencia sensible en la performance. Esta tensión entre lo íntimo y lo colectivo se materializa en las acciones textiles de la artista, que exploran su genealogía femenina. En consonancia con esta dimensión autobiográfica, su obra performática se ve determinada por el hallazgo de una bufanda -de gran longitud- tejida por su abuela y regalada años atrás. Se sorprende por la extensión que tiene y se pregunta qué habrá querido en realidad tejer su abuela, o bien, cuántos relatos de su historia habrán quedado entramados en cada punto de tejido. Estos cuestionamientos le abren las puertas al tejido de telar -un trabajo manual que suele transmitirse de manera matrilineal- para la confección de piezas textiles que funcionan como vestimentas para el cuerpo.

Desde este punto, la bufanda se convierte en el dispositivo simbólico central de su primera pieza performática, *Imágenes quemadas* (2020), video-performance en el que la autora coloca sobre su cuerpo una pieza confeccionada a partir de la bufanda roja. De espaldas a la cámara, realiza movimientos semejantes a una suerte de danza primitiva que invoca a la naturaleza, intentando liberar su cuerpo y fusionarse con ella. Sus gestos parecen buscar una metamorfosis entre su cuerpo y el de un ave, como seres en relación que no están atrapados en divisiones dicotómicas organizadas jerárquica y violentamente. Esta búsqueda de metamorfosis corporal recuerda lo que Fischer-Lichte (2011) denomina “presencia transformadora” en la performance, es decir, una presencia encarnada capaz de generar cambios perceptivos y afectivos en la audiencia y en el propio/a artista, al operar como catalizador de significados y vivencias compartidas en el instante mismo de la acción.

La dimensión ritual de la pieza se refuerza con la voz en off, que articula un texto poético de la propia artista, que hace referencia a los siglos de silencio, de violencia simbólica y miedos que atraviesan las biografías colectivas y personal. Se refiere tanto a la vida y a la naturaleza como a la muerte y el sacrificio, tal vez esto último, al sugerir una postura similar a la crucifixión de Cristo (véase imagen 1).

De este modo, el ritual sagrado habilita un espacio de comunión con memorias ancestrales, al invocar a los/as ancestros/as, a sus propios muertos, a las mujeres que estuvieron antes que ellas y que fueron silenciadas. A través del lenguaje corporal y de la memoria del cuerpo, busca acceder a ese inconsciente colectivo para liberarlo a través de él.



Imagen 1. Carmona, Gabriela. Imágenes quemadas, 2020. (Imagen cedida por la autora)

Esta misma lógica de corporalidad ritual se evidencia también en la performance *Misoginia* (2020). Esta foto-performance surge a partir de un sueño donde experimenta una menstruación abundante y liberadora. Tal como en los pueblos prehispánicos donde los sueños guiaban los actos de la comunidad con el objetivo de alcanzar siempre el buen vivir, este sueño la guía para producir esta pieza performática.

A partir de este imaginario onírico, la acción performática se inicia con la intervención pictórica del propio cuerpo. Esta acción, sobre su cuerpo desnudo, nos aproxima a la intimidad de él, que mancha con pintura roja, sugiriendo aquellos “fluidos incómodos” que, para una sociedad moderna, resultan ofensivos y, por tanto, deben permanecer ocultos en el espacio íntimo. La artista presiona su cuerpo manchado contra distintos trozos de tela blanca, dejando la “huella del cuerpo” como rastro de existencia (véase imagen 2).

La mancha roja, cargada de múltiples sentidos, se transforma en testimonio de las agresiones inscritas en el cuerpo femenino. Puede ser la manifestación de la menstruación, como señal del tránsito de niña a mujer, la pérdida de la virginidad y de la inocencia. O bien la evidencia de una violación sexual y de la profanación del cuerpo, que lo deja en una suerte de tabula rasa para inscribir sobre él un nuevo sistema de dominación impuesto por el poder patriarcal.

Resulta pertinente mencionar que la obra de Ana Mendieta (1948, Cuba), inspira el imaginario de Carmona. En específico la obra *RAPE* (1973), donde Mendieta realizó una acción performática que consistió en recrear la escena de una violación, como respuesta directa a un caso real de violación y asesinato ocurrido en la universidad a la que asistía. Puso su propio cuerpo en una posición de extrema vulnerabilidad -desnudo, atado y cubierto de sangre- para denunciar la violencia sexual sistemática contra las mujeres, generando una fuerte reacción en los espectadores. El impacto dependía completamente del silencio y la brutalidad de la escena, obligando a quienes observaban a enfrentar la imagen del cuerpo violentado de una mujer. Este gesto de la artista Mendieta resuena en las teorizaciones feministas sobre la violencia material como mecanismo de control del cuerpo femenino.

Precisamente desde una mirada feminista, la autora Rita Segato (2006) describe el surgimiento de una “pedagogía de la crueldad” o “pedagogía sacrificial de los cuerpos”, en la que la violación sexual y el feminicidio aparecen como formas de tortura *per excellence* con el objetivo de “pulverizar el cuerpo” de las mujeres, infundir terror y controlar el comportamiento del colectivo. En relación con estas violencias, aunque Gabriela Carmona no las haya vivido directamente, las sufre también, pues al visualizar cada dolor, estos son identificados y reconocidos. Su performance articula la visibilización de aquellas mujeres que han soportado estas brutales agresiones, siendo su cuerpo un *medium* para la articulación de las luchas contra la violencia de género.



Imagen 2. Carmona, Gabriela. Misoginia, 2020. (Imagen cedida por la autora)

Bajo el mismo interés, *El alma de los pájaros* (2022), un video performance, aborda la domesticación de las mujeres, y la pérdida de su agenciamiento. En esta obra, la performer chilena se basa en un hecho histórico: la quema de brujas en el período de la Inquisición, método utilizado para disciplinar a las mujeres que transgredían sus roles de subordinación y no seguían los mandatos de “Dios”. De este modo, la acción performática no solo reactualiza imaginarios de subordinación, sino que los subvierte a través de prácticas de reappropriación simbólica.

No sólo los cuerpos de las mujeres indígenas fueron colonizados, sino que las mujeres blancas también perdieron el control sobre estos, por ser consideradas seres vulnerables al pecado y a la inmoralidad debido a su naturaleza. La sexualidad femenina era vista como peligrosa, producto de la mirada masculina objetificante y fetichizadora sobre sus cuerpos, sumado a la moralización de la sexualidad y la noción de “pecado”. Por ello se justificaba la necesidad de controlarlos, imponiéndoles estrictas normas como la virginidad, la maternidad y el matrimonio. Para la Iglesia católica entre todas las bestias salvajes, no hay ninguna más dañina que la mujer, por lo que había que hacer “limpieza” por “brinconas y putas” (Bidaseca, 2016).



Imagen 3 Carmona, Gabriela. El alma de los pájaros, 2022. (Imagen cedida por la autora)

Este marco de disciplinamiento contextualiza el ritual performático de la artista, que retoma símbolos de la quema de brujas para resignificarlos corporalmente. Se introduce en una olla -como metáfora de la hoguera- y utiliza pintura negra -como metáfora del hollín producido tras una quema- para cubrir su cuerpo. Además, emplea telas negras que se adhieren a su piel producto de la pintura fresca, como si se tratara de un proceso mortuario y de duelo, padeciendo el sufrimiento de tantas mujeres asesinadas. En la medida en que su cuerpo se va cubriendo, va desapareciendo también (véase imagen 3).

Este gesto ritual se relaciona con la persecución histórica de saberes femeninos que fueron considerados peligrosos para el orden social. En el período de la Inquisición, existió también una criminalización de la sabiduría femenina. Las mujeres que poseían conocimientos sobre el cuerpo eran percibidas como subversivas y peligrosas para el orden social, lo que las convertía de inmediato en brujas y objetivos de persecución para la quema. La religión católica temía estos poderes ocultos de las mujeres —denominados como “magia negra”—, lo que contribuyó a la destrucción de sus saberes ancestrales, que además eran transmitidos entre mujeres de generación en generación.

En continuidad con estos saberes reprimidos, la autora actualiza esta práctica para conectar con aquellas mujeres perseguidas. Como una bruja más, realiza este acto para comunicarse con estas mujeres y establecer un pacto, un círculo mágico de protección, para encarnar esos saberes ancestrales y reivindicar estas rebeldías. El título de la obra, por su parte, funciona como una metáfora de la libertad del alma que emprende vuelo al abandonar la prisión del cuerpo históricamente castigado, colonizado y sometido.

El *negro oscuro del cielo* (2024) representa un giro en la obra de la artista, al desplazarse de la performance mediada por el video y/o la fotografía hacia la acción directa. En esta performance convergen dos elementos: la coautoría de la obra y un caso de feminicidio ocurrido el 2020 en Chile. Para realizarla, la autora abrió una convocatoria invitando a mujeres a donar prendas de vestir de color negro. Esta propuesta tiene su punto de partida en una experiencia en una experiencia previa realizada en el marco de una residencia artística en Guayaquil, Ecuador; allí desarrolló un taller de costura con un grupo de mujeres mayores provenientes de sectores vulnerables. Durante este proceso compartieron vivencias, intimidaciones, engaños, violencias y violaciones dentro del matrimonio; y al mismo tiempo, fueron construyendo una gran pieza textil a partir de la costura de diferentes trozos de tela —o trozos de historias personales-.

Esta pieza textil, articula una historia colectiva que denuncia múltiples violencias contra las mujeres en sus diversos niveles, expresiones e interseccionalidades. Su objetivo, más que un resultado final, buscaba un proceso de participación activa con estas mujeres, tanto en la creación como en el sentido de la obra, apelando a cuestionar las relaciones de poder, las normas sociales y los modos de

de vida. De este modo, en *El negro oscuro del cielo*, la artista une cada prenda donada por distintas mujeres para suturar heridas simbólicas y materiales, y reconstruir ese cuerpo colectivo desmembrado por la historia de la opresión.

La autora interviene esta pesada prenda de vestir negra, que presenta un mayor nivel de elaboración tanto en su diseño como en su confección, y la nombra *encarnapielles*. Este es un concepto de fantasía propuesto por la misma autora para aludir a esta idea de encarnar otros cuerpos, encarnar esos dolores y hacer presente las ausencias de esos cuerpos.

Tras el feminicidio mencionado – el caso de la adolescente Ámbar Cornejo-, la autora se pregunta cómo poder representar algo tan horrible y decide escribir un poema, un manifiesto en contra de las violencias contra las mujeres, que luego declama cuando realiza la acción en vivo

En el marco de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, Gabriela Carmona realiza esta performance en vivo en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile. Vestida con este *encarnapiel* negro, extiende la gran pieza textil compuesta por múltiples prendas de mujeres. La pieza carga con el peso del dolor de tantas vidas violentadas, y la artista carga con ese peso para encarnar el sufrimiento de las otras (véase imagen 4).

Tras un proceso lento y dificultoso, dada la longitud e importante peso de la pieza, esta es completamente extendida sobre el suelo de la sala. A continuación, tras una danza de carácter ritualístico, la autora se despoja de su traje, y, desnuda y agotada, declama el manifiesto en contra de las violencias hacia las mujeres, escrito cuatro años atrás tras el feminicidio de Ámbar Cornejo.

Este manifiesto señala que ninguna mujer debería sentir pudor por su propio cuerpo ni ser acosada nunca, que ninguna mujer debería seguir siendo violada o asesinada, y que ninguna mujer debería perder su libertad. Sobre esto, la autora afirma: “Una búsqueda por medio de la palabra de comprender situaciones que son oscuras e inaccesibles, que residen en las sombras de nuestra conciencia, pero que, sin embargo, alojan en nuestra memoria, biografía y palpitan en nuestro pulso y corporalidad, las que podemos recordar, imaginar y volver a recrear por medio de las acciones y las palabras”.

La domesticación de las mujeres en las colonias se desarrolló a través de un ethos social caracterizado por la violencia, donde la violación sexual, el acoso sexual, la humillación sexual, el matrimonio forzado -incluidas menores-, la prostitución forzada, la comercialización de mujeres, la esclavitud sexual y cualquier acto de violencia que afectara la integridad sexual de las mujeres fueron utilizados como instrumentos de primera línea para la colonización, basados en su fundamento patriarcal [12]. Esto podría explicar la crueldad excesiva de los feminicidios masivos que están ocurriendo en Latinoamérica.

[12] Lugones (2014) define el patriarcado como una formación de género binaria, jerárquica y opresiva que se basa en una supremacía masculina, la cual se absolutizó después de la conquista y la colonización.



Imagen 4 Carmona, Gabriela. El negro oscuro del cielo, 2024. (Imagen cedida por la autora)

El tiempo que la artista destina a estos trabajos manuales, lentos y repetitivos, posee ante todo un valor simbólico que suspende el tiempo histórico, violento y capitalista, para resignificarlo. Se trata de una forma de agencia, una manera de sentir-pensar la toma de decisiones, en la que se incluyen la reflexión, el deseo, las practicas cotidianas, todo lo cual puede que no sea parte de los significados institucionales y estructurales de la sociedad, pero sí parte de los significados internos al círculo resistente.

Este “sujeto colectivo” que encarna la artista busca retomar los hilos de las historias de mujeres fracturadas por las violencias para hacer entretejer pequeños nudos que contribuyan a suturar la herida colonial, desplazándose así de una lógica de opresión hacia una lógica de resistencia. La autora podría rechazar ser parte de ninguna historia en absoluto, pero decide hacerse parte de esta historia de resistencia de un colectivo dañado por una historia interrumpida por la intrusión colonial, la prohibición y censura de los saberes propios. Esta apuesta por un yo múltiple en sus performances, se opone al individualismo posesivo de la razón occidental.

La corporalidad opera como fenómeno social y cultural, material y simbólico, objeto de representaciones y de imaginarios. El carácter comunicacional de sus acciones es lo que permite dar cuenta de su efecto, el cual no puede ser explicado por los modelos de lectura que, a nivel epistemológico, la preceden, sino a través de la experiencia encarnada y transformadora que activa la performatividad corporal.

Se trata de una experiencia *corpórea-simbólica-mental* que no puede codificarse en estadísticas ni números, dado que la experiencia no es solo cognitiva o decodificadora, sino también fenomenológica y estética. Esto implica una vivencia compleja, donde el cuerpo actúa como agente activo y sensible, atravesado por significados sociales y culturales, al tiempo que articula dimensiones reflexivas y afectivas. Así es como se puede señalar que la performance de la artista opera como un espacio de transmisión de un conocimiento corporeizado, situado y encarnado, que entrelaza pensamiento, memoria, emoción y acción, desbordando las categorías tradicionales del saber racional.

Las acciones de la performer chilena se pueden entender como una investigación- acción que incluye estas experiencias fenomenológicas, reflexión crítica, conocimiento explícito y conocimiento conceptual. En esta línea, conviene precisar que la investigación-acción constituye un enfoque metodológico que articula la producción de conocimiento con la transformación social y cultural. Su objetivo no es solamente describir o analizar fenómenos, sino intervenir de manera situada en ellos para generar cambios en los contextos y en las personas implicadas, señala Rafael Pérez (2012).

Desde esta perspectiva, la práctica artística performática puede entenderse como una forma de investigación-acción, ya que combina la reflexión crítica con la acción concreta, involucrando procesos de creación, experimentación y participación que producen conocimiento situado y transformador,

En el caso de la performance feminista latinoamericana, esta modalidad implica además una dimensión ética y política, al comprometerse con resistencias frente a la violencia y a la exclusión epistémica. Esta dimensión investigativa performativa potencia no es solo la producción de conocimiento conceptual, sino también de saberes encarnados que emergen de la experiencia estética y política, abriendo espacios para la emancipación y la reparación simbólica de las memorias históricamente silenciadas.

En este sentido, el lugar de la Academia cobra relevancia porque sigue siendo el dispositivo institucional que regula la circulación y define qué cuenta como conocimiento legítimo. Por tanto, al considerar la práctica artística de la performance como un sistema de aprendizaje y transmisión de saber, se podría expandir aquello que se entiende por conocimiento y desafiar la preponderancia de la escritura en las epistemologías occidentales. La performance feminista latinoamericana se presenta como un modo de resistir y de reformular estos marcos, desplazando la autoridad de la Academia y proponiendo otras genealogías epistémicas que poseen una valencia política que circula más allá del territorio Académico.

Así, el caso puntual de Gabriela Carmona Slier permite observar cómo su práctica se inscribe en esta particularidad de la performance feminista latinoamericana, al operar como actos de resistencia situada, con rasgos distintivos respecto de otras genealogías feministas globales, al conjugar memoria ancestral, corporalidad afectiva y crítica a las opresiones coloniales.

Al mismo tiempo su obra permite tensionar y desplazar el conocimiento hegemónico anclado en la academia, al situar el cuerpo como espacio epistémico legítimo y al activar lenguajes estéticos, afectivos y gestuales que tradicionalmente han sido excluidos de las formas de validación académica. Su propuesta se inscribe en una epistemología situada, anclada en memorias ancestrales y territorios específicos, desafiando la universalidad abstracta de la racionalidad ilustrada y visibilizando saberes históricamente marginados. Además, la dimensión afectiva y ancestral que permea sus acciones pone en cuestión la primacía del discurso racional, incorporando la experiencia vivida y la memoria comunitaria como fuentes de conocimiento político y transformador. Así, la performance no teoriza la opresión, sino que interviene de manera insurgente para transformarla, articulando procesos de creación y participación que producen efectos concretos en el tejido social. Al mismo tiempo, la circulación de estas acciones en espacios no académicos —como territorios comunitarios o calles— amplifica su alcance, generando resonancias más allá de los límites universitarios y contribuyendo a una práctica crítica y emancipadora que cuestiona las jerarquías del saber colonial moderno.

Reflexiones

La represión recayó, también, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de construir perspectivas, imágenes y sistema de imágenes. Para la modernidad, las prácticas producidas en Europa (y luego en Estados Unidos) se constituyeron como superiores y el único parámetro de lo que debía ser el pensamiento y el arte; por ello, fuera de Europa, los conocimientos perdieron jerarquía epistémica, pues las gentes eran consideradas ontológicamente inferiores (Quijano, 2019). Así, la historia oficial de Occidente determinó que las prácticas artísticas de Latinoamérica -además de primitivas e inferiores- eran una consecuencia de la historia de los centros sin capacidad de generar discursos y estéticas propias, recurriendo únicamente a los marcos impuestos (Giunta, 2020).

Pero la performance latinoamericana ha dado cuenta ser una práctica que tienen sus propias lógicas y ha propuesto ser otra vía de generación de conocimiento, por fuera de la Academia, al producir espacios de pensamiento que cuestionan los conocimientos normalizadores y hegemónicos. A partir de ahí, la acción performática latinoamericana propone transformaciones como la descolonización del saber y el ser que señala Quijano (2006),

El conocimiento también deriva de la experiencia, y una forma genuina de experiencia es la artística, donde el cuerpo con sus quehaceres y saberes se expresa en formas no numéricas, en formas simbólicas que trascienden los textos discursivos y las palabras, como señala Calderón (2019). De ahí la controversia que surge cuando la performance se enfrenta con el espacio “validador” académico de una comunidad acostumbrada a investigaciones de relevancia teórica y rigor científico desarrolladas por un observador distante, con mirada objetivante, familiarizado con teorías, enfoques y parámetros *ontoepistemológicos* legitimados por la misma Academia.

Las prácticas performáticas latinoamericanas han propuesto un paradigma de arte sustentado en la experiencia, donde el cuerpo no aparece como excedente epistémico de la modernidad, sino como agente cognoscitivo en la contemporaneidad. El reposicionamiento y el interés por el cuerpo y sus prácticas ha conllevado a una validación de este como agente activo de conocimiento plurimatérico y plurisensorial, posibilitando un espacio de saber que surge desde, en y a través de él (Contreras, 2019). Esta perspectiva desafía las formas canónicas de producir conocimientos que representan a los otros desde posiciones distantes y objetivas, por lo que puede afirmarse que la performance, como marco metodológico, ejerce una resistencia frente a la colonialidad del conocimiento, al permitir desmarcarse de esas perspectivas objetivistas.

El contexto latinoamericano se ha permitido otro tipo de relación con los saberes del cuerpo, como proceso, práctica, episteme, modo de transmisión, forma de realización y un medio de

intervenir el mundo para expandir los horizontes epistémicos a los que la Academia eurocéntrica [13] nos ha habituado (Taylor, 2015). De ahí que la decolonialidad, como gesto de resistencia, no surja en la Academia sino en la esfera pública, precisamente porque la modernidad/ colonialidad no es un fenómeno académico, sino social (Quijano, 2019).

La articulación de la experiencia personal en la performance feminista latinoamericana permite tomar una posición política en el arte, al entenderla como una expresión humana no autónoma ni trascendente respecto de la experiencia común, sino inmanente a ella (Tatián, 2002). Es en el imaginario donde se articulan la biografías y experiencias que nos ponen en relación colectivamente (Calderón, 2019). Es en la experiencia sensible y afectiva, en el ejercicio tanto individual como colectivo, donde se produce un espacio común que posibilita relaciones, padecimientos y afecciones, tendiendo un puente entre los seres humanos a través del espacio- tiempo.

La cultura visual no es únicamente la visualización de lo social, sino la construcción de lo social a través de lo visual: las imágenes dejaron de ser representativas para volverse operativas y tener injerencia en la realidad (Mignolo, 2005), no solo ilustrando la realidad, sino también configurándola (López Cuenca, 2021). La potencialidad de la performance radica no en su poder representativo, sino evocativo, no en su capacidad de “hacer ver” un mundo, sino en “hacer sentir” un mundo (Sánchez, 1996).

La acción performática emerge de un cuerpo que tiene la capacidad de afectar a otros cuerpos, al encarnar toda esa potencia de afectación de quien la produce, configurando una espacialidad de relaciones de afectar y ser afectados. La afección puede estimular la reflexión y el pensamiento crítico en el proceso de interpretación, impactar en la manera en que el observador percibe el mundo que lo rodea, y fomentar un cambio de perspectiva o una apertura a nuevas ideas.

La afección no es solo el efecto instantáneo y fijo de un cuerpo sobre otro; tiene también efectos en la intensidad, la duración y la temporalidad. La práctica performática resulta de una potencia individual y colectiva que genera o prolonga una potencia intelectual y sensible, de resistencia a lo que entristece y enajena (Tatián, 2020), lo que demanda un arte orientado hacia el conocimiento de la vida (Sánchez, 1996), y a ejercer una influencia sobre ella a través de los sentimientos humanos.

Habría que avanzar un paso más allá en la crítica a la colonización de la mirada objetivante, típicamente científica, que ha primado en las universidades y en las normativas del disciplinamiento epistémico eurocéntrico imperante, como mecanismos de regulación de la conducta y el control de la producción de discurso, para responder así a un proyecto descolonizador del racionalismo, el cientificismo y la objetivación de los cuerpos (Mignolo, 2005).

[13] Eurocéntrico describe una perspectiva, enfoque o actitud que coloca a Europa (y lo “occidental”) en el centro de la interpretación de la historia, la cultura o el conocimiento, relegando o invisibilizando otras regiones y cosmovisiones.

Es necesario avanzar en la descolonización de la teoría hacia metodologías conducidas por la práctica y ampliar el horizonte epistémico a través del cuerpo. Por ello, quienes piensan desde la geopolítica y la política corporal del conocimiento están generando alternativas al mundo moderno/colonial.

La decolonialidad no es solamente teoría, sino, ante todo praxis (Quijano, 2019), donde tienen lugar las subjetividades, el sentir, el emocionar y el pensar de las gentes. El horizonte del decolonialismo es la reconfiguración epistémica, generando conocimientos situados, parciales y contextuales, que permiten narrar y representar la realidad no concebida como datos, sino como acontecimientos, sucesos, experiencias y observaciones. El problema principal ha sido aquello que iguala conocimiento con el conocimiento objetivo, resultado de la observación cuantificable o de una medición verificable, puesto que no es el único modo de interpretar el mundo fenoménico. Existen además aproximaciones a este desde otros conocimientos: míticos, mágicos, religiosos y estéticos (García, 2013).

La performance latinoamericana no busca producir verdades objetivas y universales, sino versiones de las intersubjetividades, poniendo en crisis los puntos de vista hegemónicos y proponiendo alternativas a la cultura dominante. Desde esta perspectiva, las prácticas performáticas feministas latinoamericanas se distinguen por abordar la violencia de género de manera situada, reconociendo la intersección estructural entre colonialidad del poder y patriarcado. En este sentido, la propuesta de Gabriela Carmona Slier se materializa a través de dispositivos híbridos —como el textil, el ritual y la corporalidad autobiográfica— que operan como estrategias para resignificar memorias históricas negadas y devolverles una dimensión política y afectiva.

Su práctica encarna, de este modo, una convergencia entre la resistencia feminista y la crítica decolonial, activando un ejercicio de insubordinación epistémica profundamente anclado en los territorios y las memorias colectivas latinoamericanas. Así, su obra no solo denuncia las violencias patriarcales y coloniales, sino que también produce saberes encarnados y situados, generando espacios de reparación simbólica y de transformación social.

Aquello que el cuerpo sabe no puede traducirse enteramente al discurso; por ello, es en la expresión misma y en el flujo de las relaciones afectivas intersubjetivas donde se produce la transmisión del conocimiento. Existe un residuo de la experiencia que habita tanto en el cuerpo individual como en los cuerpos sociales, que es irreducible a la palabra, al discurso oficial, a la Academia, a la historia. La expresión corporalizada ha participado, y probablemente continuará participando, en la transmisión de conocimiento social, memoria e identidad pre o post escritura (Taylor, 2019).

Referencias

- Ahmed, Sarah. *La política cultural de las emociones*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017. Impreso.
- Alcázar, Josefina. Performance: *Un arte del yo, autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XX Editores, 2014. Impreso.
- Bidaseca, Karina. *Feminismos y poscolonialidad*. Ediciones Godot, 2016. Impreso.
- Bottici, Chiara. *Anarcasfeminismo*. Ned Ediciones, 2022. Impreso.
- Botinelli, Andrea; Solar, Verónica; Soto, Andrea. *Cuerpo y violencia*. Editorial Universitaria, 2022. Impreso.
- Calderón, Natalia, y Francisco Hernández. *La investigación artística: Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Ediciones Octaedro, 2019.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Felix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2010. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *La estética de lo performativo*. Abada Editores, 2011. Impreso.
- García, J. F., O. Barroso, y R. Espinoza. *El cuerpo y sus expresiones*. Editorial Universidad de Granada, 2014. Impreso.
- Giunta, Andrea. *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI Editores, 2020. Impreso.
- _____. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores, 2018. Impreso.
- López Cuenca, Alberto. *¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989*. UNAM, 2021. Impreso.
- Lugones, María. *Hacia un feminismo decolonial*. Eterna Cadencia, 2024. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Fondo de cultura económica*, 2008. Impreso.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Gedisa Editorial, 2005. Impreso.
- Pérez, Rafael. *La práctica artística como investigación*. Editorial Alpuerto, 2012. Impreso.
- Quijano, Aníbal. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Ediciones del Signo, 2019. Impreso.
- Rivera, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón, 2018. Impreso.
- Rojas, Miguel. *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI*. Prometeo Libros, 2006. Impreso.
- Sánchez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. Siglo XXI Editores, 2005.
- _____. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.

Tatián, Diego. *Rutinas de la experiencia común: El artista spinoziano como productor*. Alpha, 2020. Impreso.

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015. Impreso.

Valenzuela, Sebastián. *Del cuerpo al archivo: Foto, video y libro-performance en Chile (1973–1990)*. Ediciones Metales Pesados, 2022. Impreso.

Recibido: 23 de abril de 2025

Aceptado: 28 de junio 2025