

OS ATOS
PERFORMATIVOS E A
CONSTRUÇÃO DOS
ACONTECIMENTOS
NA PERFORMANCE

THE PERFORMATIVE
ACTS AND THE
CONSTRUCTION
OF EVENTS IN
PERFORMANCE

LOS ACTOS PERFORMATIVOS Y LA CONSTRUCCIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS EN LA PERFORMANCE

ANDRÉS FELIPE RESTREPO SUÁREZ

RESUMEN

Artículo inédito
Convocatoria pública

Andrés Felipe Restrepo
Suárez*

 <https://orcid.org/0000-0002-0520-3195>

*Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184660>



El objetivo de este artículo es vincular teorías filosóficas sobre “los enunciados performativos” a las obras de arte *Leap into the Void* de Yves Klein y *Action Pants: Genital Panic* de VALIE EXPORT, para analizar formas divergentes en que son accionados los acontecimientos en la performance. De acuerdo con las teorías sobre los enunciados performativos propuestas por John Austin y Jacques Derrida, es posible establecer el poder que tiene el artista para definir lo real por medio de sus discursos visuales y dialécticos, cuando la acción se estructura a partir de una documentación previamente construida, que consigue ser real y legítima ante la institución del arte. Tal y como se evidencia en las obras de Klein y EXPORT a través del difuso tránsito de una performance simulada y una performance realizada en un “*agora*”.

PALABRAS CLAVE Acción; Acontecimiento; Enunciados performativos; Performance, Simulación

RESUMO


O objetivo deste artigo é relacionar teorias filosóficas sobre os “enunciados performativos” às obras *Leap into the void*, de Yves Klein, e *Action Pants: Genital Panic*, de VALIE EXPORT, para analisar formas distintas com que são acionados os acontecimentos na performance. De acordo com as teorias sobre enunciados performativos de John Austin e Jacques Derrida, é possível estabelecer o poder que tem o artista para definir o real por meio de seus discursos visuais e dialéticos, quando a ação se estrutura a partir de uma documentação previamente criada, tida como real e legítima pela instituição de arte. Tal como fica claro nas obras de Klein e EXPORT a partir do trânsito difuso de uma performance simulada e de uma performance realizada em um “*agora*”.

PALAVRAS-CHAVE Ação; Acontecimento; Enunciados performativos; Performance; Simulação

ABSTRACT

The objective of this article is to study philosophical theories about “performative statements” and the artworks *Leap into the void* by Yves Klein and *Action Pants: Genital Panic* by VALIE EXPORT, analyzing distinct forms by which the events are triggered in the performance. According to the theories about performative utterances proposed by John Austin and Jacques Derrida, the artist has the power to define the real through his visual and dialectical discourses, in which the action is structured from a previously constructed documentation, understood as real and legitimate by the institution of art. Just like it is evidenced in the artworks of Klein and EXPORT through the diffuse transit of a simulated performance and a performance held in an “*agora*”.

KEYWORDS Action; Event; Performative Utterances; Performance; Simulation



A partir de la posibilidad de abordar a la *performance-art* como un lenguaje artístico en constante transformación, que muta y se adapta a las directrices que han movilizad el cuerpo social a través de la historia de la humanidad, aunque por ello sea difícil delimitarla y definirla, quisiera pensar en este texto a la performance como un lenguaje artístico que va de la mano de los movimientos de un cuerpo social, y que se agita a medida que la historia se realiza. Por eso me gustaría abordarla en este artículo, no desde la etimología, ni desde su aspecto técnico, sino a partir de las preguntas ¿cuándo hay performance? más que en el ¿qué es performance?, para luego analizar e identificar estrategias divergentes (diferentes a las tradicionales) de accionar una performance.

De acuerdo con las teóricas Roselee Goldberg y Claire Bishop, la performance, como lenguaje artístico y desde su introducción como concepto en las primeras vanguardias artísticas de 1909 (que pueden ser llamadas “originarias en las artes” [GOLDBERG, 1979,

p.1]), está estructurada por la triada: cuerpo, presencia y efímero. Sin embargo, con la llegada a Norteamérica (en periodos entre guerras y pos-segunda guerra mundial) la pregunta por cómo podría ser accionada una performance se transformó radicalmente.

Es a partir de 1950 que se popularizó la implementación de los receptores de la imagen y el sonido – la radio, la televisión, la cámara, el teléfono, entre otros –, transformando el modo en que los cuerpos se tornan presentes. Posteriormente, se implementó la documentación en la performance y con ello formas divergentes de enunciar sus acciones. Es decir, la documentación en las artes de acción modificó radicalmente la forma en que son presentadas, producidas y expuestas las performances. En las décadas de los sesenta y setenta, la documentación y el registro no sólo alcanzaron su punto álgido con su implementación, también ampliaron las condiciones en que se podía editar el presente de la acción, lo que produjo un sin número de posibilidades y de “estrategias nuevas para la época”, no solo para enunciar la performance, también para producir los acontecimientos. Desde esta época se comenzaría a discutir la presencia en el *hic et nunc* de la performance y nacería el debate de la muerte de la presencia del performer con el artista y teórico David Douglas y su visión sobre una “*post-performance*”.

Asimismo, en la década de los sesenta y setenta, fueron formuladas teorías como la de “los actos de habla o *speech act*”, que también ampliaron la forma de enunciar, crear y ejecutar los acontecimientos, pero no desde la realización corporal de una acción, como se podía apreciar antes, sino desde posibilidades divergentes de accionar los cuerpos a partir del discurso del artista; entrando a cuestionar aun mas la relevancia de la presencia y el accionar físico del *performer.m*.

LOS ACTOS PERFORMATIVOS Y LA CONTRUCCIÓN DEL ACONTECIMIENTO

Para entender un poco más los actos de habla *-speech act-*, propongo estudiar algunas definiciones sobre los enunciados performativos y dos obras de arte – que pueden ser entendidas como performances – de los artistas Yves Klein y VALIE EXPORT, como aproximaciones prácticas a dichos conceptos filosóficos.

En algunas de sus obras se pueden apreciar las maneras en que son generados los acontecimientos¹, como posibilidades disidentes de las estrategias habituales para la creación y la documentación de la performance. Siendo una de sus mayores

diferencias la configuración de la acción a partir de los discursos de los artistas y las tácticas de simulación, como las documentaciones construidas para que sus “posibles” acciones se tornen reales: aquellos registros logran extrapolar su naturaleza “ficticia” para situarse en un tiempo y espacio específicos, legitimados por la institución y el *mainstream* del arte, dejando su lugar de “producción del acontecimiento” para convertirse en el lugar de los acontecimientos.

Por lo tanto, para realizar interconexiones entre la teoría y la práctica, este texto parte de la pregunta: ¿es posible ejecutar una performance-*art* a partir de discursos visuales y dialécticos, sin necesidad de realizar la acción? Y para responderla, analizaré algunas discusiones de la filosofía del lenguaje sobre los actos del habla realizativos (enunciados performativos), propuestas por Jacques Derrida y John L. Austin, y su práctica en las artes de acción – en especial en la performance –, revisando las obras *Leap into the Void* (1960) de Yves Klein y *Action Pants: Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT.

Pero, ¿qué es un enunciado performativo? De acuerdo con el filósofo inglés John L. Austin (1911-1960) en su libro póstumo *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), hasta ese momento, la filosofía sólo

se había ocupado de los enunciados constatativos, que consisten en actos descriptivos de las cosas, es decir, en emisiones lingüísticas que pueden ser resumidas en verdaderas o falsas. Pero para Austin, los actos de habla también constituyen acciones y realidades. Entonces propuso el concepto de enunciado performativo (*performative utterance*, por su traducción al inglés), definido posteriormente en una teoría general de la acción, como tácticas divergentes de operar, producir, y transformar un efecto discursivo en una acción, que no es verdadera, ni falsa, sino que hace parte de la realidad de lo enunciado. Su función, desde su enunciación lingüística, radica en la acción en sí misma teniendo como hilo conductor al contexto (contexto total)² en donde son enunciadas las acciones a partir del lenguaje. También es fundamental tener en cuenta los roles que desempeñan el receptor y el emisor durante la acción, a través de lo que Austin denomina criterios de autenticidad o criterio de autoridad (AUSTIN, 1962, p. 19). En otras palabras, para el filósofo es indispensable que quien realice los enunciados haga parte de una “jerarquía” que le permita que sus palabras representen acciones. Un buen ejemplo es el sacerdote que declara una unión: para que esa unión se legitime como acción, se debe tener un criterio de autenticidad o criterio de autoridad que respalde el compromiso.

Podemos decir, entonces, que los enunciados performativos dan existencia a los hechos-acontecimientos, a partir de la dialéctica y teniendo en cuenta el criterio de autenticidad en un contexto específico: el eje de la transformación del discurso en acción, y el contexto en el cual son enunciadas las palabras.

Lo que resulta interesante de esta teoría de los enunciados performativos es que para Austin las situaciones en las cuales la emisión de lo enunciado implica la realización de una acción son transformadas en realidades. Siendo uno de sus ejemplos célebres, el peso jurídico de la acción de afirmar durante el acto del matrimonio, y ante un sacerdote, “sí, yo acepto”. Y cómo un simple enunciado lingüístico en un contexto específico (la iglesia) puede concretar un compromiso ante la ley; es decir, la dialéctica no solo confirma la ejecución de un compromiso y la ejecución verbal de un nuevo rol, sino también, que ese “sí, yo acepto” queda ligado a un cuerpo tangible con implicaciones legales, reales en sí mismas.

Ahora, el filósofo Jacques Derrida (1930-2004) durante su participación en el Congreso Internacional de Filosofía de la Lengua Francesa (Montreal, 1971), con su discurso “*Signature, événement, contexte*” (DERRIDA, 1994), retoma el concepto

performativo propuesto por Austin y plantea cuatro problemas sobre su teoría de los actos de habla. El contrapunto que me interesa abordar tiene que ver con que la carga de intención que consigue accionar realidades a partir del habla no tiene sustento en “el contexto total” donde las palabras son usadas. De esta manera, Derrida analiza que, Austin en su teoría, deja por fuera de los enunciados performativos lo que llama *sea-change*, lo “no-serio”, lo “parasitario”, la “decoloración” (Ibidem, p. 366) al igual que todo el lenguaje performativo que origina situaciones cotidianas por fuera de un contexto específico. Lo que a su vez implica su teoría de la “acción, repetición y codificación”: donde el sentido de los enunciados performativos es la decodificación que debe realizar el receptor, para repetir y entender los enunciados como acciones.

En palabras mas coloquiales para Derrida, los enunciados performativos tienen sentido toda vez que el receptor decodifica el enunciado y entiende aquel “sí, yo acepto” (retomando el ejemplo célebre de Austin) como una afirmación que implica una acción y un comportamiento diferente, pues podría ser que los “nuevos esposos” no tengan la voluntad de contraer aquel compromiso o que los dos estén en un contexto diferente.

Por lo tanto, para Derrida es importante que el receptor logre decodificar, entender y repetir el enunciado como una acción en sí misma, y en este sentido, no importa la veracidad del mismo, sino la comprensión del nuevo rol que se debe asumir.

Con ello, además, introduce el problema del contexto no específico o “lo no serio” como lo que ocurre durante una conversación cotidiana, y que también activa realidades: de acuerdo con Derrida, estas diferencias son las que verdaderamente transforman las palabras en acciones, contraponiéndose a la teoría de lo fundamental en Austin, que es el “contexto total” donde se anuncian las palabras.

Sin importar sus diferencias al concebir los enunciados performativos, ambos filósofos mantienen algunas conexiones sobresalientes: como la idea de poder concebir los enunciados performativos como un lenguaje que va más allá de las palabras pues consigue activar realidades. Con base en esto, asumo que se puede transitar de un discurso específico u ordinario a un dispositivo que modela y acciona realidades por medio de la enunciación dialéctica de los acontecimientos. Y es justamente en este paso, donde el uso del lenguaje (el discurso del artista) puede agitar y accionar lo real, posibilitando nuevas formas de

ejecutar un acontecimiento partiendo de su discurso y no de los cuerpos en movimiento en una realidad específica, como habitualmente ocurre.

Para Derrida, lo performativo está ligado al acontecimiento y se vincula directamente. Dijo sobre esto:

Cuando prometo, por ejemplo, no digo un acontecimiento, hago el acontecimiento mediante mi compromiso, prometo o digo. Digo «sí», he comenzado por «sí» hace un instante. El «sí» es performativo. El ejemplo del matrimonio es el que se cita siempre cuando se habla de lo performativo: «¿Toma usted por esposo, por esposa a X? – Sí-». El «sí» no dice el acontecimiento, hace el acontecimiento, constituye el acontecimiento. Es un hablar-acontecimiento, es un decir-el-acontecimiento. (DERRIDA [1977], 2009, p. 3)

Derrida también introduce la producción del acontecimiento a través de la narración, traducción y documentación de la “acontecibilidad” del acontecimiento, no solamente desde lo performativo (hacer con palabras), sino, también, al materializar (pre-producir y pos-producir) la acción. Esto es manifiesto en algunos procesos de documentación de la performance donde las acciones son simuladas en el registro, sin pertenecer, todavía, al acontecimiento-acción “real”, sino que se nos presentan

mediadas por una preproducción y post-producción de la acción. Por lo tanto, desde la inserción de la documentación en las artes de acción y teniendo en cuenta la potencialidad de editar el presente que se abre ante el registro, podemos sugerir, en algunos casos, situaciones inexistentes y presentarlas como verdaderas, aunque estas nos amplíen y a su vez restrinjan la relación con los acontecimientos tal y como se dieron.

A partir de esta propagación del registro, que sirve como evidencia y que da cuenta de la acción, comenzamos a vivir en un tiempo donde nuestros cuerpos son arrojados a una vida extemporánea: una vida donde las acciones y los acontecimientos están ligados y se pueden vincular y desvincular al presente.

Esta producción del “*agora*” se puede relacionar también a la performance. Encontrando, como ejemplos en las artes, dos acciones que por lo general son populares al relacionarlas con la veracidad de los acontecimientos y que evidencian estrategias divergentes a las habituales, con las que se pueden construir de forma performativa una acción. A continuación, estos levantamientos.

LOS DISPOSITIVOS PERFORMATIVOS EN EL ARTE

Para aclarar un poco más la teoría de los enunciados performativos y la creación de los acontecimientos en las prácticas artísticas, voy a analizar brevemente las obras *Leap into the Void* (1960) de Yves Klein y *Action Pants: Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT. Ambos artistas crean obras que al ser analizadas desde dispositivos performativos pueden ser entendidas como acciones, dado que su carácter discursivo (visual y dialectico) es el eje principal de sus ejecuciones. Por lo tanto, voy a centrarme en sus discursos, especialmente donde los enunciados performativos contornan y construyen acciones a partir de su documentación y consiguen transitar los límites de lo real, de la simulación y de lo ficticio, para entrelazarlos con las teorías de los enunciados performativos anteriormente expuestas.

Para empezar, me gustaría traer dos subdivisiones de lo que se puede entender como dispositivos performativos.

MOMENTO 1

Un dispositivo³, en este caso, es un conjunto de artefactos que sirven para dar cuenta o modelar un hecho-acción a través de la documentación. Ahora, un “dispositivo performativo” se puede entender como una documentación que es testimonio visual y dialéctico de una acción que no tuvo lugar y que se estructura a partir de una red de estrategias que modelan “lo real”. Dicho registro surge como consecuencia de una simulación de la acción, y excede a la acción constatativa hasta transformarla en performativa.

Por ende, en este “momento 1” el discurso del artista es visual, porque la documentación que da cuenta de la acción es una prueba física (imagen visual) que garantiza la existencia del acontecimiento. Y es el artista quien activa el acto performativo de enunciar lo real como un hecho que no tuvo lugar, a través de las simulaciones que posibilitan las narrativas visuales. Por lo tanto, los dispositivos performativos guardan un potencial para ser entendidos como foto-performance, aunque no lo son. Pues ambos son muy próximos entre sí, ya que parten de la intención

de ser desarrollados sin público: solamente frente a la presencia de la cámara fija o en movimiento.

La foto-performance, por su parte, tuvo su auge a mediados del siglo XX y fue pensada como un medio propicio para desarrollar las acciones; la cámara en este caso no era usada como un simple mecanismo de registro, sino como un elemento a más en el desarrollo de la acción. Esto a su vez ha implicado el debate sobre la volatilidad de la performance y la presencia del *performer*.

Un buen ejemplo de la foto-performance es la acción *Photo-Piece* (1969) de Vito Acconci, quien, mientras caminaba, capturó todas las veces en que sus ojos se cerraron con una cámara que llevaba enfrente. El propósito de la acción era registrar el momento justo en que el artista no podía ver, cada vez que parpadeaba sin dejar de caminar.

Lo que resulta interesante es esa nueva consciencia de la cámara como un medio para concebir la acción y construir la performance. En la foto-performance de Acconci, por ejemplo, las fotografías no son simples registros, es parte fundamental en la acción; y no se puede desligar de la acción la cámara fotográfica, pues fue tan importante la acción de Acconci cuando caminaba y parpadeaba, como el accionar de la cámara al capturar ese micro instante que se le desvanecía al artista.

Por lo tanto, la gran diferencia con los dispositivos performativos radica en la intención con la que se llevan a cabo las acciones y las formas en las que son narradas. En otras palabras, la diferencia radica en que los dispositivos performativos se presentan como escenificaciones de la acción y se estructuran como documentaciones en las que la acción visual, que se evidencia a través de las imágenes, nunca tuvo lugar y tiempo determinado, sino que hace parte de una “construcción del acontecimiento”.

El mejor ejemplo para este “momento 1” de los dispositivos performativos es la acción *Leap into the Void* (1960) del artista Yves Klein. En aquella acción, el artista, siguiendo sus intereses en la filosofía japonesa en donde se considera al vacío como uno de los elementos básicos del mundo (junto con el agua, el fuego, la tierra y el aire), propone al espectador un salto al vacío; y de esta manera, instauró una nueva reducción en sus prácticas artísticas hasta el límite de lo inmaterial: dada su obsesión con el misticismo, la espiritualidad oriental, la desmaterialización y lo fluctuante, sus obras fueron cada vez más depuradas para eliminar excesos. Klein dejó atrás las líneas de sus pinturas y reinventaría el color de su paleta, para poder abordar “los conceptos” como su materia prima.

Todos estos intereses se pueden rastrear desde su exposición “*La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*” (1958), realizada en la galería de arte *Iris Clert* en París, en la cual presentó la galería vacía (sólo se pudieron apreciar las paredes blancas que el mismo artista había pintado). Y posteriormente Klein expondría el vacío como centro de su obra, esta vez en su acción *Leap into the Void*, junto con sus amigos y fotógrafos Harry Shunk y Jean Kender, para la construcción de su nueva obra-acción, saltando desde el tejado de su casa que quedaba en el suburbio parisiense Fontenay-aux-Roses.

A pesar de que dicho registro se presentó a través del periódico llamado *Dimanche*, no se transmitió tal y como el hecho aconteció, sino como una simulación del acontecimiento, lo que, en palabras de Derrida, fue una construcción-del-acontecimiento. Por otra parte, la acción fue producto de un fotomontaje, dado que para que el artista consiguiera ejecutar su acción (saltó en diversas ocasiones para conseguir la expresión trascendente que buscaba en su salto), usaron una red protectora que no aparece en la imagen final. Siendo la imagen presentada una composición de tres fotogramas unificados en una sala oscura.

FIGURA 1
Yves Klein, *Leap into the Void*,
1960. Registro fotográfico,
25,9 x 20 cm. Fuente: Photo: ©
Harry Shunk and Janos Kender
J.Paul Getty Trust. The Getty
Research Institute, Los Angeles.
(2014.R.20) © The Estate of Yves
Klein c/o ADAGP, Paris.



Finalmente, aquel registro fue producto de una preproducción del artista: en la producción del salto, algunos elementos como la red protectora y sus asistentes quedaron excluidos del registro original presentado por Klein generando la sensación de caída libre. Esta acción a lo largo de la historia presenta múltiples versiones: desde las encontradas en el libro del escritor Paul Schimmel que lleva por título *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979* (SCHIMMEL; STILES, 1998) donde se presenta claramente una afirmación incluso hasta heroica en la realización de la acción de Klein; hasta las versiones que niegan la acción, como es el caso de los tres fotogramas inéditos de Harry Shunk, comprados por la fundación de arte Lichtenstein Foundation en el 2010, donde se evidencia la manipulación de la imagen. Lo paradójico es que su salto al vacío nunca perdió legitimidad y aún se sostiene en la historia del arte como un salto icónico del artista.

Retomando nuevamente los dispositivos performativos, lo interesante en la acción *Leap into the Void*, de Klein, es el discurso visual de una acción que nunca aconteció, con una carga de veracidad prestada de la documentación performativa, como dispositivo que acciona la realidad; donde poco importan las versiones afirmativas o falsas sobre la ejecución de la acción, lo realmente trascendental es

el poder del artista que ha tenido para definir lo real partiendo de su discurso visual.

MOMENTO 2

Se puede catalogar como “momento 2” al instante en el que el artista hace uso de las mismas estrategias del “momento 1” (acciones preproducidas mediante un registro visual) pero adicionando una post-producción relacionada a sus discursos directamente como enunciados performativos, con el fin de construir la realidad y la veracidad de la ejecución de su acción; es decir, en este caso el discurso del artista se extiende de lo visual a lo dialéctico, justamente para garantizar su testimonio como parte de la construcción del acontecimiento.

La gran diferencia entre el momento 1 y el momento 2 radica en que el artista prolonga sus enunciados performativos cada vez que habla de su obra en público, de tal manera que su cuerpo continúa performando y construyendo continuamente su acción. En otras palabras, al momento de activar su acción por medio de su dialéctica, el artista va a insertar su simulacro en una realidad tangible, gracias al poder de su discurso visual (preproducción), del

momento 1, y dialéctico (post-producción), del momento 2. Además, su discurso es siempre afirmativo, como otra simulación que se encarga de legitimar la existencia de su obra-acción. Finalmente, en el momento 2, los dispositivos sobrepasan su existencia como un simple registro visual, porque es el discurso lo que posteriormente contribuye a que la “acción” sea legitimada.

Los ejemplos más claros de este tipo de performance son las obras que no lograron concretarse de forma tradicional (acciones presenciales de un cuerpo en un espacio específico), por la censura de tipo político, religioso, cultural o simplemente por falta de tiempo o de dinero; sin embargo, consiguieron accionarlas a partir de dispositivos performativos (acciones simuladas). Por lo tanto, estos dispositivos surgen especialmente en contextos culturales, sociales y sin duda políticos, atravesados por las dictaduras y los estados de represión. Y fueron producidos durante los cambios globales de las décadas de los sesenta y setenta, como estrategia de resistencia para protegerse de procesos legales, éticos o morales.

Un excelente ejemplo del momento 2 es la acción de la artista VALIE EXPORT y su obra Action Pants: Genital Panic (1969). El verdadero nombre de la artista es Waltraud Lehner

(1940) y sus obras han sido generadas durante y a partir de la emancipación de los cuerpos femeninos como acto político, como concepto y como lucha de género. Desde 1977, Lehner adoptó como nombre artístico “VALIE EXPORT” (siempre en letras mayúsculas), para deconstruir su nombre y romper las ataduras del nombre y los apellidos impuestos por su padre (en su nacimiento) o por su esposo (en su matrimonio).

Respecto a su obra, tuvo como referentes directos a los accionistas vieneses, aunque su producción artística se caracterice por las diferencias estéticas, conceptuales y formales de sus propios modos de producción. Sin embargo, es notoria la influencia de aquella generación de artistas en una Viena, recordados por las revueltas contextuales, los escándalos y las demarcaciones políticas de sus cuerpos. Lo que llevó a VALIE EXPORT a reinventar la función del cuerpo de la mujer en las artes y adoptar una postura de “guerrilla” para reivindicar la lucha social, política y cultural por la equidad de género, en una Viena que aún convivía con una generación de austriacos nazis y en un contexto global que cada vez se dejaba permear por iniciativas feministas.

Action Pants: Genital Panic fue documentada por el fotógrafo

FIGURA 2
VALIE EXPORT, *Action Pants:*
Genital Panic, 1969. Registro
fotográfico.

Peter Hassmann. En la acción, la artista le cuenta al público cómo ella entró a un teatro de cine porno de la ciudad de Múnich vistiendo ropa muy ajustada y usando también un pantalón de



cuero, intervenido por ella, sin la parte que protegía su vagina, exponiéndola deliberadamente. Afirmando cómo caminó alrededor de los espectadores masculinos, excitados por la película del día, y que durante toda su acción llevó en sus manos una ametralladora siempre cargada y dispuesta a ser accionada si alguien se atreviera a tocarla. Comentando, también, cómo se desplazó por el corredor principal y mientras ella realizaba su recorrido, en algunos casos, su vagina quedaba a la altura de los ojos de los espectadores masculinos que se encontraban sentados en el cine porno, hasta llegar a la pantalla donde era proyectada la película y que una vez allí, la artista se quedó sentada en un banquillo con sus piernas abiertas exponiendo sus genitales (JONES; HEATHFIELD, 2012, p. 91). Agregando que aquella acción sólo tuvo fin en el momento en que todos los asistentes salieron del cine.

En el 2007 VALIE EXPORT fue invitada para hablar de su acción *Action Pants: Genital Panic*, en la cual la artista confesaría: que ella nunca había entrado con un arma a un cine porno (Ibidem, p. 91); afirmando que aquella acción nunca tuvo lugar, ya que en aquella época habría sido imposible una mujer entrar sola y exponiendo sus genitales en un cine porno (ALBARRÁN, 2019, p. 48).

Lo interesante en la acción de VALIE EXPORT es que sin

importar las declaraciones donde ella niega que su acción fue realizada, esta nunca perdió legitimidad ni relevancia en el mundo del arte. Aun en la actualidad, la acción continúa siendo uno de los iconos de la historia del arte y de la lucha de género. Además, extrapoló los límites de la simulación del registro para ser activada y a su vez ser construida cada vez que la artista llenaba de características y especificaciones la ejecución de su acción, partiendo de su discurso performativo.

Finalmente, lo interesante puede ser cómo es posible darle existencia a una performance, no sólo desde la construcción del registro de la acción desde una preproducción, sino, también, partiendo de una post-producción condensada en el discurso del artista (sus propios dispositivos performativos) que llevarían a aquél “simulacro” a tornarse real y legítimo por el *mainstream* del arte.

CONSIDERACIONES FINALES

De acuerdo con el filósofo Slavoj Žižek, los acontecimientos se pueden definir como un conjunto de eventos que exceden sus propias causas; sin embargo, ellos son irreducibles a verdaderos o falsos igual que los actos performativos. Sobre esto él va a decir:

En su forma más elemental, un acontecimiento no es algo que ocurre dentro del mundo, es más una mudanza en el propio marco en el cual percibimos el mundo o nos envolvemos en él. Este marco puede ser directamente presentado como una ficción, que, no obstante, nos posibilita decir la verdad de manera indirecta. Es un bello ejemplo de “verdad”, que tiene una estructura de “ficción...”. (ŽIŽEK, 2017, p. 16, traducción nuestra)

Lo que puede ser interesante es esa aproximación de la definición del concepto acontecimiento con los procesos en los cuales es producida la acontecibilidad en las acciones de Klein y VALIE EXPORT.

Las obras, *Action Pants: Genital Panic* (1969) y *Leap into the Void* (1960), son procesos artísticos que evidencian que las performances no sólo se dan a partir del choque físico de los cuerpos en un agora, los cuales desencadenan acontecimientos; también, que ese choque puede ser producido por dispositivos tan simples como los discursos de los artistas (visuales y dialecticos). Y que a este tipo de evento que tiene el don de crear realidades y acontecimientos partiendo del discurso, se le puede llamar “choque performativo”. Lo interesante es el uso de dispositivos que exceden el acontecimiento, los cuales sirven como testimonios visuales y dialécticos para el accionar de la performance.

Al retomar nuevamente la pregunta que estructuré en el inicio de este texto, ¿es posible ejecutar una performance-art a partir de discursos visuales y dialécticos, sin necesidad de realizar la acción?: rápidamente encontramos respuestas en las acciones *Action Pants: Genital Panic* y *Leap into the Void*, como interconexiones y modos divergentes de accionar una performance al tener como ejes principales a los enunciados performativos. Se podría decir que estas estrategias amplían las posibilidades para generar acciones-acontecimientos en las artes, lo que permite la expansión de las estrategias para definir el concepto performance, desde una posición procesual y conceptual, y para aquello que se entiende como artes de acción.

Otro factor que puede resultar interesante es el poder que tienen los artistas para definir y clasificar lo “real” y construir acontecimientos, desdibujando la línea que divide el simulacro de la acción “real”. Estos procedimientos, como fue evidenciado, se localizan en el tránsito de una documentación construida que nunca tuvo lugar, pero que logra trascender y ocupar un espacio en lo que se entiende como “acción real” (acciones factibles y probables), porque la existencia de la documentación carga en sí misma una “veracidad” del acontecimiento. Esta veracidad es

propagada no sólo en la documentación construida como testimonio de los hechos; también en el discurso del artista que va construyendo la acción cada vez que él/ella la enuncia. Y son aquellas construcciones de los acontecimientos, partiendo de una preproducción y post-producción, propuestas por Klein y VALIE EXPORT, que podrían convertirse en una ejecución eficiente de los actos de habla (enunciados performativos) los cuales son traídos por los filósofos Austin y Derrida.

1. El concepto “acontecimiento” se toma en este artículo desde el pensamiento del filósofo Slavoj Žižek, el cual comparte una proximidad con Jacques Derrida, en cuanto a la definición del concepto; el cual propone que un acontecimiento es un dramático encuentro que crea retroactivamente sus propias causas. Es decir, el acontecimiento es la convergencia de dos elementos, que al unirse crean un tercero.

2. Para Austin (1962), el contexto total es el contexto específico, donde se argumenta la potencialidad del enunciado; para el filósofo, no existen enunciados performativos fuera de contextos específicos o totales.

3. El abordaje del concepto que me interesa, lo podemos rastrear desde Michel Foucault, donde el filósofo postula que un dispositivo no solo es lo que se sabe, sino también lo que no se sabe; aquello que está implícito en la subjetividad de los individuos; siendo reduccionista, se puede decir que, para Foucault, un dispositivo es una red de estrategias y relaciones de fuerzas de poder. Sin embargo, hay otra lectura del concepto que me interesa aún más para este texto, la cual mantiene una fuerte aproximación con la idea de dispositivo que presenta Agamben (2014) en el libro *Que es un dispositivo. Seguido del amigo y La iglesia del reino*. Para Agamben, el dispositivo es aquello que modelan y controlan las conductas y opiniones de los seres vivos; y como a partir de conductas cotidianas, hacen parte de esa red de estrategias que modelan y estructuran nuestro cotidiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Qué es un dispositivo**. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino. Primera edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

ALBARRÁN, Juan. **Performance y arte contemporáneo, discurso, práctica, problemas**. Primera edición. Madrid: Catedra, 2019.

AUSTIN, J. **Como hacer cosas con palabras**. Recuperado de www.philosophia.cl/. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 1962.

BISHOP, Claire. **Infiernos artificiales, arte participativo y políticas de la espectadora**. Primera edición. Ciudad de Mexico: Taller de ediciones económicas, 2019.

DERRIDA, Jacques. **Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento** / trad. Julia Santos Guerrer. 1977. Edición digital, 2009. Disponible en: <http://culturapublicaygratuita.blogspot.com/>. Visitado en: mar. 2020.

DERRIDA, Jacques. **Márgenes de la filosofía**. Segunda edición. Madrid: Ediciones Catedra (Teorema), 1994.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance, Live Art 1909 to the Present**. Primera edición. New York: Editorial Harry N. Abrams, 1979.

JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian. Perform repeat Record. **Live Art in History**. Primera edición. Chicago: Intellect Ltd., 2012.

SCHIMMEL, Paul; STILES, Kristine. **Out of action**: Between performance and object, 1949-1979. Los Angeles, California: Museum of Contemporary Art, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. Acontecimento. **Uma viagem filosófica a través de um conceito**. Primera edición. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2017.



BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

BADIOU, Allan. **Em busca do real perdido**. Primera edición. Belo Horizonte: Autentica, 2017.

GROYS, Boris. **Volverse público, la transformación del arte en el ágora contemporánea**. Primera edición. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.

OLIVEIRA, Fabio. **Mentiras de artistas, arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo**. Primera edición. São Paulo: Cosmogonías eléctrica, 2015.

PHELAN, Peggy. Unmarked. **Politics of Performance**. Segunda edición. New York: Editora Routledge, 1993.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Primera edición. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.

TAYLOR, Diana. El archivo y el repertorio, la memoria cultural. **Performática en las américas**. Primera edición. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

WARR, Tracy. **El cuerpo del artista**. Primera edición Madrid: Phaidon Press Limited, 2011.

ACERCA DEL AUTOR

Andrés Felipe Restrepo Suárez nasceu na Colômbia. Em 2012, realizou um intercâmbio acadêmico na Universidade de São Paulo (USP). No ano de 2014, finalizou seu bacharelado em "Maestro en artes plásticas" na Universidad de Caldas, Colômbia. Em 2020, começou os estudos de pós-graduação no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP) na linha de Processos e Procedimentos Artísticos. Suárez tem participado em diferentes residências de artistas nacionais e internacionais, além de múltiplas exposições coletivas e individuais, bienais, salões regionais e nacionais.

Artículo recibido en
22 de abril de 2021
y aceptado en
10 de junio de 2021.

Los actos performativos y la construcción de los acontecimientos en la performance
Andrés Felipe Restrepo Suárez

ARS - N 42 - AÑO 19
ESPECIAL : Historias da Arte sem lugar