

**Como citar:**

Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K. & Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performance art. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 9-20.

# LO PERFORMATIVO EN LA PERFORMANCE ART\*

## *THE PERFORMATIVE IN THE PERFORMANCE ART*

Luis Cortés\*\*, María Victoria Polanco\*\*, María Elena Retamal\*\*,  
Karina Guerra\*\* y Sebastián Farfán\*\*

\*\* Departamento de Artes  
Visuales, Universidad  
Metropolitana de Ciencias  
de la Educación. Santiago  
de Chile, Chile.  
E-mail: luis.cortes@umce.cl

### RESUMEN

El presente ensayo centra su atención en la performance art, su integración y entrecruzamiento con la lingüística, el rito, teatro y género a partir del concepto performatividad. Cuyo objetivo principal es identificar y comprender lo performativo en la práctica artística de la performance art. Sustentando de este modo el giro transformacional experimentado por las Artes Visuales a partir de la década de los 60 del siglo XX. Giro que repercute en la desmaterialización de la obra de arte u objetos artísticos que ponen en entredicho la relación entre artistas y espectadores. Concluyendo que la acción artística de la performance art es producto de procesos culturales performativos asentados en los actos del habla, del rito, del teatro e identidades de género.

### PALABRAS CLAVE

Performance art, performatividad, acción, artes visuales.

### ABSTRACT

This essay focuses on the art performance, integration and cross-linking language, ritual, theater and from the concept gender performativity. Whose main objective is to identify and understand the performative artistic practice of performance art. Thus sustaining transformational twist experienced by the Visual Arts from the sixties of the twentieth century. Giro which affects the dematerialization of the work of art or art objects that call into question the relationship between artists and spectators. Concluding that the action artistic performance art is a product of cultural processes performative acts settled in speech, ritual, theater and gender identities.

### KEY WORDS

Performance art, performatividad, action, visual arts.

---

\* Recibido: 10 de mayo 2016, aprobado: 10 de octubre 2016

<sup>1</sup> Proyecto DIUMCE (Código: FIPEA 22-16) Alcances Pedagógicos del Cuerpo y Performance en el Aula: Implementación de una Línea de Investigación en el Área de Prácticas Finales de Profesionales en Formación en Artes Visuales.

## INTRODUCCIÓN

A partir de la década de los 60 del siglo XX, las Artes Visuales modifican sus procesos creativos de producción de obra a raíz de su relación interdisciplinar con diversos lenguajes artísticos, trayendo consigo la desmaterialización de la obra de arte (Estelrich, 2010). Otorgando espacio y protagonismo a la acción del sujeto creador como parte de la obra, en lugar de la obra u objeto artístico como producto del sujeto creador (Marchán, 2001).

Bajo este contexto emergen las siguientes expresiones artísticas visuales cimentadas en la acción del cuerpo como soporte y recurso de expresión: *happening*, *body art*, *Acción Artística* y *performance art*. Priorizando la acción por sobre la creación de objetos u artefactos artísticos. Trayendo consigo la desarticulación de la estética semiótica y el desdibujamiento de los límites entre sujeto creador y objeto de apreciación (Fischer-Lichte, 2013).

Ahora bien, a partir de los estudios de la performance (Schechner, 2000) se parte del supuesto de que la transformación de las Artes Visuales se debe a la relación de diversas disciplinas en torno al concepto de performatividad. Concepto que resuena desde los estudios lingüísticos (Austin, 1990), los estudios rituales (McLaren, 1995), los estudios teatrales (Fischer-Lichte, 2008) y los estudios de género (Butler, 2007).

Bajo estos términos, el presente ensayo plantea como objetivo principal identificar el rasgo interdisciplinar de la *performance art* y su convergencia con los estudios de la performance.

## MARCO TEÓRICO

Para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA, 2016) en Chile, la interdisciplinariedad es una vía para la integración de saberes y el desarrollo de las disciplinas de manera equilibrada. Lo que permite explicar ciertos fenómenos de la vida contemporánea que no podrían ser abordados desde una sola perspectiva o disciplina. Schechner (2000) al respecto señala que los estudios de la performance presentan claras ventajas para ello, puesto que corresponden a una disciplina interdisciplinaria.

En este sentido, los estudios de la performance abarcan un campo ilimitado de disciplinas, presentando en términos interdisciplinarios una modalidad de trabajo cooperativo que enriquece mutuamente el desarrollo de conocimientos más complejos, profundos y holísticos (CNCA, 2016).

Por lo anterior, la tarea de identificar las disciplinas que convergen en torno a la performance artística amerita, en primer lugar, delimitar el concepto de la performance inmerso en el ámbito de la creación artística para efectos de comprender sus implicaciones conceptuales con otras disciplinas.

### Performance artística

Para Augustowsky (2012) performance artística constituye lo siguiente:

(...) una realización, una ejecución o desempeño. El performance art, también denominado arte "performativo", o arte en vivo, es aquel en el que la obra está

constituida por las acciones de un individuo o un grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. Así, la performance o “acción artística” es una situación que involucra cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo del/los artistas y una relación entre estos y el público. (p.184)

Tales elementos básicos confirman que el acontecimiento sustituye o desplaza al objeto u artefacto artístico, centrando su atención en la acción artística, en un espacio y tiempo que involucra activamente a espectadores/as y artistas. Otorgando al cuerpo del sujeto artista (performer) un rol transformador a los modos de relacionarse con sus espectadores. Claro ejemplo de ello lo constituyen acciones artísticas o *performance art*: *AAA/AAA* (1972) de Abramovic y Ulay, *Lips of Thomas* (1975) de Abramovic y *System HM2T* (1999) de Boris Nieslon.

En la performance *AAA/AAA* (1972) Abramovic y Ulay desarrollan la acción central de gritarse durante horas turnándose. Acción durante la cual solo se escuchan sonidos de gritos y no palabras, creando una sonoridad pura, al mismo tiempo que el desgaste de las cuerdas vocales, afonía y agotamiento real de parte de las actoras. Interpelando el acto comunicativo oral y audición de los espectadores.

En *Lips of Thomas* (1975) Abramovic amplía el campo semántico de significación de cada una de las acciones efectuadas sobre su cuerpo como soporte. Tras dibujar una estrella de cinco puntas sobre su vientre invoca contextos míticos fijos, metafísicos, históricos, culturales y políticos. El

látigo, por su parte, remite a flageladores cristianos o a fustigadores como acción de castigo o tortura, invierno o muerte, etc.

Boris Nieslon en su performance *System HM2T* (1999) cuestiona la estructura temporal de inicio, desarrollo y cierre de una acción. Su acción consiste en que un performer transporta un pesado saco de sal en su espalda mientras que por un orificio se escurre un delgado hilo de sal como un reloj de arena, imposibilitando la copresencia constante de actores-espectadores durante todo el desarrollo de la acción, debido principalmente a que la acción transcurre en tiempo real. Por ende: “No fue suficiente reconocer el principio de la performance, sino que uno debía estar presente para experimentar lo que iba a pasar” (Fischer-Lichte, 2008, p.121).

De este modo, la *performance art* irrumpe las fronteras disciplinares de los diversos lenguajes de creación artística, transformando la relación sujeto-objeto, según Fischer-Lichte (2013).

· **Apertura de las fronteras entre lenguajes artísticos.** Las fronteras entre los lenguajes artísticos se abren en función de su integración tras el cuestionamiento de la relación artista/espectador. La música, por ejemplo, derriba las fronteras entre los lenguajes artísticos al establecer nuevas relaciones entre músicos y oyentes, acuñándose nuevos conceptos tales como, música escénica, música visual y teatro instrumental. En literatura se presenta enfáticamente la realización escénica, cobrando vida a través de las voces de los lectores físicamente

presentes, apelando a sus sentidos. El teatro, por su parte, experimentará un impulso performativo, redefiniendo la relación entre actores y espectadores, dejando de entender el teatro como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, empezando a concebirse como producción de una relación singular entre actores y espectadores.

**Transformación de la relación sujeto-objeto.** La relación sujeto y objeto dice relación con el sujeto artista creador de objetos u artefactos artísticos, forjado bajo la estética hermenéutica y la estética semiótica. Sin embargo, ante la apertura de las fronteras entre artistas-espectadores los lenguajes artísticos se integran desdibujando la relación sujeto-objeto. Bajo estos términos en la *performance art* los artistas no fabrican artefactos, sino más bien trabajan con su propio cuerpo, el cual es modificado ante los ojos de espectadores. En lugar de una obra de arte, que es independiente de artistas y receptores, se crea y genera un acontecimiento en el que todos los presentes se involucran. Lo que implica que los espectadores no tienen frente a sí un objeto independiente de ellos que pudieran percibir e interpretar una y otra vez de modo distinto. Sino más bien, tiene lugar una situación en el “aquí y ahora” (*hic et nun*), en la que los presentes comparten un mismo espacio y tiempo, convirtiéndose en co-sujetos.

En conclusión, al interior de la performance artística operan una serie de factores provenientes de diversas disciplinas y

lenguajes artísticos tales como música, literatura y teatro. Irrumpiendo la parcelación disciplinar de cada lenguaje y modos tradicionales de relaciones entre artistas-espectadores en torno a una obra en particular. Tras lo cual se desprende que la acción o acontecimiento experimentado en un tiempo y espacio determinado bajo la co-presencia artistas-espectadores, es de carácter fortuito y azaroso según las condiciones contextuales del escenario en donde se pone en escena la performance. Subvirtiendo en definitiva normas culturales imperantes de hacer obra.

Proceso de subversión conocido como performatividad. Y que a partir de los estudios lingüísticos, rituales, teatrales y de género se prevé un aporte relevante al ámbito de la *performance art*, por cuanto cuerpo, espacio, sujetos, espectadores y tiempo confluyen bajo una acción que en el fondo es performativa.

De hecho, en el entendido de que la performance corresponde a un campo de estudio sin límites fijos, para Schechner (2000) una afirmación más radical del concepto reside en la noción de lo performativo.

### **Performatividad**

Para Schechner (2000) la performance toma instrumentos de las ciencias humanas, biológicas y sociales; de la historia, de los estudios de género, del psicoanálisis, etc. A raíz de dicha cooperación emerge el concepto performatividad, que en términos generales dice relación con la acción o acontecimiento que da cuenta de patrones culturales que en un contexto social determinado se sancionan y/o

subvierten, según Fischer-Lichte (2013). De hecho, la reiteración y/o subversión de patrones culturales son abordados desde el concepto performatividad al interior de los estudios rituales, lingüísticos, teatrales y de género.

Desde el acto ritual comprendido como hecho político, por cuanto traduce el poder y dominación cultural como acto performativo en productos culturales que poseen una fuerte referencia simbólica situada en la clase social de un grupo (McLaren, 1995). Desde los estudios lingüísticos a partir de los actos del habla inmersos en instituciones sociales que anuncian y constituyen realidad en cuanto acto social (Austin, 1990). Desde el teatro al desdibujar las fronteras entre actores y espectadores que corporizan los acontecimientos “aquí y ahora” (*hic et nun*) como acto performativo sobre el escenario o puesta en escena (Fischer-Lichte, 2013). Desde los estudios de género, muy particularmente desde la teoría “queer”, asumiendo el binarismo de género por oposición o subvirtiendo ritual y performativamente la identidad de género a partir de cuerpos sociales que no conservan necesariamente un correlato con su sexo biológico (Butler, 2007).

Bajo estas aportaciones, cobra especial relevancia lo señalado por Lyotard (1989) respecto del concepto de performatividad en el plano académico y empresarial:

Aquí intervienen las técnicas (...) obedecen a un principio, el de la optimización de actuaciones: aumento del output (informaciones o modificaciones obtenidas) disminución del input (energía gastada) para obtenerlos.

Son juegos en los que la pertinencia no es ni la verdadera, ni la justa, ni la bella, etc., sino la eficiente. (p.83)

Entendiendo en definitiva por performatividad un proceso que permite acceder a diferentes campos culturales de estudios para develar las normas que imperan y conservan sus patrones culturales, así como además, sus modos de subvertirlos y transgredirlos a partir del conocimiento cabal de sus restricciones. En donde los actos rituales y del habla, se despliegan sobre el escenario cultural destinado al desplazamiento de cuerpos que representan simbólicamente identidades de género. Cuyas acciones y acontecimientos fortuitos o pasajeros dan cuenta de cómo el cuerpo permea patrones culturales a través de su habla y actos rituales.

A continuación se identifican los modos de significación del concepto de performatividad al interior de los estudios lingüísticos, rituales, teatrales y género.

### Lingüística

Desde la filosofía del lenguaje John L. Austin acuña el término “performativo” para referirse exclusivamente a los actos de habla, muy particularmente a las “expresiones realizativas”, que derivan del verbo “to perform”, “realizar”: “se realizan acciones” (Austin, 1990). Lo que implica que los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, como por ejemplo: promesas, contratos, matrimonios, bautismos de

barcos (Schechner, 2000). No pudiendo quedar subsumidos a las categorías de lo verdadero o falso, debido a que expresan acciones. Por ende, dichas “expresiones realizativas” corresponden a expresiones performativas en el entendido de que no tan solo dicen algo, sino que además realizan exactamente la acción que expresan.

Claro ejemplo de expresiones performativas lo constituyen los actos rituales o ritos culturales tales como bautizos y bodas, que no describen un estado de cosas previas sino más bien expresan y realizan una acción. Expresiones performativas que en definitiva son enunciados autorreferenciales porque significan lo que hacen y son constitutivos de realidad al crear la realidad social que expresan (Taylor & Fuentes, 2011; Fischer-Lichte, 2013).

Dentro del campo de la lingüística un enunciado para que sea performativo debe cumplir con condiciones institucionales no lingüísticas o de lo contrario el enunciado se malogra y se queda en mera palabrería: “Las condiciones a cumplir para que un enunciado sea performativo no son, por lo tanto, sólo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales” (Fischer-Lichte, 2013, p.49).

McLaren (1995) en este sentido nos señala que lo performativo al interior de las instituciones reproduce ritualmente actos que sancionan y normativizan procesos de socialización entre sujetos. Realización o acción enunciada que conforman actos sociales: “son actos lingüísticos autorreferenciales y constitutivos de realidad y como tales pueden tener éxito

o fracaso, dependiendo sobre todo de condiciones institucionales y sociales” (Fischer-Lichte, 2013, p.50).

### Rito

Bianciotti & Ortecho (2013) señalan que para Turner la performance y el ritual pueden pensarse como una parcela de la experiencia condensada, repetitiva, escénica, organizada en secuencias temporales y altamente significativa para sus participantes, cuya potencialidad radica en dar cuenta de las formas de organización social de un grupo y de sus relaciones de poder y jerarquías.

Schechner (2000) destaca que los estudios de la performance poseen una marca distintiva: el estudio de las actividades humanas. Estudio desarrollado en contextos denominados escenarios institucionales o culturales, atendiendo normas y sanciones traducidas en conductas humanas. Conductas denominadas “restauradas” cuya principal característica es la reiteración de actividades desarrolladas en la vida cotidiana de instituciones y contextos culturales determinados, y que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*.

Debido a su carácter repetitivo, dichas actividades humanas se comprenden al interior de los estudios de la performance como actos rituales. Por cuanto son actos que evidencian procesos culturales de construcción simbólica tras la repetición constante de conductas en la vida cotidiana, en donde prima la ausencia de originalidad o espontaneidad.

Para McLaren (1995) el acto ritual asociado a los estudios de la performance corresponde a un hecho político, por cuanto su producto cultural se traduce en poder y dominación de carácter situado en la clase social de un grupo determinado. Lo que permite proyectar luces sobre las fuertes estructuras normativizadas o hegemónicas de los actos rituales al interior de las instituciones, existentes más allá del alcance de nuestra percepción inmediata.

Schechner (2000) en este sentido señala que el rito es una conducta integrada en una serie de acciones conjuntas, como por ejemplo, ceremonias, juegos, danza de pueblos aborígenes, inclusive ir a las salas de teatro. Y al igual que Turner sitúa al sujeto social como un performers por cuanto forma parte de actos de representatividad, como las fiestas, carnavales, teatro, mascaradas, danzas, desfiles, conciertos, mítines, etc. (Mendoza, 2010).

McLaren (1995) por su parte identifica como actos rituales a todo tipo de conducta humana, eventos ordinarios, actividades ceremoniales formales, así como actividades manifestadas naturalmente en su contexto. Por cuanto corresponden a actividades que logran unidad social de forma tal que son percibidas como naturales, en tanto los rituales son formas culturales, objetivadas como “medio simbólico que sostiene el orden social existente” (McLaren, 1995, p.46).

Bajo estos términos McLaren (1995) conjuga los estudios rituales de sociedades prealfabetizadas y sociedades que se desenvuelven en escenarios industriales complejos. Desplazando concepciones

restringidas de los estudios rituales asociados tan solo a los estudios de la conducta humana de contextos místicos-ocultistas, que limitan los estudios rituales tan solo a sociedades monolíticas a pequeña escala. De hecho, sostiene que los rituales existen ampliamente en la sociedad de hoy, y que son herramientas para estudiar sociedades a gran escala, pluralistas, tecnológicamente avanzadas o hiperdiscursivas.

## Teatro

Fischer-Lichte (2008) nos señala que el teatro durante el siglo XX, específicamente desde los años 70, “puede considerarse el arte performativo *par excellence*” (p.118). Redefiniendo uno de los conceptos centrales de los estudios teatrales que gira en torno a lo performativo: la puesta en escena.

Concepto que viene a sustituir la idea de que el teatro es objeto de los estudios literarios y por ende que la literatura fundamenta al teatro. Desplazando las siguientes ideas vigentes entre los siglos XVIII e inicios del XX:

- El teatro como institución moral y arte textualizado, tras el fuerte afán literario del siglo XVIII.
- El teatro como garantía de los textos literarios a partir de su representación en obras dramáticas del siglo XIX.
- Valorización de la puesta en escena en el teatro siempre y cuando estuviese cargado de poesía, a inicios del siglo XX.

Desplazamiento que da lugar a la relación entre los estudios de la performance y los estudios teatrales en torno al concepto

“puesta en escena” como elemento básico y común entre ambos (Fischer-Lichte, 2008). Situando la puesta en escena como personificación de lo performativo, por cuanto da cuenta de la copresencia física-corporal de actores y espectadores en torno a un acontecimiento o acción:

(...) eleva la presencia de actores y espectadores a lo esencial de lo que lo define, las acciones corporales que ejecutan ambos grupos, aquello que acontece entre ellos, así como también el efecto corporal, que ejerce sobre la puesta en escena el gran acto de participación. (Fischer-Lichte, 2008, p.118)

Bajo este contexto emerge durante los años 60 y 70 un género teatral denominado arte de acción, *happenings*, *performance art* o arte performativo en donde participan artistas plásticos, músicos, actores y poetas. Incorporándose concretamente en los 70 el concepto *performance* a los estudios teatrales.

Es así como teatro y *performance* conciben el escenario<sup>12</sup> o puesta en escena como espacio para vivenciar hechos, acciones o acontecimientos fortuitos y transitorios que no representan hechos, sino más bien los presentan bajo su puesta en escena. Evidenciando en el escenario cuatro elementos categóricos que permiten comprender en profundidad el giro performativo del teatro durante el siglo XX: materialidad, medialidad, esteticidad y semioticidad (Fischer-Lichte, 2008).

<sup>1</sup> Cabe destacar que desde los estudios rituales McLaren (1995) concibe el mundo como un escenario. Con ello persigue la idea de que las actividades humanas desarrolladas en espacios culturales determinados son comprendidas como escenario, cuyas acciones o acontecimientos se ponen en escena bajo las dinámicas de reiteración y repetición del acto ritual.

## Género

El género como concepto y categoría de análisis ha sido abordado por diversos estudios y disciplinas, destacando el feminismo, estudios antropológicos, culturales y sociológicos. Comportando una fuerte carga performativa tras los estudios feministas “queer”<sup>2</sup> al ser cuestionado a través procesos de deconstrucción<sup>3</sup> durante la posmodernidad (Butler, 2005, 2007).

Butler (2007) señala que la carga performativa del concepto género pone de manifiesto que lo considerado esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos postulados por medio de la estilización del cuerpo. Actos que al igual que los rituales, no son únicos, sino más bien reiterativos y repetitivos, cuyo efecto es la naturalización del cuerpo. Sustentando una economía basada en el dispositivo sexo-género (Rubin, 1986) que reproduce y perpetúa la cultura

<sup>2</sup> Término cargado de un estigma paralizante de interpelación mundana de una sexualidad patologizada. El usuario del término transforma el término en emblema y vehículo de la normalización y regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual (Butler, 2005).

<sup>3</sup> Comprendiendo por deconstrucción una construcción intencional de la realidad y no representación de esta, se devela una selección de aspectos y elementos que conforman discursos que a su vez excluyen otros aspectos y elementos (Huaman, 2006). En este sentido, Camón Pascual (2005) nos indica que “la deconstrucción apunta no a lo que un texto dice-a su sentido, a su hermenéutica, sino a lo que calla, a lo que dice a medias, a lo que reprime, a lo que mal-dice” (p.140).

De allí entonces que la deconstrucción marca la crisis del modelo lingüístico estructural en el terreno de los estudios literarios y de las humanidades al igual que el psicoanálisis, la estética de la recepción y la pragmática: “Se caracterizan por poner en debate el significado, la representación y el conocimiento como un sistema cerrado, autónomo y absoluto” (Huaman, 2006, p.95).

Bajo estos términos Derrida (2005) mediante la deconstrucción nos somete a un proceso de cuestionamiento de términos asentados sobre la tradición filosófica de Occidente a partir de un proceso de develación conceptual que permite ampliar la estructura semántica y cultural.



heterosexual basada en el correlato sexo como condición natural (varón-mujer) y género como construcción cultural (masculino-femenino). Lo que permite comprender la naturalización del cuerpo como construcción social producto de un conjunto de disposiciones o condiciones determinadas culturalmente por la actividad humana, según Rubin (1986): “conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma su sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (p.97).

Bajo estos términos Butler (2007) sostiene y argumenta una teoría de la performatividad de género para deshacer las construcciones culturales de género, y por ende la naturalización sexuada del cuerpo. Deconstruyendo los opuestos binarios de género por cuanto sustentan una cultura heterosexual que norma los cuerpos. Cobrando énfasis lo señalado por Turbet (2011), respecto de que el cuerpo no es universal ni estático:

El cuerpo no se reduce a una entidad anatómica, cromosómica, hormonal, supuestamente natural, puesto que la dualidad de la cual es objeto en términos de sexo es producto de la historia, de una genealogía que presenta oposiciones binarias como una construcción variable, (...) producidos por medio de discursos científicos al servicio de intereses políticos y sociales. (p.9)

La teoría de la performatividad de género se alimenta de este modo de los estudios rituales, por cuanto el género

reitera y sanciona los actos repetitivos de los cuerpos cimentados en una cultura heteronormativa. De igual modo, se alimenta de los estudios teatrales al comprender el mundo como un escenario en donde el cuerpo representa un género que condiciona el cuerpo. Y se alimenta de las convenciones lingüísticas cimentadas en una epistemología falocéntrica, en donde el significante o cuerpo sexuado de la mujer y del hombre pertenecientes a lo femenino y lo masculino delimitan el cuerpo de mujer inmerso en lo femenino: “Sobre esta base se ha sostenido que las mujeres deben cumplir ciertas funciones sociales y no otras o, en realidad, que las mujeres deberían limitarse absolutamente al terreno reproductivo” (Butler, 2002, p.62).

De este modo, la teoría de la performatividad de género esclarece desde las reivindicaciones feministas “queer” que el sistema sexo-género es opresivo para la vida de las mujeres. Cuya consideración como objetos, se traduce en su intercambio a modo de regalo entre participantes masculinos, sustentando las relaciones de parentesco y de patrilinealidad. Formando parte de un sistema de reproducción en donde predominan las normas heterosexuales como un hecho eminentemente social antes que biológico. Concluyendo que la noción y correlación sexo-género, es más bien una correlación social e intencionada en lugar de natural y biológica, puesto que la opresión de la mujer comprendida como cuerpo sexuado acontece bajo su denominación generizada y falocéntrica de lo femenino.

Para Butler (2007) lo performativo del género comporta el cuestionamiento

del binarismo masculino-femenino por comportar una oposición que en definitiva excluye lo femenino y a todo sujeto cuyo sexo o cuerpo sexuado es construido bajo una epistemología antropocéntrica y androcéntrica. Que en definitiva regula la sexualidad normativa, consolidando el género normativo que enmarca a la mujer en una estructura heterosexual dominante.

Todo lo cual, argumentan la necesidad de deshacer el género bajo el concepto de subversión. Adentrándose en la crítica feminista “queer”, que cuestiona el sentido que otorgamos al ocupar un género. Generando una crisis en la ontología experimentada a nivel de la sexualidad y el lenguaje, debido en gran medida al surgimiento de nuevas formas de pensar el género a la luz de lo transgénero y la transexualidad, la paternidad y maternidad lésbicas y gays, y las nuevas identidades lésbicas masculinas y femeninas. Modalidades de subversión de las identidades de género que permiten aproximarse a configuraciones no-tradicionales de lo femenino y lo masculino: “posición feminista argumenta que el género debería ser derrocado, suprimido o convertido en algo ambiguo, precisamente porque siempre es un signo de subordinación de la mujer” (Butler, 2007, p.15).

## CONCLUSIONES

Se concluye que los estudios lingüísticos, rituales, teatrales y de género, señalados en el presente ensayo, convergen en torno al concepto performatividad. Abordando desde cada disciplina su carácter normativo y subversivo.

Desde la lingüística los actos del habla evidencian en ceremonias rituales la reiteración y re-estructuración del orden imperante. El rito sanciona la preservación cultural mediante actos repetitivos y reiterativos que le otorgan sentido. El teatro conlleva actos de representación ficticia bajo la relación sancionada entre actores y espectadores. El género comporta el binarismo masculino/femenino que se construye en los cuerpos normados del varón y la mujer, respectivamente. Acciones cuyos gestos, desplazamientos, hablas, imágenes, requieren evidentemente de la presencia del cuerpo que circunscribe dichas normas.

Cuerpos que resignifican dichos actos a través de procesos de subversión: “aquí y ahora” (*hic et nun*). Así por ejemplo, el cuerpo conlleva actos de habla generando nuevas significaciones a partir de frases realizativas puestas en escena. El cuerpo pone en escena el acto ritual configurando nuevos sentidos y significados a sus acciones que remiten a los orígenes de los tiempos. El cuerpo se desplaza sobre el mundo real despojándose de toda ficción en tiempo real, para diluir las fronteras entre actores y espectadores. El cuerpo subvierte las normas de género a partir de las nuevas identidades de género en terrenos marginales de lo abyecto.

Términos bajo los cuales es posible señalar que los procesos de performatividad en la sociedad y la cultura contemplan mecanismos de normatividad y subversión conjuntas a través de la acción y los acontecimientos.

En el plano de las Artes Visuales, concretamente en la *performance art*, la performatividad se evidencia en la carga semántica derivada de los movimientos, acciones y actos que remiten a dos niveles de significación o semioticidad. Es decir, un nivel de significación –primero– de carácter reducido que remite al acto mismo. Mientras el acto de significación –segundo– de carácter abierto que remite a su carga simbólica enraizada culturalmente. A modo de ejemplo, la *performance Lips of Thomas* de Abramovic contempla una primera significación a partir de gestos y acciones tras representar gráficamente una estrella de cinco puntas (significando tan solo dicha representación gráfica), y una segunda significación que invoca en sí misma diferentes contextos míticos, metafísicos, históricos, culturales y políticos.

Conviviendo en el acto performático un significado reducido y un significado ampliado que sustituyen al objeto o artefacto artístico culturalmente asentado en el ámbito de las Artes Visuales.

La *performace art* es performativa en la medida en que la acción misma posee un significado reducido bajo sanción cultural y a su vez un significado simbólico ampliado que transgrede la norma. Lo que es posible de constatar en la *performance art* de Boris Nieslon, *System HM2T* (1999), en donde un hombre con un saco de sal al hombro gira en círculo mientras escurre un hilo de sal depositado sobre el suelo, lo que para una primera significación tan solo significa aquello. Cuya significación segunda o abierta puede simbolizar la temporalidad de la vida humana en general. Confluyendo sanción y

subversión en el desplazamiento circular a modo de un reloj que sanciona el tiempo, bajo una dimensión en tiempo real del acto o acontecimiento que subvierte los códigos de representación ficticios.

Es así como la integración disciplinar al interior de la *performance art* no figura como una mera interrelación de lenguajes artísticos, sino más bien una apertura a otras áreas disciplinares que permiten comprender la importancia de la acción en las Artes Visuales.

Identificando de este modo en la *performace art* su rasgo performativo en la medida en que conviven en toda acción, la norma y su subversión.

## REFERENCIAS

- Augustowsky, G. (2012). *El arte en la enseñanza*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España: Paidós Studio.
- Bianciotti, M. C. & Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, 19, 119-137.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- CNCA. (2016). *Una educación artística en diálogo con otras disciplinas*. Santiago de Chile, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Derrida, J. (2005). *La verdad en pintura*. Argentina: Paidós.

- Estelrich, M. (2010). *Desmaterialización del arte*. Recuperado de <https://mariaestelrich.files.wordpress.com/2011/01/maria-estelrich-la-desmaterializacic3b3n-del-arte.pdf>
- Fischer-Lichte, E. (2008). La atracción del instante: puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4620/000513499.pdf?sequence=14>
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: ABADA Editores.
- Huaman, M. (2006). Claves de la deconstrucción. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/lect\\_teoría\\_lit\\_ii/claves.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/lect_teoría_lit_ii/claves.pdf)
- Lyotard, J.F. (1989). *La condición posmoderna*. Madrid, España: Cátedra
- Marchán, S. (2001). *concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Madrid, España: Akal.
- McLaren, P. (1995). *La escuela como performance ritual. Hacia una economía política de los símbolos y gestos educativos*. México: Siglo XXI.
- Mendoza, M. M. (2010). Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana. *Convergencia*, 17(54), 93-110.
- Pascual, J. C. (2005). Deconstruyendo a Derrida. *Trama y fondo: Revista de cultura*, 19, 135-144.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo: *Nueva antropología*, 8(30), 95-145.
- Wajcman, J. (2008). Continuidad y cambio. Género y culturas de la tecnología en el trabajo: *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*, 74, 48-55.
- Schechner, R. (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Libros de Rojas UBA.
- Taylor, D. & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo Cultura Económica.
- Turbet, S. (2011). *Los equívocos de un concepto*. Madrid, España: Cátedra Feminismos.

