



## Entre el simulacro y la acción

Andrés Felipe Restrepo Suárez, Rosangela da Silva Leote

## Entre el simulacro y la acción

## Between simulation and action

Andrés Felipe Restrepo Suárez<sup>1</sup>

Rosangela da Silva Leote<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bacharel em "Maestro en artes plásticas" na Universidad de Caldas, Colômbia. Pós-graduando no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), na linha de Processos e Procedimentos Artísticos. Email: andresuarez17@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-0520-3195

<sup>2</sup> Pós-doutora em Media Arte (Universidade Aberta - Lisboa-PT); Doutora em Ciências da Comunicação Rádio e televisão (USP); Mestre em Artes (UNICAMP); Bacharel em Artes Visuais (UFRGS). E-mail: rosangela.leote@unesp.br. ORCID no.: 0000-0002-0967-4728.

**Resumen:**

Este artículo tiene por objeto analizar el tiempo como simulacro y la muerte del acontecimiento, propuesta por J. Baudrillard; y a su vez, poder reconocer nuevas formas de relacionarnos con la producción del acontecer y el sentir simulado de la performance-art. Partiendo de esta teoría desarrollada por el filósofo, se pretenden vincular las obras *Leap into the Void* (1960) y *Action Pants: Genital Panic* (1969), para intentar develar indicios del simulacro del tiempo y la muerte del acontecimiento, pero partiendo de los nuevos formatos de emisión, recepción y afección de la performance. Dado que en las dos obras se pueden apreciar modelos de simulación y producción del tiempo y el acontecimiento a partir de estrategias como lo son las documentaciones construidas. Sin embargo, estas acciones han conseguido trascender su lugar de simulacro para ser legitimadas - en algún periodo de la historia - por el sistema del arte como acciones que fueron ejecutadas.

**Palabras claves:** Acción. Acontecimiento. Performance. Tiempo. Simulacro.

**Abstract:**

This article aims to analyze time as a simulation and the death of the event, proposed by J. Baudrillard; and at the same time, being able to recognize new ways of relating to the production of events and the simulated feeling of performance-art. Starting from this theory developed by the philosopher, it is intended to link the works *Leap into the Void* (1960) and *Action Pants: Genital Panic* (1969), to try to reveal indications of the simulacrum of time and the death of the event, but starting of the new formats of emission, reception and affection of the performance. Since in the two works it is possible to appreciate simulation and production models of time and the event based on strategies such as the constructed documentations. However, these actions have managed to transcend their place of simulation to be legitimized - in some period of history - by the art system as actions that were executed.

**Keywords:** Action, Event, Performance, Time, Simulacrum.

## El simulacro del tiempo y la muerte del acontecimiento.

“No existe una revolución que no de inicio a partir de una  
nueva forma de entender el tiempo”

(Giorgio Agamben)

En el libro *Historias del tiempo* (2004), Attali habla sobre los instrumentos que fueron inventados a través de la historia para medir, entender y contener el tiempo. Desde el “Cuadrante solar”, que medía el tiempo a través de la sombra; o la “Clepsidra”, que medía el tiempo basado en la caída del agua de un tubo a otro, hasta los objetos más actuales (como los relojes marinos o los relojes astronómicos, los cuales miden el tiempo con una gran precisión a través de cálculos matemáticos), las formas de entender, medir y comprender el tiempo se relacionan con los modos de vida de cada civilización (ATTALI, 2004, p.31). Es decir, para Attali cada sociedad percibe el tiempo de una forma divergente, puesto que cada cultura se construye a partir de un sentido específico del tiempo.

Pero también es posible rastrear el tiempo a partir de algunas formas de pensarlo - en cuanto concepto - más que en formas u objetos que lo contienen: el tiempo como dialéctica materialista, según Marx; el tiempo como duración, que conceptualiza Bergson; el tiempo mesiánico como irrupción, encontrado en Benjamín; el tiempo del eterno retorno, de Nietzsche; el tiempo del ser para la muerte, en Heidegger; el tiempo como ficción, de Borges; el tiempo como una configuración, que anuncia Kubler; el tiempo narrativo, de Ricoeur; el tiempo como imagen en movimiento, que se puede encontrar en Deleuze; el tiempo como “don” que siempre es dado al otro, encontrado en Derrida; el tiempo como dispositivo de revolución, según Agamben; la idea de ser esclavos del tiempo, teorizada por Wajcman; o simplemente el tiempo como reaparición constante de la nostalgia del pasado perdido, anunciado por Fisher; entre muchas otras formas de relacionarse conceptualmente con el tiempo. Sea a partir de entenderlo desde su carácter conceptual u objetual, siempre se ha tenido a lo largo de la historia la necesidad de aprehenderlo, de domarlo, de controlarlo, de domesticarlo. Visto que, para mí, tener poder es poseer el control de su propio tiempo, del tiempo de los otros y de los dispositivos temporales que afectan los cuerpos.

Para Aby Warburg (1866-1929), la gran ruptura temporal que marcó el final de siglo XX y que nos conduciría a un formato divergente en que el tiempo ejerce su poder de afección sobre los cuerpos humanos, fue dada a partir de la invención de la luz y en especial, dada a partir del nacimiento del telégrafo (en cuanto mecanismo de desterritorialización del cuerpo humano); pues para el pensador aquel invento destruiría el cosmos (WARBURG. 1995. p, 54). Pero esta destrucción se puede entender también como una ruptura y un nuevo modo de relacionarnos y de sentir el tiempo; del mismo modo que es anunciado por

Agamben en el epígrafe del comienzo de este texto. Dado que esta grande ruptura del tiempo y del espacio producida por las tecnologías emergentes, crean una revolución promovida por las nuevas formas en que los cuerpos se relacionan con el tiempo y con los nuevos mecanismos en que ese cuerpo se torna presente. Es a finales del siglo XX donde surgirían las “nuevas tecnologías” que agilizarían esta desterritorialización del cuerpo, sus nuevos formatos de tornarlo presente y sus nuevas formas de sentirlo, siendo promovidas por: la radio, la televisión, el teléfono móvil, el internet, entre muchos otros. Es esta ruptura fundamental para poder relacionarnos con una idea diferente, hasta entonces, de cómo los cuerpos son atravesados por la edición (preproducción y posproducción) del tiempo lineal entendido hasta entonces.

Las posibilidades de tener el control del tiempo, de editarlo, borrarlo, sobreponerlo, inventarlo, sentirlo o simplemente documentarlo; crea una experiencia y una relación divergente en cuanto a la percepción del flujo lineal y continuo del tiempo. Uno de los temas que mas llama mi atención y que hace parte de la producción del presente - que es dada por la ruptura que traen las nacientes tecnologías del siglo XX -, es desarrollada por J. Baudrillard (1929-2007), y si Nietzsche anunció la muerte de Dios; el filósofo francés “anuncia la muerte de lo real” (BAUDRILLARD, 2002, p. 53). Pero esta muerte es dada por la sobreposición de las causas y sus efectos; ósea, para él la exposición masiva de la comunicación, de la vida, de los acontecimientos y la búsqueda por la perfección de la realidad produjo la muerte de lo real; ocasionando también el óbito de las sensaciones y de las formas habituales en que se accionan los cuerpos y por ende los acontecimientos.

Pues para Baudrillard, la híper reproductibilidad de la vida y de la realidad, crea una hipertrofia por el éxtasis de lo real que él va llamar de *hiperrealidades* (BAUDRILLARD, 2002, p. 40); estas causas serán catalogadas por el filósofo, como una sobrecarga de exposición a lo real, donde es producido también una ceguera por el exceso de luz dado por la constante edición del presente, el tiempo y las vidas a través de las pantallas<sup>3</sup>.

Tras la muerte de lo real, Baudrillard también anunciaría la muerte de los acontecimientos; pero esta vez es producida por la instantaneidad y omnipresencia de los mismos acontecimientos en el presente – ya que, con el surgimiento de la documentación “física”, los acontecimientos siempre van a estar disponibles - y eso es lo que causa la propia anulación de la *acontecibilidad* del acontecimiento. Para el filósofo “la humanidad esta siempre, en virtud de la información, en frente de los acontecimientos que aún no han tenido lugar” (BAUDRILLARD, 2002, p. 44). Sin embargo, para el filósofo francés, el último gran acontecimiento de la historia, se daría en la caída del muro de Berlín (BAUDRILLARD, 2002, p. 34).

Es a partir de este último acontecimiento donde la humanidad quedaría sujeta a vivir en constantes simulacros pre-producidos y pos-producidos por la

<sup>3</sup> Es importante aclarar que teóricos como G. Agamben en su ensayo *O que é o contemporâneo* (AGAMBEN, 2015, p. 19-25) y G. Didi-huberman en su ensayo *A sobrevivência dos vaga-lumens* (DIDI-HUBERMAN), han abordado también la sobreposición de lo real, que impide una lectura eficiente del presente. Puesto que, para los filósofos, el brillo de nuestra época es lo que produce un efecto de ceguera.

historia. Siendo uno de los ejemplos más populares en Baudrillard, la ficción que se produjo en la guerra del golfo, desarrollada en su libro *La guerra del golfo nunca tuvo lugar* (BAUDRILLARD, 1991); pues para el filósofo, esa guerra fue una producción del acontecimiento. Y fue dada en su gran mayoría en la simulación de los medios de información; quiero decir, la disuasión militar no fue accionada por un enfrentamiento bélico, sino partiendo de un simulacro de la guerra<sup>4</sup>, que es dado al público por medio de la fabricación en los medios de comunicación de masas; donde el único rehén de la virtualización de la guerra es el espectador que esta en su casa viviendo un acontecimiento que no esta teniendo lugar. Sobre esto Baudrillard dice:

Tenemos una necesidad apremiante de simulacro, incluso de la guerra, mucho más apremiante que de leche y de mermelada o de libertad, y poseemos la intuición inmediata de los medios para conseguirlo. Constituye incluso la conquista fundamental de nuestra democracia: la función–imagen, la función–información, la función–especulación. Función afrodisiaca, obscena, la del timo del acontecimiento, la del timo de la guerra. Función–droga. El drama real, la guerra real, ni nos apetecen ya, ni falta que nos hacen. Lo que necesitamos es el sabor afrodisiaco de la multiplicación de las falsificaciones, de la alucinación de la violencia... (BAUDRILLARD, 1991, p, 86).

Sin embargo, no solo éstas grandes instituciones que administran la guerra tienen el poder de establecer simulaciones y nuevas afecciones con las que irrumpen el tiempo cotidiano; también es posible producir y editar individualmente nuestro presente, pasado y futuro; dado que la relación tradicional entre productores y espectadores ha sido invertida; en palabras del filósofo B. Groys (1947) “la sociedad contemporánea es una sociedad del espectáculo sin espectador” (GROYS, 2018, p, 97), según el filósofo, en nuestros tiempos, la gran mayoría de nosotros tiene acceso a la producción de su propia imagen y es en este punto donde el concepto de simulacro está más presente que nunca.

### **La hiper producción del acontecimiento y de la performatividad contemporánea**

La contemporaneidad nos ha convertido en productores de imágenes e indiscutiblemente en documentadores del tiempo y el espacio. Esta telemática modificó la forma en que nos tornamos públicos, transformando nuestro espacio privado en espacio de exhibición. En la actualidad hemos encontrado nuevos formatos en que lo real se desvanece en la medida en que la vida es documentada, tornando *hiperreales* nuestras vivencias, emociones y sensaciones. Groys habla de la estetización de la política y como cada uno de nosotros antes de ser entes sociales y políticos, somos transformados en imágenes o en códigos binarios que hablan por nosotros. Quiero decir, antes de ser personas somos documentos de identidad, cédulas de ciudadanía, tarjetas de crédito/débito, avatares virtuales, pasaportes o simplemente cualquier otro documento de identidad que dé cuenta y consiga evidenciar fehacientemente quienes somos y que realmente

<sup>4</sup> Es fundamental aclarar que Baudrillard no esta negando las muertes de los soldados; sino que él esta apuntando para nuevas formas de producir la guerra a partir de la virtualización de la violencia.

estamos o hicimos presencia.

Esta relación con los documentos de autenticación de la identidad ya se ha naturalizado, siendo una de nuestras funciones poder elegir, en algunos casos, como queremos ser documentados, como queremos ser transfigurados en imágenes o códigos binarios. Sumada a esta relación de la construcción de la imagen, el acceso relativamente fácil a las cámaras, más, el acceso a internet, arrojan como resultado una aceleración en la producción de las imágenes en cuanto individuos; quiero decir ya no somos cuerpos que son afectados directamente por la presencia de los otros cuerpos, pues estos condicionantes han reducido nuestros afectos, emociones, interacciones, sensaciones etc. a una imagen, un documento, o simplemente a un número/código de barras. Sobre esto Groys argumenta que en nuestra época tenemos más personas interesadas en producir imágenes que en verlas. Esta afirmación desmitifica el lugar del artista como el único productor de imágenes. A su vez, para Groys, “ser artista ha dejado de ser un destino exclusivo, para convertirse en una práctica cotidiana, una práctica débil, un gesto débil” (GROYS, 2018, p, 117).

Esta metamorfosis que ha experimentado la presencia del individuo - como imagen de identificación - se ha naturalizado por la multiplicidad incesante de las poderosas máquinas actuales de la producción de la imagen, como son los medios de comunicación de masas; pero también, son dadas por la necesidad de hacer parte de una sociedad virtual - los nuevos aplicativos de relacionamientos -. Y con esto, no solo la presencia se ha transformado en documentos o imágenes, ni los nuevos guetos sociales han escalado a la virtualidad; sino también las experiencias, el como se producen y como producirlas, se han transformado.

Guy Debord (1931-1994) es uno de los pensadores que fue tan consciente de su presente que consiguió ver por encima de su tiempo. Para él, desde la aparición de la cámara, los espectadores viviríamos contemplando y anhelando, a partir de imágenes, los deseos, las sensaciones y las experiencias de los otros. Debord también consiguió focalizar el fin de las *derivas o flaner* (popularizados en Francia a mediados del siglo XX) o el fin de los caminantes errantes por la ciudad. Puesto que en la sociedad actual la grande mayoría de las cosas son planificadas; queriendo decir con esto, existen *APP* que nos guían desde nuestra casa hasta nuestro destino final; nos venden todo un paquete de viajes muy demarcado, donde se nos ofrece “experiencias” milimétricamente producidas y en gran medida simuladas. Dicho esto, la experiencia de recorrer lo desconocido, ha sido transformada también. Esta simulación del acontecimiento, tiene una relación muy fuerte con la transformación de la experiencia en imágenes; por tanto, en la actualidad, puedo afirmar que, en muchos casos, es más importante registrar la experiencia que vivirla (estar inmerso en ella).

Y no vivir nuestros propios deseos, emociones, perdernos, crear nuestras propias imágenes mentales nos lleva a un esnobismo colectivo; siendo una de las alternativas para explicar nuestra contemporaneidad el hecho de vivir en tiempos espectrales, tiempos de simulacros de las experiencias y los acontecimientos; tiempos donde nuestro único deseo es la imagen - archivo - del otro; tiempos donde las experiencias, emociones y modos de sentir están contenidas en imáge-

nes y no en nosotros, ya que son estas las que configuran y acompañan a nuestro cuerpo hoy. Sobre esto Agamben afirma:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: alias, a incapacidade de fazer e transmitir experiências, talvez, seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo (AGAMBEN, 2005, p. 21).

Este contexto, que podría definirse como “la infertilidad de la experiencia o del sentir” es dado por la híper producción de la experiencia, por la super posición del registro por encima de la vivencia, por la simulación del acontecimiento. Siendo estas mutaciones de la presencia rastreables también en las denominadas artes del presente o artes de acción (TAYLOR, 2015, p. 35) especialmente en la *performance-art*.

Visto que esta lenguaje artística ha presentado diversas mutaciones a lo largo de su historia; desde la implementación del concepto *performance* en las artes, por la teórica Goldberg en su libro: *Performance, live art 1909 to the present* (GOLDBERG, 1978), donde ella relaciona sus orígenes con los *Saraus* futuristas vinculándolas así a un sentido político, de carácter efímero y disidentes de la institución o cualquier otro órgano que la quiera aprehender. Hasta la migración que tendrían después de la segunda guerra mundial a EUA, es allí, donde según la teórica Claire Bishop en su libro: *Infiernos artificiales, arte participativo y políticas de la espectralidad* (BISHOP, 2019), argumenta que es en este contexto donde las nuevas condiciones del mercado, los nuevos avances tecnológicos, las nuevas dinámicas capitalistas, las nacientes culturas populares y el emergente mercado del arte, potencializarían estas manifestaciones artísticas; donde los principios identificados en la *performance* por Goldberg en 1909 comenzarían a mudar drásticamente.

Esta nueva lectura que se le da a las artes de acción y en especial a la *performance* en los EUA - donde la documentación del acontecimiento/acción comenzaría a remplazar la comunión con la presencia -, genera una urgencia en la documentación de la acción en vivo, priorizando el acto de archivar más que el de asistir a la experiencia de la acción en el *hic et nunc*.

Estos nuevos modos de relacionarnos con el presente, son propicios para pensar en el archivo de la acción como eje de ruptura de la presencia del público y del *performer*. Pero esta ruptura con las tradiciones, habilitan nuevas formas de entender nuestra contemporaneidad, estas nuevas formas presentan una revolución divergente, en la cual no solo hacemos uso del tiempo, la historia y los acontecimientos, sino también hemos aprendido a editarlos, a manipularlos, a sobreponerlos en lugares donde nunca existieron. Estas formas de entender y apropiarnos del tiempo disidentes de las habituales, se presentan directamente en la *performance*; pues es en la urgencia de generar una documentación de la acción en vivo, donde se prioriza el acto de archivar mas que el de asistir, sentir, vivir la experiencia de la acción que proponen los artistas en el *agora*.

Al acercarnos a la lectura que R. Cohen hace sobre el acontecimiento

energético que sucede entre la acción en vivo, el contexto, el *performer* y el público, denominado por él como “envoltorio o astral<sup>5</sup>” (COHEN, 2011, p. 144), nos deparamos con la imposibilidad que hasta hoy ha tenido la documentación, ya que aún no es posible documentar efectivamente, en la *performance*, el envoltorio energético que describe Cohen en su libro *Performance como linguagem* (COHEN, 2011, p. 144-154). Esta imposibilidad crea un vacío del acontecimiento. A su vez, este vacío de aprehender a la acción en el *agora*, abre una ventana para que se produzcan repertorios que van más allá a lo que la acción corresponde. En pocas palabras, la documentación carga sobre sus hombros la imposibilidad de un registro eficiente, y esos vacíos que se generan son curados con discursos que exceden el acontecimiento, su sentir y sus formas en que la acción afecta energéticamente los cuerpos; y lo hace a partir de estrategias dialécticas donde más que intentar narrar lo acontecido en la acción, intentan simular el acontecimiento de la *performance*.

Estos estados donde el registro no corresponde a la acción que realmente tuvo lugar, son dispositivos que pueden ser entendidos como “estrategias de simulación” pero esta vez analizados desde las artes; y son evidenciados en los procedimientos donde los artistas crean documentaciones construidas y sin importar que sean estados ilusorios de una acción, consiguen una legitimidad dentro del *mainstream* del arte, habilitándolas para ser entendidas como verdaderas en algún momento de la historia.

Estas estrategias, son dispositivos que se enuncian a partir de modos divergentes de relacionarse con el tiempo, de explorarlo, de editarlo, de generar un vínculo a partir de las tecnologías y las posibilidades que nuestra contemporaneidad encarna. Estas estrategias de simulación del acontecimiento, de la escenificación de la acción -preproducción y posproducción de la *performance*-, así como los nuevos formatos que se presentan en nuestros tiempos se pueden encontrar en dos obras que me gustaría analizar brevemente a continuación, pues son estas las que despliegan un vínculo poco discutido entre el simulacro, la acción y la muerte del acontecimiento: *Leap into the Void* (1960) del artista Yves Klein, y la obra *Action Pants: Genital Panic* (1968) de la artista VALIE EXPORT.

---

5 La idea de “envoltorio” en Cohen, tiene una fuerte relación con el concepto “*environment*”, el cual ejemplifica el carácter energético que se crea en el *agora*. Sobre esto Cohen dice: “Para tornar mas claro el concepto “envoltorio”, es necesario entender el termino “*environment*: (...) El cual dice al respecto del clima, al envoltorio, al medio ambiente. Seria una especié de color de fondo, no en el sentido de una mera referencia estética e si como una “energía” que esta en el aire. Usando una expresión popular, *environment* puede ser traducido como “aztral”.es ese “astral” que es consecuencia de hechos, comportamientos y talvez, de un factor que es captado”. (COHEN. 2011, p, 144). En el texto Cohen habla de envoltorio como el contexto específico que rodea al artista y este a su vez lo traduce en arte. Sin embargo, lo que me interesa reconocer y enfatizar en la definición de Cohen, no es la abertura contextual que tiene el artista, y si el carácter energético que ese contexto específico le da a la *performance*. Pues es a partir de la unión entre lo energético del contexto, la presencia del público/*performer* y la acción, lo que le da surgimiento al choque energético de los cuerpos.

## Leap into the void

En aquella acción, Klein le propone al espectador un salto al vacío. Y siguiendo con sus intereses en la filosofía japonesa, que considera al vacío como uno de los elementos básicos del mundo -junto con el agua, el fuego, la tierra y el aire -; Klein se aferra en sus procesos artísticos del vacío también, apropiándose del concepto para sus obras como medio de reducción en sus prácticas, hasta el límite de lo inmaterial.

Posteriormente, Klein presentaría el vacío como eje de sus obras; pero en esta ocasión sus amigos y fotógrafos Harry Shunk y Jean Kender, le ayudarían en la construcción de su nueva obra/acción *Leap into the Void* (1960). Klein tenía en su mente estructurar un salto desde la ventana del segundo piso de su casa. Consiguiendo realizar el salto, pero esta vez desde el tejado de su vivienda, que quedaba en el suburbio parisiense, *Fontenay-aux-Roses*. El artista, en esta oportunidad, activaría de nuevo el vacío ya trabajado por el en sus otras obras; pero en esta oportunidad incluiría su presencia en la ejecución de la acción.



Figura 1 | Yves Klein | *Leap into the Void* | Colección Lichstein Fundation |1960

Pero el registro de la acción que se le presenta al público, a través del periódico llamado *Dimanche*, no está realmente transmitiendo el hecho que aconteció. Quiero decir, aquel registro no hace parte de una documentación de una

acción que tuvo un tiempo/espacio específico. Si no que es presentado al público a partir de una escenificación y construcción del registro o, en palabras de Derrida, aquello fue una “construcción del acontecimiento”. El registro de la acción de Klein es producto de un fotomontaje. Porque en el momento cuando él saltó (cosa que realiza en diversas ocasiones para intentar conseguir la expresión trascendente que buscaba en su rostro) para su acción; Klein usó una red protectora que no aparece en la imagen final. Siendo la imagen que es presentada al público una composición de tres fotogramas unificados en una sala oscura.

Todo lo visual en aquel registro es producto de una preproducción y postproducción del artista. En la preproducción y posproducción del salto, algunos elementos como la red protectora que Klein usó en el salto, al igual que sus asistentes que estaban esperándolo en la calle quedarían excluidos del registro original. Produciendo así un efecto de caída libre, que en las condiciones reales no hubiese sido posible realizarlo. Dicho esto, Klein, no saltó desprotegido de la ventana de su tejado, como es narrado en el registro de la acción. Sin embargo este salto del artista, cuenta con muchas versiones a lo largo de la historia, puesto que existen múltiples testimonios: desde lo encontrado en el libro del escritor Paul Schimmel, que lleva por título *Out of actions between performance and the object 1949-1979* (SCHIMMEL, 1998), donde se argumenta que la acción de Klein tuvo lugar efectivamente y que fue un salto heroico; hasta las versiones más actuales, en donde la fundación *Lichtenstein Foundation* en el 2010 hace pública la compra de los tres fotogramas usados para la construcción de la imagen del salto; dejando en evidencia el verdadero simulacro de la obra de Klein. Lo paradójico podría ser que su salto al vacío nunca perdió legitimidad y aún se mantiene en la historia del arte como un salto icónico del artista.

### Action pants: genital panic

Las acciones de Waltraud Lehner (1940) son generadas en un contexto de emancipación del cuerpo de la mujer en lo político y lo social, como concepto y como género. En 1977, Lehner adoptaría como nombre artístico “VALIE EXPORT” (siempre en letra mayúscula), justamente para *deconstruir* su nombre sin las ataduras de tener que llevar el nombre y los apellidos que le impuso su padre (en su nacimiento) o su esposo (en su matrimonio).

La acción, *Action Pants: Genital Panic*, que EXPORT realizó en el año 1968; fue documentada por su amigo el fotógrafo Peter Hassmann. En aquella acción, EXPORT le contaría al público en múltiples oportunidades, como ella entró a un teatro de cine porno de la ciudad de Múnich, vistiendo una ropa muy ajustada y usando también un pantalón de cuero que ella intervino (retirando del pantalón la parte que protegía su vagina, para su sexo quedar expuesto al público). Posteriormente, en otro evento ella contó, “[...] cómo fue que caminé alrededor de los espectadores masculinos, todos ellos excitados por la película del día” (JONES, 2012, p, 91). Y durante toda su acción, EXPORT llevaría en sus manos una ametralladora -siempre cargada-, y dispuesta a ser accionada si alguien osase tocarla.



Fig. 2 - Valie EXPORT. *Action Pants: Genital Panic* (1968). Colección MOMA

EXPORT también comentaría en múltiples ocasiones, como ella se desplazó por el corredor principal del cine, hasta llegar a la pantalla donde era proyectada la película porno; y estando en aquel lugar, la artista se quedaría sentada en un banquillo con sus piernas siempre abiertas y exponiendo sus genitales. Aquella acción sólo tendría fin en el momento en que todos los asistentes salieran del cine. Después de algunos años, en una entrevista a la cual EXPORT fue invitada a hablar de su acción *Action Pants: Genital Panic*; la artista confesaría para el público que aquella acción nunca tuvo lugar, afirmando, también, que “en aquella época habría sido imposible una mujer entrar sola y exponiendo sus genitales en un cine porno” (ALBARRÁN, 2019, p. 48); visto que las herencias represoras del Nazismo aun estaban muy vigentes en aquella época.

Lo interesante en la acción *Action Pants: Genital Panic* de EXPORT es que sin importar las declaraciones donde ella niega que su acción fue realizada, la acción de la artista nunca perdió legitimidad ni relevancia en el mundo del arte; sin importar que su *performance* nunca haya sido accionada “realmente”. Aun en la actualidad la acción *Action Pants: Genital Panic (1968)* continúa siendo uno de los íconos de la historia del arte y de la lucha de la mujer en cuanto artista. La acción de EXPORT 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 como accionador de lo real.

### Consideraciones finales

Para el filósofo S. Žižek (1949), los acontecimientos se pueden definir como un conjunto de eventos que exceden sus propias causas; sin embargo, para él, los acontecimientos también son irreductibles a verdaderos o falsos igual que la simulación de ellos. Sobre esto él dice:

Em sua forma mais elementar um acontecimento não é algo que ocorra dentro do mundo, mas uma mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele. Esse arcabouço pode por vezes ser diretamente apresentado como uma ficção que, não obstante, nos possibilita dizer a verdade

de maneira indireta. Um belo exemplo de “verdade que tem uma estrutura de ficção [...]” (ŽIŽEK, 2017, p, 16).

Lo interesante es que esta aproximación a la definición del concepto acontecimiento guarda una relación con los procesos en los cuales son simuladas las acciones de Klein y EXPORT. Ya que ambos sobreponen múltiples capas en la discusión de lo verdadero y lo falso de sus “performances”, transitando a su vez, por caminos donde sus acciones se tornan legítimas de manera indirecta y en algún momento de la historia se han entendido como acontecimientos reales.

Las obras *Leap into the Void* (1960) y *Action Pants: Genital Panic* (1968), son procesos artísticos que evidencian que los acontecimientos, no solo se dan a partir del choque físico de los cuerpos en un *agora*, los cuales desencadenan *la acontecibilidad del acontecimiento*. Sino también, que ese choque puede ser producido por tácticas tan simples como los discursos de los artistas o las documentaciones escenificadas o simuladas; y a este tipo de eventos que tienen el “don” de crear realidades y acontecimientos partiendo del discurso, se le pueden llamar, *choques performativos*. Lo interesante y radical en estas estrategias divergentes que enuncian modos de sentir, relacionarnos y dejarnos afectar por la *performance*, es el uso de dispositivos que exceden el acontecimiento y la simulación. Y a su vez cómo estas estrategias guardan una relación con la producción del presente anunciado por Baudrillard. Estas estrategias se podrían denominar como nuevos procesos de realizar, producir y emitir una acción *performativa*.

Otro factor que puede resultar interesante, es justamente el poder que tienen los artistas para definir y clasificar lo “real”; aquel poder que brinda el arte para construir los acontecimientos, sin necesidad de ejecutarlos físicamente. Tornándose muy tenue la línea que divide el simulacro de la acción real que fue documentada. Estos procedimientos se localizan en el tránsito de una documentación construida -que nunca tuvo lugar-, a una atmósfera que comprende lo que puede ser llamado de “real” -acciones factibles y probables-, porque la existencia de la documentación carga en sí misma una “veracidad” del acontecimiento.

Esta veracidad es propagada no solo en la documentación construida como testimonio de los hechos; sino también en el discurso del artista que va edificando la acción cada vez que él la enuncia. Y son aquellas construcciones de los acontecimientos partiendo de una preproducción y posproducción del simulacro, lo que van a proponer Klein y EXPORT; siendo estas formas de editar el tiempo - al tener el poder de insertar en lo real cosas que nunca fueron ejecutadas -, formas divergentes de relacionarnos con nuestra contemporaneidad; pues al igual que se puede producir una “acción en las artes”, se torna posible también simular la vida contemporánea. De esta forma es posible entrever **en las artes la muerte del acontecimiento** - lo inesperado, lo que irrumpe el tiempo lineal -, especialmente cuando se usa documentaciones construidas y simulaciones de la acción en la *performance-art*.

## Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ALBARRÁN, Juan. *Performance y arte contemporáneo, discurso, práctica, problemas*. Madrid: Editorial Cátedra, 2019.
- ATTALI, Jacques. *Historias del tiempo*. Ciudad de México: Editorial Fondo de cultura económica, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión vital*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales, arte participativo y políticas de la espectacularia*. Ciudad de México: Editora Taller de ediciones económicas (t-e-e-oría), 2019.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivências dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance, live art 1909 to the present*. New York: Editorial Harry N. Abrams, 1978.
- GROYS, Boris. *Volverse publico*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra, 2018.
- JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian. *Perform repeat record: Live art in history*. Chicago: Intellect, 2012.
- SCHIMMEL, Paul; STILES, Kristine. *Out of action: between performance and object, 1949-1979*. Los Angeles, California: Museum of contemporary art, 1998.
- WARBURG, Aby. *Images from the region of the pueblo Indians of North America*. London: Cornell University Press, 1995.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Acontecimento. Uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

Submetido em: 01/09/2021

Aceito em: 18/01/2022