

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

Indumentaria: performance y performatividad

La indumentaria opera como medio de expresión tanto en la vida cotidiana como en el mundo del arte. La vestimenta expresa una multiplicidad de factores verdaderos y falsos, rotundos y livianos, complicados y simples, directos y confusos; lo que vestimos conforma nuestra apariencia e implica una complejidad. Inscribimos estéticamente nuestros cuerpos en el medio a través de la vestimenta. En esta comunicación, me centraré en la presencia de la indumentaria en lo que conocemos como *performance artística*, y en la concepción de este medio vestimentario desde su vertiente performativa.

Mi investigación se centra en la indumentaria como forma de expresión en el arte contemporáneo y en la vida cotidiana. Esto es, la visualización, el estudio y la reflexión de la indumentaria como una práctica a través de la cual una serie de artistas producen hoy en día, y las repercusiones simbólicas que nuestro vestir diario conlleva. Para realizar este análisis me centro en un período bastante actual y acotado, aquel que comienza en los años setenta con la apertura del terreno de las artes hacia los diferentes medios de producción. Los precedentes de este fenómeno son las vanguardias históricas, y poco antes, las cuales tienen su desenlace en la performativización total de las artes a partir de los años sesenta, lo que se conoce como *performative turn*.

Performance y performatividad denominan dos prácticas diferentes. Por una parte, cuando hablamos de performance nos remitimos a una práctica artística que cobra cuerpo en los años setenta, y por otra parte, hablar de performatividad hace alusión a los actos del cuerpo. La indumentaria tiene un papel reflexivo en ambas concepciones y produce modificaciones y modos de abordaje diversos, leyéndose desde una práctica o desde otra. Aquí intentaré primero delinear su presencia y especificidad como medio en la práctica de la performance artística, y luego mostrar la importancia de la indumentaria como acto y construcción de identidad en la vida cotidiana.

La indumentaria se manifiesta en la performance y se resignifica al ser accionada. Por ello, la performance es un lugar privilegiado en el que se manifiesta la indumentaria. La vestimenta que utilizan los artistas de performance para sus acciones está empapada de significados que son impensables sin la acción de sus cuerpos. Esta indumentaria activa significados en la acción de una alta pregnancia conceptual y poética. Algunos ejemplos que podríamos tener en mente para pensar estas ideas serían las siguientes performances: *Undiscovered Amerindians* de Gómez Peña y Coco Fusco, donde los artistas se visten como si fuesen aborígenes y, dentro de una jaula, se presentan ante la

gente. La vestimenta configura el sentido de la obra de una forma directa; *Cut Piece* de Yoko Ono es otra performance en la que la indumentaria es de capital importancia. La artista invita a la audiencia a cortarles la ropa. La indumentaria es aquí condición de posibilidad para la acción, es el instrumento a través del cual se lleva a cabo la performance. La artista austríaca Valie Export se fabrica una prótesis como si fuese una "body screen" para vestir durante su performance *Tapp und Tastkino* -Touch cinema-. Export sale a la calle con este minicine realizado sobre sus pechos; el vestido convierte su cuerpo en un cuerpo/pantalla. Rebecca Horn es otra artista que construye sus performances vistiendo trajes y prótesis que influyen en sus maneras de estar en el mundo -*Finger gloves*, 1974-.

Pensando en este tipo de acciones, entre las que podríamos mencionar muchas más, observamos cómo el vestido cobra una dimensión muy poderosa dentro de la performance. Percibir el vestido en acción nos permite experimentar cómo estos cuerpos se mueven, qué es lo que hacen, cómo se relacionan con el medio y con los otros cuerpos. La indumentaria es un elemento central en la performance. Los cuerpos percibidos en estas acciones son cuerpos vestidos, que a partir de allí construyen sus movimientos. Los performers se inscriben estéticamente en la acción a través de lo que visten, y estas ropas se convierten en indiscernibles de sus cuerpos y acciones.

Las performances artísticas producen un cambio paradigmático en torno a uno de los conceptos más estudiados de la estética filosófica, a saber, la experiencia estética. El cambio al que me refiero tiene su eje en la progresiva performativización que ha sufrido el mundo de las artes visuales desde los años sesenta hasta el día de hoy. En aquel momento se produce lo que la teórica Erika Fischer-Lichte denominó *giro performativo*. La autora destaca dos características específicas de la performance artística que desestabilizan ciertos conceptos de la obra de arte. Por un lado, la cualidad autopoietica de la performance, que significa, en términos biológicos, la autoproducción de sí misma. Esta autoproducción genera la segunda característica de la performance, que consta de la necesidad de re-definir dos relaciones centrales en la obra: las de artista/espectador y la de significado/significante.

La idea de autopoiesis es fundamental a la hora de referirnos a la performance, la cual no se genera fuera de su autoproducción. Vale decir, se autogenera retroalimentándose de todo lo que sucede dentro del evento, como por ejemplo, de la interacción del espectador, imprevistos, azar, contexto, entre otras cosas. De este modo, la performance artística crea una situación en la que ambos, artista y espectador, deben actuar co-productivamente.

Las performances producen la re-definición de dos relaciones; por un lado, la relación entre sujeto y objeto, y por el otro, entre materialidad y contenido, significado y significante de los elementos presentes en la performance. Tanto para la hermenéutica como para la semiótica existe una clara distinción entre el sujeto y el objeto. Esto en el arte se traduce en un sujeto creador/artista que fabrica un artefacto/objeto, que existirá independientemente. Luego, existe un segundo sujeto que es el receptor, que hace del elemento producido por el primero, objeto de su percepción. Esto no sucede en la performance, donde sujeto y objeto son la misma cosa, hecho que produce un cambio radical respecto a la tríada tradicional artista/obra-de-arte/espectador. En el caso de la performance, el espectador ya no tiene ante sí un objeto diferente para percibir e interpretar, sino que se encuentra envuelto en una situación, en un acontecimiento común, transformándose en co-sujeto. De modo que la relación entre sujeto y objeto pasa de ser dicotómica a oscilatoria.

El segundo binomio que la performance desestabiliza es el referido a la relación significado/significante. Al ver una performance, uno puede atribuir significado a los objetos que se suceden o a las acciones que realiza el cuerpo pero, además de esto, los cuerpos de los espectadores reaccionan físicamente a las propuestas que se generan en el evento. Los espectadores transpiran, respiran, se marean, se cansan, no por los significados de las acciones sino por las acciones mismas. Por lo tanto, significado y significante se vuelven indiscernibles en la experiencia de la performance.

El replanteo de los binomios sujeto/objeto y significado/significante es posible dentro del *mundo del arte* a partir del giro performativo, y es en la experiencia estética de la performance donde se produce el mayor impacto de esta desestabilización. Al colapso de los pares sujeto/objeto, significado/significante, se le suman otras dicotomías en crisis, como lo estético y lo social, el arte y la política, el arte y la vida cotidiana. El colapso de estas categorías producen una experiencia de *liminalidad*. El estado *entre una cosa y otra* y la experiencia de una crisis, son modos de producir y de llevar al espectador a un estado de liminalidad. El término *liminal* es utilizado por Fisher-Lichte en su texto para referirse al proceso transformativo de la performance artística. Este término surge del campo de la antropología cultural con Turner, para hacer referencia a las experiencias transicionales de los rituales. La autora realiza la extrapolación del ritual a la performance artística destacando cualidades similares, a saber: la transformación de sus participantes. En este texto me permito extender esta idea al campo de la vestimenta, concibiendo la indumentaria como un lugar para habitar, invitando al espectador a experimentar activamente el evento, constituyéndose como un sitio liminal que propone *ponernos en el*

lugar del otro. La ropa que visten los performers se constituye como un limen, un limbo, en donde se experimenta la otredad, invitándonos a experimentar otros modos de estar en el mundo.

La indumentaria, como lenguaje que es, se conforma como un tipo de lengua que al ser enunciada -vestida- no solo dice, sino que incluso hace cosas. Este *modo de hacer* con el vestido, remite infaliblemente a la filosofía del lenguaje ordinario de John L. Austin y a la teoría del género performativo de Judith Butler. La propuesta de considerar la indumentaria como un lenguaje performativo parte de la conjunción de las teorías anteriormente citadas, y de la apertura comunicativa que se desprende de las *fashion theories* en los años sesenta, a partir de textos como *El sistema de la moda* de Roland Barthes. Desde la aparición de este libro y otros más, se empieza a pensar en serio el ámbito de la moda y se abre la posibilidad de reflexionar sobre el vestido como un medio a través del cual nos comunicamos.

Pensar en hacer cosas con el vestido apunta a reflexionar sobre su performatividad, y es en la filosofía del lenguaje de Austin, más específicamente en sus conferencias reunidas en el libro *Cómo hacer cosas con palabras*, en donde encuentro la base teórica de estas ideas. El libro consta de un compendio de conferencias pronunciadas por Austin en la Universidad de Harvard en el año 1955. En ellas, el autor explica la existencia de enunciados que al ser dichos se convierten en *realizativos* - neologismo derivado del inglés *performative, to perform*-. A lo largo de las doce conferencias, Austin explica que las oraciones o expresiones realizativas -*performative utterances*-, o estos simplemente realizativos, indican que emitir una expresión es realizar una acción; no un mero decir algo. Los ejemplos que el autor brinda son los siguientes: Si, Juro, Lego mi reloj a mi hermano, Te apuesto 100 pesos que mañana..., etc. Con estas frases *hacemos* más que *decimos* algo. Austin se refiere a esta doble acción, decir/hacer, de la siguiente manera: "Expresar las palabras es un episodio principal en la realización del acto (de apostar, bautizar, etc.) cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión." (Austin, 1982: 49)

El autor, a partir de la conferencia número IV, comienza a distinguir entre realizativos y constatativos, entre hacer y decir cosas con palabras. Con ello reflexiona sobre ciertos enunciados que solamente constatan la realidad, mientras que existen otros que actúan en ella. De esta manera, en este *hacer cosas con palabras*, distingue los actos locucionarios -lo que decimos-, ilocucionarios -lo que hacemos cuando decimos- y los perlocucionarios -lo que provocamos cuando decimos-. Sin embargo, dejaré de lado ahora esta distinción ya que destinaré el esfuerzo a comprender la indumentaria como un

modo de hacer cosas mediante su enunciación o su modo de vestirlas: *cómo hacer cosas con la indumentaria*. La indumentaria es comprendida aquí como un lenguaje performativo; un lenguaje que no sólo enuncia ciertas cosas -habla, comunica, presenta ciertos códigos- sino que *hace cosas* con todo esto: actúa.

Judith Butler parte de la filosofía de Austin para referirse al género como un realizativo o, en sus palabras, como performativo. Butler comprende al género desde su performatividad como un proceso constante de realización. A su vez, la autora, que es la punta del *iceberg* en todo lo que se refiere a teorías feministas y a las más recientes teorías *queer*, confecciona su argumento sobre la base de muchos de los enunciados presentes en una de las obras fundacionales del feminismo, a saber, *El segundo Sexo* de Simone de Beauvoir. El libro de Butler que reúne estas reflexiones se denomina *El Género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*. Allí la autora comprende al discurso como un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas. Este acto corporal en la obra de Butler repercute especialmente en el género, y en cómo se performativiza este a través de los actos del cuerpo. Con respecto a esa performatividad, Butler afirma que: "... independientemente de la inmanejabilidad biológica que parezca tener el sexo, el género se construye culturalmente: por lo tanto, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es aparentemente fijo como el sexo". (Butler, 2007:38) A través de este enunciado podemos observar como la autora expone el carácter procesual del género, subrayando la existencia de este a través de su performatividad.

Cuando Butler se refiere al género como *constructo* está haciendo alusión a este proceso en constante acto y a la concepción de Beauvoir en cuanto a la mujer como una construcción, nunca como una esencia preexistente, sino como un constante hacer. Beauvoir dice: "No se nace mujer: llega una a serlo" y "El cuerpo es una situación", enfatizando en estas sentencias el carácter procesual de la identidad. A partir de estas ideas, Butler destaca de la concepción de Beauvoir el cuerpo femenino como la situación y el instrumento de libertad de las mujeres, no como una esencia definitoria limitante (Butler, 2007: 45). De modo que podemos entender aquí al género como un constante hacer, no como una esencia previa o un hecho marcado en el cuerpo -como es el sexo-, sino como una realización y una inscripción ininterrumpida desde el campo de batalla, para decirlo con Barbara Kruger, que es nuestro cuerpo.

Butler aclara en torno a la cuestión del género performativo lo siguiente: "La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto

sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género" (Butler, 2007: 17). Aquí, Butler nos da a entender el aspecto realizativo del género como un rasgo significativo de nuestra identidad; esta performatividad atañe a todos los aspectos identitarios, no solo a los referidos al género. Butler cava más hondo para señalar que lo que se realiza o acciona en el cuerpo es el propio género nunca preexistente. En sus palabras: "...no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas expresiones..."(Butler, 2007: 58) A raíz de estas reflexiones, se podría decir que la indumentaria formaría parte de estas expresiones del género; vale decir, que nuestras maneras de vestir expresan y construyen nuestro género.

Ahora bien, al referirme al mundo de la indumentaria, diría que toda indumentaria es realizativa o performativa; no podríamos discernir entre realizativas y constatativas, como hace Austin con los enunciados del lenguaje verbal, sino que todas las prendas performativizan al cuerpo. La indumentaria hace actuar y decir determinadas cosas a nuestros cuerpos, tanto sobre nuestra identidad como sobre el entorno en el que nos movemos y las formas en las que nos relacionamos. Esto es evidente en la importancia que tiene la indumentaria en los comportamientos sociales, ya que, como lo experimentamos diariamente, no nos vestimos de la misma forma para ir al gimnasio, a una fiesta o a un congreso. Esto hace que tampoco nos comportemos igual en ninguno de estos ámbitos. Por lo tanto, la diferenciación en los modos de vestir en un ambiente u otro provoca acciones, lecturas e interpretaciones distintas de nuestro cuerpo.

La encarnación de la identidad en las apariencias siempre es un tema de debate y de amplios desacuerdos. Sin embargo, la gran mayoría de las teorías de la moda entienden lo que llevamos puesto como *el constructo de una identidad encarnada*. Estos desacuerdos y malentendidos se producen generalmente debido a que en estas discusiones se contraponen dos conceptos de identidad completamente antagónicos. Por un lado, la identidad como una cualidad esencial, preexistente, que responde a un paradigma filosófico-metafísico, y por el otro, la identidad como un proceso nunca esencial sino en constante acto, respuesta de un paradigma post-metafísico. Pese a estas discusiones, no podemos evadir el hecho de que hay algo en nuestras apariencias que alude a nuestra identidad y que se encuentra en constante proceso. Butler se refiere a esta identidad en términos de proyección, de modo que anticiparíamos un deseo identitario en nuestros modos de vestir. La autora encuentra el origen de su teoría de la performatividad de género en la lectura que realiza de la interpretación que hace Derrida de *Ante la ley* de Kafka. Allí, Butler observa que quien espera a la ley frente a su puerta, le

otorga cierta fuerza. La anticipación a la ley es la que la conforma como tal, por lo tanto, Butler piensa que tenemos una expectativa similar en cuanto al género.

La indumentaria convive con nosotros diariamente; hemos establecido con ella, a priori, unos códigos de convivencia y unos protocolos de uso. De esta manera, nos presentamos vestidos diariamente ante los otros. El mundo social en el que nos movemos es un mundo compuesto por cuerpos vestidos que configuran sus roles a través de estos, inscribiéndose estéticamente en el medio. Elegimos las formas, colores y texturas para estar en el mundo y presentarnos a los demás, creamos así nuestra *fachada personal* (Goffman, 1987:39) y dibujamos y anticipamos, por medio de la indumentaria, nuestra identidad. Más allá de vestirnos, siempre percibimos a los demás vestidos, por lo tanto esos otros son interpretados por nosotros, en primera instancia, a través de su indumentaria.

La medida en que una prenda performativiza nuestro cuerpo puede ser entendida desde la multiplicidad de tipologías vestimentarias, modas y modos de vestir que se sucedieron en la historia. El dandi podría ser visto aquí como un ejemplo extremo de esta performativización corporal a través del atavío. Este intenta anticipar una esencia y exponer su interior desde la apariencia, como si él mismo fuese su perfecta composición vestimentaria. Barthes dice respecto al dandi: "El dandismo es una ética y una técnica. La unión de una y otra es la que hace al dandi. La segunda es garante de la primera, una conducta física sirve de vía para el ejercicio de un pensamiento..." (Barthes, 2003:405) El dandi aspiraba a convertirse en un objeto estético, en una obra de arte. Barbey d'Aurevilly, en el siglo XIX, testimonia algo similar aludiendo al Beau Brummel: "A su manera era un gran artista. Lo que ocurría es que su arte no era nada especial, ni podía aprenderse en un tiempo dado. [...] Brummell gustaba por su persona, al igual que otros gustan por sus obras." (Barbey d' Aurevilly, 1974:158) Por otra parte, Vivianne Loría destaca la performatividad del dandi en un artículo publicado en la revista *Lápiz 197* -número dedicado al arte y la moda- denominado *Juegos de suplantación de la moda y el arte*: "El dandismo era una actividad performática, un verdadero arte de acción que asumía la realidad del mundo como un gran escenario dentro del cual se podía interpretar el papel de la belleza y la distinción gracias al traje y a las maneras." (Loría, 2003:30)

El dandismo, entonces, puede ser entendido como ese dar forma a una identidad a través de las apariencias. Los casos de Beau Brummel, Baudelaire o Wilde son algunos ejemplos de esta naturaleza realizadora de la modernidad, de las posibilidades que esta ofrece para la creación del yo a través de las apariencias. El dandi se erige así como aquella figura del siglo XIX que nos enseñó a construir la identidad desde su aspecto

performativo. No obstante, gracias a lo que se conoce como el *período de democratización de la moda*, esta posibilidad de construir identidad se ha individualizado. A partir de los años sesenta, estas ideas que defienden el vestir como una enmarcación del yo, y como una especie de metáfora visual para la identidad, cobran una dimensión masiva y cotidiana. Estas concepciones que se decantan por entender las maneras en las que nos vestimos como modeladoras de nuestras apariencias, y así de nuestra forma social; se relacionan con la vertiente conceptual verbal de la palabra *fashion*. Esta sugiere entender la moda como un *to make* o dar forma. La palabra *fashion* tiene dos usos, uno es en su calidad de sustantivo, como una serie de cambios continuos que responde al modo en que acostumbramos usarla, y otro en su acepción verbal. No me detendré aquí en una distinción exhaustiva, solo quiero subrayar cómo en estos casos en los que nos referimos a la moda o a la vestimenta como constructora de identidad, aludimos a un *dar forma*, o sea, a la moda como verbo.

No hace falta irnos al dandismo del siglo XIX o al Renacimiento para observar que cada vez que nos vestimos performativizamos nuestra identidad. Nos presentamos en el mundo a través de una *fachada personal* que es construida para cada ocasión de un modo particular. Por ejemplo, un policía vestido como tal performativiza su cuerpo, su actitud, su identidad, para conformar el imaginario de una manera de ser y de un rol a cumplir en la sociedad. La imagen que nos da el policía vestido con su uniforme no es la misma que tiene cuando llega a su casa y se lo quita. En esta medida es en la que nuestro cuerpo se performativiza a través de las prendas que viste.

La indumentaria, entendida como un lenguaje performativo, encuentra lugar para manifestarse privilegiadamente dentro de la esfera del arte contemporáneo. Es allí donde se trabaja, desde la plena conciencia de los modos en los que la indumentaria confecciona nuestra identidad inscribiéndose en el cuerpo. Para observar esto me remitiré a obras de algunos artistas en las cuales se manifiesta este fenómeno de una manera radical. Entre ellos, haré alusión a Marcel Duchamp, Claude Cahun, Cindy Sherman y Jana Sterbak.

La indumentaria se convierte en una práctica específica del arte contemporáneo gracias al proceso de absorción que realizó el mundo del arte de disciplinas externas a sus dominios, a partir de algunas manifestaciones propias de las vanguardias históricas. No obstante, no caben dudas de que lo que da lugar a este giro radical es la irrupción de lo que conocemos como Arte Conceptual y Conceptualismos en la esfera artística, a partir de los años setenta. Momento que se encuentra atravesado por lo que Lucy Lippard denominó la *desmaterialización del objeto artístico*, hecho que implicó un cambio de

paradigma en la producción y en la recepción de la obra de arte. A partir de aquí, se cuestiona la idea de arte, no en un sentido peyorativo, sino con la intención de ampliar sus horizontes. De modo que comienzan a ser cada vez más frecuentes las prácticas que no se limitan a un medio específico, sino que aparecen de diferentes formas dando prioridad al proceso de la obra, no ya a su resultado final. Esta desmaterialización es entendida como la desvalorización de los aspectos materiales de la obra, lo que produce la apertura a los más diversos medios, antes vedados para la práctica artística. Por consiguiente, se introducen en el mundo del arte diversas prácticas que anteriormente fueron rechazadas, entre ellas el diseño gráfico, la peluquería, los medios de comunicación, la cocina, y lo que aquí nos atañe: la indumentaria. A partir de este denominado *performative turn*, y de la apertura de las fronteras del arte hacia los medios más inesperados, se nos invita a experimentar el arte de nuevas formas. Cada medio poseerá su especificidad; esto se debe a la particularidad que cada uno ejerce, a priori, en la vida diaria.

La artista checo-canadiense Jana Sterbak tiene muchas obras en las que podemos vislumbrar lo anteriormente dicho; sin embargo, tomaremos aquí la pieza denominada *Inhabitation* (1983). *Inhabitation* es una prótesis corporal configurada por unos senos y una panza de mujer embarazada. Esta prótesis es colocada sobre un cuerpo masculino: el hombre viste esta prótesis y embaraza performativamente su cuerpo ante los demás. Sterbak pone aquí en tensión las categorías de género y el cuerpo sexuado, operando como un ejemplo acabado de la performativización de este a través de las prendas/prótesis.

Un ejemplo quizás extremo de esta performativización de la identidad a través de la indumentaria podría ser Duchamp con su famoso personaje Rose Sélavy. La confección del alter ego duchampiano Rose Sélavy es un tema extenso y bastante estudiado en el mundo del arte, no obstante, aquí me dedicaré a su comprensión en los términos que me atañen. Este personaje emerge en 1921 a partir de las fotografías que toma de él/ella Man Ray. Es un personaje muy importante en la obra de Duchamp, ya que él mismo lo hace aparecer en persona o en algún título o firma de sus obras. Pero lo que observamos en Rose Sélavy es, en realidad, un travestismo del artista hombre en una mujer, una proyección del lado femenino de Duchamp. Aquí podemos observar esta idea de anticipación de la identidad en las apariencias, sobre la que hacía referencia Butler más arriba.

El tema de la construcción de la identidad de género a través de la indumentaria en

la historia del arte es un tema muy extendido. Las cosas que hacemos con la ropa a través del tiempo van generando discursos determinados sobre nuestras identidades. El caso de las fotografías de Claude Cahun y Marcel Moore es otro ejemplo sobre esta construcción de discurso a través de la indumentaria. En las fotografías aparece el cuerpo de Cahun como una plataforma de inscripción identitaria sobre la que se confeccionan discursos a través de la ropa y el maquillaje. Todas, o casi todas las fotografías de Cahun, pueden ser observadas bajo este paradigma: su cuerpo vestido de formas distintas hace cosas a partir del vestido. Pero, ¿qué cosas dice y hace? El cuerpo de la artista se nos presenta como un lugar discursivo que reflexiona sobre su propia naturaleza corporal y la de los modos de habitar el mundo. Se nos presenta como un hombre vistiendo traje y cabello corto, otras veces aparece con un turbante, en otras fotografías aparece vestida de marinero o toda pintarrajeada como si fuese un Pierrot.

Por otra parte, la obra de Cindy Sherman también puede ser abordada desde este paradigma. En toda su obra su cuerpo es el lugar donde y desde el cual se pronuncian y se conforman los sentidos. Modificando su vestimenta, sus actitudes corporales y decorados, Sherman nos traslada de una pintura renacentista a una fotografía de payaso de consultorio médico. Su cuerpo es el que performativiza sus múltiples identidades, y es desde allí desde donde la artista hace cosas con la indumentaria. La artista se nos presenta como un muestrario identitario a través del cual construye su propia identidad proteica.

Para finalizar, y a modo de conclusión, creería poder afirmar que en las obras de estos artistas la performatividad generada por la indumentaria sobre el cuerpo se constituye de una manera rotunda. En nuestra experimentación con el vestir cotidiano esta performatividad se encuentra velada, ya que la práctica es contextualizada y esto provoca muchas veces desconcierto. Sin embargo, es posible observar esto en las personas en cuya indumentaria se manifiesta un rol de manera clara; entiéndase por estas a policías, bomberos, monjas y curas, entre otras. Sin embargo, mi foco de atención se centra en las prácticas artísticas, ya que es allí donde las identidades son manipuladas desde su encarnación en las apariencias, concibiéndose como procesos o actos corporales que inscriben estéticamente al cuerpo en el medio.

Bibliografía:

Austin, John Langshaw. (1982 1962) *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós.

Barbey d'Aurevilly, Jules Amedée. (1974): "Del dandismo y de George Brummel". En: Anagrama: *El Dandismo*, Barcelona.

Barthes, Roland. (2003 1967) *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires: Paidós.

Barnard, Malcom. (2007) *Fashion Theory: a reader*, London: Routledge Student Readers.

Butler, Judith. (2007 2001) *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*, México: Paidós.

Calefato, Patrizia. (2002) *El sentido del vestir*, Valencia: Engloba.

Dorfles, Gillo. (2002) *Moda y Modos*, Valencia: Instituto de Estudio de Moda y Comunicación.

Entwistle, Joanne. (2002) *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*, Barcelona: Paidós.

Fischer-Lichte, Erika. (2008) *The transformative power of performance. A new aesthetics*, New York: Routledge.

Goffman, Erving. (1987 1959) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid: Amorrortu.

Goodman, Nelson. (1990) *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor.

Jones, Ann Rosalind and Stallybrass, Peter. (2000) *Renaissance clothing and the materials of memory*, United Kingdom: University Press, Cambridge.

Laver, James. (2006 2003) *Breve historia del traje y la moda*, Madrid: Cátedra.

Lippard, Lucy. (1973) *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, United States of America: Studio Vista.

Loría, Vivianne. (2003): "Juegos de suplantación de la moda y el arte", *Revista Lápiz*, N°. 197, Madrid, noviembre, 30.

Ricoeur, Paul. (1996) *Si mismo como otro*, Madrid: Siglo XXI.