

PERFORMANCE Y POLÍTICAS DEL ACONTECIMIENTO

una crítica a la noción de espectacularidad

Mauricio Barría Jara*

Departamento de Teatro / Universidad de Chile

RESUMEN

La performance es un procedimiento de desmontaje o alteración del estatuto de la representación moderna comprendida como imagen-encuadre, por medio de la presentación del cuerpo vivo y la insistencia de su carácter de acontecimiento. El desmontaje de esta política de la representación plantea una crítica a la idea de espectáculo y espectacularidad.

PALAVRAS CLAVES

Performance, imagen, espectáculo

TEATRALIDAD Y EMERGENCIA DE LO PERFORMATIVO

Desde hace ya varios años que el marco de los estudios teatrales ha puesto su énfasis en la dimensión espectacular del arte teatral, por sobre lo literario. De hecho el desplazamiento del concepto de teatro al de teatralidad o el denominado giro performativo insisten en el carácter de acontecimiento del hecho escénico, cuestionando su carácter de textualidad o de artefactualidad, de lo que se trataría indica Fischer Lichte es de pasar del análisis del texto a la puesta en escena, del significado al efecto.¹ La enorme bibliografía sobre estos asuntos pareciera reeditar la discusión llevada a cabo por la vanguardia histórica al principio del siglo 20 en relación con el abandono del texto literario como centro del asunto teatral por la puesta en escena. Crítica cuyo personaje emblemático es Antonin Artaud y su proyecto del Teatro de la Crueldad, pero que no es sino el reflejo epocal de una tendencia que se inicia con la emergencia de los nuevos directores de escena como Appia, Craig o Reinhardt y que se consolida en los planteamientos de teórico tales como Eivrenov² o Max Hermann.³ Lo que

* mbarriajara@hotmail.com

¹ FISCHER-LICHTE. La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura.

² EVREINOV. *El teatro en la vida*.

³ Citado por FISCHER-LICHTE. La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral.

planteaba la vanguardia básicamente era reintegrar el arte al flujo de la vida, que en el caso del arte escénico, implicó enfatizar su dimensión de acontecimiento, pero también y paradójicamente, extremar el simulacro que define lo teatral, lo que José Antonio Sánchez,⁴ formula como re-teatralizar el teatro.

Posteriormente, el desarrollo de la Performance como disciplina proveniente de las artes visuales viene a hacerse cargo de esta paradoja al radicalizar la diferencia entre presentación y representación, que ya a fines de los 60 se devuelven al campo escénico teatral haciéndolo experimentar algo similar a lo que Rosalind Krauss describe sobre la escultura del siglo 20: una expansión de campo,⁵ que ha debilitado las distinciones disciplinarias y ha transversalizado los recursos. El planteamiento de la diferencia entre performance y teatro es hoy más una decisión de escuelas que un genuino problema, en tanto ambos campos aludirían, a mi juicio, a una problemática común, a saber, la pregunta por (una estética del) el acontecimiento,⁶ como aquello que viene a alterar la idea de una subjetividad inmanente. Desde este punto de vista una performance como práctica artística buscaría producir una fractura en la subjetividad, con lo que pone en crisis, no tanto la idea de representación, cuanto una política determinada de ésta, a saber, aquella, desde la cual se constituye la fe en esta inmanencia, y eso es la noción de imagen. Tanto el teatro como la performance, trabajarían en el desmontaje de la representación concebida como imagen, y el dispositivo preferencial, aunque no exclusivo, sería precisamente el cuerpo. El cuerpo como quiasma,⁷ como experiencia, como carne o nervio, el cuerpo sería pues una de las figuras extáticas de la subjetividad, que produciría en la acción y como acción (suceso), el develamiento de las tecnologías que conforman la subjetividad, al tiempo que develaría la fatalidad que constituye al cuerpo (a nuestro propio cuerpo) como experiencia siempre en fuga, nunca disponible (a menos que se lo someta al orden de la cosificación). En la performance no se gana al cuerpo como si se recuperara algo extraviado, pues no es posible una experiencia hermenéutica del cuerpo sin someterlo al imperio de la subjetividad. En ese sentido, *la performance no pone en juego al cuerpo de una vida desnuda, sino una política del cuerpo. En ese sentido no es una reflexión sobre el cuerpo, ni la ejecución de su redención.* En definitiva, el cuerpo viene a ser un dispositivo que altera la noción de espectacularidad a la que esta asociada convencionalmente la idea de teatralidad. Esta alteración obliga a re-instalar un concepto de teatralidad vinculado a las ideas contemporáneas de lo performativo. Esta alteración tiene una consecuencia directa en la forma en que la modernidad ha comprendido la noción de subjetividad y su relación con la representación.

⁴ SÁNCHEZ. *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, p. 12.

⁵ KRAUSS. *Pasajes de escultura moderna*.

⁶ FISCHER-LICHTE; ROSELT. *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*.

⁷ MERLEAU-PONTY. *El entrelazo—el quiasmo*.

PERFORMANCE: IMAGEN Y ESPECTACULARIDAD

La cultura occidental se ha construido desde el predominio de la visualidad respecto a las otras modalidades de sentido. Ya desde sus inicios el pensamiento filosófico determinó el rol del ser humano como espectador del mundo. La vida filosófica, la más libre y humana de todas las formas posibles de vida, fue denominada contemplación (*bíos theoretikós*), actividad que se asemejaba a la del asistente a las representaciones teatrales, quien acudía al lugar donde algo se da a la vista (*théatron*).

Esta manera de vincularse con el mundo llega a su punto culminante en lo que Guy Debord definirá como Sociedad del espectáculo según lo cual “toda la vida de las sociedades en que dominan las condiciones modernas de producción se presentan como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación”.⁸ Para Debord el espectáculo es la última figura del capitalismo y la última forma de alienación del sujeto. La sociedad del espectáculo suplanta la realidad por la imagen, lo vivo por su representación, al punto de ser “la *negación* visible de la vida, como una negación de la vida que *se ha hecho visible*”,⁹ es decir, cuya posibilidad de ser radica en su aparecer ante la vista. Pero el punto crítico aquí no es la capacidad física de la mirada, sino la autonomización de la representación que deriva de la visualidad y que define el modo en que el sujeto moderno construyó su relación interiorizada con la realidad. Ahora todo queda mediado por la imagen significa la innecesidad de la experiencia *del* mundo.

La imagen se constituye en el régimen de la representación y en el modo como se despliega el proyecto moderno, como época de la imagen del mundo, tal cual lo advertía Heidegger en 1938.¹⁰ La interiorización del mundo como imagen, supondrá la desmaterialización del mismo, operación a través de la cual aseguro el máximo control sobre él: la reducción de la cosa a su ser disponible, es decir, a la idea general e indiferenciada de la instrumentalidad. Esta disponibilidad indiferenciadora no es otra cosa que el devenir del mundo en mercancía como escribe Debord:

Éste es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por “cosas suprasensibles aunque sensibles” que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia.¹¹

Así entonces desde mí punto de vista, los grados ejes problemático que plantea pensar el acontecimiento escénico como performance o teatralidad son precisamente dos: en primer lugar, el desmontaje crítico de la noción de espectáculo y espectacularidad, en lo que se incluye la pregunta por la crisis de la representación. En segundo lugar, la emergencia de la temporalidad como dimensión material en la cual acontece la duración

⁸ DEBORD. *La sociedad del espectáculo*, p. 37

⁹ DEBORD. *La sociedad del espectáculo*, p. 40. (énfasis del autor)

¹⁰ HEIDEGGER. La época de la imagen del mundo.

¹¹ DEBORD. *La sociedad del espectáculo*, p. 51-52.

de un relato. Ambos ejes confluyen, finalmente, en una crítica a la idea de eficacia que supondría el régimen de la mercancía.

ENCUADRE ESCÉNICO Y REPRESENTACIÓN

Para comprender este cuestionamiento a la noción de espectacularidad es preciso situarse al inicio del Renacimiento en el momento de la invención del encuadre pictórico. Desde ese momento la imagen como encuadre, pasa a ser el modelo sobre el que se construirá la representación moderna. El encuadre posibilita la unidad del punto de vista en la perspectiva y permite la conducción de la mirada a los puntos de mayor y menor pregnancia que será decisión del autor. El formateo de la imagen en cuadro se reprodujo en el teatro a través de la invención de la llamada caja italiana, que le permitió a los artistas controlar la eficacia de las imágenes e ilusiones sobre la escena. Al respecto nos recuerda Duvignaud:

La función sociológica del teatro a base de máquinas y del lugar dramático del escenario a la italiana es, entonces, doble por una parte, crea en el hombre la necesidad constante de novedad y de ilusión, por la otra, le da el equivalente analógico engañoso e lo que poseer, pero que nunca alcanzará (...)¹²

Este paradigma alcanza su desarrollo culminante en el clasismo burgués del siglo 18, encontrando en Denis Diderot, tal vez su más decisivo promotor, a propósito de la asimilación que hará este pensador entre pintura y teatro. Michael Fried en su famoso *Absorption and theatricality* lo expone de la siguiente manera:

Diderot reclama la necesidad de una nueva dramaturgia escénica, inspirada en la pintura (...) Los autores debían buscar lo que él mismo denominaba *tableaux* (una disposición de personajes visualmente satisfactoria, esencialmente silenciosa y aparentemente accidental) que, bien construida podía llegar al espectador a lo más profundo de su ser.¹³

En efecto, Diderot imaginaba al espectador del teatro asistiendo a una sucesión de cuadros (*tableaux*) en los que se apreciaban los instantes preñados de una historia, sin los excesos barrocos, que producían relatos forzados e imprevisibles. Diderot abogaba por la simpleza y naturalidad escénica y anteponía lo que él llamará *coup de théâtre* al *tableaux*: “Una disposición de estos personajes sobre la escena, tan natural y tan verdadera que, devuelta con fidelidad por un pintor, me gustara sobre la tela (...).”¹⁴

Para esto Diderot, pone en marcha una serie de procedimientos. El primero de ello ya dicho: el encuadre que operaría a través de la composición que implica, por una parte, un principio de unidad y causalidad, que él imaginaba propio de la Naturaleza, a través de lo cual asegurar la máxima inteligibilidad, sin distraer con elementos inútiles y, por otra parte, un necesario principio de subordinación: “Nada es bello sin unidad y

¹² DUVIGNAUD. *Espectáculo y sociedad*, p. 65.

¹³ FRIED. *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*, p. 9.

¹⁴ DIDEROT. *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, La paradoxe sur le comédien*, p. 79.

no hay unidad sin subordinación. Parece contradictorio, pero no lo es”,¹⁵ afirma en su *Ensayo sobre la pintura*. La subordinación respondía a la forma misma de la naturaleza la que, semejante a una máquina, producía el movimiento celeste por la interrelación de piezas en roles jerárquicos establecidos. Así también: “La idea principal [de un cuadro], bien concebida, debe ejercer su despotismo sobre todas las demás (...)”¹⁶ si queremos que produzca el efecto deseado en el espectador. El principio de unidad y subordinación tenía como objetivo direccionar la mirada hacia los puntos relevantes de la escena y la trama determinados otra vez por el autor. Finalmente, el procedimiento que coronaba de forma magistral la ideología burguesa: la cuarta pared, que pretendía negar la presencia del espectador o invisibilizarlo, para, contrariamente de lo esperado, llamar su atención sin distracción, generando la máxima concentración en la escena contemplada y así procurar el máximo efecto de ilusión.¹⁷

Como podemos ver el modelo escénico no solo alude al ejercicio metafórico de un orden social¹⁸ – como lo ha pretendido alguna sociología del siglo 20 fundándose en la idea del teatro del mundo del Barroco), sino al modo mismo de comprender el estatuto de la representación moderna como recorte geométrico sobre el cual un director compone un simulacro de lo real¹⁹ y corresponde a una ideología precisa de la representación.²⁰

El creador de la Etnoescenología Jean Marie Pradier ha ido más lejos al señalar que la imagen ha condicionado sensorialmente nuestra relación con el mundo, estableciendo un marco de comprensión cultural bajo la idea del recorte escénico, lo que produce un adiestramiento de la mirada, en un sentido sensorial, epistemológico y estético. Es lo que él denomina una tecnología de la mirada que supone ajustar a cuadro lo real, de tal modo que el mundo aparece como disponible y transformable. Pero la imagen solo ve signos estáticos y significativos y deja de percibir las señales orgánicas-vivas las que declara como no significativas. El encuadre suspende la temporalidad y transforma lo viviente en imagen, sometiéndolo así al régimen de la visibilidad, del aparecer.²¹

¹⁵ DIDEROT. “Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía” y “Ensayo sobre la pintura”, p. 155.

¹⁶ DIDEROT. *Ensayos sobre la pintura*, p. 138.

¹⁷ FRIED. *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*, p. 119.

¹⁸ Ver GOFFMAN. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

¹⁹ BARTHES. Diderot, Brecht, Eisenstein, p. 93-95.

²⁰ Hamlet, es un buen ejemplo de lo anterior. En la tragedia shakesperiana el mundo se le presenta al protagonista como un conjunto de recursos disponibles para llevar a cabo la puesta en escena de sus propios deseos u obsesiones, de sus convicciones íntimas en definitiva. La tragedia consiste, en este caso, en la imprevisibilidad de un mundo que se resiste al mandato de un director, en tanto, éste olvida el carácter performativo de su propio ejercicio, es decir, pretende manejar el ámbito de lo que sucede en un aquí y un ahora, confinando el acontecer al recorte geométrico de su propia escena interior. Esta imprevisibilidad, es la que, a mi juicio, intenta contener el ejercicio cartesiano de interiorización radical del fundamento, al pretender que el mundo mismo coincida con la perfección de la regla que compone la representación, en otras palabras, la meditación cartesiana, es el control máximo de una puesta en escena, que para ser llevada a cabo sin desvío, se debe transformar en drama interior, en escena interior.

²¹ PRADIER. *Artes de la vida y ciencias de lo vivo*, p. 22 *et seq.*

Pero la lógica de la visibilidad se levanta sobre una economía política de la eficacia del aparecer, del provecho y la conservación, contra la representación sin reproducción lo que definiría una ontología de lo performativo.²² Mientras la economía política del aparecer implica evidencia y luminosidad extrema, esto es, máxima eficacia del sentido, claridad e inteligibilidad asegurada, en fin obscenidad del objeto del deseo en eso que Baudrillard²³ denominó el éxtasis de la hiperrealidad pornográfica, en la que la imagen deviene fetiche: “El ser de performance, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace así mismo a través de su desaparición”.²⁴ La performance fisura la representación al producir un evento, que se constituye desde la radical fungibilidad de la presencia de cuerpos vivientes, lo que provoca que el público asistente experimente un gasto, una consumición sin provecho. El efecto de la desaparición, no cabría entenderlo como mera ausencia de algo, sino como un efecto de diseminación e inapropiabilidad de la trama significativa, mediante lo cual atenta y resiste a la política de la eficacia fetichizada de la imagen espectacular producida para el consumo.

La performance y lo performativo entonces, vendrían a cuestionar la representación como imagen espectacularizada, lo que a su vez quebraría la noción moderna de subjetividad, haciéndola entrar en diálogo con eso que el pensamiento contemporáneo ha llamado la alteridad. Pero esta fractura, quiebre o escisión, cabría entenderla como una alteración, subrayando el carácter transitivo de ésta, es decir, la alteración como una acción (una performatividad) de fractura, y no un estado de cosas. La alteración de la subjetividad, sucede mediante la acción performativa, en el gasto sacrificial del sujeto performer y del sujeto espectador, y lo que ejecuta es precisamente esta desinteriorización del sujeto (la des-interiorización de la escena que sirve de modelo para comprender el mundo). Es decir, la performance es un dispositivo tal que extasía a la subjetividad, a través de recursos de alteración perceptual, de la exposición extrema del cuerpo o de la disolución de las fronteras de las identidades asignadas a los individuos, entre otras cosas.²⁵ Finalmente, como lo sostiene Phelan, la alteración de la representación fetichizada como imagen de las identidades, sometidas al régimen de la obscenidad visual (caso ejemplar, el cuerpo femenino).²⁶

En síntesis, la performance, en tanto práctica de alteración de la representación y en cuanto tal, una forma de reflexión práctica sobre el acontecimiento devela y cuestiona las políticas de la visualidad que configuran nuestra cultura, y lo hace en cuatro aspectos: 1º. Critica el carácter hegemónico de la visualidad como modalidad sensorial preferencial; 2º. Las funciones de orden y jerarquía de la construcción de la imagen; 3º. La determinación de los roles espectaculares, es decir, quien debe ver y quien y qué debe ser visto, y; 4º. Respecto a las políticas de la ficción que autoriza lo que puede ser objeto de ficción y qué no.

²² PHELAN. *Unmarked*. The politics of performance, p. 148.

²³ BAUDRILLARD. *De la seducción*.

²⁴ PHELAN. *Unmarked*. The politics of performance, p. 146.

²⁵ FERAL. *Performance et théâtralité: le sujet démystifié*.

²⁶ PHELAN. *Unmarked*. The politics of performance, p. 1-34.

PERFORMANCE Y POLÍTICAS DEL RELATO

En segundo lugar, hay aun otra consecuencia interesante, y es que el paradigma del encuadre borró la dimensión temporal, y con ello la condición finita de la experiencia, reemplazándola por un efecto (solo) narrativo y permanente del mismo. La operación compositiva del encuadre escénico propone un efecto de realidad liberada de las condiciones materiales y fácticas de la misma, lo que conduce a pensar la propia temporalidad como un efecto narrativo de la subjetividad, y no como una dimensión física en la que se encuentran sometidos los cuerpos y la experiencia de los individuos. Bajo la operación de la escena, el mundo aparece como la sucesión lineal de instantes privilegiados, momentos hinchados de sentido, desde los que reconstruyo el total, olvidando el carácter procesual o transitivo que en definitiva los determina: sus nexos, sus imprevisibilidades, su estado abierto a la posibilidad. El acontecimiento, aunque parece fatalmente condenado a recuperarse como relato, en la lógica del encuadre escénico se entiende como suceso acabado, cierre de un proceso o promesa autocumplida. El acontecimiento como aquello que fatalmente hubo de venir para indicar la eficacia de la historia, por lo tanto, de la razón o del principio de razón que la guiaba. La re-elaboración de la idea de acontecimiento como posibilidad abierta es lo que estaría poniéndose en juego en la performance, y con ello una manera de volver a pensar la relación entre experiencia y representación (relato) como tensión constitutiva de la subjetividad. De este modo, la performatividad en tanto trasgresión del encuadre pictórico re-instala la dimensión duracional de la experiencia,²⁷ dimensión en la cual es posible pensar el retorno del cuerpo como alteración de la subjetividad, desencaje en el cual, propongo, sucede una forma descentrada/desinteriorizada de la subjetividad, semejante al punto de ebullición que plantea Bataille.²⁸

Es en este punto en el cual la confrontación entre teatralidad y performance se torna fértil, pues, la política del cuerpo que subyace a la escenificación teatral más convencional es precisamente aquello que se manifiesta radicalmente en una performance, a saber, el vínculo opaco entre cuerpo y tiempo. Desde este punto de vista lo que juega la performance, al suspender el relato dramático,²⁹ es amplificar la percepción del tiempo el que se torna experiencia de duración. La performance expone el cuerpo como duración, en donde la duración es la resistencia del cuerpo con su propia carnalidad, el cuerpo deviene tiempo material y en ello consiste la tensión escénica. En la performance es el propio cuerpo el relato como exposición de su tiempo de duración en (una) acción, en que la acción deviene significante y no medio de algo otro como un significado. Entonces, la posibilidad discursiva del cuerpo como acción: más allá del síntoma y la metáfora.

Bajo estas premisas es que cabría preguntarse cómo el cuerpo es él mismo un relato. Cómo le viene eso a la literatura y hasta donde es posible concebir una relación entre literatura y performance. Tal vez una posible solución, provenga de la lectura que hace Derrida del Teatro de la Crueldad de Artaud, en la que entiende el cuerpo como

²⁷ FRIED. *Arte y objetualidad*, p. 192.

²⁸ BATAILLE. *La parte maldia*, p. 48.

²⁹ Como lo señala SONTAG. *Los happenings: un arte de yuxtaposición radical*, p. 340.

estigma, escritura, pero también soplo: materialidad sonora.³⁰ Por ahora, y solo para terminar me quedo con una cita de la ya mencionada Peggy Phelan:

La performance se niega a este sistema de intercambio [el de la reproducción] y se resiste a la economía circulatoria fundamental a él. La performance honra la idea de que un número limitado de personas en un marco específico de tiempo/espacio pueda tener una experiencia de valor que no deja ningún rastro visible después. Necesariamente escribir sobre eso cancela el “no dejar rastros”, propuesto dentro de esta promesa performativa. La independencia de la performance de la reproducción en masa tanto tecnológicamente, económicamente, y lingüísticamente, es su mayor fuerza. Pero alentada por las ideologías usurpadoras del capital y la reproducción, frecuentemente devalúa esta fuerza. Escribir sobre la performance a menudo, inconscientemente, anima esta debilidad y cae tras el camino documental. El desafío de Performance es descubrir una manera para que las palabras repetidas se transformen en declaraciones performativas, en lugar de transformarse, como Benveniste advirtió, en expresiones constatativas.
(...)

Lo performativo precisamente es importante para Derrida porque despliega la independencia del idioma del referente, fuera de sí mismo. Así, para Derrida lo performativo promulga el ahora de la escritura en el tiempo presente.³¹



5 de julio de 2011

ABSTRACT

Performance is a procedure of disassembly or alteration of the statute of the modern representation understood as image, by means of the presentation of the alive body and the insistence of his character of event. This disassembly it raises a critique to the idea of spectacle and showiness.

KEYWORDS

Performance, image, spectacle

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: FERNÁNDEZ MEDRANO, C. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986. p. 93-101.
- BATAILLE, George. *La parte maldita*. Trad. Julián Fava y Lucía Ana Belloro. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Cátedra, 1989.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luís Pardo. Valencia: Pretextos, 2003.

³⁰ Ver DERRIDA. “El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación” y “La palabra soplada”

³¹ PHELAN. *Unmarked*. The politics of performance, p.149.

- DERRIDA, Jacques. La palabra soplada y El Teatro de la crueldad y la clausura de la representación. In: PEÑALVER, Patricio. *Escritura y diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. p. 233-270 y 318-343.
- DIDEROT, Denis. Ensayos sobre la pintura y Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía. In: DEL AMO, Elena. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Ediciones Siruela, 1994. p. 105-150 y 151-195
- DIDEROT, Denis. *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, La paradoxe sur le comédien*. Paris: Flammarion: 2005.
- DUVIGNAUD, Jean. *Espectáculo y sociedad*. Trad. C. M. Nones de Guillet. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1970.
- EVREINOV, Nicolás. *El teatro en la vida*. Trad. Malkah Rabell. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.
- FERAL, Jossette. Performance et théâtralité: le sujet démystifié. *Modern Drama*, v. 25, p. 170-178, 1982.
- FISCHER-LICHTE, Erika. La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura. Disponible en: <<http://www.hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/syllabus.shtml>>. Acceso en: 1 jul. 2011.
- FISCHER-LICHTE; Erika; ROSELT, Jens. La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. Trad. Andrés Grumann. *Apuntes*, Escuela de Teatro Universidad Católica, n. 130, p. 115-125, 2008.
- FRIED, Michael. Arte y objetualidad. In: GUARDIOLA, Rafael. *Arte y objetualidad*. Madrid: Visor, 2006. p. 173-194.
- FRIED, Michael. *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*. Trad. Amaya Bozal. Madrid: Visor, 2000.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Trad. H.B Torres Parrén y F. Sétaro. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.
- HEIDEGGER, Martin. La época de la imagen del mundo. In: ROVIRA, Armengol José. *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1960. p. 68-99.
- KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de escultura moderna*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal Editores, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. El entrelazo—el quiasmo. In: ESCUDÉ, José. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1970. p. 163-192.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge, 1993.
- PRADIER, J.-M. Artes de la vida y ciencias de lo vivo. Trad. Miryam López Suárez. *Revista Conjunto*, Casa de las Américas, Cuba, n. 123, p. 15-28, oct.-dic. 2011.
- SONTAG, Susan. Los happenings: un arte de yuxtaposición radical. In: _____. *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Debolsillo, 2008. p. 337-350.