

ISSN 2683-3263

# ATTIAS

REVISTA DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Volúmen V, Número 10, Julio-Diciembre 2025



UANL



CENTRO DE  
ESTUDIOS  
HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE  
NUEVO LEÓN

**Aitías**  
Revista de Estudios Filosóficos  
<http://aitias.uanl.mx/>

Performance como acontecimiento en el teatro del mundo

Performance as an event in word theater

La performance en tant qu'événement dans le  
théâtre mondial

Manuel Cervantes  
<https://orcid.org/0009-0003-1876-0577>  
Investigador Independiente  
Monterrey, México

**Editor:** José Luis Cisneros Arellano Dr., Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

**Copyright:** © 2025. Cervantes, Manuel. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



**DOI:** <https://doi.org/10.29105/aitias5.10-112>

**Recepción:** 15-03-24

**Fecha Aceptación:** 24-06-25

**Email:** [manuel.ultramar@gmail.com](mailto:manuel.ultramar@gmail.com)

**PERFORMANCE COMO ACONTECIMIENTO EN EL  
TEATRO DEL MUNDO**

**PERFORMANCE AS AN EVENT IN WORD THEATER**

**LA PERFORMANCE EN TANT QU'ÉVÉNEMENT DANS LE  
THÉÂTRE MUNDIAL**

Manuel Cervantes<sup>1</sup>

**Resumen:** Desde el origen del performance art ha existido la discusión sobre si debe capturarse en documentos audiovisuales o mantenerse como acto en vivo de naturaleza efímera. El artículo propone que lo importante en la postura del performance como acontecimiento no es simplemente su desaparición, como suele reducirse a las ideas de Peggy Phelan en su Ontología del performance, sino la noción de presencia ante los otros, en tanto que es en la presencia, y no en los registros fotográficos, donde se entra en contacto con el otro. A partir de varios conceptos de la obra de Hannah Arendt, se propone la noción de performance como acontecimiento, es decir, que la particularidad de esta manifestación artística reside en el hecho de insertarse en la esfera pública por medio de experiencias estéticas de las que varios son testigos, aspecto irremplazable para su carácter político.

**Palabras clave:** Performance, acontecimiento, registro, happening, presencia.

---

1 Investigador independiente.

**Abstract:** Since the origin of performance art, there has been a debate about whether it should be captured in audiovisual documents or maintained as a live act of an ephemeral nature. This article proposes that what is important in the position of performance as an event is not simply its disappearance, as is often reduced to the ideas of Peggy Phelan in her *Ontology of Performance*, but the notion of presence before others, since it is in presence, and not in photographic records, that one enters into contact with the other. Drawing on various concepts from Hannah Arendt's work, the notion of performance as an event is proposed, that is, that the particularity of this artistic manifestation lies in its insertion into the public sphere through aesthetic experiences witnessed by many, an irreplaceable aspect of its political nature.

**Key words:** Performance art, event, photographic documentation, happening, presence.

**Résumé:** Depuis l'origine de l'art de la performance, un débat persiste sur la question de savoir s'il doit être capturé dans des documents audiovisuels ou rester un acte en direct de nature éphémère. L'article propose que ce qui est important dans la position de la performance en tant qu'événement n'est pas simplement sa disparition, comme on le réduit souvent aux idées de Peggy Phelan dans son *ontologie de la performance*, mais la notion de présence devant les autres, dans la mesure où c'est dans la présence, et non dans les enregistrements photographiques, que l'on entre en contact avec l'autre. Sur la base de divers concepts issus de l'œuvre d'Hannah Arendt, la notion de performance en tant qu'événement est proposée, c'est-à-dire que la particularité de cette manifestation artistique réside dans le fait qu'elle s'insère dans la sphère publique par le biais d'expériences esthétiques dont nombreuses personnes sont spectateurs, ce qui constitue un aspect irremplaçable de son caractère politique.

**Mots-clés:** Performance, événement, inscription, happening, présence.

## Introducción

Como acto espontáneo, en ocasiones planteado como acto efímero, el performance ayuda a poner en tela de juicio mecanismos de intercambio en las industrias culturales, nutriéndose del teatro, pero desafiando sus límites. A lo largo de su existencia el *performance art* nunca ha sido una práctica convencional. Caracterizado por su apertura a la diversidad ha representado posturas teóricas en relación al cuerpo, el género, el espacio público y privado, también otras relacionadas con las vanguardias artísticas como la noción de arte procesual, arte efímero, arte de acción, desmaterialización del arte, arte del cuerpo, activismo o situacionismo. Aunque de manera casi unánime, se asume que las diversas formas de accionismo, performance o arte en vivo implican al cuerpo y a temas sociales, por otra parte, el aspecto de inmaterialidad, fugacidad o desaparición, es el que permite mantener hasta nuestros días un debate vigente sobre la naturaleza de este tipo de obras.

Puesto que la diversidad de prácticas relacionadas a la desmaterialización del arte es muy amplia, quiero plantear aquí algunas ideas sobre una de ellas, el *performance art*, sobre todo me interesa la noción filosófica del performance como arte efímero, propuesta por Peggy Phelan. En el trayecto de la investigación y escritura de éste trabajo he llegado de forma, quizá inesperada, a apreciar una profunda relación que aún existe entre el performance y el teatro, para ello recurriré a otros planteamientos y autores. Finalmente, me interesa tratar algunas ideas de Hannah Arendt que considero de gran interés para éste tipo de arte, pues develan muchos temas importantes para el performance, como la relación de lo público y lo privado, la acción o *vita activa*, lo político y la presencia.

Éste texto nace de una contradicción fundamental; si es que la hay, reside en que un arte no objetual requiera

de registros. Visto como una práctica que en su momento fue considerada de ruptura, la idea de un arte del presente que, de manera deliberada renuncia a su captura, parece cosa de todos los días, de tiempos de vanguardia en el siglo XX. Es curioso entonces que uno de los planteamientos teóricos más relevantes para el arte del performance sea, aún hoy, motivo de controversia. Me refiero a un ensayo titulado *Ontología del performance: representación sin reproducción*<sup>2</sup> publicado por Peggy Phelan en 1993. Bastan las primeras líneas para entender el planteamiento, que se enuncia con un tono similar al de otros manifiestos artísticos, puede leerse:

La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance. En medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición.<sup>3</sup>

Visto desde esta perspectiva, esa “contradicción” radical estaba planteada como apertura del siglo XX en el dadaísmo, en el Manifiesto caníbal de Francis Picabia<sup>4</sup> que data de 1920; es decir, plantear un arte que no signifique

---

2 Peggy Phelan, “Ontología del performance: representación sin reproducción” en *Estudios avanzados de performance*, ed. D. Taylor & M. Fuentes (Fondo de Cultura Económica, 2011), 92-121.

3 *Ibid*, 97.

4 Francis Picabia, “Manifiesto Caníbal Dadá”, de Francis Picabia”, *Descontexto*, junio 10, 2010, <https://descontexto.blogspot.com/2010/06/manifiesto-canibal-dada-de-francis.html>.

nada, que no tenga otra finalidad que la desaparición. Esto abre las puertas a distintos actos radicales, y naturalmente a que el dadaísmo sea poco más que sólo un acto. Tal parece que dicha determinación, el que “manifiesto” no sea otra cosa que la enunciación misma de una postura ante el arte y la vida: un acto político que es arte, pero que no es nada, tiene algo de accionismo, es más un acontecimiento que una obra. Tiene sentido en este contexto que se considere que el *performance art* proviene de aquellas posturas vanguardistas. Pero también es aceptable el argumento de que todas las vanguardias influyeron a movimientos posteriores y que lo que los artistas del performance buscaban no era necesariamente la desaparición. Para ello trataré de desarrollar algunas ideas buscando sustentar el por qué una postura como la de Peggy Phelan tiene aún mucho que aportar a esta actividad artística. En este texto quiero proponer que, más que una postura radical, las ideas de Phelan son de una enorme riqueza filosófica y que hay otros autores cuyos planteamientos coinciden en hacerse preguntas similares sobre la naturaleza de la presencia desde distintos ámbitos, pero todos ellos en relación al arte y las experiencias estéticas entre lo público y lo privado.

Diana Taylor ha estudiado los alcances de la definición de performance, recordando que hay factores como la dificultad de traducir el término al español, la relación con otras definiciones como la actuación o la ejecución en vivo, pero también analiza su potencial político como postura de ruptura, que podrían caracterizar la diversidad del arte de acción. A través de ese trayecto complejo de prácticas relacionadas al performance, Diana Taylor<sup>5</sup> reconoce el trabajo de artistas latinoamericanos como Maris Bustamante

---

5 Diana Taylor, “Introducción” en *Estudios avanzados de performance*, ed. D. Taylor & M. Fuentes (Fondo de Cultura Económica, 2011), 7-30.

y Mónica Meyer, ambas activas en la práctica pero que han cartografiado la historia del performance en México, por otra parte de los estudios de Josefina Alcázar, Fernando Fuentes y Antonio Prieto, así como la importancia de Hélio Oiticica y Lygia Clark, artistas ligados al neoconcretismo en Brasil, y el trabajo de Augusto Boal en el teatro (Taylor, 2011, pp. 9-10). Menciona también como parte de esta historia culturalmente más cercana a nosotros, las exploraciones de Guillermo Gómez-Peña, las del efímero pánico de Alejandro Jodorowsky y las de Felipe Ehrenberg.

En su introducción a *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor propone tres puntos de partida para cartografiar las condiciones de esta diversidad,<sup>6</sup> el primero consiste en la definición, en la palabra, en su traducción y en su historia ligada al *happening* y a *Fluxus*. El segundo, que comparte la idea de RoseLee Goldberg, quien considera que desde el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo hay prácticas similares que surgen como experimentación y que irían evolucionando, inspiradas en el instinto de la vanguardia, que rompe los límites de la obra intentando romper los límites del arte y cuestionando la forma. Y el tercero, que reconoce que el performance se adapta, o mejor dicho, refleja las preocupaciones socio políticas en las que interviene. De modo que, aunque tenga algunas cualidades generales, parte de su sentido es tomado de las circunstancias locales, a veces de violencia, de represión mediática, problemas raciales o de género y movimientos sociales. La intención de Diana Taylor y Marcela Fuentes, no es solo la de realizar una breve historia del performance en dicha antología, sino representar cómo se conecta esta diversidad de prácticas artísticas con una diversidad de prácticas culturales, y cómo estas

---

6 *Ibid*, 9-11.

se encuentran con el trabajo textual, donde “los teóricos (feministas, marxistas, postestructuralistas, etcétera) son los que complican toda noción *a priori* del cuerpo como algo “natural” o dado”.<sup>7</sup>

Lo que todas esas propuestas tienen en común es la integración del cuerpo como objeto, como territorio, el cuerpo podría ser entendido como punto de inflexión entre lo público y lo privado. El cuerpo es el origen del performance, pero en el acto, delimitado como objeto de arte, el cuerpo se transforma, y potencialmente transforma con ello la noción de cuerpo, sus definiciones. Todas las obras de arte pasan por el cuerpo para llegar a otros cuerpos. Las expectativas que podamos tener de un arte como el performance, no pueden sino comenzar apenas aquí, satisfacerse en esta indagación corporal. El arte responde a lo que puede haber de común entre nosotros como humanos, y lo primero que hay son preguntas sobre nuestra propia existencia, ¿qué significa estar unido a un cuerpo?, ¿ser un cuerpo? Como bien describe el título de una obra de Barbara Kruger *Tu cuerpo es un campo de batalla*, el cuerpo materializa el deseo, la construcción de la identidad y la exclusión. Pero no es que los artistas del performance se conviertan en activistas del cuerpo, sino precisamente por las posiciones y los valores depositados sobre estos cuerpos es que su situación se convierte en un espacio idóneo para el arte (y la guerra) de un campo biopolítico.

Han existido diversas aproximaciones teóricas a esta manifestación artística desde el teatro, desde la antropología. Una de esas propuestas es la de Peggy Phelan, que resulta arriesgada en la medida en que afirma que la parte fundamental del performance consiste en su carácter efímero, es decir, en su no reproductibilidad, cabe aclarar que

---

7 *Ibid*, 12.

Phelan no descalifica las acciones u otros actos registrados en video en cuanto a su valor estético o artístico, pero ella considera que el poder del performance reside en el hecho de desaparecer: “En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la naturaleza de su propia ontología”.<sup>8</sup> Las obras que basan su difusión en registros serían entonces performance en el momento de su ejecución pero no después, es decir que esos registros tienen un rol secundario que responde a otros fines, por ejemplo la divulgación pero no podrían reemplazar la experiencia del performance como arte en vivo. A Phelan le interesa el presente, el aquí y el ahora del performance, al proponer una ontología del performance cobran sentido muchas preguntas sobre la naturaleza de esta manifestación artística.

La particularidad del *performance art* como acto en vivo, o como acto vivo, ya se encontraba en la noción de teatro como acontecimiento, no solo como algo que se actúa sino como algo que ocurre, como un suceso. Ante las nuevas tecnologías surgen diversos debates sobre las posibilidades del *streaming* y cómo tales formatos transforman la naturaleza misma de las obras. El debate en las artes escénicas sobre la legitimidad del videoteatro, tiene su paralelismo, en el caso del performance, ante la relación entre obra y registro. La cuestión de hablar de éstos temas en cuanto no objetuales reside precisamente en que toda manifestación artística efímera está destinada al olvido sin una huella tras de sí. Dependiendo de qué postura se tome, el potencial de desaparición tras el acto puede ser considerado como la esencia misma de un acto político o una vulnerabilidad. De esto se percataba Peggy

---

8 Peggy Phelan, “Ontología del performance: representación sin reproducción”, 97.

Phelan desde que se integró la foto fija como principal registro de los performances y *happenings* de la escena de Los Ángeles, California, en los años setenta, como lo describe en otro texto, *Violence and rupture. Misfires of the ephemeral*, señalando que algunos artistas estuvieron conscientes del poder del registro fotográfico y supieron usarlo a su favor:

Yves Klein's Leap into the Void makes this point exceptionally clear. Some performances are planned primarily for the camera, with the live audience a somewhat secondary consideration. It is not accidental that Chris Burden, Bruce Nauman, Joan Jonas, and Marina Abramovic have secured central places in the history of performance art; for in addition to creating brilliant live art, they were also astute about photographing and videotaping their work early on.<sup>9</sup>

Si bien en *Ontología del performance* inicia con afirmaciones que asemejan un manifiesto para, posteriormente, estudiar la obra de varios artistas y desarrollar las ideas sobre la desaparición, el cuerpo y otros tópicos que aborda desde el psicoanálisis, en *Violence and rupture. Misfires of the ephemeral*, la autora recupera su propia experiencia de la escena californiana, aportando una mirada cercana a la emergencia de este arte, donde los principales artistas eran Chris Burden

---

9 Traducción por Google: "El Salto al Vacío de Yves Klein deja este punto excepcionalmente claro. Algunas performances se planifican principalmente para la cámara, dejando al público en vivo en un segundo plano. No es casualidad que Chris Burden, Bruce Nauman, Joan Jonas y Marina Abramovic se hayan ganado un lugar central en la historia del arte escénico; además de crear brillante arte en vivo, también fueron astutos al fotografiar y grabar su trabajo desde el principio". En Phelan Peggy. "Violence and rupture. Misfires of the ephemeral" en *Live Art* in L. A., ed. P. Phelan (Routledge, 2012), 8.

y Allan Kaprow.<sup>10</sup> Desde esa perspectiva se entienden los primeros *happenings* como obras de *performance art*, tituladas de esa manera en la serie realizada por Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts*, en 1959. De acuerdo al testimonio de Peggy Phelan, simultáneamente Burden, Kaprow, junto a muchos otros artistas, forman parte de la primera generación de performanceros en Estados Unidos. Podemos constatar en los textos de Phelan que el dilema entre acción, reproducción y registro ha acompañado al performance desde sus orígenes. La fotografía implicaba la posibilidad de materializar lo efímero, al mismo tiempo que permitía entrar en los libros de historia del arte, es decir, implicaba también su absorción en el mercado del arte, cosa que las artes no objetuales evitaban, de manera similar a las posturas del anti arte en las primeras vanguardias del siglo XX.<sup>11</sup>

Visto de esta manera el *happening* de Allan Kaprow muestra la tendencia de toda una generación de artistas preocupados por la búsqueda de una des-objetificación de los fenómenos artísticos. Otro de los textos que marcaron especial atención a esta tendencia fue *La desmaterialización del arte*, escrito por Lucy R. Lippard y John Chandler, de acuerdo al testimonio de Peggy Phelan (2012), este texto despertó particular interés tanto en Kaprow como en otros artistas:

Many visual and performance artists working in the 1960s were interested in what Lucy Lippard and John Chandler first dubbed “the dematerialization of the art object.” Much of this work, but by no means all, was motivated by a desire to resist the commodification of the art object. Artists such as

---

10 *Ibid*, 3.

11 *Ibid*, 8-12.

Kaprow, Montano, and Marioni, to name only a few influential artists in California working with these ideas, were especially interested in creating actions rather than objects.<sup>12</sup> (p. 12)

Cabe aquí recordar que la propuesta de Peggy Phelan en cuanto a la ontología del performance es un tanto distinta de aquella noción de autenticidad que planteaba Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*,<sup>13</sup> pero comparten algunos elementos, como la diferencia entre la experiencia de los actores en el teatro, por contraste con la intervención del montaje del cine, la distribución masiva, y todo lo que implica la apreciación de algo que ya ocurrió y es reproducido. Walter Benjamin hacía referencia a un ensayo de Paul Valéry para aludir al aquí y el ahora de la obra de arte:

Tal como el agua, el gas y la corriente eléctrica llegan a nuestros hogares desde lejos para servirnos con imperceptible maniobra, así se nos abastecerá en el futuro igualmente de imágenes visuales o series organizadas de sonidos que aparecerán y volverán a abandonarnos con un pequeño gesto, casi un signo.<sup>14</sup>

---

12 Traducción por Google: “Muchos artistas visuales y de performance de la década de 1960 se interesaron por lo que Lucy Lippard y John Chandler denominaron inicialmente «la desmaterialización del objeto artístico». Gran parte de este trabajo, aunque no todo, estaba motivado por el deseo de resistir la mercantilización del objeto artístico. Artistas como Kaprow, Montano y Marioni, por nombrar solo algunos artistas influyentes de California que trabajaron con estas ideas, estaban especialmente interesados en crear acciones en lugar de objetos”. Ibid, 12.

13 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,” en Walter Benjamin, *Obras*, Libro I, vol. 2, ed. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Abada, 2008), 49-85.

14 Valery, citado por Benjamin en, “La obra de arte en la época de su re-  
Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Cuando Paul Valéry escribió *La conquista de la ubicuidad*, en realidad estaba pensando en la música, en su posible disposición instantánea. Vale la pena recuperar, en este contexto, una de las definiciones que explora Diana Taylor en *Estudios avanzados de performance*, me refiero la definición que atribuye a Lucía A. Golluscio, quien entiende performance como ejecución o actuación.<sup>15</sup> Esto muestra una de las posibles diferencias entre performance y *happening*, la cual reside en la noción de performance como algo que se ejecuta y *happening* como algo que sucede. El *happening* pone énfasis en el acontecimiento más que en la puesta en escena, muy a pesar de que lo acontecido está inscrito dentro de dicha ejecución y sólo es posible por ésta. La misma noción de ejecución con sus matices en el idioma inglés implica la relación del ejecutor con todas las artes que se presentan en vivo, como la música.

Ante la fascinación por la posibilidad de la reproducción instantánea existe también lo que Enrico Fubini denomina como “la vida secreta de la obra musical”, refiriéndose a la interpretación, en su *Estética de la música*:

Además, el intérprete hace evidente, en su mismo modo de actuar, ese contacto de orden casi físico, instintivo, con la obra musical; el ímpetu de la creación, sus ritmos interiores, el flujo melódico y sus vibraciones, sus pausas, sus inflexiones, son hechos propios por el intérprete, que los vive físicamente en primera persona y los hace reales, audibles y palpables a través del concreto ejercicio de su arte, que es una operación al tiempo física y mental.<sup>16</sup>

---

productibilidad técnica,” 53.

15 Taylor, Diana. “Introducción”, 7.

16 Enrico Fubini, *Estética de la música* (Antonio Machado Libros, Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Ante el tema de la inmediata disposición de las obras se requiere un equilibrio entre las necesidades de la audiencia y las del intérprete en el caso, por ejemplo, del teatro y la ejecución musical en vivo. La inmediata reproductibilidad o disposición de las obras implica pensar en la experiencia de la interpretación. Distintas manifestaciones artísticas tienen muy distintas relaciones con el público y con el mercado. La experiencia que suscita una presentación de danza contemporánea en YouTube, por ejemplo, es distinta a la de un video sobre temas cinematográficos, cuya naturaleza consiste en la captura y reproducción de imagen en movimiento de fragmentos de varias películas.

El dilema de las reproducciones videográficas de obras teatrales, que ha causado recientes debates, por las condiciones en que la pandemia orilló al uso del *streaming* de obras de manera provisoria, es traído aquí porque revela un aspecto muy profundo que mantiene el *performance art*: la relación de actores y espectadores en el teatro del mundo. Recordemos que la potencia que proponía el performance y el *happening* desde sus primeras décadas era la irrupción en la esfera pública, más que la apreciación contenida en un espacio determinado, como una pantalla o un dispositivo electrónico. En cambio existieron también movimientos, como el accionismo Vienés, que implicaba una relación deliberada con el cine experimental y el video arte, pienso en concreto en las acciones de Günter Brus. Dichas acciones implicaban la ruptura de varios medios a la vez, implicando una reflexión sobre la naturaleza del medio, y que para lograrlo requieren de esa situación interdisciplinar y multimedial. Considerando el ambiente vanguardista que dio pie al performance, con la necesidad de mezclar el arte con la vida, de cuestionar el medio, de borrar todos los límites, es natural que el arte de acción haya

involucrado registro audiovisual por distintos motivos y la experimentación es solo uno de ellos. Ante tal argumento, se entiende que una propuesta del performance como arte efímero, en toda la extensión de la palabra, resulte limitante. No obstante, hay que profundizar un poco más en nociones como la de “aparecer” para entender de dónde proviene el interés por la presencia.

Por su intención de ruptura el performance de los años sesenta marcó intencionalmente una distinción respecto al teatro, se tenía la necesidad de presentarse como un arte nuevo, con nuevas reglas o que cuestionara toda convención formal. Claro está que los performanceros no se entienden a sí mismos como actores en los términos convencionales de las artes escénicas. Las acciones se realizaron en espacios públicos o poco usuales, para separarse del teatro, para cuestionar la relación entre lo público y lo privado o para fusionarse con la vida de alguna manera. Pero este debate, que cada tanto vuelve a plantearse, entre registro o documentación y acción como aparición o presencia, nos lleva a reconsiderar las nociones más primigenias del teatro, más allá de las convenciones sociales o institucionales, de las que deseaba desprenderse en un principio.

Me parece pertinente cómo el estudio de todas éstas manifestaciones artísticas revela relaciones que en otros momentos parecieron imposibles, la noción de Peggy Phelan de una ontología del performance es una aproximación similar a lo que propone Jorge Dubatti desde las artes escénicas, dado que se pregunta, por la naturaleza ontológica del teatro. Como propone Dubatti, el teatro como acontecimiento supone condiciones particulares:

[...] la filosofía del teatro lo define como un acontecimiento ontológico que se diferencia

de otros acontecimientos por la producción de poésis y expectación en convivio, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético.<sup>17</sup>

La idea del instante presente, entonces, no es exclusivamente una referencia a lo temporal, sino a la idea de presencia, es decir: presente no sólo significa “en este momento”, también significa “estar ahí”. De modo que el tema del registro de algo ya ocurrido que desapareció, se puede mirar de otra forma, si se lo entiende como algo cuya aparición constata quien es testigo en tanto que acontece en un espacio compartido. La obra no solo se habilita en su máxima expresión por la idea de temporalidad o documentación de lo ocurrido, sino por la co-presencia, habitar un mismo espacio al mismo tiempo, relacionarse, incluso confrontarse con la presencia, no solo de la acción como arte, sino con la presencia de los otros en una experiencia colectiva. En otra parte de su ensayo Jorge Dubatti coincide en el origen de la palabra teatro (lo atribuye a Bailly):

La palabra teatro, de origen griego, comparte su raíz con el verbo *theáomai* (ver, examinar, ser espectador en el teatro, etcétera), una de cuyas acepciones incluye el matiz de ver aparecer o reconocer la presencia de algo ante nuestros ojos [Bailly, 1950:917-918]. Vamos a los convivios teatrales a ver aparecer entes poéticos, a reconocer la manifestación de los cuerpos poéticos de duración efímera: somos en parte, como espectadores, testigos de esas apariciones.<sup>18</sup>

---

17 Jorge Dubatti, *Introducción a los Estudios Teatrales*, (Libros de Godot, 2011), 27.

18 *Ibid*, 80.

El teatro, el *happening* y el performance comparten la idea de un acontecimiento premeditado que está diseñado para sobresalir entre el flujo regular de la vida. A esto se suman sus posibilidades de cuestionar límites dentro del discurso del arte por su carácter efímero, y por otra parte de tener una injerencia o cuestionar prácticas sociales o políticas. Es decir, que parte de la peculiaridad del performance reside en el hecho de insertarse en la esfera pública por medio de dichas experiencias en las que varios son testigos. Ciertamente es que por medio de fotografías somos testigos de otra forma, y que hay manifestaciones artísticas que solo son posibles por esa distancia, pero, aún en medio de todos los dilemas relacionados a la dinámica de la verdad en la fotografía o en cualquier otro medio, el acto de estar presente convierte lo que se atestigua como indiscutible.

El dilema entre si el performance debe o no representarse estrictamente en vivo, remite a la concepción misma de un arte inmaterial. Como hemos visto dicho dilema revela una profunda conexión con el teatro, quizá algo inesperada, en la medida que siempre hemos seguido la narrativa de que si acaso el performance ha tenido vínculo alguno con el teatro es algo así como un vínculo arcaico. Por esta razón me interesa abordar también la mirada de Susan Sontag en un ensayo que escribió en los años sesenta. El ensayo de Susan Sontag sobre *happening*, que data de 1962, es uno de los testimonios más interesantes del accionismo, considerando que Allan Kaprow recién empezaba a usar el término *happening* poco antes, en 1959. El ensayo titulado *Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical*,<sup>19</sup> aparece en la famosa antología de Susan Sontag titulada *Contra la Interpretación*. Es un texto que refleja las impresiones de

---

19 Susan Sontag, "Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical," en *Contra la interpretación*, ed. Susan Sontag (Alfaguara, 2005), 340-354.

un arte nuevo y difícil de describir, en ese sentido recuerda un poco los primeros textos sobre cine, y tiene mucha relevancia porque aborda cuestiones que son aplicables al performance.

Susan Sontag habla de la escena de Nueva York y destaca que la mayoría de los artistas que hacen *happening* son pintores<sup>20</sup>. También destaca que parece que el *happening* busca molestar al público, incomodarlo, frustrar a público de alguna manera, hoy podríamos decir que, en efecto, el performance busca desafiar el *statu quo* y orillar a que el espectador también se pregunte ¿qué determina el *statu quo* y para quién? Dicho de otra forma, hay intención de sorpresa y de impredecibilidad en las acciones, pero también de involucramiento del público. Para la autora el *happening* es consumido en el terreno, no puede ser comprado y no es posible llevárselo a casa. Pero quizá uno de los aspectos más interesantes que destaca Susan Sontag es que el uso deliberado de ciertos materiales, el interés en sí mismo por la materia física revela un nexo con la pintura:

Esta preocupación por los materiales, que pudiera dar la impresión de aproximar los happenings más a la pintura que al teatro, es también expresada en el uso o tratamiento de las personas, no tanto como «personajes», cuanto como objetos materiales.<sup>21</sup>

El énfasis que hace Susan Sontag no es sobre algún tipo de material en particular, sino el hecho de que el *happening* implica no sólo un suceso sino una transformación material, donde la puesta en escena se asimila al *assemblage*, con la particularidad de que esa puesta en escena incluye al artista y

---

20 *Ibid*, 340-341.

21 *Ibid*, 345.

al público como si ellos mismos fueran materiales dispuestos sobre una superficie. La disposición de esa puesta en escena, en sentido de materia dispuesta, parece una consecuencia lógica de la pintura neoyorquina de los años cincuenta, así como del nuevo realismo y de las Antropometrías de Yves Klein, donde el cuerpo como objeto es parte del registro de un acontecimiento. En el caso del accionismo Vienés, que también tuvo lugar en los años sesenta, la asimilación entre medios como pintura, performance, incluso video, es muy afín a la transición de la pintura a la acción. La búsqueda de libertad y la transgresión de los medios convencionales, del *action painting* al *assemblage*, muestran el antecedente pictórico del *happening*.

Algunos han denominado a los *happenings* «teatro de pintores»; lo que significa —dejando aparte el hecho de que la mayoría de los participantes en ellos sean pintores— que pueden ser descritos como pinturas animadas o, más exactamente, como «collages animados o *trompe l'oeil* vivificados». <sup>22</sup>

Pero la parte vinculada a la sátira social o al comentario social en el performance o el *happening* proviene, de acuerdo a Susan Sontag, de una influencia surrealista. La autora, al pensar en el interés por los sueños, que pueden incluso devenir en pesadillas, recuerda la influencia del surrealismo en otras generaciones de artistas y piensa en el tono de terror que puede percibirse en la obra Willem de Kooning y Francis Bacon. Finalmente Sontag sostiene que el trabajo de Antonin Artaud en *El teatro y su doble* y en el concepto de teatro de la crueldad, muestra la profunda relación subyacente entre teatro y *happening* (Sontag p.351). En Artaud parece confluir todo lo que aparece en

---

22 *Ibid*, 346.

las vanguardias, en cuanto a romper los límites se refiere, encontramos un juego con la violencia que nos recuerda al dadaísmo, existe la ambición de fusionar el arte con la vida, la sátira social, el interés por los sueños, pero Artaud, más que decantarse por el minimalismo de obras como la de John Cage, se vuelca a un tono mucho más visceral.

De hecho la metáfora de lo visceral funciona para referir a esa relación entre la pintura de acción y el accionismo Vienés desde la perspectiva de las ideas de Artaud, es decir, como una metáfora de sacar al exterior las vísceras como si de pintura se tratase, o como exponer una vida interior de manera que puede resultar grotesca o violenta, por pertenecer a las profundidades de cuerpo y la mente. Susan Sontag deduce que hay algo de cómico en la tragedia cuando es abordada desde el surrealismo, recuerda que los prejuicios sociales afloran como aflora la risa en medio de algunos *happenings*, la violencia y el absurdo se combinan, produciendo una sensación de ruptura:

Las recetas que Artaud ofrece en *El teatro y su doble* describen mejor que cualquier otra cosa lo que son los *happenings*. Artaud muestra la conexión entre tres rasgos típicos del *happening*: primero, su tratamiento suprapersonal o impersonal de las personas; segundo, su hincapié en el espectáculo y el sonido y su indiferencia respecto del mundo; tercero, su confesado propósito de agredir al público.<sup>23</sup>

De alguna forma, en los textos recopilados en *Estudios avanzados de performance* predomina la mirada del artista del performance, del teórico o de lo que denominan como *performance theorist*,<sup>24</sup> mientras en el texto de Susan Sontag

---

23 *Ibid*, 352-354.

24 Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 217.

sobre el *happening* se refleja una mirada del público que es increpado por lo que ocurre en esos actos. “El happening opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas”,<sup>25</sup> dice Sontag. La lectura de Susan Sontag desde su propia experiencia en los orígenes del arte de acción coincide con el testimonio de Peggy Phelan. El carácter un tanto agresivo, al que aludía Sontag, que puede causar el performance reside en que es como una exposición que consiste en estar expuestos siendo espectadores, es decir, de sentirse expuesto o visto, mientras vemos al otro abrir esa ruptura temporal y presencial en las convenciones del cuerpo, esto lo explica Peggy Phelan cuando habla de Angelika Festa:

La idea de que la percepción puede renovarse eternamente es uno de los motivos fundamentales de las artes visuales. Pero, en el teatro en general, se rompe la oposición entre ver y hacer; la distinción suele presentarse como éticamente inmaterial. Festa, cuyos ojos están cubiertos con cinta adhesiva durante todo el performance, cuestiona la complicidad tradicional de este intercambio visual. Sus ojos son por completo inasequibles, y mientras más se trata de verla, más se cae en la cuenta de que para “verla” es necesario ser visto. El drama de todas estas imágenes depende por entero del sentido de verse a sí mismo y de ser visto como otro.<sup>26</sup>

Tiene mucho sentido la postura de Peggy Phelan en tanto que un registro de obra no devuelve la mirada, recupera el acontecimiento en otro orden, en otro tipo de relación con el otro, pero no mantiene la posibilidad de sentirse expuesto ante la exposición del otro en un acto en

---

25 Sontag, “Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical,” 343.

26 Peggy Phelan, “Ontología del performance: representación sin reproducción,” 113.

vivo. El performance como acontecimiento, como hecho estético, mantiene el elemento de presencia, de convivio, de relación no solo intelectual sino física, de interacción corporal y humana con el otro.

Quiero tomar la noción de acontecimiento en el teatro y su paralelismo con el performance como un arte del cuerpo, pero también como un arte público, para traer al debate el tema del carácter político del performance. Varios conceptos de la obra de Hannah Arendt pueden ser pertinentes para hablar de ese aspecto del arte como acción. Algunos de estos conceptos aparecen en *La condición humana*<sup>27</sup>, donde la autora hace una genealogía de la relación entre *vita contemplativa* y *vita activa*, que puede ser entendida como la relación entre teoría y praxis. Buena parte de la obra de Hannah Arendt está dedicada a conciliar pensamiento y acción, ella misma se consideraba como teórica política, no como filósofa, la diferencia está en el concepto mismo de teoría que proviene del griego *theōría*, es decir contemplación, éste sentido lo comparte el teatro por su origen en la palabra griega *théatron*, lugar para contemplar. La importancia que da Hannah Arendt a las tragedias y la épica no solo reside en su relación a los actos heroicos, que tienen un componente político, sino al hecho de que se sustenta en lo que denomina “acción”. Las actividades que se consideran deseables son dignas de mostrarse en público, mientras otras que se consideran vergonzosas se mantienen en la esfera privada. Considero que dicha relación de lo que puede y lo que no puede mostrarse en la esfera pública, es la dinámica que busca desafiar el arte de acción.

Para Hannah Arendt la importancia de la convivencia del ser humano es primordial, para los griegos las actividades más importantes eran las que pueden trascender, en el

---

27 Hannah Arendt, *La condición humana*, (Paidós, 2009).

sentido de que no se consumen y desechan como sucede con los alimentos en el ciclo vital. El arte como pensamiento huye de lo tangible, pero al convertirse en obra permanece y ocupa un lugar trascendente en el mundo. Las obras creadas por el artista como *homo faber* tienden a la inmortalidad. Esta es la razón de que la autora considerara que, de todos los fabricantes o creadores de objetos, los artistas desde su autonomía, representan la mayor libertad política, aún cuando producen obras que no tienen un uso en concreto sino que son fines en sí mismos. El performance por otra parte, parece desafiar la idea de permanencia mientras se dedica a la acción como tal. Me interesan las ideas de Arendt porque ella estaba convencida de que el arte no es mera contemplación en sentido de permanecer inmóvil o a la espera, sino que el arte, incluso un arte autónomo, como el que dio pie a las vanguardias, es una forma de la *vita activa*. Lo que ella trataba era restablecer el vínculo entre acción y contemplación y tomó al arte como uno de los principales puntos de referencia.

Otras de sus ideas más importantes sobre el arte las encontramos en sus *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*,<sup>28</sup> donde aborda con especial interés la estética kantiana, es decir, la *Crítica del juicio*. Y por último, en *La vida del espíritu* vuelve a tratar temas que podemos relacionar al arte y en éste caso al performance, al tratar la idea de actores y espectadores en el teatro del mundo. Tanto en esos libros como en ensayos publicados en antologías, Hannah Arendt mostró un gran interés en diversos tópicos en que el arte juega un papel esencial. Su última obra, *La vida del espíritu*<sup>29</sup> consistía en tres partes, El pensamiento,

---

28 Hannah Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, (Paidós, 2003).

29 Hannah Arendt, *La vida del Espíritu*, (Paidós, 2002).

La voluntad y El juicio. En *El pensamiento* aborda los problemas que preocupaban a Kant en la *Crítica de la razón pura*; en la segunda parte, *La voluntad*, desarrolla los problemas de la *Crítica de la razón práctica*, finalmente, en *El juicio* pretendía plantear la facultad de juzgar a partir de las ideas de Kant en la *Crítica del juicio*. Aunque la obra quedó inconclusa, muchas de las ideas sobre el juicio habían sido planteadas a lo largo sus otras obras, además de las *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, que fueron publicadas de manera póstuma.

La facultad de juzgar resulta en una manera de mantener una distancia, podríamos decir, de efectuar una mirada crítica con el fin de emitir juicios por medio de la prudencia. El viaje del filósofo o el del artista en este caso no sería sólo una retirada permanente sino una distancia necesaria para después jugar el rol que le corresponde, un rol crítico. En el arte es común el crear obras y planteamientos que propongan posturas críticas ante diversos fenómenos socioculturales. El performance, al ser un arte que se basa en la acción, más que en la construcción de un objeto, suele insertarse en las estructuras y espacios en los que se despliega a manera de sacudida. Hannah Arendt planteó en *La condición humana* y en *La vida del espíritu* esa relación. En la primera parte de *La vida del espíritu*, Hannah Arendt propone que el mundo es como un teatro:

Los seres vivos hacen su aparición como actores en un escenario preparado para ellos. El escenario es el mismo para todos los que están vivos, pero parece distinto para cada especie, diferente incluso para cada individuo. [...] Aparecer siempre implica parecerle algo a otros, y este parecer cambia según el punto de vista y la perspectiva de los espectadores. En otras palabras, todo objeto que aparece adquiere, en virtud de su propia condición

para aparecer, una suerte de disfraz que puede, pero no tiene por qué, ocultarlo o desfigurarlo. El «parecer» se corresponde con el hecho de que cada apariencia, a pesar de su identidad, es percibida por una pluralidad de espectadores.<sup>30</sup>

En *La condición humana* Hannah Arendt se preguntaba por la aparente confrontación entre *vita activa* (acción) y *vita contemplativa* (teoría). En esta relación, las artes, como actividades del intelecto, forman parte de la vida contemplativa, pero no de una manera completamente separada de la vida política, ya que el arte tiene un papel importante en la esfera pública, esto es fundamental sobre todo en manifestaciones como el *performance art*. La relación originaria del teatro con la esfera pública es muy cercana a la noción política de la acción en Hannah Arendt:

Toda actividad desempeñada en público puede alcanzar una excelencia nunca igualada en privado, porque ésta, por definición, requiere la presencia de otros, y dicha presencia exige la formalidad del público, constituido por los pares de uno, y nunca la casual, familiar presencia de los iguales o inferiores a uno.<sup>31</sup>

Para trascender como lo hacen los actos heroicos, esos actos como apariciones necesitan del *homo faber*, en este caso como artista del performance. En su particular modo de existencia, el performance puede requerir de registro para convertirse en objeto material y prevalecer al paso del tiempo pero, como hemos visto a lo largo de este ensayo, no necesariamente. El segundo capítulo de *La condición humana*, titulado *La esfera pública y la privada*, comienza con estas palabras que definen la vida activa:

---

30 *Ibid*, 45-46.

31 Hannah Arendt, *La condición humana*, 58.

La *vita activa*, vida humana hasta donde se halla activamente comprometida en hacer algo, está siempre enraizada en un mundo de hombres y de cosas realizadas por éstos, que nunca deja ni trasciende por completo.<sup>32</sup>

Lo social del performance, en el sentido de *vita activa* está determinado no solo por el hacer sino por la vida estando juntos, la autora continúa, más adelante, con lo siguiente: “Ninguna clase de vida humana, ni siquiera la del ermitaño en la agreste naturaleza, resulta posible sin un mundo que directa o indirectamente testifica la presencia de otros seres humanos.”<sup>33</sup>

El trascender de este aparecer es lo que convierte la experiencia estética en experiencia artística. La existencia del documento o archivo constata el suceso, pero no le corresponde la posibilidad de reemplazar la presencia o rebasar su jerarquía en el acto de vivir juntos o coexistir, con todas las implicaciones corporales y políticas que esos encuentros representan. De modo que la noción de performance como arte en vivo no solo trata de la irrepetibilidad del acontecimiento, sino del acto de ser testigos, al mismo tiempo, de un suceso que implica los cuerpos de quienes lo viven juntos, de esto que es posible porque políticamente el espacio lo permite, independientemente de si son actores o espectadores. Las ideas de Arendt sobre la acción, la esfera pública y la contemplación en su raíz griega, que como hemos visto es similar a la de teatro, se asemejan mucho a los conceptos planteados por Jorge Dubatti cuando dice que “*La teatralidad es anterior al teatro y está presente en prácticamente la totalidad de la vida humana: consiste en*

---

32 *Ibid*, 37.

33 *Ibid*, 37.

*la relación de los hombres a través de ópticas políticas o políticas de la mirada.*”<sup>34</sup>

## Conclusiones

Puesto que estamos inmersos en el mundo como una especie de escenario, la contemplación es un distanciamiento, un cambio de papel de actor al de espectador, y, por qué no decirlo, también a la inversa, cuando alguien decide dedicarse al arte y replantearse cómo funciona el teatro del mundo y qué estructuras requieren ponerse en tela de juicio. El proceso de desplazamiento entre la contemplación y la acción está en constante movimiento. Lo que busca la facultad de juzgar es la prudencia; el camino de la contemplación es un viaje de ida y vuelta, hay un distanciamiento que permite pensar y desprendernos de juicios subjetivos para luego retornar a la acción. Considero, no obstante, que existen manifestaciones artísticas cuya naturaleza es transmedial y parte de su discurso es el uso mismo del medio, prácticas artísticas que hacen uso del video o la fotografía, no solo como herramienta de registro sino como piezas fotográficas o audiovisuales que abordan esos soportes, creando desafíos, no necesariamente a la definición de performance, sino al medio en que habitan.

Ante el vaivén entre si el arte del performance debe o no ser efímero, que implica la cuestión de si debe o no ser registrado, quiero proponer que la postura de Peggy Phelan es la más contundente en sentido filosófico, sin que esto implique que los registros sean irrelevantes o innecesarios. El centro de este planteamiento es la idea de presencia, en tanto que es en la presencia, y no en los documentos, donde entramos en contacto con el otro. El

---

34 Jorge Dubatti, *Introducción a los Estudios Teatrales*, 54.

carácter de archivo es tan importante como la escritura misma, tan importante como la teoría, pero no es la vida ni la reemplaza. No es que los registros en fotografía o video de tales acontecimientos carezcan de un papel crucial, sin embargo representan experiencias incompletas, o bien, que pertenecen a otro orden, con otras implicaciones políticas y con otros atributos estéticos.

Aunque en sus orígenes el performance como una nueva manifestación artística renegó de su vínculo con el teatro en términos de técnica, formato y convenciones, ahora podemos ver que el performance se parece más al teatro de lo que en inicio se pensaba, es decir, en sentido filosófico, en la naturaleza de lo que el aparecer de las obras, su carácter de acción y las relaciones entre actores y espectadores en el teatro del mundo. Lo importante en la postura del performance como acontecimiento no es simplemente su desaparición, como suele reducirse a las ideas de Peggy Phelan, sino la noción de presencia ante los otros, es decir, de la presencia completa con los cinco sentidos, de interacción, de calidez humana, que crea un vínculo de experiencia cuasi teatral entre actores y espectadores. Si consideramos que lo que los discursos sobre performance y accionismo aceptan de manera unánime es la importancia del cuerpo, ¿no es, acaso, la presencia completa la más genuina experiencia corpórea posible para el performance?

Si de algo nos dimos cuenta durante la pandemia de la COVID-19 fue de todas las otras consecuencias del aislamiento, las de carácter psicológico y social ¿No son las manifestaciones en las calles y los conciertos en vivo experiencias que necesitan de la presencia para tener el peso que tienen en la vida de las personas? Más allá de la obvia necesidad histórica ¿cómo podría un archivo reemplazar el carácter humano de estas situaciones? Recordemos que parte de la propuesta del arte de acción responde no solo a los

problemas del cuerpo sino a temas como la desmaterialización del arte y la fusión del arte con la vida. No es la memoria suelta como si de un archivo se tratara, sino su referente, la experiencia, lo que se propone. Lo que cuestiona la noción de performance como arte del presente no es la importancia del registro sino su jerarquía, que en ningún momento podría ser mayor que la de un acontecimiento presencial donde existe el vínculo espacio temporal de personas que conviven, con las implicaciones corporales y políticas de ese momento.

El sentido de lo efímero en el performance no tiene la mera intención de evitar cualquier tipo de registro, sino de resaltar la noción de acontecimiento como aparecer, dicho de otra forma: de ser una situación espontánea que irrumpe en la esfera pública. Si lo que buscaba la violencia de Artaud era explorar aquello que en los seres humanos se encuentra oculto y, al mismo tiempo, cuestionar los mecanismos que delimitan el comportamiento humano y se materializan en la norma social, la idea de algo que es diseñado para aparecer con tal potencia, pone a la luz del espacio público aquello que de otra forma permanecería oculto por hegemonías del discurso. En este sentido, el performance como, arte del cuerpo y arte de acción, busca comprender al ser humano y defender la libertad ayudando a señalar posibles anomalías en nuestra tolerancia como sociedad. Esa parece ser una de las razones para que muchas de las batallas sobre el cuerpo y sus definiciones hayan encontrado en el performance una vía de acción. Quizá lo que intentaba decir Susan Sontag cuando relacionaba la idea de lo terrorífico con el surrealismo y sus búsquedas por el inconsciente, así como con las ideas de Artaud y el *happening*, era acerca de lo monstruoso en el sentido de algo que se de pronto se muestra, como algo que aparece o que despierta, que irrumpe en el flujo normal de la vida y que nos despierta de alguna manera. En cierto modo lo que

busca el performance es lograr que quienes lo presencian no sean los mismos tras el acontecimiento, que al ser parte de la situación se vean transformados o tocados.

## **Bibliografía**

Arendt, Hannah. Conferencias sobre la filosofía política de Kant. Paidós, 2003.

Arendt, Hannah. *La vida del Espíritu*. Paidós, 2002.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Paidós, 2009.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En Walter Benjamin, *Obras*, Libro I, vol. 2, editado por R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, 49-85. Abada, 2008.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot, 2011.

Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Antonio Machado Libros, 2008.

Phelan, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. En *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor & Marcela Fuentes, 92-121. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Phelan, Peggy. “Violence and rupture. Misfires of the ephemeral”. En *Live Art in L. A.*, editado por P. Phelan, 1-38. Routledge. 2012. Perlego. <https://www.perlego.com/book/1620687>

Picabia, Francis. “Manifiesto Caníbal Dadá, de Francis Picabia”. *Descontexto*, junio 10, 2010. <https://descontexto.blogspot.com/2010/06/manifiesto-canibal-dada-de-francis.html>.

Sontag, Susan. “Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical”. En *Contra la interpretación*, editado por Susan Sontag, 340-354. Alfaguara, 2005.

Taylor, Diana. “Introducción”. En *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor & Marcela Fuentes, 7-30. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Valéry, Paul. “La conquista de la ubicuidad”. En *Piezas sobre arte*, editado por Paul Valéry, 131-133. Antonio Machado Libros, 1999.