



## **ENSAYO FILOSOFICO: IDEA DE NO REPRESENTACION EN LA PERFORMANCE**

**Audri Yiohana Trochez Medina**

Universidad del Cauca  
Facultad de Ciencias Humanas  
Programa Licenciatura en Filosofía  
Popayán  
2016

# **ENSAYO FILOSOFICO: IDEA DE NO REPRESENTACION EN LA PERFORMANCE**

Trabajo de grado, modalidad ensayo filosófico para aspirar al título de:  
**FILOSOFA**

**Audri Yiohana Trochez Medina**

Director

**Magister Francisco Gomez Campillo**

Universidad del Cauca  
Facultad de Ciencias Humanas  
Programa Licenciatura en Filosofía  
Popayán  
2016

## Nota de aceptación

El director y los jurados una vez revisado el Informe final dan por aprobado el presente trabajo de grado

---

Firma director

---

Jurado 1

---

Jurado 2

---

Jurado 3

Popayán, Febrero 2016

**Dedicatoria**

A Juan Manuel y Bruno a quienes amo de ese modo tan especial.

**Audri Yiohana Trochez Medina**

## **Agradecimientos**

Quiero expresar mis agradecimientos a las personas que hicieron posible esta crítica y contraste con la que se realizó este documento:

Al profesor Dr. Mario Armando Valencia, Al profesor Dr. Adolfo Alban

Achinte..... Director Mg.Francisco Javier Gomez campillo....

## **TABLA DE CONTENIDO**

<b>Lista de figuras</b> .....	vii
1. Introducción .....	9
Objetivos .....	12
1.1 General .....	12
1.2 Específicos.....	12
2. En el Contexto del Arte Conceptual .....	14
3. Idea de No Representación .....	21
3.1 Diferencia entre la Dramaturgia y la Acción.....	21
3.2 Tiempo y Espacio .....	29
3.2.1 Espacio y tiempo en el teatro .....	29
3.3 Realidad no representada .....	33
4. Reencuentro entre la Vida y el Arte .....	38
5. Aspecto Político de la Performance .....	42
6. Conclusiones .....	49
7. Bibliografía.....	50

## Lista de figuras

<i>Figura 2-1: Sol LeWitt, arte minimal, estructuras.....</i>	<i>15</i>
<i>Figura 2-2: " Fountain" Marcel Duchamp.....</i>	<i>16</i>
<i>Figura 2-3: "Teatro del misterio orgástico" Accionismo vienes .....</i>	<i>17</i>
<i>Figura 2-4: Escultura cantante performance de Gilbert and Jorge .....</i>	<i>18</i>
<i>Figura 2-5: Obras de performance década de los 80s .....</i>	<i>19</i>
<i>Figura 3-1: La comedia griega orígenes del teatro.....</i>	<i>21</i>
<i>Figura 3-2: La "Denuncia" obra teatral dirigida por Helios Fernandez .....</i>	<i>23</i>
<i>Figura 3-3: Dyonisius in 69" Aby Warburg, Gerard Richter.....</i>	<i>28</i>
<i>Figura 3-4: Maria Teresa Hincapie "Havana bienal".....</i>	<i>29</i>
<i>Figura 3-5: Anfiteatro Griego .....</i>	<i>29</i>
<i>Figura 3-6 :Teatro popular en la edad media .....</i>	<i>30</i>
<i>Figura 3-7: El proscenio .....</i>	<i>30</i>
<i>Figura 3-8: Escenario teatral renacentista Isabelino .....</i>	<i>31</i>
<i>Figura 3-9 :Teatro a la italiana .....</i>	<i>31</i>
<i>Figura 3-10: Espacios no convencionales donde se desarrolla la performance .....</i>	<i>32</i>
<i>Figura 4-1: "El vendedor de gelast" performance por Albert Vidal .....</i>	<i>38</i>
<i>Figura 5-1: Performnce "Lava la bandera".....</i>	<i>44</i>
<i>Figura 5-2: Performnce "Facial hair transplant"por Ana Mendieta .....</i>	<i>45</i>
<i>Figura 5-3: Performnce "La mugre" por Rosemberg Sandoval.....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 5 -4 :Fernando Pertuz "Busco al culpable ".....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 5-5: Pierri Pinocelli "Un dedo para Ingrid" .....</i>	<i>47</i>



# Capítulo I

## Introducción



## 1. Introducción

Este trabajo se realizó pensando principalmente en escribir sobre una tendencia de arte poco convencional, revolucionaria y experimental, como lo es la performance plástica. Este enfocado desde el concepto de *representación*, se tocarán temas concernientes a esta, la relación con la vida misma, su interacción con la cotidianidad, el aspecto político y sus implicaciones sociales.

Mi interés en este tema, parte de un seminario de arte y cultura, dirigido por el profesor Dr Mario Armando Valencia, en el que se trabajó sobre las distintas tendencias del arte conceptual. De ahí el interés en trabajar sobre la performance plástica como una posibilidad de la filosofía del arte.

El tema central del trabajo consiste en demostrar a partir del concepto de “representación” las diferencias radicales existentes entre el teatro y la performance: el teatro representa y la performance no.

La intención principal radica en despertar en el lector el interés por las tendencias de arte más actuales como la performance; y la lucha de esta; por desligarse del antiguo paradigma del teatro; pues se tiende a confundir estas dos formas de expresión artística.

Inicialmente se habla del desarrollo histórico del arte conceptual en el que surge la performance, cómo son sus inicios y los artistas más representativos de la época, ya que el arte conceptual en el que surge la performance se consolida a partir de los años sesenta y setenta.

En esta primera parte se expone las características propias del arte conceptual, muy en contraposición al arte moderno. También se describen las diferentes tendencias dentro del arte conceptual ya que fueron el principio vital de lo que hoy llamamos performance; entre ellas tenemos los Ready Made de Marcel Duchamp, EL Body Art, el Happening, el Accionismo Vienes y el Fluxus.

A partir de la descripción de lo que es el arte conceptual se pretende profundizar en los orígenes de la performance, posteriormente en el capítulo III se desarrolla la idea central del ensayo basado en el concepto de *representación*, tomado desde la tradición occidental del arte, pero inicialmente se hace una clara distinción de los orígenes del teatro y la performance, con el fin de exponer las diferencias estructurales que trazan la brecha entre teatro y la performance. Para este fin, ha sido importante trabajar dos conceptos que

marcan dichas diferencias, como lo es el tiempo y el espacio, y cómo se desarrolla cada uno de estos conceptos en estas tendencias de arte que han generado confusión, ya que generalmente se tiende a pensar que la performance es teatro.

En estas condiciones básicamente se habla de cómo el teatro es una manifestación artística muy distante de lo que es la performance. Desde sus inicios, la performance nace en el seno de las artes plásticas, mientras que el teatro nace en las artes dramáticas. La pieza teatral es repetible y representa los diferentes conflictos humanos; mientras que la performance es un acto vivo, efímero e irrepetible. Así la performance se desliga de antiguos códigos y de lo convencional del arte moderno, mientras que el teatro tradicional pertenece o está ligado a una serie de reglas preestablecidas que ha de cumplir.

Siguiendo este orden de ideas la propuesta central se basa en demostrar que la performance no representa, desde este punto de vista y para poder demostrar la no representación en la performance, es necesario abordar el tema de la semiótica del arte moderno. De este modo el arte moderno se basa en un sistema representativo, en el cual, hay una relación signo–objeto, pero esto cambia en el arte conceptual o contemporáneo, pues se da más una relación de signos, esta cuestión se verá explicada teniendo en cuenta la semiótica de Pierce basado en el modelo triádico, pero del cual, sólo se desarrolla la terceridad (thirtness), al cual Pierce nos remite a conocer la naturaleza del signo, pues podría decir que la performance presupone un movimiento de signos en el que un signo remite a otro signo.

La performance, por tanto, como un sistema generador de sentido nos aleja radicalmente de la contemplación o de la recepción de la obra de arte como se veía en el sistema moderno de representación y contemplación estética, el arte contemporáneo nos lleva a otra dimensión donde la obra y el espectador son solo uno.

Así surge necesariamente del arte conceptual una nueva relación de la vida y el arte, ya que se rompen paradigmas y reglas propias del arte moderno. En este sentido, vemos cómo el espectador se sumerge en el universo de la obra, así se demostrará por medio de ejemplos de obras performativas, cómo este interviene radicalmente en la misma cotidianidad, ya que los espacios en los que se desarrolla son diversos “La calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras.

La relación que propone la calle impone una revisión de los esquemas y planteos estéticos y sociales” (Padin: 2000; 1)

Otra cuestión de gran importancia es que la performance al ser una forma de arte revolucionario también ha servido como medio de expresión social; en este caso la performance convoca al pueblo a ser participe en la lucha y expresión de la inconformidad; éste tipo de actos, poseen una gran carga simbólica que involucran los diferentes problemas sociales (la violencia en contra de la mujer, discriminación de género, lo racial,). Los acontecimientos sociales se convierten en grandes posibilidades para la creación artística.

## Objetivos

### 1.1 General

- Demostrar desde el concepto tradicional de *Representación* que la performance es una tendencia artística distinta del teatro tradicional aunque compartan algunos elementos.

### 1.2 Específicos

- Describir los orígenes de la performance y su desarrollo dentro del arte conceptual.
- Demostrar que la performance escapa a todo modelo de representación tradicional y al contrario el teatro tradicional tiene como única función representar la realidad.
- Mostrar que la performance es una tendencia del arte conceptual revolucionaria que implica una relación directa con la vida.
- Redefinir las relaciones entre obra de arte y espectador (experiencia estética) desde la performance.
- Valorar la influencia de muchos artistas de la performance en tanto sus obras han sido una forma de crítica y transformaciones sociales.



# Capítulo II

En el Contexto del Arte Conceptual



## 2. En el Contexto del Arte Conceptual

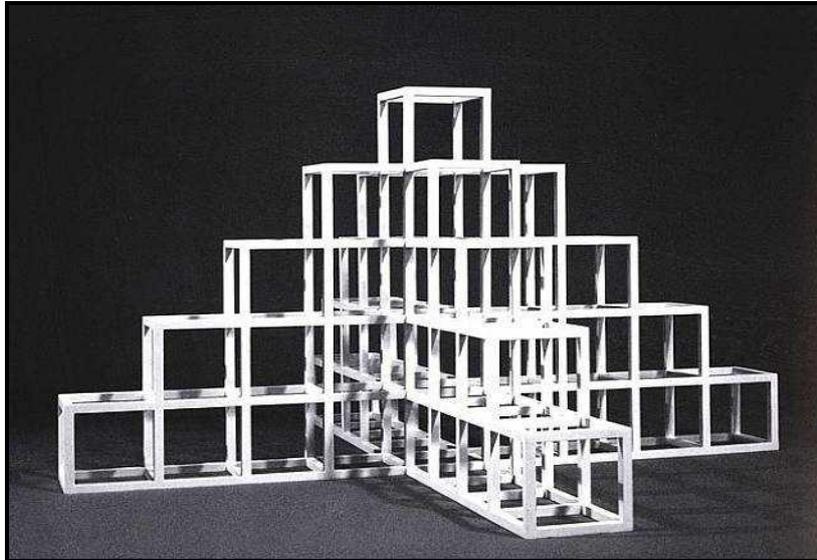
Esta tendencia se desarrolla inicialmente en Estados Unidos y Gran Bretaña, pero con una amplia proyección internacional. Este arte libre surge como una reacción a las tendencias del arte tradicional. El arte conceptual se consolida a partir de la década de los años 60 y 70 pero su origen principalmente podría remontarse a Marcel Duchamp y los Ready Made a principios del siglo xx, a quien el arte actual le debe; el hecho de que las ideas están por encima de la materialidad de la obra. La verdadera obra de arte no es el objeto físico producido por el artista, sino, consiste en conceptos e ideas que son transmitidos precisamente por medio de soportes físicos. Los pilares del arte conceptual fueron la teoría del arte y las reflexiones teóricas sobre lenguaje. La importancia de esta tendencia radica en que se reflexiona sobre el papel del autor y también intenta redefinir las nociones del espectador y van en contra de la comercialización de las obras de arte.

Uno de los grandes precursores del arte conceptual fue Sol Lewitt, quien afirma "la idea es una máquina que genera arte" (Guash; 2002:168), esto nos lleva a considerar que el arte producido en esta tendencia, debía modificar más que la percepción de los espectadores su mente o ideas; en este sentido, la producción artística se basa en que las obras posean una buena idea. Para Sol Lewitt, el arte conceptual, era un arte intuitivo y además, se desligaba de toda capacidad técnica por parte del artista. De este modo, sustentamos la tesis más importante del arte conceptual: la importancia de una buena idea está por encima de su ejecución material o del resultado final: "El objetivo del arte conceptual es hacer que su trabajo sea mentalmente interesante para el espectador, lo cual equivale a que sea emocionalmente neutro" (Guash; 2002:168), con ello, nos desliga de aquella idea tradicional del artista como alguien generador de emociones.

Este artista (Lewitt) desarrolló su obra en la década de 1960, partiendo del minimalismo y en una dirección conceptual, se opuso notablemente al arte de la escultura y la pintura, ya que las consideraba formas artísticas pertenecientes a una determinada técnica: "desde 1965 sus obras plásticas son hechas por lo general en aluminio y las barniza con un blanco imaculado. Un año después creo sus primeras obras seriales realizadas de acuerdo a concepciones previamente definidas que marcan el distanciamiento definitivo del arte conceptual minimalista " (Marzona; 1969:76). De este modo, este artista concede mayor importancia a las ideas, esbozos y procesos formativos y de

constitución que revelan el proceso mental de creación por parte del artista, el cual no puede intervenir.

**Figura 2-1: Sol LeWitt, arte minimal, estructuras**



<https://gordondouglas.files.wordpress.com/2009/10/sol-lewitt-123454321.jpg?w=840>

Lo interesante y paradójico del arte conceptual, era que no todos los artistas mantenían el mismo tipo de reflexión, ni un mismo método de trabajo (lo mismo sucede en las prácticas posteriores o que se originan de este como las performances). Pero podemos hablar de cuatro direcciones importantes: la primera, basada en el Ready-Made, en el que el protagonista es el objeto, la segunda, consiste en la intervención de espacios concretos a partir de imágenes, textos, objetos; la tercera, consiste en mostrar un trabajo o acción a través de gráficos, lenguaje corporal, acontecimientos, fotografías, y la última consiste en propuestas basadas en teorías del lenguaje. Por tanto, podemos decir que no hay en si, una tendencia que acoja la totalidad de las diversas creaciones propias del arte conceptual.

El arte conceptual tiene como característica la utilización de técnicas nunca antes usadas y medios no convencionales, y las obras que se producen son generalmente de carácter efímero; esto quiere decir, que las obras solo pueden ser vistas por poco tiempo debido a los materiales que normalmente se usan, los cuales son de poca duración y que su único registro, como ocurre en las performances, son la fotografía y el video. Las obras de carácter efímero le permiten al artista una gran libertad de acción que consiste en la posibilidad de intervenir espacios no diseñados necesariamente para exhibir obras de arte. Es una forma de alterar el espacio y con ello alterar la percepción de aquellos que podrían transitar por el mismo.

Si bien es cierto que el desarrollo histórico del arte conceptual es importante; importa más la esencia de este. A partir de 1960 convulsiona la idea tradicional que se tenía del arte, pero toda esa reacción hacía el arte tradicional-moderno, tomaría el nombre de arte conceptual, aunque no se puede hablar de este como un movimiento compacto, en tanto que, cada artista tiene sus propios intereses. Se trataba de que hubiese una transformación en las definiciones del arte, así que los artistas que incurrieron en estas nuevas tendencias “empezaron a reinterpretar la esencia del arte” (Marzona; 1969:7), así el arte se ve sometido a una crítica desde todos los aspectos.

Muchos artistas para fundamentar sus obras recurrieron a otras disciplinas y tomaron de ahí sus modelos teóricos: La teoría de Wittgenstein o el estructuralismo francés. Con Marcel Duchamp, se crea un nuevo sentido en el arte, en tanto, este se ve orientado exclusivamente a lo visual. El trabajo de Duchamp suponía dotar de una nueva dimensión un objeto ya existente. Lo que hacía simplemente era darle un nuevo sentido, que implica la resignificación de dicho objeto, ubicar el objeto en un espacio distinto al que pertenece (museo, galería de arte), por ejemplo, una de las obras más conocidas de Duchamp fue “FOUNTAIN” (fuente) que consistía en reconfigurar y ubicar un orinal convencional llevándolo a una galería de arte firmado y titulado. Otro de sus propósitos con el Ready –Made, era dotar de nuevos sentidos las cosas usuales y cotidianas. La obra de Marcel Duchamp fue importante no solo por su novedad, sino, por que critica los principios de la vanguardia, el fundamento de su obra se encuentra en la unión de dos aspectos “lingüísticos y plásticos-objetuales y el Ready-Made” ( Marzona ;1969:10), de ello derivaron los principios fundamentales del arte conceptual y conllevaron también hacia una crítica de la idea del arte por el arte, propia del arte de la abstracción pictórica .

**Figura 2-2: “Fountain” Marcel Duchamp**



[https://i0.wp.com/www.artelimites.com/wp-content/uploads/2016/08/marcel\\_duchamp.jpg?fit=1016%2C1200&ssl=1](https://i0.wp.com/www.artelimites.com/wp-content/uploads/2016/08/marcel_duchamp.jpg?fit=1016%2C1200&ssl=1)

Muchas tendencias como el “Body Art” el “Happening” y el “Accionismo vienes” que forman parte del arte conceptual, sirvieron para dar origen a la performance que será nuestra principal ocupación dentro del contexto del arte conceptual. Aunque muchos autores describen estas tendencias de una manera entremezclada, a veces sin ninguna distinción clara, como si se tratase de lo mismo. A continuación se define cada noción para determinar así las diferencias mínimas de estas tendencias del arte conceptual. El happening es un movimiento en el que las “Acciones” están compuestas por sonidos, gestos, incluso olores. Sus raíces permanecían en la misma intencionalidad del artista y no en el teatro. El espectador se veía afectado por una situación particular de la que él era responsable también. Los happenings europeos, son distintos de los americanos. En el happening europeo los artistas en su mayoría, utilizaban su energía para la exploración de situaciones extremas, tenemos el ejemplo más importante en el “Accionismo Vienes”. Cuando hablamos de los accionistas vieneses, bien nos podemos referir a los happenings rituales, estas acciones tratan más sobre “la transformación de la conciencia del individuo” (Marchan; 1997:200), y por este hecho, se exige una renovación completa de la sensibilidad. Estos happenings tienen una mayor semejanza con los antiguos ritos en tanto hay sacrificios de animales aunque la intencionalidad no es la misma.

**Figura 2-3: “Teatro del misterio orgiástico” Accionismo Vienes**



<https://i.ytimg.com/vi/4oxg2v4117o/hqdefault.jpg>

Los happenings americanos se regían por otros aspectos menos extremistas, está el ejemplo de los ingleses Gilbert Y George que lograron un gran éxito con una pieza llamada “escultura cantante”, la intención de estos artistas con esta pieza, era resolver el problema de las relaciones del arte y la vida, declarándose esculturas vivas: “concibieron como escultura no solo su propio

cuerpo, sino, también la totalidad de sus manifestaciones artísticas” (Marzona; 1969:58).

**Figura 2-4: Escultura cantante performance de Gilbert y Jorge**



[http://3.bp.blogspot.com/\\_B1y\\_VzCwENU/TLWRg1XAK2I/AAAAAABADA/HtAcAwxiCgs/s400/cantante.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_B1y_VzCwENU/TLWRg1XAK2I/AAAAAABADA/HtAcAwxiCgs/s400/cantante.jpg)

El happening en ambos casos (el europeo y el norteamericano), se da como una forma de arte alejado totalmente del teatro, en el que el espectador se convierte en parte integral de la acción, y se da mayor importancia a los aspectos cotidianos de la vida.

En el Fluxus, uno de los artistas más importantes fue George Maciunas. El Fluxus, también llamado flujo, se origina en Alemania, los acontecimientos en el Fluxus ocurren improvisadamente, sus metas prioritarias eran más de carácter social y no estética, en este caso los artistas se revelaban sobre las rutinas burguesas del arte y la vida, e iban en contra de considerar la obra de arte como artículo comercial, esto con el fin de “subvenir a las necesidades del artista” (Ferrer; 1993:41).

Por otra parte el Body Art, también llamado arte del cuerpo trata, de un retorno hacía la experiencia corporal. Se propuso una forma de arte donde el medio es el cuerpo del artista y no los tradicionales medios; el medio mismo es el mensaje. Bruce Neumann fue uno de los primeros creadores en 1965 tratando de definir el cuerpo con relación al espacio. En esta modalidad de la performance los artistas elegían una violencia auto inflingida como medio de expresión, siendo el cuerpo el dato originario de la experiencia. La obra de estos artistas, trata temas como la violencia, la autoagresión, la sexualidad, el exhibicionismo. Podemos diferenciar en el Body Art, una línea más analítica que se práctica en Estados Unidos por artistas como VittoAconcci, Chris Burden, y otra más dramática, la europea representada por el Accionismo Vienes.

A partir de finales de los 70s los artistas empezaron a re-direccionar sus creaciones, en tanto, se relacionan directamente con los medios de comunicación, por tanto, en la década de los 80s las performances rebasaban todo grado de popularidad que se contraponía al idealismo que caracterizaban las performances de las décadas anteriores (años 60-70). Es evidente que en esta generación “la gente era educada en una televisión de 24 horas y en una dieta cultural de películas serie B y Rock and Roll” (Goldberg; 1993:140).

Michael Smith también fue un ejemplo importante dentro de la década de los 80s. Este se mantenía en el límite entre la performance y la televisión; producía así, cintas de video y actuaciones, “la obra de Laurie Anderson *united states* consistía en ocho horas de canción, narración, juegos de manos y trucos visuales” (Goldberg; 1993:141). Lo importante de estas obras se demostraba en el hecho de explorar recursos estéticos nuevos sin que se perdiera el sentido real de las performances, en este caso “se hacía un trabajo rudo de trazos rápidos, que exploraba los límites entre la televisión y la vida real, sin dar a entender una predisposición para una u otra” (Goldberg; 1993:143). Otro ejemplo de performance de esta década son las obras de John Jesurun cineasta y escultor, él consideró sus obras como “una yuxtaposición entre la verdad y la mentira”, en “*Deep sleep* cuatro personajes salían a la escena mientras que aparecían otros dos en un tamaño mayor que el real en pantallas colgadas a ambos lados del espacio escénico. Uno por uno se iban metiendo en la película, como genios dentro de una botella, hasta que solo quedaba una última figura que manejaba el proyector” (Goldberg; 1993:144).

Lo que en suma intentaban estos artistas era demostrar que podían ampliar sus creaciones hacia nuevos campos estéticos sin perder la esencia de su trabajo.

**Figura 2-5: Obras de performance década de los 80.**



“United states” Laurie Anderson



b) John jesurun “depp sleep”



# CAPÍTULO III

## Idea de No Representación

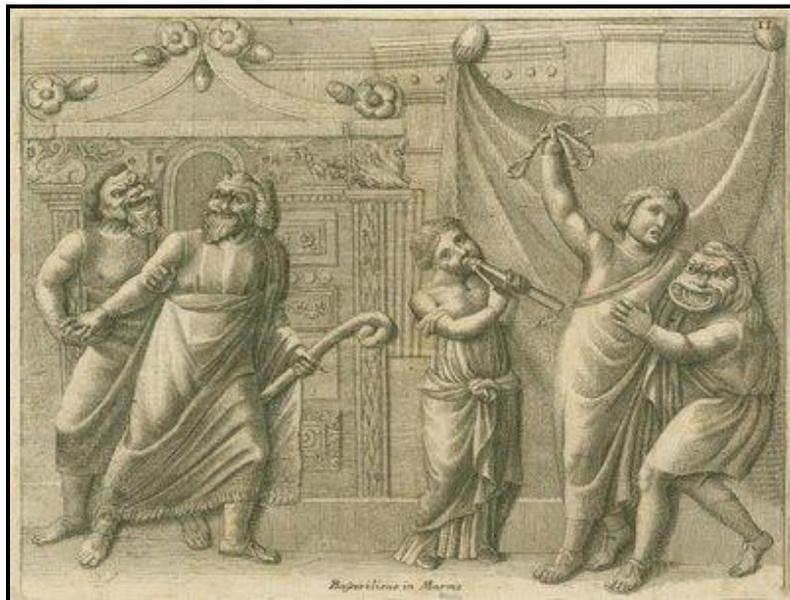


### 3. Idea de No Representación

#### 3.1 Diferencia entre la Dramaturgia y la Acción

El teatro se define como una manifestación artística cuyo origen se remonta a la antigüedad griega, hablamos principalmente de dos corrientes de la época: la comedia y la tragedia. El desarrollo dramático tiene lugar en tierras áticas, de lo que se trata, es de imitar a las personas y sus acciones, esa producción de imitación según Aristóteles, se conoce con el nombre de drama.

**Figura 3-1: La comedia griega orígenes del teatro**



<http://4.bp.blogspot.com/-yQzBlcZcJhU/TqldbPC7uNI/AAAAAAAAAic/icPwnLgjOiw/s1600/teatro+griego+escena.jpg>

El teatro posee una estructura; y el drama es uno de los elementos más importantes de esa estructura, que a su vez, no puede prescindir del diálogo como expresión básica; el diálogo crea un sentido tanto para los actores como para los oyentes, de ahí se genera una provocación hacia el conflicto, cada réplica en el diálogo crea en el interlocutor una reacción que provoca otra reacción y así sucesivamente; esto implica que hayan varios actores representando a varios personajes que interactúan a través del diálogo “el drama, es decir, el texto escrito, ejerce una intensa presión sobre todos los componentes de la representación; es decir del teatro” (Veltruský;1997:53).

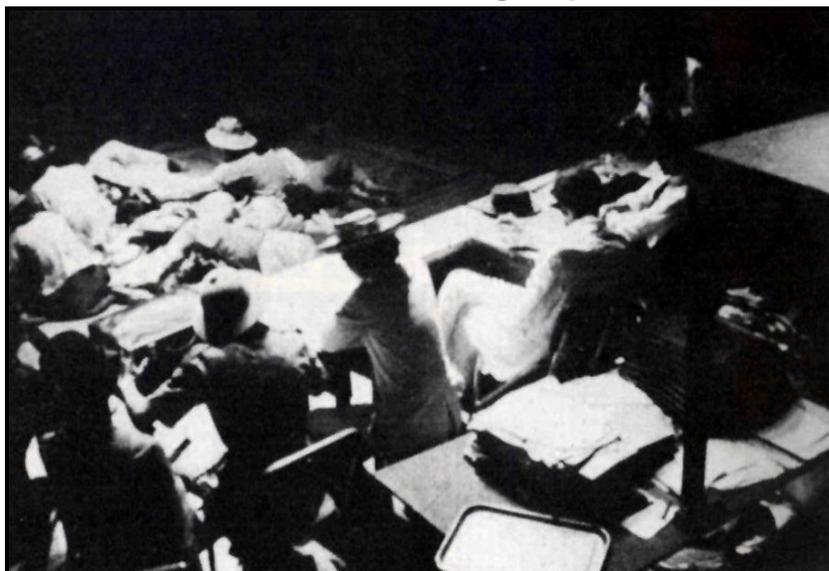
La teatralidad implica un determinado escenario, una puesta en escena que cuenta con una participación estructurada alrededor de un guion esquemático con un fin establecido. Los argumentos teatrales están estructurados de manera lógica y comprensible, y lo más importante es que, a diferencia de la performance, como veremos más adelante. En el teatro, la pieza teatral se puede repetir mientras que una acción es irrepetible por su carácter efímero.

Por otro lado, una pieza teatral dramática debe diseñarse, antes de su realización en el escenario, debe llevarse al terreno de la escenificación y necesariamente su forma de expresión es de carácter verbal, pues las palabras están presentes en la mayoría de las representaciones teatrales (excepto la pantomima y el ballet). Se trata entonces, de cómo el actor del teatro puede pronunciar de variadas formas una palabra, esto se entiende con el término de “tono que comprende la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad” (Kowsan; 1997:134), de este modo las palabras nos advierten estados de ánimo, experiencias, estas se convierten en señales para entender el sentido de una pieza teatral; las palabras se convierten en medio de comunicación y ejercen cierta influencia.

El teatro nos introduce de inmediato en una realidad representada que genera unas expectativas en el espectador, ya que la realidad se ve simplificada en la misma escena, por ejemplo, “la tragedia es imitación, no es una acción hecha al azar, sino un acto iniciado con un propósito determinado” (Prada; 2012:8-9). Así el teatro se compone de varios elementos: la trama es “una estructura concreta de sucesos y personajes” (Prada; 2012:9), de hecho, en el teatro es muy notorio que los personajes siempre están al servicio de la escena, es una especie de sometimiento a un guion o a un texto ya predeterminado, el teatro además presupone un orden encadenado en sus actos, el acto debe ser “completo y entero, por lo tanto, tiene un comienzo, un nudo y un desenlace”(Prada; 2012:13-14).

Está el ejemplo de cómo se hizo la obra “La denuncia” (Duque Mesa; 2008:163), y que nos aclara “el proceso de gestación de su escritura y de un proceso de puesta en escena”(Duque Mesa;2008:163), fue una obra que se hizo por el teatro experimental de Cali, “bajo la dirección del maestro Helios Fernández” (Duque Mesa;2008;163 ), para esto se toma en cuenta un hecho histórico trágico, el cual, es la masacre de las bananeras, los actores y todo el grupo tuvieron el arduo trabajo de investigar y recolectar toda la información respecto a la masacre (videos ,fotos etc.),ahora bien, esta obra representa un acontecimiento histórico importante de 1928; así pues, “estamos en el campo de la dramaturgia de la representación, a cargo del actor o de los actores que encarnan o dramatizan un personaje” (Duque Mesa ;2008:164) y esto no implica que dicha obra teatral, que desde un principio se mostró como tal, se convierta en performance. Así “la denuncia” narra los acontecimientos de 1928 y ésta obra precisa un procedimiento meramente teatral. El director tiene pues la tarea de “ensamblar los diversos sistemas de imágenes que van tomando coherencia” (Duque Mesa 2008; 2008:165), y que da como resultado una pieza teatral que indica todo un proceso para ser llevado al terreno de la representación.

**Figura 3-2: La “Denuncia” obra teatral dirigida por Helios Fernández**



[http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/obras/896/tec.1973.la%20denuncia.foto\\_bourbault2.JPG](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/obras/896/tec.1973.la%20denuncia.foto_bourbault2.JPG)

“El teatro siempre estará subordinado al poder del discurso del texto y del escenario y es la representación de un presente, el teatro implica representación y ficción” (Prada; 2012:3)

En el teatro es bien importante preguntarse por el concepto de personaje; esto inmediatamente nos introduce en el término actor, ya que en la performance se habla solo de performer. El actor de teatro es algo irreal, ficticio y además, “es una construcción mental elaborada mediante el lenguaje y la imagen”(Prada; 2012:19). El actor es el alma del drama o de la obra de teatro, porque este encarna un alguien, aunque esté basado en la realidad no deja de ser solo una simple representación. “El término personaje se deriva del concepto persona, que en latín simboliza máscara” (Prada; 2012:19). Así que no podría existir teatro sin personajes, sin historias y sin conflictos; podemos ver a partir de estas aclaraciones sobre la importancia de los personajes en una obra teatral, que si este elemento que es fundamental, entrara en crisis, estaríamos avizorando su extinción, pues nos desviaríamos del sentido de hacer teatro que sería representar conflictos, historias, que comprenden la unidad de este.

A partir del siglo XIX nos encontramos con prácticas artísticas totalmente novedosas que afectan el teatro en su estructura, se trata así, de formas artísticas que implican “lo traumático, lo no-sincrónico, lo incongruente” (Prada; 2012:12). De todos estos movimientos surge la performance. Así la performance es el espacio donde el artista puede ser todo: bailarín, músico, mimo etc. En resumen, ser performer implica “todo aquello que el artista occidental u oriental es capaz de hacer en el escenario” (Prada; 2012:14).

La performance nace directamente de la plástica, pero posee elementos del teatro “creando así una unidad de contrarios, donde ninguno de los dos llega a perder ni extraviar su identidad” (Duque Mesa; 2008:164).

Con esto quiero aclarar que aunque el teatro este atravesado por aspectos de las artes plásticas, no implica que deje de ser teatro, y a la inversa. “Tadeuz Kantor autor del teatro de la muerte sabía que para llegar al teatro tenía que arrancar desde el teatro mismo, por la intensión de hacer y corporizar el teatro, no iniciando por la plástica misma porque haría entonces performance” (Duque Mesa; 2008:164)

En realidad lo que se establece entre la dramaturgia y la acción plástica (performance) es una relación. No se trata pues de un distanciamiento radical, puesto que en la Performance, emerge una ruptura que trasgrede las concepciones que se tienen de espacio, tiempo, puesta en escena, etc., todo se transforma de una manera radical.

Podríamos iniciar para hablar de performance con una frase de Anne Mike Van De Paz “la performance es una de las formas de arte menos definidas” (Van De Paz; 1993:107), y reafirma de nuevo “lo único que no cambia es la implicación del cuerpo del artista” (Van De Paz; 1993:197), todo lo demás puede cambiar según el interés y/o intensión del artista.

“La performance es un acto vivo por un ser vivo, delante de personas vivas afirma Joschen Gers” (Besaccer; 1993:128).

Es necesario en este instante además, asegurar que la performance no se podría confundir con teatro aunque existan posibles vestigios de este, vale la pena aclarar que la performance nace en el seno propio de las artes plásticas y no en seno de las artes dramáticas; ahora bien, “hay esencias y rasgos distintos estructurales y capitales que no se pierden”(Duque;2008:157), estas dos tendencias comportan lenguajes distintos aunque en muchas y variadas ocasiones se pueden nutrir mutuamente pero sin perderse nunca jamás el uno en el otro.

No es extraño que buena parte de los estudios sobre **Performance plástica** se deba en parte a la investigación teatral, hecho este que hace más compleja y difícil una investigación sobre la performance plástica “pura”. Se ha tratado entonces de explorar el teatro en sus márgenes, ahí donde se volvían a poner en cuestión los lugares y las formas tradicionales del **juego**. “Es lo que nos ha conducido a este extraño dominio donde los protagonistas no eran ya actores, sino artistas plásticos en ruptura del grupo, escultores o pintores y en menor proporción músicos o bailarines, que habían renunciado a su medio de expresión más racional para buscar un contacto directo y sin artificio; una relación verdadera con su público” (Besaccier; 1993: 128).

Bien, puede ser que tendencias como el Fluxus y el happening se desarrollen sobre “problemáticas teatrales” (Besaccier; 1993:125), en tanto, que algunos artistas logran conjugar elementos propios de las artes plásticas y el teatro; pero el propósito es radicalmente distinto. La ruptura fundamental se da, en tanto, no se intenta reproducir, narrar o contar una historia, sino, en actuar sobre la realidad misma, en donde, la obra se desarrolla de manera espontánea, por ella misma. Puede prepararse un guion pero cuyos detalles quedan reservados a una evolución ulterior.

La performance plástica, hace parte fundamental de lo que es el arte conceptual, en el cual, se identifican dos nociones de este término, uno desde su origen inglés que a su vez está tomado del francés “performance”. Desde su primer origen (inglés) este traduce “un entretenimiento que se realiza ante un público” (Vidal ;1993 :15), en su origen francés significa “realización”, para algunos autores como Julie Restifo, la performance se caracteriza como una expresión artística “donde se establecen ideas formales y conceptuales” (Vidal ;1993 :15) y así mismo, es un arte en el que se permite la improvisación.

Los artistas visuales han tomado la performance como una de las tantas prácticas artísticas que bien puede relacionarse con la pintura, el video y las instalaciones.

Muchos de los artistas plásticos en los años 70, rechazaron el termino performance porque se tiende a pensar en este como una forma de arte escénico y de características teatrales. Desde 1970 se le sustituyo por el término “Action”, eran definidas así distintas actividades artísticas presentadas en vivo en las que se mezclaban distintos elementos: música, danza, teatro, poesía y video.

La performance plástica hace parte fundamental de las corrientes del arte conceptual. Se consolida en la década de los 60, se considera una actividad específicamente conceptual sin parecido al teatro o a la danza debido a que esta impone un tipo de lectura mucho más compleja, pues lo que se construye en la “acción” plástica, debe ser reconocido como coparticipante de lo “real”. Es de carácter efímero pues los registros que quedan de la “acción” plástica no captura lo que en vivo se muestra, opera solo como un vestigio.

Por otra parte, la performance exige del artista que él sea el medio de expresión, aquel que participa no es objeto de una técnica, su cuerpo se libera y se expone en toda su naturalidad. El cuerpo del artista se trabaja en un espacio, se disuelve, se funde. En este caso, hay una inversión, el cuerpo se apropia de un espacio en la performance y la performance también se apropia del cuerpo en el que ella es, “lo transforma, lo modela, lo absorbe” (Feral; 1993:209). Estos elementos, anteriormente enunciados nos ponen en claro de alguna manera los alcances estéticos de la performance.

Ahora bien, con las performances de los 80s se intentaba dominar aún más los medios y su utilización, entonces, hablamos de las “performances en video” (Feral; 1993:200), en este tipo de performances, entran en escena las pantallas de televisión y cámaras de video, estos se integran a las acciones como partes primordiales, aunque en algunos casos las imágenes que se producen no invaden la totalidad de las acciones. Pero también puede suceder lo contrario, que haya trabajos que están hechos para ser vistos en video; con ello se genera otra relación entre público y obra, ya no de la misma manera en que dicha relación se establecía en la performance de las décadas anteriores.

Con estas performances se redefinen ciertos criterios aun cuando la intención no es que se pierda su esencia inicial. Aunque podría verse cuestionada desde el orden conceptual, en tanto que siempre se ha rechazado la reproducción de las obras, y por tanto, la representación.

Esta relación de las performance con los soportes técnicos, permiten al performer nuevas experiencias de jugar con el espacio que le envuelve: “los objetos de los que se rodea ofrecen la ventaja de ser instrumentos altamente flexibles que moldean sobre su cuerpo, “lo prolongan, lo multiplican, lo reducen” (Feral; 1993: 211). Ahora bien, aunque le sean permitidas estas cosas su performance debe ajustarse a la técnica; los medios de todas formas constituyen una forma de limitación sobre el performer.

Lo que es rescatable de este tipo de performances, es la forma como las percibe el público, los medios utilizados permiten modificar la manera en que percibe el espectador y “las estrategias perceptivas son numerosas: repetición, multiplicación, descomposición, etc.” (Feral 1993: 213). Con ello se suscitan cambios en el modo de percibir, sabemos que la performance lo que intenta en el espectador es una reacción, sea cual fuere, es importante. Así que estos recursos posibilitan al artista afectar al espectador “acecharlo con una serie de imágenes todas al mismo tiempo” (Feral: 1993:213). Estas nuevas estrategias de creación permiten realizar cosas que la realidad como tal no permite, tal vez otra realidad, de esta manera se renueva la mirada del espectador y se forzó hacia la acción.

La realización de la performance plástica se daba en sitios poco convencionales y con una amplia variedad de temáticas y lo que intentaban los artistas era una crítica hacia la comercialización de las obras que se produce en el arte moderno.

Podemos también decir, que hay otros elementos que operan como líneas precursoras de la performance, como el expresionismo abstracto americano (1944) y el informalismo europeo (1952), movimiento artístico de pos-guerra en el que se concibe el artista envuelto en el proceso artístico. En cuanto al expresionismo abstracto nos podemos referir a las pinturas de Jackson Pollock,

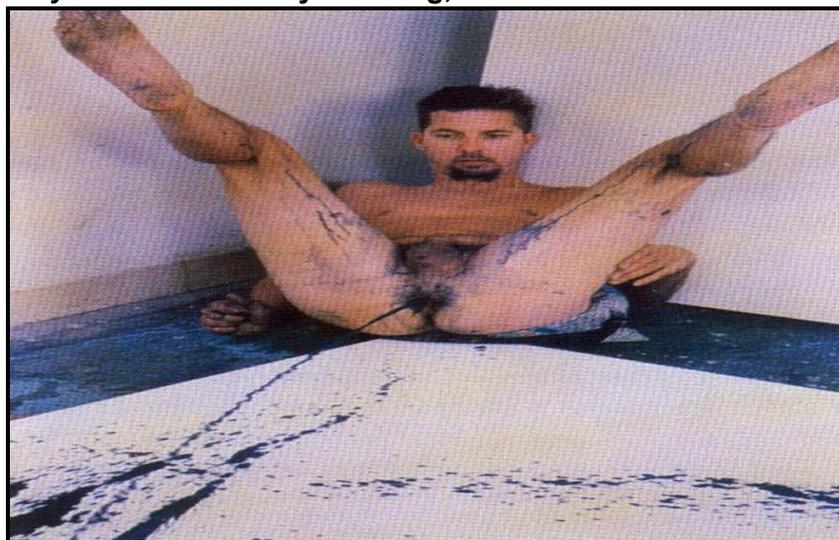
las cuales fueron denominadas como “Action painting”. A este le interesaba mostrar en su trabajo la acción pictórica más que la obra en sí ya terminada. Lo que en últimas intentaba este artista era “traducir los sentimientos a la pintura” (Ortiz; 1998-1999:10), esto es ya conceptual, lo que interesa en este caso es comprender la “acción” plástica como proceso mismo de creación. Por medio de esto lo que intenta el artista es desligarse del código pictórico establecido o determinado.

La performance plástica necesariamente debe ser contemplada de una manera distinta de cómo se percibe una pieza teatral o la danza. Esta no está sujeta al formalismo al que está supeditado el arte tradicional; pues nos genera una nueva realidad, a diferencia del teatro que no genera una nueva realidad sino la representa, en el proceso en que se da la acción ni siquiera se sabe cuál va a ser su resultado final.

La danza y el teatro proveen un código, “la performance es un mensaje sin código” (Ortiz; 1998-1999:10), y se libera al arte de sus preceptos convencionales. Por ejemplo, John Cage introduce el azar en sus obras “el concertista se sienta al piano, hace sus ejercicios de calentamiento, luego abre la tapa del piano y espera en silencio (con las manos al teclado), por 4 minutos y 33 segundos, por último, el concertista cierra el piano” (Ortiz; 1998-1999:11). Parece no tener sentido, pero la intención del artista al parecer era que el público fuese capaz de escuchar el silencio. Es hablarle al otro desde el silencio, como suele pasar, a veces, en nuestra propia cotidianidad.

En muchas performances el cuerpo suele ser el soporte de la acción de esta manera hay una re-significación del cuerpo; este no circula en las imágenes sino en el mismo cuerpo, se vuelve así, signo que comunica la totalidad de lo humano. De esta manera, la performance se convierte en una forma de estimular aún más nuestra propia percepción de la existencia misma, lo que aparentemente produce asco, repudio en nuestro modo de percibir ordinario “excrementos, sangre salpicada, despojos, intestinos, esperma (Nietzsche; 1993:52), nos lleva a hacer uso profundo de nuestros sentidos; oler, ver, sentir o palpar lo que en realidad es nuestra propia humanidad. Estos caracterizan el funcionamiento normal de nuestro cuerpo, y estos a su vez, se convierten en materiales propios para la creación artística tipo performance con la intención plena de transformar nuestra forma habitual de percibir, es tanto como descubrir cierta belleza más allá de lo que nos produce asco, así el cuerpo se convierte en un medio casi indispensable dentro del que hacer del arte de la acción. Hay entonces un reconocimiento del cuerpo y sus sustancias.

**Figura 3-3: Dyonisius in 69" Aby Warburg, Gerard Richter**



La performance opera como una estructura de signos en la que desaparece esa relación formal del signo-objeto, como la explicaremos más adelante.

En la performance, el gesto sustituye el valor de la palabra, ya que es el medio más rico y flexible para poder expresar por medio del cuerpo pensamientos.

Pero aunque haya de cierto modo algún tipo de relación, son mucho más marcadas las diferencias; en el Teatro, hay un dominio de la técnica como en la pintura y la escultura, es ficción, hay una normatividad, se habla de un drama, de una estructura, hay diálogos. Por ejemplo, “el Teatro constituye ciertamente un caso límite de obra literaria en la medida que utiliza además del lenguaje otros medios de representación; los cuadros visuales concretos formados por los actores y los decorados, en los que aparecen los objetos, los personajes de la obra y sus acciones, el texto principal tomado en su conjunto constituye un elemento de universo representado en el espectáculo teatral. La enunciación de cada palabra, de cada frase se convierte en un proceso que se desarrolla en un universo representado en el que se integran los personajes” (Ingarden; 1997: 158), mientras que la Performance plástica escenifica acontecimientos reales.

Parece ser entonces que el papel de los artistas de la Performance es luchar contra el antiguo paradigma del teatro. Primero, porque hay conceptos claves que los distancia como el de la temporalidad, la espacialidad, “ampliación de la percepción”, en el cual, el espectador se hace partícipe de la acción lo cual equivaldría a un distanciamiento bastante radical del teatro; en el cual, hay distanciamiento de la obra y el espectador.

**Figura 3-4: Maria Teresa Hincapie “Havana bienal”**



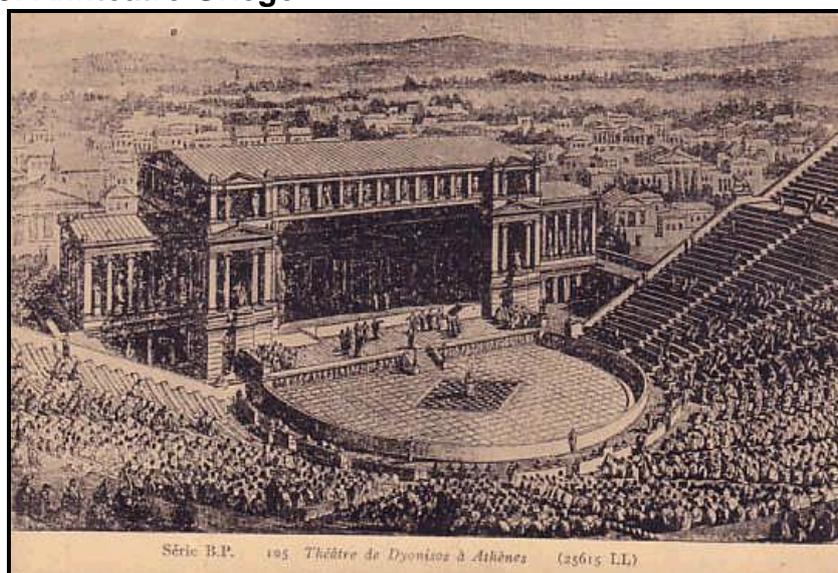
<http://www.leftmatrix.com/hincape2.jpg>

## 3.2 Tiempo y Espacio

### 3.2.1 Espacio y tiempo en el teatro

El espacio junto con el teatro, a lo largo del tiempo ha ido evolucionando. Hablamos desde los espacios propios en los que se desarrollaba el teatro griego: el anfiteatro construido en piedra en el cual había una pista circular que separaba los espectadores de la escena, donde se movía el coro y la danza; una plataforma larga y estrecha por encima del coro tres escalones donde representaban los actores y camerinos detrás de la escena.

**Figura 3-5: Anfiteatro Griego**



Anfiteatro Griego tomado de: danza y teatro.zxq.net - 700 x 494

La edad media fue importante para el desarrollo del teatro y su espacio, por un lado existía el teatro popular dirigido a los campesinos que se representaba

en puentes, plazas, mercados y por otro lado el teatro inminentemente religioso representado dentro y fuera de la iglesia.

**Figura 3-6: Teatro popular en la edad media**



Teatro popular en la edad media tomado de mariaisabela102.blogspot.com - 425 x 257

A partir de la época renacentista, en la escena aparecen dos espacios bien delineados; el denominado proscenio, existía una parte delantera donde se daba la representación de los actores y una trasera un poco más elevada donde se disponían los decorados; aparece también un espacio libre entre la escena y la platea que permite la distancia del público con el escenario.

**Figura 3-7: El proscenio**

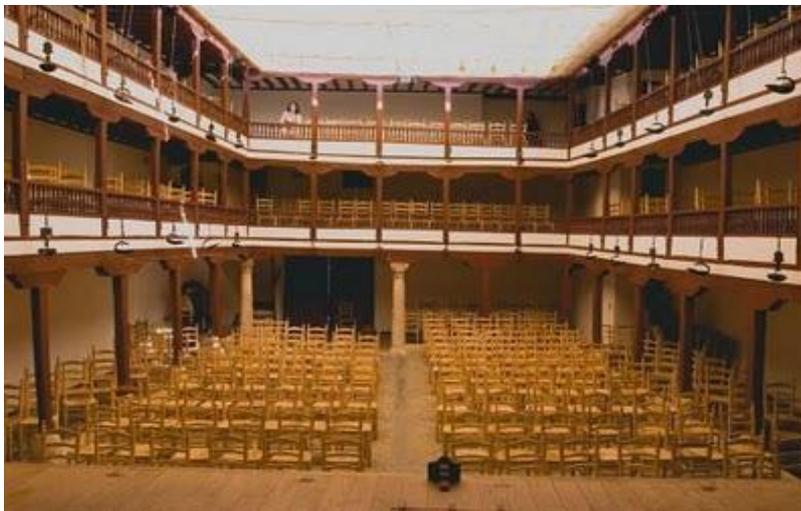


El proscenio tomado de mariaisabela102.blogspot.com - 425 x 257

Con el paso del tiempo se deben destacar dos espacios importantes: los corrales españoles y el teatro isabelino. Los corrales eran patios traseros de las

casas, el escenario tenía en la parte superior un pequeño balcón, y al fondo había tres puertas que permitían la salida de los actores. El teatro isabelino utilizaba un edificio muy simple en forma circular muy propio de los ingleses. El escenario era de tablas sostenidas sobre fuertes postes.

**Figura 3-8: Escenario teatral renacentista isabelino**



Escenario teatral renacentista isabelino tomado de sonidosyletra.blogspot.com - 886 x 579 –

Durante los siglos XVII Y XIX prevaleció el teatro a la italiana. El escenario se mecaniza, la iluminación eléctrica da nuevas posibilidades a la puesta en escena; lo que se pretende es transformar la escena para lograr un mayor acercamiento a la realidad.

**Figura 3-9: Teatro a la italiana**



Teatro a la italiana tomado de www.argentravel.es - 500 x 281

El siglo XX es la era de las grandes transformaciones en el espacio teatral. El teatro deja de ser solo un reflejo de la realidad para convertirse en una forma de expresión artística. El espacio escénico pasa a ser una totalidad técnico – teórica en la que se muestra el trabajo del actor y transcurre el espectáculo. La

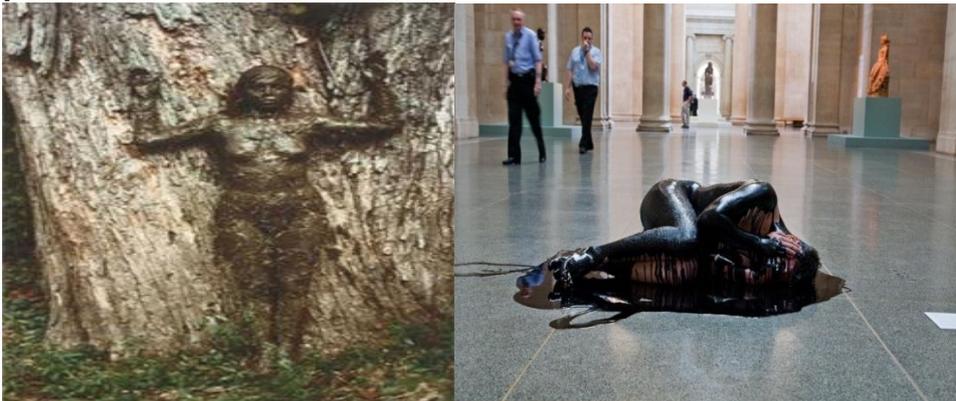
música empieza a ser parte fundamental dentro del desarrollo de la obra teatral.

### 3.2.2 Espacio y tiempo en la performance

Los espacios dedicados a las performances no tienen en nada de parecido a los teatros tradicionales donde se desarrolla una pieza teatral, pues por el carácter transgresor, la performance plástica muestra su inadecuación al marco clásico de las instituciones culturales, museos, galerías, etc. Se trata de la construcción de nuevos espacios. El arte acción propuso ampliar los horizontes de la expresión estética más allá de los espacios dedicados al arte. Muchas de las manifestaciones estéticas de la acción se propusieron llevar al arte a espacios públicos; calles, plazas, parques, etc. Lebel considera el tiempo del Happening, “como un tiempo fuerte, en el cual nuestra percepción, nuestro comportamiento y nuestra identidad misma, son modificados” (Marchan; 1997:197).

A diferencia de la performance plástica las concepciones de espacio y tiempo son radicalmente distintas en el teatro: el espacio es el ámbito o estructura donde se ubica el espectáculo. Existe en el teatro un espacio dedicado a los espectadores y otro a los actores.

**Figura 3-10: Espacios no convencionales donde se desarrolla la performance**



Ana Mendieta “árbol de la vida” (Posted: April 20th, 2011 | Autor: Mark Sheerin



Manuel Mendive, performance (cuerpos pintados) performance "Picasso Baby" de Jay Z



Imágenes tomadas de [http://teatrodelamente.files.wordpress.com/2013/08/8599437460\\_c4ffe1ea4f\\_z.jpg](http://teatrodelamente.files.wordpress.com/2013/08/8599437460_c4ffe1ea4f_z.jpg)

### 3.3 Realidad no representada

La idea que se tiene en el arte tradicional, es que la función del arte siempre ha sido la de representar la realidad. A partir del siglo xx ya no se podría pensar de la misma manera, pues la función principal ya no sería la de representar la realidad inmediata; a partir de esto, se da la distinción del arte que representa y el que no representa; claro, dicha distinción se da desde la cultura occidental, el problema fundamental de la representación en el arte se da en la relación arte-realidad.

Diríamos que dicha diferenciación del arte es excluyente pues se corre el riesgo de hacer una interpretación incorrecta de las obras, en tanto que estas no pueden aislarse del contexto simbólico propio de la cultura que las produce. Al hablar de representación también es necesario hablar del concepto de realidad. Nos remontamos entonces a la teoría de Aristóteles; pues para este, hay dos modos, primero se habla de lo real como lo empírico y objetivable, lo cual es todo aquello que podemos percibir por medio de los sentidos, y por otro lado, tenemos lo real como aquellos constructos intelectuales; dicha distinción se origina principalmente en Platón.

Desde Platón entonces hablamos también de dos modos de representar dicha realidad a las cuales alude con el término de "mimesis". De ahí se sigue, que nuestro modo de conocer la realidad tanto en el mundo de las ideas como en el de las cosas materiales, siempre va a estar mediatizada por las imágenes, pues el término "mimesis" se entiende como el arte de creación de imágenes. Lo dicho anteriormente nos deja entrever un gran problema que será abordado desde la semiótica del arte moderno.

El problema de la representación en el arte moderno (como en otras épocas de la historia del arte), consiste en los modos de relación entre signo y objeto y en cómo se resuelve este problema en las diversas expresiones del arte contemporáneo, y particularmente en lo que se conoce como arte conceptual,

especialmente la performance, en donde, como su semántica lo indica (conceptual), lo que prima es la idea sobre la cosa.

La representación de la realidad comporta un sistema que está integrado por signos, es así como la representación se puede o no convertir en un acto de comunicación. Al parecer, lo que más interesa en el sistema de representación tradicional es que las obras simplemente representen el mundo exterior. Pero estos modos de representación varían, de ahí se da el surgimiento de diferentes corrientes como la abstracción, la figuración, etc.

En todo caso el problema fundamental sigue siendo en cómo se representa la realidad. La representación como función mimética implica una relación formal entre el signo y su referente. Dicha relación implica una adecuación, ya sea a nivel gráfico o fónico. El signo es aquello que está en lugar de algo, en lugar de la cosa; en el arte tradicional el signo representa la cosa. El signo en la medida que remite a la cosa, remite a la realidad externa.

En las nuevas consideraciones sobre el signo, luego de la crisis de la idea de representación en la modernidad (signo-objeto), los signos tienen valor no al remitirse a una realidad externa sino por oposición o relación con otros signos del sistema signico. Las imágenes del mundo ya no representan la realidad, sino, una mera virtualidad la cual es expresada por el artista.

Desde la semiótica de Peirce, el signo Saussureano es algo que representa algo para alguien, se dirige a alguien, crea en la mente de esa persona un signo equivalente. Esto implica así una rotunda separación de la idea de representación desde la realidad material.

Según Peirce, los signos se convierten en formas facilitadoras de comunicación. Lo que se comunica o lo que se transmite estará siempre conformado por signos.

Todo su estudio de semiótica se basa en tres categorías: la primeridad (firstness), segundidad (secondness) y terceridad (thirdness). Este modelo es importante, pues Peirce "lo aplica a la semiosis, a la división de los signos y a la división de la semiótica" (Rivas Monroy;2001: 2). El asunto fundamental en este caso es que el arte conceptual y especialmente la performance, asume el problema de representación desde la terceridad, que se entiende de la siguiente manera: el signo, el objeto y el interpretante; dicho modelo triádico de la terceridad es dinámico, pues se precisa que entre dichos elementos haya una relación, por tanto, siempre habrá un signo que referenciará a un objeto y la mediación de un interpretante. Una consecuencia de este dinamismo es que los elementos propios de la triada pueden en una nueva semiosis, tomar el lugar del otro así: el signo puede tomar el lugar de un objeto o el de un interpretante. Así podemos concluir que en la semiosis de la performance se da un proceso en el que el signo remite a otro signo, ya no es una sola realidad

externa. Otra cuestión importante es que al estar semiotizada la realidad todo puede funcionar como signo, objeto o interpretante; al estar semiotizada la realidad solo puede aprehenderse a través del signo.

Peirce explica a través de la terceridad la naturaleza del signo, y a su vez indica “las condiciones necesarias para que algo funcione como signo” (Rivas Monroy; 2001: 5).

El problema de representación para el arte conceptual tipo performance, solo se puede ver desde la terceridad, en la que los elementos propios de esta no pueden considerarse como elementos aislados. El representamen (signo) y el interpretante operan como entidades puramente mentales. Por este hecho se precisa que para que algo funcione como signo haya necesariamente un interpretante. El interpretante también puede considerarse como signo que hace posible la determinación de otro interpretante y así sucesivamente.

Desde esta forma, la Performance como una de las tantas manifestaciones de arte conceptual, escapa a toda idea de representación, puesto que uno de los propósitos del arte conceptual, no es representar la realidad, si no, en producir un conjunto de significados, conceptos o intenciones que sean reconocidos por el intelecto.

En el Teatro sucede algo diferente; Aristóteles en la poética define a la tragedia “como una manifestación histórica del género dramático como una reproducción imitativa de las acciones de los hombres”. La puesta en escena en el Teatro tradicional se reduce al simple juego de la palabra o el dialogo.

En la Performance se rompe con esta concepción tradicional del lenguaje, pues la palabra no es el único medio de expresión; el lenguaje de la Performance es una locución por medio de gestos, del signo del cuerpo, es kinética.

Aunque haya algunos vestigios del teatro en la Performance, uno de los sentidos de esta es que se escapa lejos de todo teatro de representación. La Performance no representa nada salvo ella misma, “no tiene contenido, no tiene sentido, pero crea sentido” (Feral; 1993: 210). Su influencia sobre la realidad no se hace de un modo descriptivo, didáctico o esquemático sino, más bien, sobre el modo activo de la intervención.

El proceso de recepción de las obras de arte en el nuevo sistema de representación, proceso que describe Daniel Bell (sociólogo norteamericano) con el término “eclipse de la distancia”:

“En las artes plásticas el eclipse de la distancia corresponde a la destrucción de la forma de representación del espacio escenográfico euclidiano, profundo y homogéneo” (Lipovsky; 1991:153). Lo que se pretendía con aquel modelo de representación era mantener la distancia entre el espectador y la obra. El

eclipse de la distancia es entonces un proceso contrario, en el que el espectador en la nueva forma de representación está involucrado en la obra y su realización. Proceso que se inicia en la modernidad y con ello desaparece la idea de contemplación estética. Lo que se propone entonces, es que el espectador se sumerja en el universo de la sensación y de emociones fuera de aquella idea de racionalización de las obras.

Se puede decir que esta nueva concepción del eclipse de la distancia, merece la atención para poder entender la recepción de obras del arte contemporáneo “ahora el artista explica al público el sentido de su trabajo, se convierten en teóricos de sus prácticas” (Lipovsky; 1991:154). Este se convierte en un principio fundamental del arte contemporáneo, sobre todo del conceptual, en tanto no interesa la obra como objeto ya terminado, sino, su proceso de semiosis, con esto las obras de arte se ven liberadas de cualquier convención estética, con ello se produce una nueva generación y un nuevo campo estético, en el que el artista y el espectador se liberan de lo establecido para dar paso hacia un nuevo imaginario y dota de nuevos sentidos la misma existencia.

Hay elementos importantes que surgen de la creación artística moderna y que aún persisten en el desarrollo de lo que es el arte contemporáneo, como lo es: la aparición de folletos y catálogos, en el cual el artista explica al público el sentido de su obra; en el que las experiencias personales se convierten en las fuentes principales de creación artística. Las obras muchas veces se muestran como procesos inacabados y este es un gran principio diferenciador de la producción de arte de las épocas anteriores en el que “se destruyen así todas las reglas y convenciones estilísticas”(Lipovetsky;1991:156).

De este modo, surge una nueva manera de relación con las obras o de comunicación, pues el arte se ve así liberado de cánones estéticos establecidos. Esta comunicación se personaliza y se da un nuevo modo de recepción en donde la obra de arte se convierte en un proceso abierto en el que la participación del espectador es aspecto constitutivo de la obra. De este modo, la obra se abre a una multiplicidad de interpretaciones.

Aquellos principios que se han expuesto hasta el momento surgen en el seno propio de la modernidad, pero se desarrollan de una manera radical en el mundo postmoderno. Hablamos de los años 60 en el que anuncia el fin de la modernidad y el principio de una cultura postmoderna, en la que además se niegan las fronteras del arte y la vida, y también, la distancia entre espectador y obra. Formas artísticas que tienen como pretensión una radicalización de la sensibilidad y de las sensaciones, esto se ve reflejado tanto en el artista como en el espectador. Una provocación hacia la violencia y crueldad que se manifiesta en el acto artístico. Por este hecho, el arte contemporáneo exige del espectador un nuevo tipo de atención y de participación.



# CAPÍTULO IV

Reencuentro entre la Vida y el Arte



#### 4. Reencuentro entre la Vida y el Arte

El artista del siglo XX, tiempo de transformación del arte ha “buscado diluir las fronteras entre la vida y el arte” (Picazo; 1993:15). Creo que realmente los artistas de la performance han logrado en este aspecto un gran avance, porque han permitido una participación importante del público espectador que puede ser cualquier transeúnte, sobre todo cuando las performances se desarrollan en espacios abiertos como calles, parques, etc. Por ejemplo: “la obra de Albert Vidal en *el vendedor de gelast* (el vendedor de helados) aquel acto dice Vidal era puro existencial, existencial para el espectador que lo pones en situación existencial sobre la realidad y la ficción, para cada espectador era una experiencia distinta, había quien venía a comprar el helado preguntándose qué miraba aquella gente, que hacían allí todas aquellas cámaras, compraban el helado sin acabar de comprender que estaba pasando” (Abellan; 1993:256), así el espectador sin esperarlo termina siendo parte de la obra, del acto mismo sin ser totalmente consiente como el caso *del vendedor de gelast*. La vida misma es un acto en el que todos somos espectadores, la vida consta de muchos actos irrepetibles.

**Figura 4-1: El vendedor de gelast performance de Albert Vidal**



El vendedor de gelats, foto-Ros Ribas

Muchas performances exigen del espectador su participación, esta se hace parte fundamental en la obra. Hay en muchos trabajos una preocupación intencional “hacia un espectador que ha de abandonar la pasividad” (Picazo; 1993:16).

No podríamos separar en la actualidad el arte de la vida, porque los actos performaticos nos involucran, el arte está allí como parte de nuestra

cotidianidad, día tras día, en un esfuerzo por trascender un arte pasivo como el arte clásico. La performance nos presenta en actos efímeros y tal vez “banales” (Adolfo Vázquez Rocca; 2005:144), una crítica a la misma sociedad y realidad que nos rodea. Más no representa ni tampoco es una serie de actos repetidos en un escenario determinado, sino que los escenarios son en los que la vida camina de la mano con nosotros. Cualquier lugar es propicio al acto mismo. “implica reconciliar arte y vida en un todo sin divisiones” (Adolfo Vázquez Rocca;2005:144). Con esto, las diferentes expresiones artísticas se desarraigan de lo institucional artístico para sumergirse más en la realidad. En esta parte, el espectador ya no es ese personaje que contempla la obra sino que él se vuelve parte activa de esta. Y algo muy importante, el arte actual como la performance, se ve alejado de todo intento de comercialización, ya es imposible albergar en nuestro tiempo una obra como estas en casa, bueno, solo a través del video o de la fotografía, esto para dejar en claro la diferencia de sentidos o lo que en sí significa un acto, a diferencia de un cuadro o una escultura que tienden a ser de carácter objetivo.

Se ha pretendido que la función del arte es representar la realidad así este se convierte en un medio para que escapemos de esa realidad, de este modo solo nos relacionamos con los sistemas representativos de esta, mas no se actúa sobre la realidad misma.

La experiencia estética en el arte contemporáneo surge como una posibilidad de una nueva sensibilidad, en donde todos los sentidos del espectador debían comprometerse. Para Hermann Nitsch perteneciente al Accionismo Vienes “los cinco sentidos pueden percibir un acontecimiento real que exige al espectador oler, saborear, mirar, oír y tocar intensamente” (Nitsch; 1993:51).

“La invitación de la Performance es acercarse a un escenario artístico diferente, donde el público pueda intervenir directamente en la obra; se habla de una ampliación de la percepción y sus implicaciones, pues están muy ligadas a la concepción del papel del espectador. Este desaparece para integrarse a la acción con una respuesta total, pues de ese modo dejaría de ser un Happening para acercarse al Teatro” (Marchan; 1997: 198). De esta manera, el espectador deja de ser un sujeto pasivo para intervenir en la acción de un modo activo.

Ahora bien, no podemos hablar de que la recepción de la obra dramática sea de igual manera que en la performance. Desde el teatro, hablamos de un distanciamiento entre obra y espectador, lo que se intenta es producir algún tipo de emoción pero no se exige respuesta. En la antigüedad, en las obras teatrales hay una “actitud ética” (Bobes Nabes;1997:198), esto implica que la obra de teatro debía tener la capacidad de producir catarsis sobre el espectador, estas obras servían de ejemplo para mejorar las conductas morales en los espectadores; desde “Robertillo, el espectador se ve

arrastrado a consentir todo lo que ve sin discriminar moralmente las situaciones y conductas” (Bobes Nabes;1997:14),se produce en el espectador deleite y placer, no otra actitud.

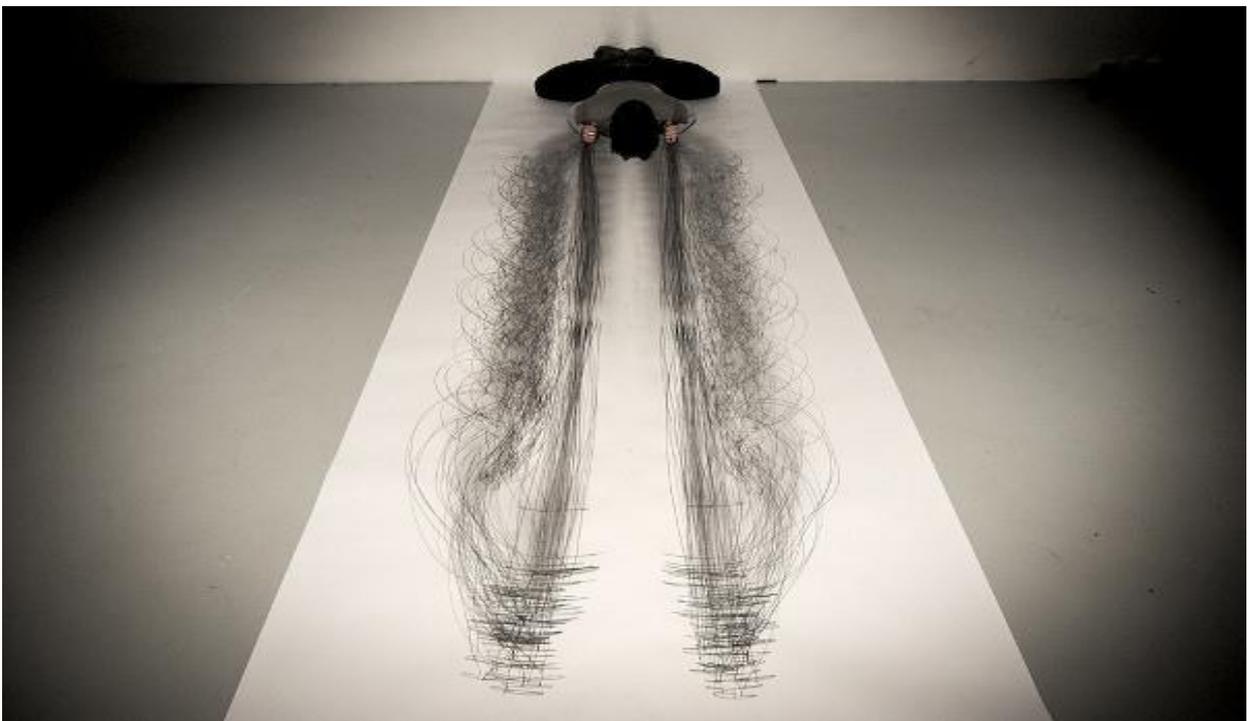
Pero existen otras dimensiones teatrales en las que se obvia la presencia del público, aun estando presente .Nos referimos al teatro moderno (naturalismo) “En los principios del naturalismo, cuando el actor no parece notar la presencia del espectador, es cuando consigue un mayor efecto estético en el “. (Ingarden; 1997:164).

En los nuevos estudios sobre recepción teatral, el espectador se ve afectado por condiciones externas al espectáculo, es decir, sus gustos o preferencias pueden afectar la interpretación o goce de la obra, la experiencia estética en este caso esta mediada no solo por las afecciones que el espectáculo pueda producir en la sala, sino, por otras condiciones de carácter extra –teatral.



# CAPÍTULO V

Aspecto Político de la Performance



## 5. Aspecto Político de la Performance

En este aspecto el hacer performance se refiere en un primer momento en ocupar un lugar o espacio público, el cual se puede intervenir significativamente, en tanto, este espacio sirve para expresar o criticar una determinada forma social, cuestiones políticas y lograr cambios sustanciales en dicho aspecto.

La acción se constituye de esta manera como un gran elemento comprometido así en asuntos como la diferencia de la homosexualidad, el sida, la pobreza en las ciudades, la mujer y el mundo social, el machismo.etc.

En este tipo de performances, el artista utiliza simbólicamente aspectos que pretende criticar, por ejemplo: el terrorismo, la corrupción. Es así como se convierten en un medio de protesta de un colectivo. Pues en este tipo de acciones se pretende involucrar a las masas. Las calles se convierten en verdaderos espacios públicos generadores de opinión popular, espacios que son aprovechados para generar en la gente una gran actitud de expresividad y de cuestionamiento hacia aspectos que estructuran la vida social.

Los procesos de lucha social que se dan en este caso, están impregnados de una gran atmósfera cultural, en la que el colectivo debía ser capaz de manejar y articular variados símbolos los cuales servirán de herramientas políticas efectivas para transformar dicho imaginario social. La gente que se ve así convocada en estas acciones, expresa sin ningún tipo de restricción sus opiniones sobre lo que no está de acuerdo. La acción surge entonces de esa misma necesidad de expresión.

El espacio público se convierte en el medio estratégico por excelencia, en el cual, el ciudadano se vuelve activo y adquiere una mayor participación política; es decir, recupera el lugar en la sociedad que le pertenece.

A finales de los 60 era muy notable, tanto en Estados Unidos como en Europa, movimientos de protesta estudiantil; por ejemplo, en EEUU el motivo de las protestas era la guerra de Vietnam, estos acontecimientos de alguna manera influyeron sobre el arte y algunos artistas se hicieron partícipes en estos contextos, ya que sus obras se transforman en una forma de crítica hacia los sistemas políticos existentes .

Así mismo en Latinoamérica: en Argentina, Brasil y Perú los artistas por medio de sus obras se enfrentaron ante aquellos regímenes dictatoriales, de esta manera, conciben sus obras como movimientos de “liberación y protesta” (Varsona; 1969:24). Así surgieron movimientos en los que se hacía creciente la participación de personas. De esta manera, se intenta hacer pública la protesta.

El espacio público en este sentido es generador de diversas opiniones populares, cabe mencionar en esta parte algunos ejemplos de movimientos políticos latinoamericanos como Perú, “que se desarrollaron durante los últimos meses de la dictadura fujimorista”(Vich;2004:2), “que tuvieron como finalidad aprovechar el espacio público como un lugar privilegiado de protesta y comunicación ciudadana” (Vich; 2004:2).De este modo, estos actos fueron definitivos en la lucha popular por combatir el sistema de gobierno de Fujimori es así como el espacio cobra un nuevo sentido, el de la lucha política. En este aspecto, la performance se entiende como el medio que posibilita transformar una realidad política y social, así describiré algunas de las performances en la lucha contra el régimen de Fujimori:

La primera performance consistió en “desacreditar el escrutinio electoral y presionar para la realización de nuevas elecciones y convocar a la desobediencia civil: tenían velas, lazos negros, cruces, un féretro y mucha gente reunida junto a la pintora Susana Torres y el historiador de arte Gustavo Buntix:así ellos simbólicamente convocaron a una nueva forma de acción que genera nuevos sentidos dentro de la vida colectiva ” (Vich; 2004:3),de este modo logran movilizar la masas inconformes generando una revuelta popular.

Otro ejemplo fue “Lava la bandera” (Vich; 2004:3).En esta performance, todas las personas involucradas en el naciente movimiento social en contra de la dictadura de Fujimori aprovecharon un símbolo patrio ubicado en la plaza mayor: la bandera peruana, con el fin de concientizar y de escenificar en un acto totalmente simbólico “la corrupción del régimen de Alberto Fujimori” (Vich; 2004:2).Con ello, llevaron a cabo dicha performance que mostraba cómo este régimen “había ensuciado la patria que debía ser lavada” (Vich; 2004:3) y la mejor manera de hacerlo era utilizando un espacio simbólico propicio como fue la plaza mayor de Lima, lo cual es sinónimo de poder, ya que es allí donde se centra el máximo poder gubernamental. “Allí en medio de bateas rojas agua limpia y jabón bolívar se procedía públicamente al lavado de la bandera peruana” (Vich; 2004:3). Esta performance de tipo político-social influyo para que la gente de todas las clases sociales se unieran en un solo acto de protesta. Así esta performance se convirtió en “la vanguardia estratégica del movimiento opositor” (Vich; 2004:4)

**Figura 5-1 Performance “lava la bandera”**



<http://2.bp.blogspot.com/-vbDY1uyDlpw/VmMsYEGyGII/AAAAAAAAAM4/6s2QpTE8Lxl/s400/tttttttt.jpg>

En este tipo de performances, es tal vez donde más afloran los aspectos simbólicos. En este tipo de actos logran unirse aspectos importantes de la vida social y política de un Estado en crisis y la vida cotidiana que transcurre normalmente. Así, ese acto de lavar una bandera generó varios significados, “como restituir la transparencia en la gestión pública y la unidad democrática de la participación popular” (Vich; 2004:5).

Por medio de estas performances también se logra canalizar ciertos aspectos negativos de una nación como: “la violencia que en ese momento experimentaba la población peruana” (Vich; 2004:5). De nuevo surge otra performance que asociaba dos términos importantes en ese momento en la política peruana como eran “terrorismo y corrupción” (Vich; 2004:5). Esta se titulaba: “bota la basura en la basura la cual consistía en el reparto de más de 35000 bolsas de basura con las fotos de Fujimori y Montesinos quienes se encontraban con un traje a rayas de presidiarios comunes” (Vich; 2004:5). Esta basura terminó en “la casa de la congresista Martha Chávez quien bloqueó de algún modo las investigaciones contra la corrupción” (Vich; 2004:5).

Con estos actos de gran presión civil se logró la renuncia del vicepresidente de la época. Durante todo este proceso hubo más performances y actos de resistencia civil, pero he descrito los más importantes e influyentes que restituyeron a la sociedad civil en todo su conjunto, su dignidad y su libertad de expresar un inconformismo unánime. Son formas de expresión de un colectivo frente a un régimen violento, pero también, la manera más significativa de que la población tuviera una participación política mayoritaria.

Diré una vez más que el espacio público es estratégico para este tipo de performances, en que se denuncia algo en contra de alguien (un estado o una situación política o movimientos feministas).

En cuanto a otro tipo de performances de temática política feminista tenemos las performances de Ana Mendieta, que fueron bastante polémicas y críticas frente a la sociedad que la rodeaba. Esta tendencia feminista es muy marcada cuando “utiliza su propio cuerpo como Ready Made para recrear la escena de una violación. Tras la violación y asesinato de una de sus compañeras de universidad” (Marzona; 2005:80). En esta artista es muy marcado el uso del cuerpo, así la performance de la violación mostraba “el cuerpo del artista ensangrentado atado a una mesa, alrededor de ella había cristales rotos y más sangre, en referencia clara a una violación” (Marzona; 2005:80).

Otra obra bien importante de la artista fue “facial hairtransplant (trasplante de bello facial), en esta acción, la artista implanta en su rostro la barba de un amigo, haciéndose así una barba perfecta

**Figura 5-2: performance “facial hair transplant” por Ana Mendieta**



<http://1.bp.blogspot.com/-qPZ1cqmuF3I/UpwaPMh5ShI/AAAAAAAAAU4/vvGajN9Nsaw/s1600/t2.jpg>

Colombia es un país en el que lastimosamente referenciamos de cualquier perspectiva la violencia, ya que es lo que hemos evidenciado durante casi un siglo; en este caso hay obras performativas donde el cuerpo es transformado “el cuerpo violentado, cuerpo motilado, el cuerpo muerto, el cuerpo frágil” (tomado de performance arte y violencia en Colombia pg. 1).

En Colombia, en los años 90 se dieron algunos actos performativos que mostraban la violencia de la que hemos sido víctimas, así artistas como “Raúl

Naranjo, Pool Arias, Rosemberg Sandoval, el artista francés Pierre Pinocelli y la filósofa colombiana Consuelo Pabon” (tomado de performance arte y violencia en Colombia pg. 1.), entre otros expresaron la trágica realidad de la que hemos sido víctimas.

Este tipo de performance están muy marcadas por el uso del cuerpo como medio de expresión “el Grupo Matracas, un grupo de jóvenes y jovencitas quienes raparon sus cabezas y posteriormente con cinta templada sobre sus cuerpos fueron deformando sus rostros y sus identidades convirtiéndose tal vez en esos cuerpos mutilados y sin identidades que a diario encuentran las autoridades” (tomado de performance arte y violencia en Colombia pg. 1.). De este modo, el artista incita al espectador a reflexionar sobre la historia de un país lacerado por la violencia, ellos evidencian los años 90, los cuales fueron históricamente años muy difíciles en nuestro país, debido al narcotráfico reflejados también no solo en las artes plásticas sino también en la novela urbana solo por contar algunos ejemplos: Rosario Tijeras de Jorge Franco, La Virgen De Los Sicarios de Fernando Vallejo, de este modo se describe la realidad histórica, así también lo hizo grupos artísticos como A Clon “Los jóvenes artistas comprometidos con su época deciden expresar la inconformidad no solo de ellos sino la tristeza, el remordimiento y el dolor de un pueblo que ha venido siendo explotado, manipulado, agredido, desaparecido y silenciado... entonces aparecen estas propuestas donde el arte y el artista se convierten en un medio para cuestionar, criticar, reflexionar, revolucionar y construir una sociedad en vía de extinción.”(Tomado de performance arte y violencia en Colombia pg. 2).

Pero no solo estos han sido los temas que han involucrado en sus performances, sino, también, el abuso sexual, el secuestro, la misma transformación del cuerpo de la mujer que es atrapada por el consumismo, por una idea de cuerpos perfectos y nuestra sociedad parece tan indiferente frente a tantas situaciones que podemos intervenir en las que hay seres que son invisibles, inexistentes. En este aspecto, el artista “Rosemberg va al lugar donde estos seres se suicidan a diario consumiendo drogas y los carga en sus hombros llevándolos a las galerías limpias, blancas e inmaculadas y son restregados allí, tal vez demostrándonos como la misma sociedad produce esa mugre y se hace la indiferente, el cuerpo desechado, el cuerpo rechazado, el cuerpo bajo la mugre donde todos son parecidos y donde todos están camuflados para vivir en la selva de cemento”.(tomado de performance arte y violencia en Colombia pg. 6). Esta realidad es constante en nuestra vida diaria, en nuestra cotidianidad, pero no somos capaces de ver, y si la vemos somos indiferentes.

**Figura 5-3: Performance “La Mugre” por Rosemberg Sandoval**



[http://www.helenaproducciones.org/3\\_festival/\\_03festi50.jpg](http://www.helenaproducciones.org/3_festival/_03festi50.jpg)

El artista en medio de una guerra civil se convierte en un medio de expresión, de grito silencioso sobre el dolor de un país porque tal vez es la forma más segura de transmitir una queja, una protesta, sin ser acallados como muchos otros (Jaime Garzón humoristas), e intentar cambiar la mentalidad de nuestra sociedad tan apática e indiferente a los problemas que vivimos a diario y en los que como ciudadanos ya consientes podemos hacer mucho en la transformación de nuestra nación.

**Figura 5-4: Fernando Pertuz “Busco al Culpable”**



<http://1.bp.blogspot.com/-w0sd3zifbtQ/Tq4OWqEW1cl/AAAAAAAAAKY/wMnsVJrgAG4/s640/Foto-performance%2BFernando%2BPertuz.jpg>

**Figura 5-5: Pierre Pinocelli “Un Dedo Para Ingrid”**



<http://lapiedradesisifo.com/wp-content/uploads/2014/07/05festi34.jpg>



# CAPÍTULO VI

## Conclusiones



## 6. Conclusiones

- A partir de este ensayo se logra demostrar que el teatro tradicional representa, y la performance no representa, dado que sus orígenes (el teatro nace en las artes dramáticas, la performance nace en el seno de las artes plásticas), sus intenciones, los espacios en que se desarrollan y el tiempo ocurren de modos distintos en cada una de estas manifestaciones artísticas, aunque hayan algunos elementos que compartan.
- Fue de suma importancia describir el desarrollo de la performance en el contexto del arte conceptual, ya que, es ahí donde se origina y se desarrolla.
- Mediante la semiótica de Pierce en relación al signo Saussureano se demuestra que la naturaleza de la performance trata más bien de un movimiento de signos que remiten a otros signos, así es como interactuamos con la realidad más no la representamos, por el contrario el teatro nos remite a una relación entre el signo y el objeto una relación propia del arte de representación moderna.
- Se muestra claramente mediante la descripción de algunas obras, que la intención de la performance es desligar las barreras entre el arte y la vida, así muchos actos performáticos involucran en el transcurrir de su creación lo cotidiano, la gente del común y todos aquellos elementos en los que transcurre la vida.
- La experiencia estética que se da en el teatro es muy distinta de la que se da en una performance, en el teatro tradicional el espectador es un simple observador pasivo de la obra, al contrario, en la performance se redefine esta relación pues el espectador es activo. En un sinnúmero de veces el espectador termina siendo parte de la obra, de este modo el arte forma parte activa en la vida misma.
- Fue importante en el desarrollo del ensayo, valorar la influencia de la performance en los diferentes problemas de tipo social, desde este aspecto se generan espacios propicios para protestar significativamente y mediante la creación artística, sobre una situación con la cual no se está de acuerdo, desde este punto de vista la performance se convierte en un instrumento de transformación social.

## 7. Bibliografía

BOBES NAVES MARIA DEL CARMEN 1997 "Teoría del teatro", Arcos /libros, Madrid

CONNOR STEVEN 1996 EDICIONES AKAL Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad

DUQUE MESA FERNANDO "dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance". Artículo de Reflexión Calle14: revista de investigación en el campo del arte, núm. 2, diciembre, 2008, pp. 156-16 Universidad Distrital Francisco José de Caldas

JODOROWSKY ALEJANDRO 2004 "Psicomagia" Editorial Siruela. S.A. Barcelona.

LIPOVETSKY GUILLES "Modernismo y postmodernismo" en "Colombia el despertar de la modernidad" Fernando Viviescas y Fabio Giraldo. Foro nacional Colombia. Bogotá 1991

MARCHAN FIZ SIMON 1997 "Del arte objetual al arte del concepto", Ediciones Akal SA, Madrid

MARZONA DANIEL 2005 "Arte Conceptual" editorial taschen

ORTIZ BERNARDO "performance no teatral en revista viceversa" nov 1998-feb 1999.N 6

PADIN CLEMENTE "De la representación a la acción" en Revista Abertura lenguaje de la acción Cultural. Río de Janeiro. Brasil 1975

PADIN CLEMENTE "Arte en las calles primera parte".Articulo en Santiago de Chile Revista virtual año 2, num 23.12 De Noviembre al 12 de Diciembre de 2000.

PADIN CLEMENTE "Arte en las calles segunda parte" Articulo en Santiago de Chile Revista virtual año 2, num 24. 12 de Diciembre de 2000 al 12 de diciembre de 2001.

PEREZ RINCÓN HECTOR 1992 "El transexual y su cuerpo" en "lenguajes del cuerpo" María del Carmen Tinajero. Fondo de cultura económica .México

PICAZO GLORIA 1993 "Estudios sobre performance". Centro Andaluz del teatro S.A. Sevilla. Editorial productora andaluza de programas .Junta de Andalucía

PRADA PRADA JORGE 2012 “A la diestra de los géneros dramáticos” en revista Papel Escena, Facultad de artes escénicas de la universidad del valle, núm. 2.

RIVAS MONROY MARIA UXIA “La semiosis: un modelo dinámico y formal del análisis del signo en revista electrónica Razón y palabra”

STEINER GEORGE “Lenguaje y Silencio” .Editorial Gedisa.1994

VASQUEZ ROCCA ADOLFO La crisis de las vanguardias y el debate Modernidad – Posmodernidad- en “Arte, Individuo y Sociedad”<sup>2</sup> Revista de la Facultad de Bellas Artes de Universidad Complutense de Madrid – Año 2005 – vol. 17.ISSN 1131-5598 pp.133 – 154 y reproducida tanto en “Suma” Revista Científica de Estudios Histórico-artísticos, Málaga, Nº 2, de 2005, como en “Ábaco”, Revista de Cultura y Ciencias Sociales, 2005, Número doble 44-45, Editada por CICEES, Gijón (Asturias), asociada a ARCE y FIRC (Federación Internacional de Revistas Culturales) pp.141-153.

VIDAL JAVIER 1993 “Nuevas tendencias teatrales: la performance historia y evolución de las vanguardias clásicas”, teatro cultura Venezuela. Caracas .editorial Herrero hermanos Venezuela

VICH, VÍCTOR 2004”Desobediencia simbólica: performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista.” En: La cultura en las crisis Latinoamericanas. Alejandro Grimson, editor. Buenos Aires: Clacso