



Cuadernos del CILHA n 35 – 2021 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 internacional

Recibido: 25/06/2021 Aprobado: 30/10/2021 | pp. 1-22



<https://doi.org/10.48162/rev.34.023>

Teatro y performance en la ciudad de Mendoza. Imbricaciones, diferencias y subversiones

Theater and performance in the city of Mendoza. Overlaps, differences and subversions

Marina Sarale  0000-0001-6013-7218

Instituto de Literaturas Modernas

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

 msaralelaver@gmail.com

Argentina

Resumen:

Las relaciones entre teatro y performance en la Ciudad de Mendoza se inscriben en un campo expandido y complejo que atañe tanto a las artes escénicas como a las artes visuales. Advertir los modos en que ambos conceptos se imbrican, se diferencian o se subvierten mutuamente al entrar en contacto nos permite, más que distinguir especificidades, reconectar vínculos transdisciplinarios y comprender que la presencia de lo teatral en la performance o de lo performático en lo teatral se presenta en una gradación diferencial en cada caso, según las condiciones, los fines y los contextos de uso de ambos términos. Estas consideraciones, a su vez, abren espacio a la formulación de nuevas preguntas.

Palabras clave: Performance, Acción, Cuerpo, Transdisciplina.

Abstract:

The relations between theater and performance in the City of Mendoza are inscribed in an expanded and complex field that concerns both the performing arts and the visual arts. Noticing the ways in which both concepts are interwoven, differentiated or subverted by each other when coming into contact allows us, rather than distinguishing specificities, to re-connect transdisciplinary links and understand that the presence of the theatrical in the performance or the presence of the performative in the theatrical is presented in a differential gradation in each case, according to the conditions, purposes and contexts in which both terms are used. These considerations, in turn, open space for the formulation of new questions.

Keywords: Performance, Action, Body, Transdiscipline.

Varios autores coinciden en que el término performance es problemático porque abarca un espectro muy amplio de contenidos diferentes, en diversos campos disciplinares (De Toro, 2014; Taylor, 2012; Schechner, 2012). Por tal motivo presentamos un panorama variado que da cuenta de dicha complejidad y, al mismo tiempo, nos permite recuperar algunos sentidos en torno al término. Partiremos de las consideraciones de Richard Schechner (2000), uno de los teóricos dedicados a los Estudios de Performance. Este investigador considera que en su carácter impuro es donde reside el valor de las performances y que las mismas son “‘inter’–en el medio, intergenéricas, interdisciplinarias, interculturales– y por ese motivo, inherentemente inestables” (p. 19). En tal sentido, su cualidad “inter” y “entre” impide establecer distinciones en oposiciones binarias, como apariencias y hechos, ilusiones y sustancias y, por consiguiente, resulta imposible de analizar en términos de verdad o falsedad, tal como ocurre con la performatividad. Nosotras, actualmente, optamos por el prefijo trans-, porque produce aperturas productivas con la teoría queer y porque pone en juego otras relaciones “detrás de, al otro lado de’ o ‘a través de” (DRAE, 2005) que amplían la carga semántica del prefijo inter- que sugiere una relación “en medio de”. Jacques Rancière (2005), al inicio de *El inconsciente estético*, se refiere a la práctica de la transdisciplina como la actitud que se interroga por lo “propio” de cada disciplina al momento de producir un intercambio entre ellas. Ante esto, nos preguntamos ¿Qué es lo propio de cada disciplina?, ¿En qué medida desde la transdisciplina podemos comprender tanto lo entre como lo propio de cada una de las partes intervinientes, en este caso particular teatro y performance?



Repensar las relaciones entre teatro y performance nos permite, desde una perspectiva situada en producciones realizadas en la Ciudad de Mendoza, más que distinguir y separar, advertir singularidades comunes en(tre) ambas expresiones, sobre todo a partir de lo que conceptualmente se conoce como teatro posdramático (Lehmann, 2013). Comenzaremos por ahondar en la complejidad del concepto de performance, en sus orígenes y devenires en el campo del arte, los modos en que su emergencia admite tanto imbricaciones como subversiones respecto de las disciplinas artísticas tradicionales. Luego, nos centraremos en anudar históricamente experiencias performáticas vinculadas al teatro que, por no ajustarse al canon específicamente teatral, quedan marginadas, fuera de su historia o en la historia de las artes visuales.

El concepto transdisciplinario e indisciplinado de performance

El término performance se utiliza en diversos campos de la cultura a fin de señalar comportamientos sociales (Taylor, 2012). Para Schechner (2000), en este término confluyen la Antropología, la Teoría feminista, los Estudios culturales, los Estudios teatrales y la Sociología de la cultura. En el marco de los estudios antropológicos, Víctor Turner comprende el término en la raíz de etimológica de la palabra francesa *parfournir*, que significa “completar” o “llevar a cabo por completo” (Taylor, 2015, p. 36). Esta consideración, junto a la noción de dramas sociales y liminalidad elaborada por este mismo autor, es una de las líneas teóricas más prolíficas que han migrado desde la antropología hacia los estudios artísticos, debido al trabajo compartido con Schechner (Schechner, 2000, 2013; Diéguez, 2007).

La reunión entre Schechner y Turner a finales de los setenta inicia una relación entre antropología y teatro que propicia una serie de investigaciones sobre rituales realizados en comunidades tribales de África que les permite analizar la ritualidad integrada a la vida social (Schechner, 2000; 2012); es decir, una ritualidad propiciadora de instancias de pasaje, liminalidad¹, que da lugar a la *communitas*, un espacio de transformación y

¹ El concepto de liminalidad apunta a un estado de suspensión de la identidad cultural de un individuo durante los ritos de pasaje. Es un estado intersticial en el que el sujeto es desclasificado de su antigua condición y aun no clasificado en la nueva. Durante este intervalo estructural, los neófitos despojados de sus posiciones y status sociales conforman un grupo de iguales, que Turner denominará “communitas” (Barría Jara, 2011b, p. 15).

tramitación para la colectividad, ligada a la esteticidad, que Turner denomina “dramas sociales”². El concepto de *communitas*, por su parte, “no refiere a la comunidad social como tal, sino a una comunidad rudimentaria no estructurada que emerge en el periodo liminal, una comunidad con potencial, una comunidad en devenir” (Vujanovic en Sánchez y Belvis, 2015, p. 75). Para ambos autores, esta forma de ritualidad transforma la estructura social, al producir un intersticio transestructural, que pone en suspenso la identidad cultural y sus representaciones sociales, lo cual les permite revelar los mecanismos que las configuran y sus políticas de reificación (Barría Jara, 2011b).

La observación de estos eventos, en grupos sociales “exóticos” para la mirada euro-norteamericana, les permite poner en juego la comparación y la relación entre formas de ritos que, al igual que en el teatro, replican una conducta restaurada. A saber, los performances “operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o ‘conducta restaurada’ o dos veces actuada [y ad infinitum]” (Schechner citado por Taylor, 2015, p. 34) o, dicho de otro modo, nunca una acción es ejecutada por primera vez. Vale decir que las mismas guardan similitud, desde el punto de vista ontológico, con el teatro occidental si nos remitimos a su origen ritual en la antigua Grecia y hasta el medioevo, pero, a la vez, se diferencian en tanto este último, como arte, al menos desde la Modernidad, supone una autonomía respecto de las conflictividades sociales o de las tramitaciones que el rito puede mediar. En efecto, si los rituales actualizan acontecimientos reales y simbólicos, en el teatro “estético” solo prevalece lo simbólico. De modo que las performances se determinan por las convenciones sociales de una determinada comunidad y, en el caso de la tradición occidental, la representación de un texto dramático supone una performance porque la convención, el hábito y la tradición así lo establecen desde la Antigüedad (Schechner, 2000).

Desde un punto de vista periférico, Diana Taylor (2015) plantea una crítica al abordaje que los Estudios de Performance realizan sobre las comunidades indígenas de África,

² Turner observó una estructura dramática al interior de los dramas sociales, en directa analogía con las estructuras de la ficción escénica [...] Consideró que en estos dramas operaban cuatro fases: 1) la brecha, 2) la crisis, [emergencia de la liminalidad] y 3) la acción reparadora, 4) la reintegración” (Diéguez, 2007, p. 39).



Oceanía y América, porque considera que los mismos preservan un enfoque colonialista al reconocer al objeto de estudio como “menor” al “original” (p. 43) o como lo otro, lo foráneo, lo no cognoscible, la alteridad. La autora comprende la performance como una posdisciplina dado que “los diversos usos de la palabra performance apuntan a capas de referencialidad complejas y aparentemente contradictorias y, por momentos, mutuamente sostenidas” (2012, p. 35). En cuanto a los alcances del término, por encima de las dificultades idiomáticas e ideológicas que supone, Taylor considera que performance, al contener la acción, supera, desde su punto de vista, las homologaciones que se le imponen en español con los términos representación, teatralidad y espectáculo. Además, entiende, como todos los autores citados hasta aquí, que dichos términos están contenidos en esta palabra y sus correspondientes adjetivaciones: performático/a³.

Arte de Performance, arte en *continuum*

Luego del breve recorrido en torno a las variadas definiciones de performance desarrollados en el apartado anterior, podemos decir que la distinción entre teatro y ritual se determina en el grado de eficacia y entretenimiento que prevalezca en cada uno, no como una polaridad sino como un *continuum*, teniendo en cuenta el contexto y la función del acontecimiento (Schechner, 2000). Advertimos que el planteo de Schechner sobre cómo el teatro nace del ritual y que este último se desarrolla a partir del teatro, coincide con la noción de teatralidad que propone, a principios del siglo XX, el teórico ruso Nicolás Evreinov (1956)⁴, también desde una perspectiva antropológica, cuando expresa que el teatro surge del instinto de teatralidad y no de la religión, sino que la religión llega después. En este orden de ideas, podemos considerar que el teatro

³ Taylor (2012) prefiere el uso del término performático/a en lugar de performativo/a porque entiende que el segundo contiene un uso jurídico.

⁴ “En contra de las teorías aceptadas según las cuales el teatro habría resultado de una secularización de rituales sagrados o religiosos, Evreinov propuso que más bien las religiones habrían surgido de esa voluntad y capacidad de representar no solo lo existente sino también lo inexistente. El pensamiento de Evreinov estaba en sintonía como las nuevas teorías antropológicas según las cuales los mitos resultaban de los rituales, y no a la inversa como hasta entonces se había aceptado, adelantando así lo que más adelante se denominaría “giro performativo”, es decir, la consideración de la actuación como previa al texto y, por tanto, no necesariamente determinada por el mismo” (Ver: Sánchez y Belvis, [Eds.], 2015, p. 28).

se inserta en un campo más amplio que es el de las performances culturales –en tanto expresiones de ritos y convenciones dentro de una comunidad–.

En el ámbito específico de las artes escénicas occidentales se puede hablar de la performance como una forma de expresión que traza pactos singulares con los participantes, ya no exclusivamente espectadores, y que tiene lugar desde la década de 1960, aunque se pueden rastrear antecedentes desde comienzos del siglo XX, en las vanguardias históricas. En efecto, hacemos referencia a lo que se denomina “arte de performance”, un desplazamiento de las artes plásticas hacia la escena que presentan acciones corporales con una fuerte carga política, rupturista, anti-institucional, a través de un uso singular del tiempo, en espacios no convencionales. Dicho desplazamiento implica abandonar el espacio seguro del museo y proponer una teatralización de la plástica. Estas prácticas, posteriormente, son reconocidas como *happenings* y performances⁵ (Diéguez, 2007).

Mauricio Barría Jara (2011a) entiende que la performance altera la representación porque instaaura una acción performativa que la va resquebrajando; es decir, que opera en el transitivo, en una duración, motivo por el cual se permite pensarla como un acontecimiento. Hasta el siglo XX, la duración se elude porque se privilegia la estabilidad y la fijación del encuadre pictórico. En este sentido, la postura del teórico chileno es también una crítica a la representación moderna y a todo el aparato de reglas y convenciones que la constituye. Para ello, el autor, distingue cuatro puntos claves que la caracterizan: el privilegio de lo visual por encima de los otros sentidos; la jerarquización de las imágenes; la determinación de los roles y los regímenes de visibilidad, quién debe ver y qué debe ser visto; qué puede ser objeto de ficción y qué no (Barría Jara, 2011a). Contrariamente, entiende que en las performances se pone en juego la ausencia de narratividad y el valor reside en el encuentro y en la confrontación con el público. De este modo, lo que se subraya es una política del(os) cuerpo(s), en el acontecimiento que produce flujos e intensidades. En otras palabras, una apuesta a la inmediatez sobre la experiencia:

⁵ Ver: Kirby (1976). *Estética y arte de vanguardia*. Pleamar.



La performance no ofrece un sentido determinado, no trabaja entonces sobre la referencia del signo (semiótica), sino más bien sobre el nivel de ostensibilidad de una experiencia que la ejecución de una acción en vivo logra generar en ese momento determinado. Una puesta en escena de la vulnerabilidad del ejecutante tanto como de los mecanismos de percepción (y recepción) de los asistentes (Barría Jara, 2011b, p. 15).

Desde luego, podemos pensar el arte de performance como un soporte inestable y esquivo, cuya principal característica es su indeterminación. Para Barría Jara (2011b), la performance es un dispositivo de producción de liminalidad. En ella se presenta una acción en el tiempo que no constituye una obra acabada. La relación entre cuerpo y tiempo es la que regula la acción que, aunque suele estar previamente diagramada, se dispone al aquí y ahora, dejando de lado cualquier tipo de narración. Su apuesta se juega entre el simulacro y el riesgo que comportan los cuerpos en una temporalidad que se dilata en favor de eludir la eficacia de la teatralidad, que pretende el control del tiempo (Barría Jara, 2011b). En el mismo orden de ideas, en *El tiempo es lo único que tenemos* (2019), Bárbara Hang y Agustina Muñoz se interrogan sobre la actualidad de las artes performativas y entienden que, más allá de las especificidades disciplinares, el enclave tiempo-cuerpo(s)-acto propicia experiencias para quienes presentan y para quienes esperan o participan que deben ser atendidas en ese cruce en el cual lo específicamente disciplinar queda recortado o más bien limitado.

Frente a lo expuesto, podemos decir que, si bien performance es un concepto más amplio que teatro porque atañe a las prácticas culturales, en el contexto artístico el arte de performance o simplemente performance comporta diversos modos de la escena, se distingue del teatro y se ubica en los bordes, en un espacio otro, en una liminalidad. Andrés Grumman Sölter (2008) lo considera un “concepto umbral” que permite incorporar otras manifestaciones de la cultura en las discusiones dentro de las artes escénicas. El teatro como lo conocemos hasta hoy, por su parte, se presenta como una práctica regulada, desde el Renacimiento, por el texto dramático. Sin embargo, podemos decir que durante el siglo XX sufre varias transformaciones que ponen en cuestión tales regulaciones y lentamente se configuran alternativas al modelo canónico. Desde los llamados “creadores del teatro moderno” (Tolmacheva, 1946) como Craig, Appia, Reinhardt, Meyerhold, pasando por Artaud hasta Grotowski y las vanguardias

del sesenta agrupadas en lo que se denomina Nuevo Teatro (Peter Brook, Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, San Francisco Mime Troup), entre otros, como plantea De Marinis (1988) se advierten cuestionamientos sobre el espacio, el cuerpo, el tiempo, el uso de la palabra, el texto y con ello la idea de representación. En cierto sentido, tales cuestionamientos también ponen en tela de juicio los pactos y modos de participación entre artífices y espectadores.

En efecto, Hans –Thies Lehmann (2013), bajo la influencia del giro performativo y de las neovanguardias, teoriza, a finales de la década del noventa, sobre prácticas desplazadas del canon teatral desde los años setenta y les atribuye la denominación de teatro posdramático. Este último se distancia del teatro tradicional o dramático al romper con la estructura jerárquica dominada por el texto y, en su lugar, enfatiza una distribución constelar de elementos: cuerpo, espacio, tiempo o/y texto, donde este último es un elemento más. Esto produce al menos dos movimientos: el primero vinculado al texto y su representación; es decir, ya no se requiere de un autor teológico que impone sus ideas a través de la tutela de sus palabras, en los términos de Derrida (1989). En segundo lugar, y a consecuencia de lo primero, se abren espacios de experimentación desde lo escénico donde la producción de palabras y textos adquiere otro matiz porque se origina desde los pesos, los apoyos, a partir de la mirada, del tacto, las geometrías del cuerpo y no tanto desde una Idea rectora. En este contexto, entonces, la representación deja de ser delegativa o sustitutiva para devenir condición relacional afectiva entre términos subjetivos-objetivos. A partir de aquí, podemos comprender la incidencia de lo performático en el teatro, porque estos cambios admiten formas de la escena que producen contenidos autorreferenciales y son constitutivas de realidad (performativas); es decir, producen la realidad que enuncian y en ellas es fundamental la participación de actores y espectadores (Fischer-Lichte, 2014), porque juntos co-crean el acontecer de esa realidad única e irrepetible en su repetibilidad. En otras palabras, la performance contamina, subvierte y se imbrica con lo teatral, aunque cada uno preserve en la intersección sus diferencias constitutivas.

Para Erika Fischer-Lichte (2006) es posible reconocer en las primeras décadas del siglo XX indicios de teorización sobre el concepto de performance en el ámbito de la fundación de los estudios teatrales en Alemania. En este sentido, la autora alemana,



destaca la figura de Max Herrmann⁶, quien entiende que el teatro no es literatura, sino realización escénica, puesta en acto, performance, encuentro entre actores y espectadores, co-presencia, experiencia conjunta en el acontecimiento. Esta reflexión nos permite identificar las cualidades intrínsecas del teatro como puesta en acto; es decir, más allá del texto y de la producción de objetos. En efecto, la singularidad del mismo reside en la capacidad interactiva entre actores y espectadores, mediada por estímulos visuales, táctiles y sonoros, al servicio de un proceso performativo que se realiza en acto y se caracteriza por ser efímero e irrepetible (Fischer-Lichte, 2006). En este sentido, en el teatro entendido como puesta en escena –es decir, siguiendo la genealogía alemana– el cuerpo, la acción, y el tiempo en el acontecimiento ocupan un lugar de privilegio que mediante procesos performativos revitalizan, en cada sesión, la escena.

La incidencia de la performance en el teatro se puede observar como un efecto de la borradura de los límites entre las artes a través de la transversalización de los recursos para la escena. Tal efecto produce una crisis en el mismo⁷ frente a sus propias lógicas y lo obliga, de alguna manera, a reestructurarse y romper jerarquías históricas, fundamentalmente, y como hemos dicho, ligadas al texto –que implican alteraciones temporales, narrativas, escrituras escénicas y colectivas, abandono de reglas y convenciones–. Estas circunstancias nos permiten pensar nuevamente la idea de un *continuum* a partir de analizar varias cuestiones tales como: la disposición espacial y corporal de los presentes, la duración, la estructura o antiestructura de lo que se presenta y, fundamentalmente, el pacto que se traba con el espectador/participante. Otro asunto a considerar es el grado de presentación y/o representación, que se pone en juego. Pavis (2016) define el estilo presentacional como aquel que busca efectos de teatralidad, en una apuesta por intensificar el artificio y romper cualquier ilusión

⁶ Teórico del cine y el teatro, fue fundador, en 1923, del Primer Instituto de Ciencia Teatral en la Universidad de Berlín (Fischer-Lichte, s.f.). Sus teorías no tuvieron continuidad hasta las décadas del 70. Herrmann entiende la performance no como representación o expresión de algo dado, sino como el resultado de una creación genuina, que se produce en el proceso de ejecución por parte de todos los que toman parte en ella (Fischer-Lichte, 2014).

⁷ Si bien podemos acordar que la crisis del teatro se inicia con las Vanguardias de principios del siglo XX, advertimos que ese proceso alcanza otra dimensión en los 60, que coincide, precisamente, con el borramiento de los límites entre las artes.

mimética y por representación, al modo que se busca una mimesis con la realidad. Es necesario advertir que la relación presentación–representación, recurrente en las teatralidades y performatividades escénicas contemporáneas, comporta un riesgo: el de suponer una verdad que se oculta por debajo de lo representado, un retorno al origen, en un sentido metafísico.

Asimismo, advertimos que, al desestabilizarse la norma, cuando asistimos a experiencias teatrales inscriptas en la tradición espacial–textual, observamos la pregnancia de otras lógicas y la emergencia de elementos que se vinculan desde lo performativo, comenzando con el dispositivo del cuerpo, no como reproductor ni representante de un autor, sino como productor de teatralidad y materialidad escénica. Como sujeto de la acción que crea ficciones entramadas con su propia biografía, donde el cuerpo se dispone para co-crear un acontecimiento a riesgo de que se produzca alguna falla en la duración del mismo. Es decir, si comprendemos que una obra de teatro, aunque está preparada con antelación, ensayada varias veces, se re-inicia cada vez, se re-construye en cada función con los espectadores, se re-presenta dos o cientos de veces en una duración, ese transitar el espacio–tiempo es lo que nos permite advertir y distinguir una obra como objeto de una obra como acción o performance.

En este marco se configura la relación con el concepto de representación como la posibilidad de hacer presente una experiencia productiva y no reproductiva. Por lo tanto, advertir la potencia de lo performativo y comprender la representación como la posibilidad de crear una realidad extracotidiana, abierta a la percepción entendida como participación (Lapoujade, 2018) supone estar siendo parte de algo, de una acción compartida y de una compartición de lo sensible (Rancière, 2011). En tal sentido, la representación teatral no es transparente ni reductible a un modelo o conjunto de reglas, sino que siempre es parte de un conjunto de relaciones plausibles de ser modificadas o alteradas. Por lo tanto y por su carácter performativo decimos que el teatro también es iterable porque siempre repite algo que nunca es igual y en ello reside su singularidad. La expectación juega a la par de la percepción en tanto “expectar” implica mirar, pero también generar expectativa, esperar algo de los otros con-migo, junto a mí. Esto da la posibilidad de producir una experiencia vital, un sensorium en los términos de Rancière (2011), una vivencia compartida, una relación de fuerzas siempre a riesgo de fallar. En efecto, en el teatro la iterabilidad se juega no



en la repetición de una forma aparente sino en la fuerza por preservar aquello que mantiene vivo el acto en el mismo acontecer.

Performance en la Ciudad Mendoza, tras los vestigios de una transdisciplina

Así como en los apartados anteriores pudimos deslindar las relaciones entre performance, ritual, teatro y arte de acción, en este segmento nos disponemos a reconocer experiencias alterativas al canon desde el cual se narran las historias de las artes escénicas y visuales. Debido al escaso registro y producción teórica sobre el fenómeno en lo concerniente a las últimas décadas, presentamos para este escrito algunos nombres de artistas y grupos, pero queda pendiente un análisis exhaustivo de sus producciones. En cuanto al relevamiento histórico que se encuentra documentado, el aporte de este trabajo es presentarlo desde la transdisciplina. Nuestro objetivo es advertir cruces, tráficos entre, inter, transdisciplinares de eventos que, en la actualidad, podemos reconocer como performáticos, no para disputar un campo o apropiarnos de una disciplina sino todo lo contrario, advertir cómo litiga cada una desde su ámbito y qué potencias surgen en el intercambio. Consideramos que la observación de estos fenómenos de cruce propician aperturas productivas para todas las disciplinas que intervienen y comprenderlas como performance supone la posibilidad de advertir tanto lo que se produce en entre las disciplinas, así como la singularidad de cada una de las partes que la componen. En tal sentido, retomaremos el concepto de liminalidad para relevar experiencias efímeras y performativas.

A mediados de la primera década del 2000 el concepto de performance adquiere otro estatus dentro del circuito artístico mendocino, sobre todo en las artes visuales. Frente a la resistencia por parte de los referentes e instituciones, las artistas, en su mayoría mujeres, se hacen lugar en salas y museos o bien ocupan espacios alternativos para presentar sus trabajos inscriptos en este lenguaje. Se trata de una apuesta en y desde el propio cuerpo que determina diversas temporalidades y la posibilidad de otros abordajes temáticos. Entre ellas, podemos mencionar a Sabrina Kadijeh, Stella Fernández, Inti Pujol⁸, Mariana Ticheli, Yésica Contreras, Carolina Simón. Entre 2006 y

⁸ Una de las pioneras y referentes más importantes del periodo, cuyo trabajo se inscribe en el activismo. Sus obras cuestionan la violencia política que las instituciones ejercen sobre los cuerpos y las lógicas del propio

2008, Fernández y Pujol trabajan juntas en Asociación Performance. Entre 2010 y 2012, Ticheli y Contreras conforman el grupo Mugrientas Margaritas (Ticheli, 2012). En la última década se destaca el trabajo de Clara Ponce, Mauricio Poblete, Valentine Quintero, Alejandro Spano, SOMA (Vanina Giraudo, Jimena Lusi, Valentine Quintero), por mencionar algunos.

Dentro de las artes escénicas, la figura de María Godoy resulta clave en la articulación danza-teatro y las múltiples posibilidades de ese umbral. Formada con Guillermo Angelelli y Kameron Steele, Godoy propicia espacios de entrenamiento y creación tanto para actores como bailarines. Desde 2002 dirige la compañía La Gloriosa Niní (porque no es ni danza, ni teatro). También en 2004 coordina el espacio de entrenamiento e investigación del grupo Otro ojo y ocupa el rol de directora. La singularidad en la metodología de trabajo de Godoy parte de la selección de materiales que surgen en el entrenamiento y en las improvisaciones, en lugar de imponer una idea previa. Esta forma resulta novedosa para la tradición de la danza en aquel momento. Se trata entonces de aprender a montar una obra que no existe a través de la improvisación (Godoy, 2005).

El impulso y la influencia de esta docente y directora le permite al grupo Otro ojo (2004-2014) prescindir del rol fijo de dirección y encontrar una dinámica rotativa dentro del propio grupo, o bien, apelar a la figura de un supervisor, más que un director. Este desplazamiento, en estas intersecciones disciplinares, les permite también pasar de la ejecución a la interpretación mediante diversos modos de improvisación. En el último tiempo, se destacan las creaciones de la coreógrafa Luisa Ginevro y la bailarina Sol Gorrosterrazú, que imbrican danza y performance.

A continuación, presentamos lo que puede ser una genealogía posible sobre performance en la Ciudad de Mendoza, a fin de comprender que, si bien al momento de producirse dichos eventos se inscribieron en una determinada disciplina artística, en

campo del arte. Sobre lo primero, la artista indaga posibilidades de intervención ante la expropiación del deseo en el capitalismo. El extractivismo en todas sus formas es uno de los temas más destacados en sus últimas producciones.



alguna medida lo hicieron desde el borde, corriéndose de los centros de legitimación de las mismas.

Huellas del futuro: Los Magos: adoración y fiesta

Una de las primeras experiencias que podemos relevar se realiza en 1952 en el patio del Hogar y Club Universitario, se trata de un evento sin precedentes en la provincia que cuenta con la participación de múltiples artistas e intelectuales: Marcelo Santángelo, José Gonzalez, Aldo Antonucci, Leonor Riagud, Vicente Cichitti, Carlos Cerioto, Ambrosio García Lao, Virgilio Roig y Elina Molina Estrella (Alfonso, 2010).

El espectáculo, con textos del poeta Roberto Brillaud, relata la ruta de los Reyes Magos hacia el pesebre de Belén, utilizando un lenguaje simbolista con reminiscencias medievales. El mismo “integra pintura, escenografía, utilería y vestuario de tendencia geométrica, danza, música e interpretación” (Jorajuria en Quiroga [Coord.], 2008, p. 12). La propuesta, presentada bajo la Agrupación Nuevo Teatro, tiene como característica el anonimato de sus integrantes “a fin de obviar el individualismo y presentar un producto de verdadera creación colectiva” (Navarrete en Pellettieri [Coord.], 2007, p. 242). El programa de mano expresa lo siguiente:

Pretendemos –partiendo de un argumento escénico total– llegar a la libre expresión de cada uno de sus elementos coordinados por una estética general. Son actores: luz, color, movimiento, palabra, danza. Hemos conseguido realizar un trabajo de experimentación respecto de los límites y posibilidades de un nuevo teatro, cuyos elementos necesitan desarrollarse. Analizaremos sobre el material de investigación las leyes que rigen el teatro (Navarrete en Pellettieri [Coord.], 2007, pp. 242-243).

Si bien, se advierte la influencia modernista de los directores que renuevan la escena teatral desde el punto de vista estético, tales como Edward Gordon Craig, Max Herrmann o Adolphe Appia, cabe destacar el interés transdisciplinar, incluso más allá de lo artístico, en pos de alcanzar formas novedosas de expresión.

Clara Giol Bressán entre el absurdo y lo no convencional

La década del 60 está signada por la experimentación y las neovanguardias importadas desde Europa, las cuales traen una renovación inusitada para la escena local. Uno de los introductores del absurdo en la provincia es, según Navarrete (1984), Antonio Di Benedetto, debido a su labor como periodista en el Diario Los Andes, quien en sus viajes a Francia accede a los debates de esa neovanguardia emergente. Por aquellos años, Clara Giol Bressán, directora teatral y guionista de radionovelas, también conoce la renovación escénica parisina. En Buenos Aires, se forma en dirección con Armando Discépolo. Destaca por traducir y aportar recursos novedosos para la escena en nuestra provincia que implican usos del espacio no convencionales y rupturas de la convención espacio-sala. De acuerdo con Graciela González en el segundo volumen de *Historia del Teatro en las Provincias* (2007), Giol Bressán, “contribuyó a la apropiación local del absurdo y difundió algunas obras extranjeras” (p. 264).

En 1960, Giol Bressán dirige el elenco Escenario, formado con fines experimentales y vanguardistas. Dicho elenco está integrado entre otros artistas por Miguel Guerberof, quien debutó en *Viaje al paraíso* de Sacha Guitry, obra que se estrena en una casa de antigüedades de Mendoza. En octubre de 1961, en el Club El Círculo, presenta *La cantante calva*, y realiza una puesta original que releva el docente e investigador José Navarrete (1984):

[...] en una plancha de madera circular sobre el césped, entre los árboles, con un bar en uno de los costados, del cual se servirán espectadores y actores, permanentemente. Antonio Di Benedetto precedió la representación con una charla sobre Ionesco, con proyecciones sobre los árboles, mientras un actor mimaba sus palabras y otro, con una enorme cabeza de rinoceronte, servía champagne a los espectadores [...] También recordamos otra puesta [de Tal como fuimos, de Adamov] en la que los espectadores apartaban largas ristas e chorizos para poder entrar a la sala y encontraban el piso sembrado de huesos de vacunos aserrados. (pp. 269-270).

Si bien el aporte de Giol Bressán se inscribe en el teatro de tradición textual, la descripción de sus puestas evidencia un desplazamiento respecto del teatro que se realiza en Mendoza en la misma época. La ruptura espacio-temporal del recinto teatral



se aproxima a experiencias contemporáneas donde se pone en juego la dimensión acontecimental que produce una liminalidad, un evento más que una obra cerrada, acabada.

Al límite y fuera del canon. Las intervenciones de Marcelo Santángelo

La figura de Marcelo Santángelo (1923-2007) se destaca por la trascendencia de su obra en la segunda mitad del siglo XX y por ser una figura imprescindible en la gestión de propuestas experimentales. Muchas de sus obras se ubican en estas coordenadas porque trafican gestos que hoy podemos asociar al concepto de performance. Algunas de sus producciones se aproximan a la teatralidad y habitan un espacio que no es ni teatro ni arte visual, o es mucho más que los dos. Además, con el paso del tiempo, hibrida su propuesta con la inclusión de *mass medias* y acciones performáticas.

Entre 1947 y 1953, Santángelo integra el grupo El club de los 13 con el cual realizan acciones que “se convierten en auténticos antecedentes del arte de acción” (Jorajuria en Quiroga [Coord.], 2008, p. 12). Entre las acciones realizadas se destacan “una variante del juego de salón *Sigan al líder o el paseo Santángelo* por las calles céntricas con un perro de yeso (1948)”, con motivo de difundir una obra de teatro que cuenta con la participación activa del público.

Hacia 1953, el artista lleva adelante el evento denominado *Cena Surrealista*, un *happening* en el cual “convoca a artistas provenientes de la música, la danza, la plástica y la Banda de la IV Brigada Aérea” (Pino, 2018, p. 42). El evento tiene lugar también en el Hogar y Club de la Universidad. El mismo le permite interactuar como animador artístico y sortear los prejuicios en torno a la praxis artística tradicional. De este modo, amplía las prácticas, al incluir al público como parte de la obra (Jorajuria en Quiroga [Coord.], 2008).

En 1965 el artista retorna de Buenos Aires y realiza una serie de presentaciones paradigmáticas para la historia de las artes visuales mendocinas. Ese año presenta la exposición *Sí se puede tocar* en la cual la participación del público se torna fundamental y realiza su *Paraconferencia* en el salón acústico de la Biblioteca San Martín, propuesta polifónica que incluye música, sonidos, poemas, instrumentos, etc. En 1966 presenta en la Galería Spilimbergo la paraexposición *Santángelo...Santángelo...Santángelo*, “(...)

que se compone de objetos pictóricos, cinematográficos, musicales, literarios y discursivos producidos por los tres integrantes de su familia. En esta producción domina la improvisación y, una vez más, se acentúa el interés por situar al espectador como agente activo más que contemplativo de la obra” (Jorajuria en Quiroga [Coord.], 2008, p. 14).

También en 1966 tiene lugar un evento inusitado en la provincia, realizado por este creador, el cual combina arte y medios masivos de comunicación. Se trata de un *happening* denominado *Primer Funeral Surrealista*, con motivo de la muerte de André Breton, el cual es televisado y transmitido en vivo por Canal 7 Mendoza (Jorajuria en Quiroga [Coord.] 2008; Pino, 2018). Hasta comienzos de los 70 se registran acciones de este artista, las cuales serán retomadas en la década del 80, luego de la última dictadura militar.

Como se ve, estos años de experimentación también dan muestras de intercambios y trayectos de formación realizados tanto en Buenos Aires como en el exterior, especialmente París. Las experiencias escénicas se producen en espacios al aire libre o en salas no convencionales, en las cuales la participación del público se modifica y adquiere mayor presencia por que se le proponen otros pactos de participación.

Constelaciones en la posdictadura: acción, imagen y movimiento

Entre los años 80 y 90, se introducen dos maneras de nombrar aquello que hoy podemos leer como performance, umbral o liminalidad. Por un lado, la noción de no convencional, en la cual se trata de agrupar “experiencias impuras” por su carácter multidisciplinario y de mixtura (Alfonso, 2010). Por el otro lado, la noción de Nuevas tendencias escénicas, las cuales, para Cipriano Argüello Pitt, siguiendo a Guillermo Heras (1983),

presentan algunas características generales como la diversidad de poéticas, la fragmentación de sentidos, el trabajo consciente sobre la polifonía de voces, la valoración por el trabajo corporal, el privilegio de lo no verbal, la aparición de lo culto y lo siniestro, la parodia y la ironía como modo de crítica frente a un teatro más convencional, y la materialidad del espectáculo que se pone en evidencia al



igual que las convenciones que enmarcan la recepción (Argüello Pitt, 2006, p.19).

Entre estas dos categorizaciones, nos encontramos nuevamente, a lo largo de estas páginas, con la figura de Marcelo Santángelo. Este prolífico artista presenta en 1983 un multimedia denominado Santángelo en busca de milagros, junto a la bailarina Herta Poquet y los músicos Mónica Pacheco y Rodolfo Castagnolo. Asimismo, algunos años después, presenta junto a su compañera Filomena Moyano *Esto también es Mendoza 1988*, en el teatro Quintanilla, que consiste en una serie de experiencias acústicas en cuatro cuadros (Alfonso, 2010). La puesta cuenta con la participación de músicos, actores y bailarinas: Rodolfo Castagnolo y Daniel Martín, Tino Neglia, Gabi Carli, Alejandra Peralta, Susana Rivarola, entre otros (Alfonso, 2010). Ese mismo año también realiza en el mismo teatro otro multimedia llamado *Participación, integración y violencia* con Graciela Maturo, Ubaldo Mazzalomo y Luis Triviño, además de Castagnolo y Carli (La violencia en multimedia, Diario Hoy, 19 de octubre de 1988, s/p.).

En el marco de las artes visuales podemos destacar las muestras bienales de arte no convencional NoCon⁹ realizadas entre 1985 y 1998, bajo el impulso de Ana María Álvarez en el Museo de Arte Moderno de Mendoza. Para la misma época podemos señalar la formación de grupos cuya propuesta estética se basa en la búsqueda de lenguajes alejados de la orientación academicista de la Facultad de Artes. Entre ellos podemos señalar: Grupo Poroto (1981-1988) “grupo de arte acción, surge una marca, una nueva actitud que trabaja a partir de las estéticas de desecho, performances y ambientaciones” (Ticheli, 2012, p.45) integrado por Eduardo Hoffman, micA Priori y Javier Segura, Marta Dillon, Egar Murillo, entre otros. También, *Invendible* (1987-1990) conformado por: Martha Mom, Mecha Anzorena y Ramiro Quesada, realizan instalaciones con materiales de desecho. En la década del 90 surgen los shows plásticos de Las Minas de Arte (1993- 1997), grupo compuesto por Cecilia Andresen, Sonia López, Marcela Furlani, Carina Sama, Alelí Bromberg, Flavia Giménez, Modesta Reboredo, Sandra Martí y Lucía Coria (Jorajuria y Fiore en Quiroga [Coord.], 2008), donde se

⁹ Ver: Zavala, 2017, “El devenir de lo contemporáneo en el arte de Mendoza. De lo no a lo convencional”. En http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/64732/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

cuestionan desde el humor y la ironía utilizando su propia imagen como recurso artístico: performances, cadáveres exquisitos, instalaciones, vestuarios y escenografías ponen en cuestión y en evidencia su lugar de mujeres artistas (Soria, Zavala, 2006). Podemos mencionar también las muestras Arte y juventud y Retrospectiva del futuro, curadas por Ana María Álvarez y las performances de Marcello Mortarotti (Alfonso, 2010, p. 45).

Intervenciones, performances e instalaciones se multiplican e introducen al espacio público como lugar de circulación. Estas prácticas retoman la experiencia iniciada por Marcelo Santángelo en la década del 50 aunque con referencias estéticas derivadas de la vertiente funk, del arte pop, del arte povera y de la escultura argentina reciente.

Las nuevas propuestas provocan al público y para ello incorporan lo lúdico, lo paródico y lo irónico. En la mayoría de los casos, los contenidos se alejan de cualquier referencia o denuncia política de los años de la dictadura y adscriben al fenómeno de la desinhibición, de liberación impulsiva. Desde esta perspectiva algunos grupos buscan interpelar a una sociedad conservadora. Temas como el sexo y la religión se abordan desprejuiciadamente (Jorajuria y Fiore en Quiroga (Coor.), 2008, p. 22).

Con respecto a la danza en los inicios de la posdictadura, podemos mencionar la obra Renacimiento, inspirada en La lluvia y el sol de Jacques Prevert, sobre una idea de Antonio Guarnieri y con banda musical de Vangelis Papathanasius. “Poesía, danza, teatro y música se ensamblaban en un todo que la crítica del momento catalogaba como ‘obra convergente’” (Alfonso, 2010, p. 35). Entre los artistas se encuentra Vilma Rúpolo, la dirección teatral a cargo de Pinty Saba y la dirección coreográfica de Elio Torres (Alfonso, 2010, p. 36).

En 1984 se realiza en la Provincia el III Encuentro Nacional de Lenguaje Corporal que incluye mimo, danza y teatro. Este evento es importante y deja una huella imborrable en el cruce de lenguajes para los artistas locales. En 1985 se crea el Laboratorio Experimental de Arte (LAE) integrado por Alejandra Peralta, Vilma Rúpolo, Charo Mathus, Gabriela Carli, Susana Rivarola y Herta Poquet, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Mendoza. La propuesta tiene como objetivo la experimentación en la



danza utilizando otros medios de expresión como el teatro, la plástica o la música. En 1986 Vilma Rúpolo presenta el espectáculo *Madres*, un homenaje a las “Madres de Plaza de Mayo”, y en 1988 junto a Mónica Subirats crean el grupo interdisciplinario *Mendoza Danza Teatro* –bajo la influencia y estilo de Isolde Kleitman¹⁰– con el cual estrenaron en 1989 el espectáculo *Cambalache*. A comienzos de 1990 nace la Compañía de Danza Contemporánea de Valentina y Lucía Fusari, ambas formadas en el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín. Durante esa década, y por algunos años, establecen un convenio con la Fundación Antorchas a través del cual llegan a las provincias referentes del *American Dance Festival*, realizado en Carolina del Norte, Estados Unidos (S. Soria, comunicación personal, 11 de enero de 2017).

Otras experiencias, entre finales de los 80 y comienzos de los 90, como *Experimental 9* (1988) con dirección de Mecha Anzorena, *Fuerzas antagónicas* (1989) del Taller Experimental de la Municipalidad de Capital, *Estaba prohibido* (1992), con dirección de Noemí Salmerón, también indagan la conjunción e hibridación de múltiples orientaciones artísticas. En 1993 Rivarola y Peralta presentan *Drómena*, espectáculo de danza-teatro. Hacia 1995 nace la Compañía El Árbol danza-teatro con dirección de Vilma Rúpolo, la misma se compone de “artistas provenientes de distintas disciplinas (danza clásica, contemporánea, flamenco, teatro, acrobacia, etcétera) que le dan un estilo propio a sus obras, siempre atravesadas por los lenguajes de la plástica, iluminación, música y otras artes” (Laura Morales Rúpolo en *Diario el Sol*, Cuando el cuerpo habla: El Árbol danza teatro, El Sol 31 de diciembre de 2009). En 1996 aparece el grupo La Osa dedicado a realizar microintervenciones callejeras que combinan danza, teatro de calle y circo. Ese mismo año nace el Festival de Danzas de Nuevas Tendencias con el impulso creador de la Compañía El Árbol Danza Teatro y CoCoA. (Coreógrafos Contemporáneos Asociados-Filial Mza.), el cual “ha contribuido a la formación y perfeccionamiento de los artistas mendocinos, acercándoles la mirada, el saber y las experiencias de especialistas de distintas disciplinas” (Alfonso, 2010, p. 54).

¹⁰ Maestra de danza de origen austriaco, referente e introductora de la danza moderna en la provincia, llegó a Mendoza en 1939 y falleció en 1996. (Ver: “Desde Austria el primer impulso” en Alfonso, Artes cruzadas, 2010).

Desde el ámbito del teatro surge en 1991 el Grupo Zona dirigido por Noemí Salmerón e integrado por un equipo interdisciplinario: Patricia Baldín, Modesta Reboredo, Marcelo Orueta, Alejandro Conte y Hugo Marsala. Su búsqueda pasa por lo no convencional dejando el texto o la palabra de lado, en una búsqueda experimental, una “concepción anárquica y totalmente excéntrica” (Alfonso, 1995, p. 24), de la cual participa, además, la artista visual Susana Dragota, quien les otorga una marca particular, desde lo visual, al espacio y a los vestuarios. Un teatro de imagen, que rompe con las convenciones tradicionales del teatro y se coloca en un límite más difuso, liminal, con una fuerte impronta performativa en el que proliferan una multiplicidad de estéticas y discursos, entre la hibridez y lo ecléctico, entre el show y el teatro más convencional.

Conclusiones

Si pensamos comparativamente las producciones contemporáneas ligadas al arte de performance, podemos aseverar la cercanía o proximidad en los modos de producción y metodologías de creación, cuyo énfasis se centra en la materialidad escénica performativa, la cual varía según los elementos que se ponen en juego y en relación. Entre teatro, danza, artes visuales, música, etc. Entre la propia biografía y el activismo. Una y la otra, una—junto—con la otra porque la performance se relaciona con atravesar o pasar a través de las formas y ver lo que subyace entre ellas (Pontbriand, 2014).

Las experiencias liminales, en general, sostienen un posicionamiento ético—político que suele apartarse de los cánones establecidos en cada época y tienden a producir rupturas. Lo liminal imbrica el fenómeno y su entorno social (Diéguez, 2007). La división de las artes nos impide en muchos casos advertir estos eventos, desarrollados desde los años 50, pero invisibilizados o comprendidos por un lado como foráneos y por el otro como no comprometidos, despolitizados, quizás de ahí su insolencia y su condición excepcional incomprendida por la crítica de su época.

Estas intervenciones, como hemos argumentado, desestructuran los modos fijados por las distintas artes, ponen en crisis los status, las jerarquías al interior del propio campo disciplinar y ponen en entredicho sus lugares de enunciación. Por tal motivo, resulta productivo registrarlas en contexto y en relación, escapar de las lógicas disciplinares que tienden a separar por dominancia o hegemonía, para comprender cómo se

complejiza, desde hace varias décadas, la concepción de teatro, de danza, de artes visuales, así como también de los modos de representación a partir de la apertura de estos umbrales que desestabilizan y subvierten el orden de las prácticas artísticas comprendidas en un sentido tradicional. Dichas prácticas entendidas como liminales, como umbral o *continuum*: danza teatro, intervenciones, el arte–acción, dan cuenta de narrativas alternativas a los modelos canónicos de creación y representación. Ya sea que se inscriban desde lo no convencional, desde las nuevas tendencias, desde la hibridación, la experimentación o el nuevo teatro, esas búsquedas tienen lugar en la escena local y no emergen sin más en el nuevo milenio, sino que es posible advertir indicios de lo que hoy nombramos como performance desde mediados del siglo XX en estas geografías.

Referencias

- Alfonso, F. (1995). *Una década dramática: apuntes sobre teatro mendocino*. Oeste Argentino.
- Alfonso, F. (2010). *Artes Cruzadas. Festival de Danza de Nuevas Tendencias - 15 años*. Corsino Impresores SRL.
- Argüello Pitt, C. (2006). *Nuevas Tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Barría Jara, M. (2011a). *Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad*. Recuperado de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118402>
- Barría Jara, M. (ene-abri, 2011b). ¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video, performance. *Aletria*, 1 (21), 111-119.
- Derrida, J. (1989). *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. En Derrida, J. *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- De Marinis, M. (1988). *El nuevo teatro 1947-1970*. Paidós.
- De Toro, F. (2014). *¿Qué es performance? Entre la teatralidad y la performatividad*. Cuadernos de Ensayo teatral n. 30. Paso de Gato.
- Diario El Sol* (31 de diciembre de 2009). Cuando el cuerpo habla: El Árbol Danza Teatro. Recuperado de <https://www.elsol.com.ar/cuando-el-cuerpo-habla-el-arbol-danza-teatro.html>
- Hang, B. y Muñoz, A. (Comps.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra.
- Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Cactus.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Cendeac-Paso de gato.

- Navarrete, J. F. (1984). El teatro mendocino en el período 1960- 1984. *Actas Primeras jornadas de investigación teatral en la Argentina*: Bs. As. 11 al 14 de octubre de 1984 ACITA (págs. 265-283). Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Pellettieri, O. (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen II. Galerna.
- Quiroga, G. [et.al.] (2008). *C/Temp: arte contemporáneo mendocino*. Fundación del Interior.
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Rel Estante.
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Real Academia Española (2020). Trans. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario, actualización 2020). Consultado el 16 de abril de 2021. <https://dle.rae.es/trans->
- Sánchez, J. A. y Belvis, E. [Eds.] (2015). *No hay más poesía que la acción*. Paso de Gato.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica.
- Soria, M. S. y Zavala, M. del R. (2006). Escenarios emergentes en la plástica contemporánea mendocina. El caso de las Minas de Arte 1993-96. En *X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, San Juan. Recuperado de: https://www.academia.edu/38311637/ESCENARIOS_EMERGENTES_EN_LA_PL%C3%81STICA_CONTEMPOR%C3%81NEA_MENDOCINA_EL_CASO_DE_LAS_MINAS_DE_ARTE_1993_96
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática de las Américas*. Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto impreso ediciones.
- Ticheli, M (2012). *Mi cuerpo: como disciplina ¿integrada y sin límites?* Tesina de Licenciatura en Artes Visuales, Facultad de Artes y Diseño UNCuyo. Dir: Cecilia Andressen. (S/ed.).
- Tolmacheva, G. (1992). *Creadores del teatro moderno*. Palabras preliminares de José Francisco Navarrete. Ediunc.