

Reseña Crítica: Estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte

Carolina Santiago Martínez¹

Department of Communication and Art, University of Aveiro, Portugal

Introducción

Estética de lo performativo (2004) de Erika Fischer-Lichte es un libro esencial para la comprensión de las artes escénicas de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros tiempos. Una lectura que busca influir no sólo en el pensamiento del teatro y la performance desde los años sesenta, sino en todo el arte anterior a éste y todo el arte que se sucederá en el futuro. Es más, en su conocimiento traspasa fronteras y consigue abalar que esta estética es en realidad toda una filosofía de vida, un pensamiento sin limitaciones en un campo concreto. Es por ello que merece especial atención las lecturas que se pueden hacer no sólo desde expertos en el ámbito de las realizaciones escénicas o la performance, sino las observaciones críticas que pueden tratarse de lectores especializados en otros ámbitos.

Así pues, en este escrito se realiza una reseña crítica partiendo de una lectura minuciosa de *Estética de lo performativo*. Se relacionan conceptos y se buscan nuevos interrogantes a partir de la opinión y el conocimiento de un músico y diversas fuentes sobre estética musical y estudios en performance.

Acerca de la autora

Erika Fischer-Lichte (25 de junio de 1943, Hamburgo, Alemania), teatróloga, escritora, filósofa y filóloga, estudió en la Universidad Libre de Berlín y en la Universidad de Hamburgo. Fischer-Lichte ha trabajado en los dominios de la estética, la teoría del teatro, los estudios del performance, los estudios teatrales interculturales y la historia del teatro europeo en centros de prestigio como la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt am Main, la Universidad de Bayreuth o la Universidad Johannes Gutenberg de Mainz. Es profesora de Estudios Teatrales en la Universidad Libre de Berlín desde 1990 y directora de su Instituto de Estudios Teatrales, presidente de la Asociación Mundial de Teatrólogos, así como de la Asociación de Teatología del espacio de lengua alemana, de la Sociedad Alemana de Semiótica y de la Sociedad Alemana de Estudios Teatrales. Erika Fischer-Lichte es miembro del senado y del comité central de la DFG (Comunidad de la Investigación Alemana) y representa a las ciencias humanas alemanas en la Fundación de la Ciencia Europea. También es miembro de la Academia Europea y del Consejo de la Ciencia, y miembro correspondiente de la Academia de Ciencias.

Erika ha publicado más de veinte libros y más de cien artículos. Entre los primeros se destacan *El significado: Problemas de una hermenéutica y estética semióticas* (1979), *Semiótica del teatro*, 3 vols. (1983, 4. ed. 1999, trad. al inglés: 1992, al vietnamita:

¹ carollpiano@hotmail.com
<https://proa.ua.pt/index.php/impar>

1997, al español: 1998, al griego: 2001), *Historia del drama*, 2 vols. (1990, 2. rev. ed. 2000, trad. al húngaro: 2001, al inglés: 2002), *Breve historia del teatro alemán* (1993), *El descubrimiento del espectador* (1997), *El espectáculo y la mirada del teatro* (1997), *El teatro propio y el extranjero* (1999), *El teatro en el proceso de la civilización* (2000), *La experiencia estética: Lo semiótico y lo performativo* (2001), *La estética de lo performativo* (2004) y *Ciencia del teatro: Una introducción a los fundamentos de la especialidad* (2010).

Este libro fue publicado originalmente por Suhrkamp Verlag (Frankfurt am Main) en 2004, y traducido posteriormente al castellano por Diana González Marín y David Martínez Perucha editado en Abada Editores S. L. (Madrid) en 2011, junto con una introducción de Óscar Cornago, del CSIC de Madrid.

Síntesis

Observaciones sobre la organización y utilización de los contenidos

De la forma en que Fischer-Lichte organiza y presenta su reflexión destaca la sorprendente manera en que atrapa al lector desde el primer momento. En el primer capítulo parte de la descripción de una performance como *Lips of Thomas* de Abramovic, con autoagresión e irrupción de espectadores en la acción performativa, acontecimiento que no deja indiferente a nadie que se espera una lectura al uso de estética y teoría del arte.

La organización de los capítulos y los apartados consiste en un primer enfoque hacia esta performance, que presenta claros problemas a la hora de analizarla con una estética del arte tradicional, y la posterior búsqueda de soluciones para dar con una estética nueva que se centre necesariamente en lo performativo o la actuación con la intervención del cuerpo humano en directo. La división por conceptos que contextualiza, debate y define uno tras otro van construyendo un discurso que concluye en las máximas cuestiones importantes de su estética de lo performativo. En orden de aparición, comienza describiendo la performance *Lip of Thomas* de Abramovic y presentando interrogantes y problemas del intento de aplicar conceptos estéticos tradicionales a ella, además de contextualizar el nacimiento de la performance. La autora continúa definiendo conceptos como performativo o realización escénica y narra mediante ejemplos de realizaciones escénicas desde los años sesenta los procesos que han cambiado y se han tenido que redefinir, como copresencia física, comunidad, corporalidad, presencia, espacialidad, significado, acontecimiento, liminaridad, transformación, escenificación o experiencia estética. Una cuestión destacable y presente durante todo el libro es la forma de ejemplificar de Erika Fischer-Lichte. En general, para cada concepto que aborda, comienza contextualizando el significado que ha tenido en el teatro o las realizaciones escénicas anteriores (centrándose generalmente en la historia del teatro europeo desde la Antigua Grecia hasta el siglo XX). Tras ello, suele utilizar dos recursos: describir un aspecto de una realización escénica de a partir de los años sesenta que ha roto con los esquemas previos de ese concepto para después redefinirlo, o bien detallar las varias formas en que se ha producido esa ruptura en diversas ocasiones y ejemplificarlo posteriormente. Los ejemplos que utiliza son recurrentes en varias

ocasiones, puesto que tocan varios de los temas que le interesan, o bien presenta nuevas performances antes no mencionadas que ejemplifican claramente alguno de los conceptos que quiere abordar, cuestionar y redefinir.

A este respecto, es interesante observar que los conceptos que trata conforme avanza la lectura se vuelven cada vez más complejos y ligados a debates filosóficos que trascienden la estética del arte. Además, el factor de la “repetición como corporización” que trata y define la autora, lo utiliza ella misma como herramienta para que el lector comprenda en profundidad los conceptos clave que trata.

Síntesis de los contenidos

La introducción de este libro realizada por Óscar Cornago comienza con una cita de *La gaya ciencia* de Nietzsche para ilustrar la idea de Modernidad consistente en aprender del pasado para tener nuevas visiones sobre la política, la ciencia y especialmente el arte. Nos introducen al contexto de esta lectura situando tanto el nacimiento de la performance como género artístico como la perspectiva performativa del arte y de la realidad en los años sesenta y setenta del siglo XX. En esta misma época comienza a reflexionarse sobre el teatro como un área de conocimiento que no se agota en el espectáculo, sino que nos hace cuestionarnos acerca de la sociedad. No es casual que “teoría” y “teatro” compartan raíz etimológica.

Cornago sitúa la obra de Erika Fischer-Lichte como un intento de plasmar el paisaje artístico y cultural del pasado y la situación actual, reflexionando desde la perspectiva de quien ha puesto el conocimiento en la escena aprehendiendo el saber en la experiencia sensorial. Por ello, Fischer-Lichte teoriza acerca de la “re-presentación”, reescribiendo la historia del conocimiento para volver a reflexionar sobre lo que la historia ha excluido y sobre el conocimiento puesto en escena. Cornago ve en Nietzsche la alusión a lo que la autora del libro considera un pilar fundamental en su pensamiento: la búsqueda del conocimiento a través de lo físico, de la práctica.

Fischer-Lichte pretende desde el primer momento evidenciar que las teorías estéticas tradicionales que asumimos hoy en día oscilan y han sido puestas en duda de forma que es necesario buscar una nueva teoría estética. Cuestiona también la distinción tradicional entre estética de la producción, estética de la obra y estética de la recepción: no hay obra de arte independiente de su productor y receptor, es un acontecimiento donde todos están involucrados, y producción y recepción suceden al mismo tiempo y en el mismo espacio.

La autora relaciona las prácticas rituales con la performance de Abramovic por el factor de autoagresión y el potencial transformador del sujeto en objeto, los espectadores en actores o el observador en observado.

Para contextualizar al lector, Fischer-Lichte fecha el nacimiento de la performance como entidad artística en los años sesenta, creada por artistas visuales y plásticos como J. Beuys, W. Vostell, el grupo Fluxus o el accionismo vienés, como resultado todo ello de la disolución de fronteras entre las artes. En el campo musical, desde los años cincuenta John Cage experimenta con los ruidos y sonidos del público, la música aleatoria y las acciones visuales incluidas en la música, y la realización escénica entró en la música con obras de compositores como Stockhausen, Schnebel o Mauricio

Kagel. Tanto en el teatro como en la performance hubo un giro performativo en los años sesenta que hizo redefinir al actor y al espectador, así como en la performance desde su nacimiento no se consideraba la noción de “obra” sino de “acontecimiento” puesto en marcha por acciones compartidas por performadores y espectadores. Como en la performance se cambió la noción de obra y tantas otras relacionadas con ésta, se hizo necesario una nueva estética de lo performativo.

Para empezar a reflexionar en la búsqueda de esta estética, Fischer-Lichte analiza conceptos fundamentales como el término “performativo”, proveniente del verbo “to perform” (realizar acciones), acuñado por J. L. Austin en 1955 en la Universidad de Harvard. Para Austin, existen dos tipos de enunciados: los *lingüísticos constataivos* (que afirman o describen) y los enunciados *performativos* (con los que se realizan acciones). Estos últimos son autorreferenciales al significar lo que hacen y constituyen realidad al crear la realidad social que expresan. Esta separación significa una aportación a la filosofía del lenguaje atribuyendo al habla potencial para transformar el mundo desde su propia acción, aunque posteriormente el mismo Austin negaría las diferencias dicotómicas entre ambos enunciados comprendiendo que cualquier enunciado implica una acción.

La misma autora, buscando elementos aplicables para su estética de lo performativo, se cuestiona la aplicación del concepto de enunciado performativo de Austin en la performance de Abramovic. Fischer-Lichte llega a la conclusión de que, debido a que en dicha performance se rompen los marcos establecidos del arte y se juega con las fronteras del ritual o el espectáculo, no tiene sentido aplicar esta cuestión y es necesario modificar la visión de Austin.

Un problema fundamental es la concepción de la “cultura como texto” (muy presente en el pensamiento de Austin) que fue predominante hasta los años noventa, donde empezó a expandirse la idea de la “cultura como performance”. Un ejemplo de ello fue Judith Butler, filósofa que considera la identidad de género en la sociedad como una creación a través de actos performativos, desplazando el enfoque de los actos de habla a las acciones físicas. Fischer-Lichte presenta a través de ello un concepto que resulta clave en su búsqueda: la corporización o *embodiment*. La repetición de actos performativos según Butler corporizan identidades y posibilidades histórico-culturales impuestas desde la sociedad al individuo. En este sentido, la divergencia que ocurre para que no sea aplicable a la performance de Abramovic es que se trata de un análisis enfocado en la sociedad en su conjunto y no en las realizaciones escénicas, donde en esta concretamente no se realizan repeticiones de acciones para ser corporizadas.

La autora observa la estrecha relación que hay entre performatividad y realizaciones escénicas en las visiones de Austin y Butler, y es este concepto, el de realización escénica, el que ha sufrido numerosos intentos de teorización en los estudios culturales.

Desde el siglo XVIII, el teatro se impuso en Alemania como una institución moral y textual, tanto que acercándose el siglo XIX, éste se veía legitimado exclusivamente por

el texto literario. Goethe formuló la idea de buscar el carácter artístico del teatro en la realización escénica y Wagner la retomó. Pero fue a principios del siglo XX con la fundación de los estudios teatrales por Max Herrmann cuando se focalizó la atención en la realización escénica, aconteciendo el primer giro performativo de la Modernidad.

Erika Fischer-Lichte relaciona los estudios teatrales con los estudios sobre los rituales, creados en la misma época. El ritualista W. Robertson Smith puso el punto de mira en el ritual por encima del mito. La ritualista Harrison llegó a establecer una relación genealógica entre ritual y teatro griego demostrando la prioridad de la escena frente al texto. Partiendo de ello, Herrmann expuso que el teatro es un juego social donde participan actores y espectadores y se genera una comunidad. Seguramente fue influenciado por el teatro de su época de Max Reinhardt, con espectadores situados en posiciones nuevas para interactuar con los actores, nuevos espacios y experimentación con el público acaparando la atención en la corporalidad de los actores. Por ello, el cuerpo real ya no es un mero portador de signos. Como Butler, Herrmann considera la expresividad y la performatividad como conceptos mutuamente excluyentes. Resultaban esenciales la copresencia física de actores y espectadores y las reacciones de los espectadores ante los acontecimientos (siendo esencial el contagio anímico). En definitiva, la realización escénica no adquiere su carácter artístico y estético por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta. La experiencia estética está en el proceso físico, el sentido corporal. La realización escénica es una creación genuina única e irrepetible.

La copresencia física de actores y espectadores nombrada anteriormente es de suma importancia para Fischer-Lichte, e indispensable para la realización escénica: si todos son sensibles a las reacciones de todos se produce un bucle de retroalimentación autopoietico, autorreferencial e impredecible. En el siglo XVIII esta cualidad se consideraba una lacra para remediar disciplinando al espectador, pero en el siglo XX se cambió de estrategia, llegando en los años sesenta a buscar estrategias para explorar esta influencia mutua, de las que la autora destaca cuatro: el cambio de roles, la creación de comunidades, el contacto físico y el *liveness* (en vivo).

En el cambio de roles de actores y espectadores reside un proceso de democratización o redefinición de las relaciones y del poder en una comunidad con un marcado trasfondo ético, y con un implícito aumento de la impredecibilidad. Richard Schechner experimentó sobre la relación equitativa entre cosujetos en *Dionysus in 69* y la manipulación del performador sobre el espectador para transformarlo en sujeto en *Commune*. En *Two Amerindians Visit...* (1992) de Fusco y Gómez-Peña se jugó con perspectivas e intercambios de roles para hacer entender que el mero acto de percibir al otro ya es un acto político y denunciar el pensamiento colonialista. Schlingensiefel en su performance *Chance 2000* realizó choques y rupturas de marcos (teatro, circo, espectáculo...) para cambiar roles con un gran componente de azar.

En relación directa con los estudios de rituales y la sociología se pensó en la creación de comunidades en las realizaciones escénicas. El amalgama entre lo estético, lo

social y lo político y el particular giro del bucle de retroalimentación hacen muy interesante la creación de comunidades. Ya las obras de Reinhardt creaban comunidad entre actores y espectadores, pero hubo muchos conceptos de comunidad diversos: Fuchs buscaba el sentimiento de éxtasis que nos invade al formar parte de una multitud unitaria, E. Piscator entendía una comunidad como un colectivo político para la lucha de clase, o el teatro que se dio en el nacionalsocialismo alemán comprendió a actores y espectadores como compatriotas. Tras este último, después de la guerra el término “comunidad” se vio muy dañado y dejó de utilizarse por su contaminado contexto sociopolítico. En los años sesenta, con el teatro ritual se volvió a rescatar el término criticando con ello la sociedad industrial que priva al individuo de lo íntimo y trascendental. El *Performance Group* de Schechner o el accionismo vienés apelaban a la unidad mediante el rito común, cambiando roles y espacios. Además, tanto Schechner, Nitsch y Schleef se remitían al teatro griego o a los mitos griegos en sus performances comunitarias. Las comunidades, en conclusión, generan en las realizaciones escénicas una energía singular que es perceptible a través de la experiencia física.

El contacto físico en las realizaciones escénicas se exploró como un medio que había sido prohibido por la tradición del teatro occidental, explicitado por teóricos como Diderot en el siglo XVIII como una forma de romper con la ficción del drama y deshacer la ilusión ficticia del espectador. La dicotomía entre ver y tocar, público y privado y distancia y proximidad fue cuestionada en performances de Schechner, Beuys, Abramovic o Ruckert.

En los años noventa en EEUU se inició el debate sobre las condiciones mediáticas de las realizaciones escénicas teatrales, de la copresencia física de actores y espectadores, y su eliminación con las grabaciones y reproducciones por medios tecnológicos, avivado con la crítica de ciertos sectores a la comercialización y mercantilización del arte en su desarrollo comercial. En contraste con éstas, se creó el concepto de realizaciones escénicas “en vivo”. Así, con los medios audiovisuales se rompía el bucle de retroalimentación en las reproducciones por separarse la producción de la recepción. De este debate surgieron distintas visiones con intereses ideológicos probando la superioridad cultural de alguna de ellas, como la de Phelan apelando a la autenticidad de la obra en vivo, o la de Auslander equiparando la grabación registrada a la performance en vivo (poniendo en desventaja esta última por no ser accesible para todo el mundo y crear una superioridad cultural en quienes acceden a ella). Schlingensiefel o Castorf fueron algunos de los que pusieron en práctica esta dicotomía, donde resultaba que las posibilidades de interactuar en vivo nunca se agotaban y los medios electrónicos buscaban semejanzas con estas experiencias mediante la interactividad. La representación de Castorf llegó a mostrar el deseo del espectador por poder ver la escena en vivo, valorándola más que la retransmisión y ansiando la copresencia física.

Fischer-Lichte dedica un amplio espacio a la producción performativa de la materialidad, a los recursos y el estatus de esta materialidad producida en un evento efímero, fugaz y no fijable y a su posible compatibilidad con el concepto de obra.

Algunos de los procesos empleados para entender esta producción de materialidad son la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y la temporalidad.

El cuerpo es la materialidad inseparable del actor. La generación y percepción de la corporalidad consta de dos fenómenos: la corporización y la presencia. En el teatro del siglo XVIII estaba vigente el concepto de “encarnación” del actor en un personaje, viéndose reducido a un traductor del texto y utilizando la práctica interpretativa para que no llamase la atención el cuerpo fenoménico por encima del personaje creado.

Esta visión era alimentada por la teoría de los dos mundos: el material y el espiritual, cuerpo y mente. El modelo de encarnación fue criticado en el siglo XX argumentando que no podía concebirse la encarnación y explicarse como transmisión de significados constituidos lingüísticamente a través del cuerpo, porque son significados totalmente diferentes: el modo ideal de interpretar un papel no puede ser dado únicamente por ese papel, ni existe una forma ideal o correcta. Desde los años sesenta se experimenta sobre el modo de utilizar el cuerpo, partiendo de la tensión ser y tener cuerpo, cuerpo fenoménico y semiótico. Se han utilizado diversos procedimientos para centrar la atención en el cuerpo fenoménico del actor, donde la percepción estética coloca al espectador (entre el cuerpo fenoménico del actor y el semiótico del personaje o ausencia de este) en un estado de liminaridad. La inversión de la relación entre actor y papel, el realce y exhibición de la singularidad del cuerpo del actor, el hincapié en la vulnerabilidad, fragilidad e insuficiencia del cuerpo o el *cross-casting* (cambio de actores para un mismo personaje).

A raíz de estos movimientos, surgió el nuevo concepto de *Verkörperung* (encarnación-corporización): el actor no transforma su cuerpo en una obra, sino que lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro y se transforma (como en las performances de autoagresión de Abramovic poniendo de manifiesto la vulnerabilidad del cuerpo). Recientemente, el hombre ha intentado trascender el concepto de *embodied mind* en busca de cuerpos virtuales y transfiguraciones electrónicas, pero esos cuerpos trascendidos son ya aquello que se persigue. El concepto de presencia del cuerpo del actor no ha sido muy relevante hasta los últimos tiempos. La actualidad de la presencia es la razón por la que le atribuyeron al teatro un efecto inmediato, intenso y contagioso. El contagio tiene lugar mediante la percepción del cuerpo actual del actor a través del cuerpo actual del receptor. Así, los detractores del teatro le atribuían a las características corporales una fuerza de atracción erótica, insana y perversa, entendiendo el cuerpo fenoménico del actor como un *concepto débil de presencia*.

Durante el siglo XX la atención de los receptores no sólo iba hacia el personaje, sino también hacia la actualidad del actor mediante dos procedimientos: el dominio del espacio del actor, y la capacidad de captar asombrosamente toda la atención de los espectadores en él, en su cuerpo fenoménico: *concepto fuerte de presencia*. La presencia se genera con procesos específicos de corporización donde el actor engendra su cuerpo fenoménico dominando el espacio y acaparando toda la atención

con una palpable fuerza de atracción. La experimentación de ello nos hace anhelar revivir momentos donde sintamos la presencia como una promesa de felicidad.

Desde los sesenta se entiende que la presencia se realiza siempre que se niega la dicotomía cuerpo-mente y se parte de la teoría de la *embodied mind*: en presencia del actor el espectador siente al actor y a sí mismo como mentes corporizadas, experimentando lo ordinario como extraordinario o transfigurado: *concepto radical de presencia*. En las realizaciones escénicas se experimentó sobre la oposición radical entre presencia y representación/actuación, separando la unión actor-personaje y aislando e intensificando la presencia. En el concepto de *Verkörperung* (paso de la encarnación a la corporización) la generación de energía en el cuerpo del actor se transmitía al espectador en forma de tensión presente y fuerza energética. Según Fischer-Lichte, la diferencia entre “aura” y “presencia” consiste en que, mientras el aura enfatiza el momento del rapto e incluso puede aplicarse a objetos (como en el “éxtasis de las cosas” denominado por Böhme), la presencia se centra en la manera en que se experimenta como acontecimiento esta transformación.

La aparición de animales en escena no es una novedad, también existían en los dramas litúrgicos medievales y en las realizaciones escénicas cortesanas de los siglos XVI y XVII. Se les ha atribuido significados mitológicos, simbólicos y hasta funciones dramáticas en recreaciones de ambientes naturalistas. A partir de los años setenta, se utilizan como una nueva forma de comunicación entre el hombre y el animal, un intercambio de energía preferiblemente con animales no domesticados con comportamientos imprevisibles. El cuerpo-animal vivo es indisponible y tiene carácter de acontecimiento con una presencia inquietante que acapara la atención rápidamente en la dicotomía entre cultura y naturaleza.

La espacialidad es el segundo elemento clave para la producción performativa de la materialidad que nombra Erika Fischer-Lichte. Este elemento también es fugaz y transitorio y se diferencia del espacio en que éste viene dado antes de la realización y es un espacio geométrico, sólido e inalterable. Tras romper con la preeminencia del teatro a la italiana, se buscaron espacios teatrales donde cambiase la relación entre actores y espectadores, recurriendo a distintos modelos históricos u otras ubicaciones.

En los años sesenta se produjo un éxodo radical de los teatros convencionales, buscando nuevos espacios escénicos diversos no contruidos como espacios para realizaciones escénicas. Se utilizan desde entonces tres procedimientos para aumentar la performatividad del espacio, creando lo que se denominan espacios performativos: el espacio vacío o de disposición variable que permite el libre movimiento de actores y espectadores, las configuraciones espaciales específicas para posibilidades desconocidas o negociaciones de las relaciones, percepciones y movimientos o los espacios preexistentes destinados a un uso distinto (con una superposición del espacio real y el imaginario creando un espacio umbral).

Para la autora, el espacio performativo es siempre un espacio atmosférico. La espacialidad no surge solo del uso específico que actores y espectadores hacen del espacio, sino también a través de la particular atmósfera que éste parece irradiar. Según Böhme, las atmósferas son lo primero que atrapa al espectador en el espacio

teatral y son así “esferas de presencia” (actualidad en la que se da el éxtasis de las cosas y éstas poseen energía interior por sí mismas) que pertenecen al espacio performativo, no al geométrico. Los olores, luces o sonidos son elementos que ayudan a crear atmósferas y han sido utilizados durante toda la historia del teatro y especialmente en las realizaciones escénicas a partir de los sesenta. Las atmósferas no pueden excluirse de los significados, puesto que pueden sugerir al receptor a partir de la experiencia física una significación subjetiva íntimamente relacionada con sus recuerdos y su peso emocional.

El espacio performativo como espacio atmosférico en las realizaciones escénicas tiene tres características: la espacialidad no tiene carácter de obra sino de acontecimiento, el espectador siente su corporalidad de un modo singular (como un organismo vivo en interacción con su entorno, penetrando la atmósfera en su organismo) y el espacio performativo se define como un espacio liminar con transformaciones.

La sonoridad también es de gran importancia para entender la fugacidad de las realizaciones escénicas, que puede tener a su vez un efecto inmediato y duradero. Desde el teatro griego se entendía el teatro como un espacio visual y sonoro donde cabían efectos especiales de sonido y música. En el siglo XX se utilizaba mucha música en el teatro, hasta el punto de que Max Reinhardt hacía que compusieran música para cada una de sus escenificaciones e introducía ruidos. El teatro como espacio sonoro lo constituyen música, voces y ruidos. En el siglo XVIII empezó a considerarse constitutivo del espacio sonoro teatral solo los sonidos que los artífices del teatro producían durante la realización. Era la misma época en que el público hacía mucho ruido y había un creciente disgusto y voluntad de suprimir estas prácticas disciplinando al público, prácticas que ya en el siglo XX se habían interiorizado totalmente. Sin embargo, algunas performances reflexionaron respecto a esto, como la pieza de silencio 4'33" de John Cage, donde el ruido del público era todo lo que constituía la pieza, puesto que el silencio no existe y, para él, la música en la vida tiene carácter siempre de acontecimiento. Así, la generación del espacio sonoro produjo un ensanchamiento de los límites del espacio performativo, perdiendo sus fronteras. El concepto de teatro de Cage estaba en este sentido muy marcado por el azar, la fugacidad y la indisponibilidad. En *Europeras I and II*, Cage eligió mediante operaciones casuales combinaciones de fragmentos de óperas tocadas por distintos instrumentos, introduciendo en la performance las operaciones casuales y los segmentos temporales.

Las voces son otro elemento sonoro esencial que produce siempre corporalidad, en palabras de Fischer-Lichte. Con y en la voz se originan los tres tipos de materialidad: corporalidad, espacialidad y sonoridad. Con las voces se percibe a la persona en su físico estar en el mundo y afecta inmediatamente al receptor. Debido al vínculo que siempre ha tenido la voz con el lenguaje, éste ha ido muy ligado al teatro. Su principal función era hacer explícita la estructura sintáctica de lo enunciado, subrayar su significado e intensificar el efecto en el oyente. Algo que nos enseñan las realizaciones escénicas a partir de los años sesenta es que la voz es en su materialidad ya lenguaje sin tener que ser antes significante. En ella se pronuncia el físico estar-en-el-mundo

del que la profiere e interpela a quien la oye en tanto que físico estar-en-el-mundo, creando un vínculo.

La temporalidad es la condición de posibilidad para que la materialidad aparezca en el espacio, puesto que ésta se genera en el transcurso de la realización escénica. Siempre han existido procedimientos para regular la duración y sucesión de aparición de los materiales y sus relaciones en el tiempo. La renuncia al telón y los descansos significó en este sentido el realce del bucle de retroalimentación autopoietico, para permitir que no hubiera escisiones. Cage introdujo por primera vez segmentos temporales en *Untitled Event*, repartiendo una partitura con segmentos temporales donde solo estaba establecido (mediante operaciones aleatorias) con qué frecuencia debía intervenir cada uno y su duración. Lo novedoso fue que ni el comienzo ni el final estaban motivados por la sucesión de acciones, sino establecidos por cortes arbitrarios sin continuidad, produciendo una sensación de islas temporales. El principio de incoherencia se radicalizó, puesto que todo era independiente: como un organismo vivo con su propia temporalidad.

El ritmo establece una importante relación entre la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. Se trata de un principio ordenador que, a diferencia del compás y el metro, tiene por objetivo la regularidad, no la proporción. El ritmo ha llegado a convertirse en un principio ordenador muy importante porque entre corporalidad, espacialidad y sonoridad se establecen relaciones que cambian continuamente, y porque la aparición y desaparición de éstas la regulan o determinan la repetición y la divergencia. El ritmo es un elemento constituyente del cuerpo humano, por lo que percibimos los ritmos de forma tan singular y el bucle de retroalimentación es tan importante. Desde los años sesenta se utiliza como un principio rector, prevalente, cuando no único, en la organización y estructuración del tiempo.

En cuanto al significado en las realizaciones escénicas, describe Fischer-Lichte que a principios del siglo XX Max Herrmann no dio ninguna importancia a la semioticidad porque se vinculaba con los significados del texto dramático. En este sentido se llegaron incluso a querer suprimir, como los futuristas italianos o Meyerhold que acercaron el circo al teatro, buscando la sensorialidad de las reacciones inmediatas. Desde los años sesenta, se parte de la premisa de que la función de las realizaciones escénicas no es la de transmitir un significado preexistente, pero se preguntan mucho por la relación entre materialidad y significado y efecto y significado.

Los elementos emergentes en las realizaciones escénicas que no tienen significado a la vez puede suscitar en el receptor gran cantidad de asociaciones significativas, contribuyendo a la pluralización de las posibilidades de significación. Percibir conscientemente los elementos teatrales en su materialidad significa percibirlos como autorreferenciales, en su ser fenoménico. En la autorreferencialidad coinciden materialidad, significante y significado: las cosas significan aquello que son y el significado se origina en la percepción. Sin embargo, el proceso de generación del significado como asociación (de vivencias o códigos culturales) o emergencias se diferencia de un proceso de dilucidación e interpretación ejecutado intencionadamente.

La desvinculación de los elementos teatrales de contextos previos tiene como consecuencia dos tipos de percepción y generación de significado: que el fenómeno sea percibido como lo que aparece, en su ser fenoménico (materialidad, significado y significante coinciden) o que el fenómeno es percibido como un significante que puede vincularse a diversos significados que surgen involuntariamente de su conciencia (materialidad, significado y significante no coinciden).

El símbolo para Benjamin es ese algo que tiene un significado intrínseco en su autorreferencialidad, donde coinciden materialidad, significante y significado sin la participación del receptor. La alegoría benjaminiana se contrapone al símbolo, puesto que es donde se necesita configurar significado mediante la subjetividad y en la que la contemplación alegórica en un objeto considera el objeto como un fragmento sin contexto y con arbitrariedad subjetiva. Los elementos de las realizaciones escénicas pueden percibirse como símbolo y convertirse en cualquier instante en alegoría. Desde los años sesenta se observa esta oscilación entre modos distintos de generación de significado, sin ser en ningún caso una generación de significado sobre la base de un código intersubjetivo vigente en la tradición.

La presencia y la representación se consideran dos conceptos contrapuestos. Presencia es aquello actual que muestra el cuerpo del actor, mientras que la representación es la aparición del personaje dramático ligado a un texto literario como instancia de poder y represión sobre el cuerpo. Las realizaciones escénicas a partir de los sesenta han demostrado que no son conceptos antagónicos y que ambos son el resultado, tal y como se originan en la percepción, de procesos de corporización específicos.

En el fenómeno de la multiestabilidad perceptiva, por ejemplo, lo que en un momento se percibe como presencia del actor, puede percibirse como personaje al instante y viceversa, siendo estos saltos perceptivos nuevos fenómenos de emergencia discontinuos. Suceden dos percepciones, ambas involuntarias pero conscientes: percibir el cuerpo del actor como su cuerpo fenoménico genera significado como ser fenoménico de lo percibido (presencia) o percibir el cuerpo del actor como signo de un personaje produce significados que constituyen al personaje, como representación. En el instante del salto se produce un estado inestable de liminaridad. Cuanto más frecuentes son estos saltos, más impredecibles son los sucesos, haciendo consciente al espectador de que los significados no son dados, sino que es él quien los genera. Los vanguardistas insistieron en que las realizaciones escénicas tenían que lograr dos efectos: shocks o emociones impactantes. Sin embargo, esto ya formaba parte de la tradición. Si se entiende efecto como influencia en el bucle de retroalimentación, los significados pueden ser considerados como efectos. Sin embargo, el receptor a lo largo de su vida ya ha generado muchos significados ligados a emociones, y cuando un elemento teatral genera emociones éstas remiten a significados generados anteriormente (como, por ejemplo, las fobias y el quebrantamiento de tabúes sociales en Abramovic). Puesto que el ser humano es *embodied mind*, los significados son corporizados y debido a esto pueden influir en el bucle de retroalimentación, produciendo efectos.

En cuanto al entendimiento de la realización escénica, el espectador genera significado formando parte de ellas, desde dentro, siendo a la vez parte y generador del proceso que pretende entender. Solo a posteriori puede poner en relación todos los detalles, pero este intento ya no forma parte del proceso estético efímero. Durante la realización se pueden realizar, como mucho, hipótesis. Los saltos perceptivos son los cambios de percepción del espectador que intervienen inevitablemente en la generación de significado, haciendo el proceso hermenéutico realmente difícil por la inestabilidad de los estados de percepción. Las asociaciones o los procesos de generación de significado, oscilando entre símbolo y alegoría (autorreferencialidad o asociación), no son procesos hermenéuticos para comprender, sino que intervienen en el bucle de retroalimentación autopoiético. Muchas performances antes nombradas, sin embargo, no buscan ser entendidas, sino ser experimentadas. Existen diversos problemas a la hora de intentar entender a posteriori: siempre se parte del recuerdo (con el problema de que la memoria construye el pasado de forma nueva y distinta según la situación y el contexto) y se suele partir de lo lingüístico, verbalizando qué ha acontecido cuando la mayor parte de los significados dados son no verbales y fenoménicos (donde la conceptualización resulta una reducción). En la memoria que entra en juego hay dos tipos: la episódica (que detalla el espacio y los movimientos) y la semántica (significados lingüísticos). En conclusión, cualquier intento de entender mediante lo lingüístico o a posteriori, contribuye a la producción de un texto con sus propias normas, que se autonomiza en su generación y que se aleja de su punto de partida.

Entendiendo la realización escénica como acontecimiento nos encontramos antecedentes como Behrens, Fuchs y Max Herrmann que afirmaron que el teatro debía convertirse de nuevo en una fiesta, posicionándose contra la estética tradicional centrada en la obra y a favor del acontecimiento. La “obra de arte”, el culto al “genio” o la “verdad” fueron el centro de atención del debate estético durante mucho tiempo, con una clara analogía de la creación del mundo por Dios: al artista genial le es revelada la eterna verdad divina que descansa en su obra, quien la descifre adecuadamente podrá, en recompensa a sus esfuerzos, participar del conocimiento. La idea de verdad artística fue compartida desde el siglo XVIII incluso hasta el siglo XX (Hegel, Heidegger, Adorno...) hasta que esta idea fue relativizada o rechazada por la estética estructuralista y la estética de la recepción, (aunque la idea de obra seguía muy presente). Por ello, la visión valorando el acontecimiento fue una verdadera revolución, destacando su fugacidad, unicidad e irrepetibilidad y suprimiendo la división entre productor y receptor. A partir de los años sesenta, en teatro y performance se ha buscado la creación no de obras, sino de acontecimientos fugaces.

El hecho de que las acciones que no se rigen por una lógica y sean impredecibles parezcan en su totalidad acontecimientos emergentes tiene una consecuencia: cuando hay una lógica de acción, utilizamos criterios de selección de los eventos y atendemos más a unos que a otros. Cuando esta lógica no existe o no se nos presenta, la economía de la atención se rige por otros criterios: el grado de intensidad de la aparición (la presencia del actor, el éxtasis de las cosas o las atmósferas generadas), la divergencia/sorpresa de la aparición (si se rige por segmentos temporales o ritmo,

las repeticiones no exactas son capaces de llevar la atención del espectador a la más mínima variación) y la sorpresa o vistosidad que causan (como las performances de autoagresión, los animales, o lograr que lo ordinario parezca extraordinario). En muchas performances se busca un exceso de atención, un derroche de estos recursos. Este exceso permite al espectador experimentarse de manera singular como *embodied mind*.

Las parejas de conceptos dicotómicas están muy presentes en nuestra cultura: arte y realidad, sujeto y objeto, cuerpo y mente, significativo y significado... Desde la Antigüedad la distinción arte-realidad ha sido fundamental para la estética. A partir de la proclamación de la autonomía del arte fueron disociándose de los contextos políticos o religiosos, pero se afirmaba la dicotomía arte y realidad. A partir de los años sesenta, teatro y performance se han opuesto a ella, puesto que son acciones autorreferenciales y constitutivas de realidad donde hay una generación performativa de la materialidad. También se han querido destruir otras dicotomías: la estética se convierte a su vez en ética (se tiene que intervenir y se es responsable), en política (juego de poder) o en sociedad (interacción con los demás, comunidades). Se suprimen también dicotomías como humano-animal (ambos son generadores de energía, aún con diferencias) o significado-significante (el fenómeno significa lo que es percibido). No solo estamos ante disyunciones, sino más bien ante conjunciones de conceptos. Las realizaciones escénicas hacen reflexionar sobre estas parejas dicotómicas, que sirven para construir una realidad que contradice nuestra experiencia cotidiana.

El concepto de “liminaridad” viene de los estudios de ritual y fue acuñado por Victor Turner (que colaboraba con Schechner). Los cambios resultantes afectan, según Turner, al estatus del sujeto y a la sociedad. Los rituales son medios para la renovación y asentamiento de comunidades. La fase de umbral abre espacios culturales de actuación para la experimentación y la innovación. Si se califica de experiencia umbral la experiencia estética, se está equiparando las realizaciones escénicas de teatro y performance con los rituales. La principal diferencia entre ambos es que el ritual puede llevar a la transformación de un estatus social e identidad, y en la experiencia estética no. La experiencia estética no se produce solamente a partir de acontecimientos excepcionales, sino también a partir de la percepción de lo ordinario, que puede llevar a un estado de liminaridad transformador.

Lo que acontece en las realizaciones escénicas, de cualquier tipo y época, se puede describir como un reencantamiento del mundo y como una transformación de los que participan en ellas. El acontecimiento se articula y se manifiesta en la copresencia física de actores y espectadores, en la producción performativa de la materialidad y en la emergencia de significado, que posibilitan la transformación.

Escenificación y experiencia estética son dos conceptos que han cambiado a lo largo de la historia. El término “escenificación” fue acuñado en el siglo XVIII, pero es un proceso utilizado en toda realización escénica que comprende la preparación y estudio previo de ésta. Viene del francés *mise en scène*, poner en escena: hacer visible un texto dramático en su integridad para complementar con medios externos la intención

del autor e intensificar el efecto del drama. Aunque este concepto se basaba en la teoría de los dos mundos y en el teatro literario, éste venía del siglo XVIII donde la escenificación era más que un proceso de traducción, puesto que dejaba en la imaginación el poder para ser traído a escena. En el cambio del siglo XIX al XX, cuando el teatro literario empezó a perder vigencia, la escenificación pasó a considerarse una actividad artística: Edward Gordon Craig se refería a la selección, combinación y presentación de todos los detalles constitutivos llevados a cabo por el director artístico como una actividad creadora. La labor de la escenificación consiste para él en hacer aparecer el movimiento, en hacerlo actual y traerlo a presencia, de modo que éste puede “hechizar” al espectador, transformarlo. El encantamiento del mundo se origina en el núcleo de la autorreferencialidad como desvelamiento del significado propio del hombre y de la cosa. Fischer-Lichte define la escenificación como el proceso de planificación, ensayo y establecimiento de estrategias fugaces en una sucesión temporal, con cabida siempre para lo imprevisible, para generarse la materialidad performativa de la realización escénica en sus acontecimientos y para captar la atención y transformar.

Para lograr el reencantamiento del mundo, hace falta la escenificación y un tipo especial de percepción por parte del espectador que le lleve a transformarse por medio de la experiencia umbral. Ya desde la Antigua Grecia o en la India en el siglo I d.C. nos encontramos con textos donde se describe la reacción del público a las realizaciones escénicas. Aristóteles en *Poética* encuentra en el teatro trágico la catarsis o purificación de las emociones a través de la transformación del receptor, un concepto originado en los ritos de curación. En el siglo XX, con el giro performativo y la cultura del cuerpo, vuelve la idea de teatro como performance transformadora huyendo del ideal burgués del siglo XIX. El pensador A. Artaud llevó este concepto más lejos y habló de que el teatro tenía que cambiar radicalmente dejando de mirar hacia el Renacimiento y buscando suscitar estados de trance como los ritos ajenos al ser humano occidental actual. En el paso del siglo XX al XXI, se ha visto recientemente una estetización del entorno vital dominado por el ocio y el entretenimiento, resultando realizaciones escénicas donde se busca la irritación o el choque de marcos para desencadenar la crisis en el receptor que lleve a la transformación. La unión entre realizaciones escénicas y fiestas, rituales, deportes, política o eventos sociales es evidente: se han eliminado las fronteras entre lo artístico y lo no-artístico. En todos los casos se puede vivir experiencias umbral, siempre que se cumpla el bucle de retroalimentación autopoietico y haya copresencia física de actores y espectadores. Los artistas son siempre los que aspiran a traspasar, difuminar o suprimir las fronteras entre arte y no-arte. Así, nos encontramos ante la evidencia de que ni el concepto de escenificación ni el de realización escénica nos ayudan a diferenciar entre realizaciones escénicas artísticas o no-artísticas.

Para Fischer-Lichte, una realización escénica se considera artística cuando tiene lugar en el marco de la institución arte. La única distinción es el marco institucional. Aunque los artistas quieran rebasar fronteras, esta institución les sirve de garantía para que sus gestos de ruptura signifiquen eso mismo dentro de una institución. Este marco institucional surgió para reivindicar la “verdad” en el arte y el fin más elevado de éste,

fiel reflejo del ideario burgués del siglo XIX. A principios del siglo XX fue cuando comenzó a acercarse el concepto de arte como vida, como Marcel Duchamp o los dadaístas, que abolían el ideal de verdad artística y la escisión del arte de la vida cotidiana. Estos ataques no solo resultaron vanos, sino que acabaron integrados en una institución ya con gran poder.

La estética de lo performativo no pretende acabar con esta institución, sino de entender el arte como rebasamiento de fronteras, implicando todos los intentos que los artistas han hecho de acabar con esta institución. De nuevo se suprimen dicotomías: arte y vida, alta cultura y cultura popular, lo occidental frente a lo ajeno... Redefinición de frontera. La demolición de fronteras es también una tentativa de reencantamiento del mundo, un intento de transformar en umbrales las fronteras establecidas en el pasado.

Existen claras diferencias entre frontera y umbral: mientras las fronteras tienen connotación de prohibición y división, el umbral parece invitar a traspasarlo con un potencial mágico con posibilidad de transformación. En las realizaciones escénicas es el bucle de retroalimentación generado el que transforma las fronteras en umbrales. El hombre necesita del umbral que ha de cruzar en el proceso de distanciamiento esencial de sí si se quiere reencontrar a sí mismo en tanto que otro, como *embodied mind*, transformándose incesantemente. La realización escénica ha de ser concebida desde este punto de vista como la vida misma y como su modelo.

El reencantamiento del mundo que se hace en esta unión arte y vida, objeto de estudio de una estética de lo performativo, no tiene que ser confundido con una vuelta a la cosmovisión religiosa ni a una conciencia mágica. Ahora bien, cuanto más avanza la ciencia, más se desvanece la ilusión de la infinita perfectibilidad del hombre y del mundo, y parece que reafirma lo que el arte viene diciendo hace tiempo: lo “encantado” termina siendo imposible de abarcar por la ciencia y la tecnología. Es por ello que desde la experiencia física se busca una nueva “ilustración”: una nueva relación con uno mismo y con el mundo en conjunción, para que se realice en la vida como en las realizaciones escénicas artísticas.

Análisis crítico

Estética de lo performativo nos presenta una gran cantidad de conceptos para poner en debate. Me resulta especialmente interesante una de las cuestiones clave sobre las que se basa la construcción de esta estética, y es el trascender la cultura basada en el culto al texto, o “cultura como texto”, para establecer como principal foco de atención la acción del cuerpo material no escindido de lo mental (*embodied mind*), y como tal, la “cultura como performance”. Como intérprete de música siento, y aún a pesar del enorme peso de la tradición de la música clásica en el culto a la partitura, que es esencial igual que para el teatro o la performance enfocar el estudio artístico en la acción de los intérpretes. A este respecto es muy explícito Philip Auslander en *Musica Personae* (2006), aunque al comparar el guión de teatro con lo que debería suponer la partitura musical vuelve a caer en uno de los tópicos de la tradición artística que inhabilita Fischer-Lichte: la obra de arte como pilar central, y no el acontecimiento. En este sentido Nicholas Cook en *Beyond the score, Music as Performance* (2014) va más allá entendiendo que no tiene por qué interpretarse un texto dado (grandes

artistas se han interpretado, por ejemplo, a sí mismos como personalidades con rituales y estilos concretos frente a cualquier música, como Michelangeli), y que el verdadero análisis de una obra debe darse desde las interpretaciones y no desde la partitura. En este sentido, de nuevo aunque refinando las observaciones de Auslander, Nicholas Cook tampoco sale de la perspectiva de la obra de arte como clave en su pensamiento, y lo que mayormente resalta del performer es el “gesto” visual, sin avanzar como Fischer-Lichte en su análisis sobre los elementos de la performatividad. Considero que salir del “obrocenismo” –o cuestionarlo, al menos- sería especialmente interesante para acercar el campo musical a la performance contemporánea.

Lo negativo de la centralidad de la cultura en el texto es también subrayado por dos destacadas figuras dentro del marco de los *Performance Studies*: Richard Schechner (a quien alude Fischer-Lichte en numerosas ocasiones) y Dwight Conquergood. Y es que en los *Performance Studies*, disciplina académica que estudia las acciones como performance y todo lo relacionado con ellas, es donde se encuentran ya expuestos la mayoría de los conceptos que expone Erika Fischer-Lichte, haciendo preguntarnos sobre la originalidad de esta *Estética de lo performativo* y sus conclusiones. Schechner indica que en su *Performance Studies: An Introduction* (2002) el punto de partida de su reflexión también en el concepto “to perform”, aunque a diferencia de Erika Fischer-Lichte, intenta definir en primer lugar la performance como tal y relaciona desde el primer momento la performance con todo lo social y la vida cotidiana, cuestión que la autora aborda especialmente al final de su texto. Los *restored behaviors* que para Schechner son la causa de que repitamos performances y de todas nuestras acciones en sociedad y en el arte, son equivalentes a las asociaciones y emergencias que son fundamentales para la emergencia de significado en las realizaciones escénicas vistas por la autora. D. Conquergood, por su parte, considera también esencial el choque de fronteras y el vivir en el cruce de ramas de conocimiento al igual que posteriormente recalca Fischer-Lichte. En este sentido, lo multidisciplinario para mí es clave para encontrar esta experiencia.

Además, me resulta esencial recalcar una gran diferencia entre los defensores de los *Performance Studies* y la teoría estética de Erika Fischer-Lichte y que encuentro a faltar en esta última: la concienciación social y la dimensión ética de la reflexión intelectual. Schechner evidencia que su búsqueda de aunar la performance con la vida cotidiana rompiendo fronteras es una clara respuesta a la sociedad y nace de la necesidad de enfrentarse al sistema predominante mediante la intervención, que también aborda magistralmente Conquergood aunque desde una visión etnográfica. En el caso de Fischer-Lichte, su conclusión de que el arte esté definido como tal exclusivamente por suceder en el marco institucional arte y su aceptación de este marco para entender las rupturas como tales y convertir las fronteras en umbrales, choca con la visión de aquellos que no buscan que el arte se asemeje a la vida o viceversa, sino que no realizan distinción alguna. El “marco” es un término definido por Luca Chiantore en *Undisciplining Music* (2017, 7) para contextualizar las normas y las limitaciones mediante las que se adoctrina en la música clásica. Esto que suponen el punto de partida para realizar esa “intervención” ética urgente y necesaria que sugiere

Fischer-Lichte diluyendo fronteras pero que Schechner relaciona explícitamente con el activismo social, incluyendo, por cierto, ejemplos numerosos no relacionados con la cultura centro-europea, que escasean en *Estética de lo performativo*.

Conclusiones

Sea mediante la búsqueda de nuevas categorías estéticas y filosóficas, mediante el activismo en campos como los *Performance Studies* o simplemente mediante una reflexión que produzca arte y conocimiento, la ruptura con las fronteras nos puede llevar a la realización de experiencias transformadoras.

Todo el arte que sucede en una serie de acciones corporales realizadas en directo, bien sea el teatro, la performance, la danza o la música, deben superar la barrera del texto y centralizar sus reflexiones en lo corporal, lo performativo. Es por ello que gran parte del pensamiento de Fischer-Lichte aplicado a la música puede llevar a uno de los estudios más recientes e innovadores en este campo y que está suponiendo una fascinante experiencia transformadora en mi caso: la *Artistic Research in Music*, un campo de investigación donde la praxis interpretativa y la experimentación con esta es el pilar fundamental para producir conocimiento académico. Los infinitos caminos que quedan por recorrer en ella se pueden equiparar a los umbrales que Erika Fischer-Lichte nos invita a traspasar y a compartir en ese bucle de retroalimentación autopoietico que es la investigación artística.

Referencias

- Auslander, Philipp. (2006). "Musical Personae". *The Drama Review* 50 (1), 100-119. New York: New York University and the Massachusetts Institute of Technology.
- Chiantore, Luca (2017). "Undisciplining Music: Artistic Research and Historiographic Activism". *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research*, vol. 1, nº 2 (2017): 3-21.
- Conquergood, Dwight. (1998). "Beyond the text: Towards a Performative Cultural Politics". New York: *Communication Monographs* 58.
- Conquergood, Dwight. (2002). "Performance Studies: Interventions and Radical Research". New York: *The MIT Press*.
- Cook, Nicholas. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Fischer-Lichte, Erika. (2011) [2004]. *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Schechner, Richard. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.