

Cómo citar:

Rodríguez, J. E. (2018). La acción del cuerpo como matriz. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 153-165.

LA ACCIÓN DEL CUERPO COMO MATRIZ*

THE ACTION OF THE BODY AS A MATRIX

Jorge Eliécer Rodríguez Osorio**

** *Magíster en Estética y Creación. Profesor del Departamento de Artes Plásticas, Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.*
Jorge Eliécer Rodríguez Osorio artescultura@ucaldas.edu.co

RESUMEN

Las miradas atentas a los nuevos acontecimientos del grabado actual, ese medio de reproductibilidad de la imagen que por años se ubicó en la re-presentación y en el momento actual deriva en cambiar ese valor a la obra, dejando atrás el objeto, pasando a la acción del cuerpo como matriz, eliminando la estampa como momento final del proceso de impresión y permitiendo expresar al cuerpo como soporte real de una sociedad marginada y abyecta.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, huella, arte actual.

ABSTRACT

The watchful looks to the new actual printmaking events, that image reproducibility media that for years ubicated into the re-presentation and in the actual moment drift into change the work value, leaving the object behind, going to the body like matrix action, delating the stamp like final moment of the impression process and allowing to the body tell like real support of a marginal and abject society.

KEY WORDS

Body, fingerprint, modern art.

* Recibido: 20 de junio de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

El momento actual del arte tiene como característica fundamental la imposición de la *imagen* como categoría comunicativa y de creación, con acceso inmediato a sitios web y a redes sociales. La imagen utilizada como estrategia indicial, la cual sustituye la narrativa, imagen como documento, fomentándose su culto y reproducida una y otra vez, en serie, hasta universalizar sus contenidos, cuyo alcance pasa el umbral de la privacidad; la imagen reproducida como elemento connotativo de identidades cuyas bases se difuminan en matrices mediáticas y hegemónicas como es el cuerpo.

La acción del cuerpo a la que hacemos referencia se delimita en nuestra historia del arte como *performance*, es arte en vivo, transformar lo cotidiano en una experiencia estética. Los hay politizados, ritualizados, temporalizados, seriados, de introspección, los hay poéticos, transgresores, obtusos. Pero lo que nos interesa son las acciones emprendidas desde la estética, las cuales utilizan el cuerpo como matriz de reproducción de una *fisura*; de las cuales podemos identificar primero las que dejan improntas, huellas, trazas al utilizar el cuerpo como instrumento y, segundo, las acciones que dejan marcas o heridas al mismo cuerpo, transformándose en la matriz.

En el *performance* se encuentran varias ramificaciones, como el *happening*, el *fluxus*, el *body art* y, en general, al arte conceptual. Al principio de los años 60, artistas como George Maciunas, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik, entre otros, empezaron a crear los primeros *happenings* y conciertos *fluxus*. En los años

sesenta, el término *performance* comenzó a ser utilizado especialmente para definir ciertas manifestaciones artísticas, con artistas como Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Marta Minujín (Schimmel, 1998).

En este contexto la imagen del grabado actual, el que utiliza el cuerpo como instrumento y como matriz, se desarrolla y evoluciona al mismo tiempo como contenedor y escenario, que sustenta las experiencias estéticas y respalda el encuentro dialéctico entre estas dinámicas de carácter aparentemente antagónico. El grabado, como proceso instrumental relacionado a la representación, coincide en ocasiones con este paradigma en términos de técnicas y comportamientos estéticos.

Es nuestro interés reflexionar no solo acerca de la imagen contemporánea del cuerpo, sino también en torno a la multiplicidad de diálogos entre este y la práctica del grabado actual el cual rompe su tradicionalidad para otorgar una acción viva; una realidad contemporánea que cada vez alcanza mayor repercusión estética y conceptual. La estampa, la cual utiliza el cuerpo, es el resultado del análisis político y la reacción al profundo rechazo al mercantilismo que propone el circuito del arte, sustituyéndola por una acción comprometida y por un concepto humanizante.

Proponemos el análisis del cuerpo como matriz en un plano tangencial, determinado por la rápida evolución de los formatos de presentación, producción y apropiación, matizado, a su vez, por dinámicas subjetivas que retan la

formación estructural y el uso del espacio simbólico como lenguaje.

Es necesario limitar el concepto de *performance* dada la cantidad de nichos que se desprenden de este istmo estético. El primer componente se refiere a que es una acción organizada, en un espacio ritualizado, con componentes analizados a lo que se quiere *provocar*; el cuerpo previamente ha sido disciplinado, con ejercicios de respiración, control de su energía, fuerza y resistencia; igual se hace uso controlado del tiempo en el que sucede la acción y, por último, el componente de la relación como consecuencia entre el artista –su idea– y el público.

En los *performances* gráficos determinamos una hibridación entre disciplinas de arte *intermedia*, definidos por Dick Higgins co-fundador del *fluxus* quien cuestiona las categorías conceptuales y procedimentales entre el medio, el género y su práctica: “No me siento totalmente completo sino estoy cultivando todas las artes visual, musical y literaria. Supongo que fue por eso que desarrollé el término *Intermedia*, para contemplar mis obras que caen conceptualmente entre ellos” (Padín, 2007, p. 1).

Como referencia Clemente Padín:

El concepto de *Intermedia* que propone **Dick Higgins** para superar la contradicción entre el antiguo esquema de las Bellas Artes y la nueva situación, fruto de los grandes cambios que provocó la aparición de nuevas formas que parecían generarse en esas zonas fronterizas entre las diferentes artes, finalmente acabarían por

liquidar aquel perimido esquema al borrar los límites entre ellas. Ya las vanguardias históricas de comienzo de s. XX habían hecho trastabillar aquel esquema pero fue el concepto de Higgins lo que terminó por hacerlo desaparecer siendo sustituido por una franja ambigua e imprecisa en donde las artes se definen, ahora, por la determinación de sus medios expresivos. Precisamente,

ese ha sido la característica saliente del *Fluxus Art* desde sus comienzos: la transposición de límites mediáticos. Por ello, como en ningún otro movimiento artístico (aunque ellos hablan de “tendencia”), la reunión de artistas de muy diversas disciplinas y su expresión pública en eventos, conciertos y ediciones ha sido, siempre, nota destacada. Así, entre la poesía y la música encontramos, según **Higgins**, la forma *intermediática* que conocemos como “poesía fónica” o “poesía sonora”. Asimismo, entre las artes plásticas y la poesía, nos encontramos con la “poesía visual (Padín, 2007, p. 1).

Se establece una clase de *performance* fundamentado en la gráfica tradicional y su puesta en escena permite al creador acceder a información de ambas disciplinas. Los artistas *performers*, seducidos por adquirir una impronta de su acción vital, incorporan componentes novedosos de impresión a partir de la propia geografía del cuerpo. Estas estampas alejan el objeto gráfico tradicional, uniendo en un todo al artista con su obra; apareciendo una relación de desplazamiento de la matriz y el soporte real.

Estos componentes de impresión permiten recuperar el cuerpo desde lo alegórico, no como presencia, sino dejando variedad de facetas de improntas de la acción. Improntas que indican, juzgan, indelebles pero que igual no serán presencia de una forma definida, insistiendo en la condición precedera de esta manifestación artística.

Baudrillard, un escritor fascinado por los rituales de la imagen en las sociedades posmodernas, consideraba que la mayor dificultad al hablar de arte contemporáneo es la resistencia que este mismo ofrece a ser visto, esto es, a su voluntad de sustraerse al secuestro de la mirada, a un circular sin dejar huella, de resistirse al rito contemplativo de la pintura y a la tradición ratificadora del consumo artístico, a su acosamiento sistemático en su acepción mercantil del cuadro como objeto de transacción y bien atesorable, su obstinación por no ser subsumido bajo el régimen de la visualidad de masas, bajo el melancólico designio de ser la forma sentimental de la mercancía. (Vásquez, 2007, pp.53-54)

Retomando la idea de convertir al cuerpo como instrumento y como matriz de la acción, otorgando presentaciones impredecibles, encontramos la performance titulada *Anthropometries of the blue period* de Ives Klein. Las antropometrías (*anthropometries*), como las bautizó el crítico Pierre Restany, mantenían la separación insistente de Klein entre la obra y su propio cuerpo y también le permitían revivir el desnudo sin recurrir a los medios tradicionales

de representación. Klein presentó una demostración de la técnica en la Galerie Internationale d'Art Contemporain de París el 9 de marzo de 1960, a la que asistieron unos 100 invitados. Mientras los músicos interpretaban la *Sinfonía Monótona Silencio*, el artista vestido de esmoquin dirigía las acciones de tres modelos desnudas que esparcían la pintura sobre sus torsos y muslos y presionaban o arrastraban sus cuerpos sobre hojas de papel blanco. Además de un "monocromo corpóreo", las pinturas resultantes incluían huellas estáticas simples y rastros dinámicos de los cuerpos en movimiento. Klein comentó sobre sus obras:

El cuadro no es más que el testigo, la placa sensible que ha visto lo que pasó... Mis cuadros son testigos inmóviles, silenciosos y estáticos de la esencia misma del movimiento y libertad que es la llama de la poesía durante el momento pictórico... Mis cuadros son las cenizas de mi arte. (Klein citado por Ayala, 2013, p. 1)

Similar a lo anterior, pero con intenciones diferentes aparece *Blueprints* de Robert Rauschenberg. Su búsqueda de la creación da una forma de arte que sería, según sus palabras, la pintura; dijo, era un trabajo difícil de alcanzar en arte, aunque sus materiales hacen que sea concreto, es abierta en cuanto a la interacción que tiene con el espectador. Al contrario, la danza requiere una interacción inmediata y fluida entre el artista y el público, por lo tanto, es un trabajo verdaderamente de arte concreto.



Figura 1. Sinfonía Monótona (Klein, 1947)

El arte de Rauschenberg, a pesar de que no exige la presencia de actores o ejecutantes, es un arte de la acción y de la alegoría debido a la centralización de las siguientes características: en tiempo

real y espacio real, trabajo colaborativo, un “compromiso” con el espectador, la inclusión, la espontaneidad, la oscilación entre “opuestos”: dentro/fuera, el arte/vida, conocido/desconocido.



Figura 2. Blueprints (Rauschenberg, 1949)

Muchos artistas en la década del 60 utilizaron el arte con propósitos feministas, iniciando lo que en la actualidad ya es recurrente: el “provocar”. Este es el caso

de muchas artistas. Destacamos a la cubana Ana Mendieta. Ella y su arte eran una sola pieza. Referenciando a Gerardo Mosquera (s.f.):

Se trata de uno de los casos en que la creación artística ha estado más vinculada con la existencia individual. Su arte fue un rito compensatorio de su escisión personal, una solución imaginaria a su ansia imposible de afirmación mediante el regreso, a la vez en términos étnicos, freudianos, sociales y políticos.

Al verse marginal en la ciudad de New York, desde temprana edad, ella abanderó el problema de memoria y ausencia de territorio, cuestionando los ideales políticos de dos naciones en relación a las minorías étnicas radicadas en USA. En su obra *Body prints*, Mendieta pinta su cuerpo con sangre y se cubre con una manta de tonalidad oscura, despojándola para dejar al descubierto la impresión roja

de su anatomía desnuda. Mosquera (s.f.) continúa afirmando que:

El trabajo de Ana se afiliaba al earth art, pero un rasgo la distinguía de la ejecución habitual de esa tendencia. Por lo común, en el earth art se proclama la materia natural desplazándola de su contexto de origen para jerarquizarla en otro diverso o introduciendo cambios sugerentes en el propio medio natural, casi siempre en gran escala. Es la tierra puesta en función de la voluntad del ser humano. En Ana hay una actitud más modesta: es el ser humano quien va hacia la tierra, quien se integra al medio natural. No para violentarlo, sino en procura de una fusión íntima. No busca transformar sino participar.



Figura 3. Body Tracks (Mendieta, 1974)

La artista Rachel Lachowicz en su obra *Red not blue* (1992) tuvo el propósito de hacer una crítica a las *anthropometries* sustituyendo la tonalidad azul de Ives Klein

por labial rojo, cambiando las mujeres por hombres musculosos que dejaron sus improntas en papel de gran formato; igual, la artista se vistió de gala.

En el ensayo de José Ramón Cumplido, *Ni Venus ni Marte, Una propuesta de ruptura en la construcción del género*, podemos leer acerca otras dos propuestas realizadas por mujeres que, sin abandonar el aspecto reivindicativo, están dotadas de una buena carga de humor e ironía.

Cheryl Donegan realizó en 1993 *Kiss my Royal Irish Ass*, una vídeo-performance en la que parodiaba las pinturas antropométricas de Klein. Ataviada con botas y lencería de cuero, sumergió su *Real Trasero Irlandés* en pintura verde para luego estampar por duplicado la marca de sus nalgas en un papel, reproduciendo así un trébol de cuatro hojas, a la vez símbolo de la suerte y símbolo

nacional irlandés. Por su parte, Rachel Lachowicz también parodió a Klein en *Red not Blue* dirigiendo, ataviada con un elegante vestido de fiesta, a un modelo masculino desnudo que había embadurnado con lápiz de labios rojo y que luego estampaba su musculatura sobre un papel dispuesto en el suelo. (2012, p.1)

Regina Galindo es más atrevida y realiza una acción con sangre humana, centrado su interés en el contexto de su país natal: Guatemala. En *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) la artista sumerge repetidamente sus pies en un recipiente lleno con sangre humana mientras camina desde la Corte Constitucional al Palacio Nacional, dejando un rastro de huellas.



Figura 4. *¿Quién puede borrar las huellas?* (Galindo, 2003)

Esta acción gráfica es en protesta por los actos de genocidio del dictador militar Efraín Ríos Montt. Mediante este *body-art*, Galindo utiliza su cuerpo:

(...) no como cuerpo individual sino como cuerpo colectivo, cuerpo global. Ser o reflejar

a través de mí, la experiencia de otros; porque todos somos nosotros mismos y al mismo tiempo somos los otros. Un cuerpo que es, entonces, el cuerpo de muchos, que hace y se hace, que resiste y se resiste. (Galindo, 2003b, p.1)

La primera mirada a la instalación *Ropa usada* (1995) de Osvaldo Salerno hace sugerir el encuentro sintético de dos etapas de la producción del artista: la de mediados de los 70, dominada por la impresión gráfica del cuerpo del

propio artista, y la contemporánea: *La pileta*. Sin embargo, es de mayor interés comprender esta obra como un proceso de puesta material del mismo concepto, con variantes formales sujetas tanto al tiempo como al espacio de exhibición.



Figura 5. Ropa usada (Salerno, 1995)

En 1995, Salerno realiza una instalación de sábanas de algodón con la copia serigráfica del cuerpo del artista. Las sábanas fueron recogidas del hospital de Montevideo, del servicio público de salud, potenciando la relación con la enfermedad y la desinfección. Idea acentuada además porque las sábanas plegadas semejan camillas, aluden a cuerpos de accidentados o muertos.

Salerno interviene el discurso de un museo dedicado al “hombre” con la representación de la tortura, la enfermedad y la pobreza, a partir de la cita del cuerpo humano perfecto en sus proporciones, pero puesto de cabeza (Amigo, 2006, p. 56)

Salerno elabora *Ropa usada* a partir de una obra gráfica temprana: *Homenaje a Da Vinci* (1976, impresión sobre papel, 210 x 210 cm); si altera la verticalidad de esta, mantiene el paradigma de las proporciones humanas como cuerpo del artista. La

serigrafía del cuerpo sobre sábanas blancas de algodón recuerda el sudario cristiano. El cuerpo colgado cabeza abajo era un método de tortura estronjerista – una genealogía local–, que enriquece la imagen entendida iconográficamente: muerte de San Pedro, crucificado cabeza abajo. La copia serigráfica le permite la multiplicación de su propia imagen, la pérdida de la individualidad. Todo cuerpo es metáfora del cuerpo social.

En el contexto colombiano encontramos a Rosenberg Sandoval, con su performance *Mugre*. Él conceptualiza sobre su acción:

Hecha con el desplazamiento de un indigente al hombro, desde su lugar de asentamiento hasta una de las salas del Museo de Arte Moderno, en donde utilizándolo como un trapo sucio y sobre mis hombros todavía, voy dibujando con él una línea de dolor y mugre sobre la pared blanca del museo. Enseguida, y colocándolo

después sobre una base impecable de madera que hay en el piso, escribo con él de manera enferma, esta vez agarrándolo de los pies y rayando con la espalda del miserable la base blanca (...) El precedente de *Mugre* es una acción de 1980 (*Labriego*) que está construida a partir de arrastrar el

cadáver de un preso político sobre la Plaza de Bolívar de Bogotá para que la plaza y el asfalto se lo fueran comiendo a medida que yo lo iba arrastrando. Por razones de seguridad no la he podido hacer y se quedó en mi libro de proyectos. (Sandoval, 1999, p.1).



Figura 6. *Mugre* (Sandoval, 1999).

En este nivel de lectura apreciamos lo difícil que es para el grabado tradicional, a lo que llamo procesos técnicos de falange, de llegar a la provocación e intervención con el público asistente a las actuales ferias y bienales de gráfica, en las cuales el grabado experimental es más frecuente y son más los artistas que utilizan su cuerpo como matriz; esa provocación es la coincidencia de los problemas y sentimientos de una sociedad cada día más "enferma"; donde el artista realiza acciones transgresoras, dejando impresiones no siempre satisfactorias desde el punto de vista del objeto, pero sí legitimadas desde el concepto.

Como leemos en Celia Balbina Fernández Consuegra:

El cuerpo como un territorio cargado de representaciones, en donde se construyen y deconstruyen imágenes culturales, en donde se deja notar el espacio y el tiempo y en donde se proyectan señas de identidad y alteridad (...). El arte, lejos de permanecer ajeno a los cambios de su estructura social, provocada por los dramas sociales que describe Víctor Turner, acompaña este fenómeno social y antropológico que significó una vuelta sobre el sentido del

cuerpo, pasando éste de ser sólo objeto de representación, a constituirse en herramienta, soporte y material de las prácticas artísticas. Se produce entonces, lo que podríamos considerar un cambio de paradigma del cuerpo en el arte. El cuerpo se vuelve soporte de reivindicaciones, una herramienta de comunicación de ideales y un vehículo contestatario privilegiado. El cuerpo se convierte en un material de creación y destrucción, un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión. (Consuegra, 2014, p. 301)

Retomando lo leído, reiteramos que el grabado tradicional tenía como proceso instrumental su relación con la representación; igual, ya identificamos dos momentos de la acción que realiza el cuerpo, donde utiliza como estrategias primero las que dejan improntas,

huellas, trazas al utilizar el cuerpo como instrumento, términos que encontramos en las páginas anteriores y, segundo las acciones más traumáticas, que dejan marcas o heridas al mismo cuerpo, transformándose en la matriz, las que enunciaremos a continuación.

Un buen ejemplo es la obra de Vito Acconci, *Trademarks* (1970), donde él se sienta delante de una cámara de video para morderse partes de su cuerpo y percibir las marcas en su piel, pasando a entintarlas e imprimirlas sobre papel. “Mordiéndome, mordiéndome todas las partes del cuerpo a las que llego. Aplicando tinta de imprenta a los mordiscos: estampando huellas de mordiscos en distintas superficies”. Y el artista continúa revelando su intención en la obra: “es un intento de reclamar el cuerpo como propio mediante gestos autorreflexivos que luego dejaban impresos los signos de su identidad” (Acconci citado por Bernal, 2014, p. 58)



Figura 7. Trademarks (Acconci, 1970)

A inicios de 1970 Gina Pane crea obras que juegan con las relaciones ambiguas del hombre entre la violencia y la ternura, los temores de la infancia y la neurosis de los adultos, la violencia política y la esfera privada, el gesto radical y las formas seductoras. Sus obras, que tienen como protagonistas su cuerpo, la herida y el público circundante, se vuelven una serie de acciones como respuestas catárticas hacia el contexto histórico que se desarrollaba durante esos años: la identidad sexual, la liberación de la mujer, la guerra de Vietnam y la opresión política.

Valeriu Schiau con su obra *Borned in URSS* (2010) denuncia la terrible condición humana vivida por el pueblo durante la dictadura de Stalin, uno de los hombres más malvados en la historia de la humanidad; esta provocación la hace imprimiendo en cabeza y torso las imágenes de los rostros de los desaparecidos para continuar borrándolos, desapareciéndolos frotándose la cara como quien despierta de una cruel pesadilla. Esta obra se levanta en contra de la barbarie y ha quedado documentada en un video, magnífico ejemplo del grabado más allá del papel.

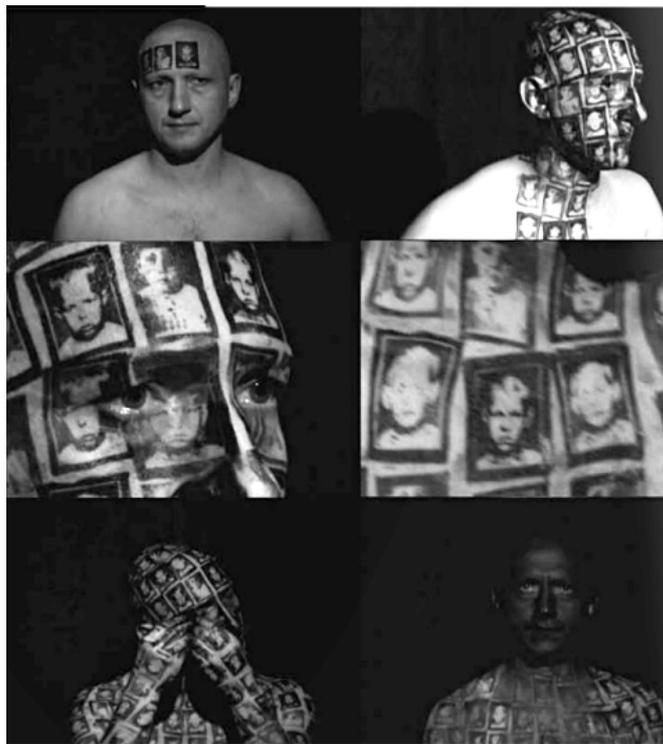


Figura 8. Borned in URSS (Schiau, 2010)

La artista Trinidad Martínez desplaza el grabado a la acción del gofrado, realizando profundas marcas en su piel:

El soporte tradicional de la imagen impresa ha sido la carne. Antes de la imprenta se han marcado los animales como signo de posesión (...) Mi cuerpo pasa por diversas

sensaciones que lo llevan al límite conectándose a la experiencia de un cuerpo sometido para ser modificado. Es ahí donde se pone en valor la experiencia de trabajar con el cuerpo, sobre todo siendo el grabado, un trabajo que requiere de una presión matriz-soporte, el cuerpo vive la real sensación de ser grabado. (Bernal, 2004, p. 67)

La imposición de la *imagen* como categoría comunicativa y de creación, con acceso inmediato a sitios web y a redes sociales. La imagen utilizada como estrategia indicial, la cual sustituye la narrativa, imagen como documento, fomentándose su culto y reproducida una y otra vez, en serie, hasta universalizar sus contenidos, cuyo alcance pasa el umbral de la privacidad; entendiendo lo anterior como la concepción del grabado en las nuevas tecnologías de la imagen, permitiendo trabajar más en el concepto que en el proceso, es decir, importa más lo que se dice que cómo se dice. El grabado como objeto va desapareciendo paulatinamente, dando paso a discursos altamente complejos con soportes innovadores.

La oportunidad de seguir el umbral de la *presentación* en el grabado actual radica en la particularidad de nuestro contexto colombiano en un *post-acuerdo*. Hay que definir nuestra visión como académicos y direccionar las acciones a la provocación, a la reflexión de las heridas que las políticas sociales y económicas nos tienen estampadas en nuestro cuerpo, en un letargo sistémico, el cual no permite nuestro despertar.

REFERENCIAS

- Acconci, V. Trademarks. [Performance]. (1970). Estados Unidos. Recuperado de: http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/trademarks-1970/
- Amigo, R. (2006). La inminencia, ejercicios de interpretación sobre la obra de Osvado Salerno. Paraguay: Centro de Artes Visuales / Museo del Barro.
- Ayala, G. (2013). Yves Klein: "Nada será una obra de arte porque yo lo decido" [Artículo de Blog]. CCArte. Recuperado de <https://culturacolectiva.com/arte/yves-klein-nada-sera-una-obra-de-arte-porque-yo-lo-decido/>
- Bernal, M. (2014). Grabado y performance [Una desobjetualización de la gráfica]. Ensayo. Disponible en: https://www.academia.edu/12022378/Grabado_y_performance._Una_desobjetualización_de_la_gráfica_
- Consuegra, C. (2014). El simbolismo social del cuerpo: body art (algunos ejemplos). Revista de Antropología Experimental (14), 301-317.
- Cumplido, J-R. (2012). *Ni Venus ni Marte, Una propuesta de ruptura en la construcción del género*. [Ensayo en Blog] Agroicultura. Miradas diversas, Realidades múltiples. Disponible en: <http://agroicultura.com/general/ni-venus-ni-marte-una-propuesta-de-ruptura-en-la-construccion-del-genero/>
- Espacio El Latino. (s.f.). Padín, Clemente. Recuperado de: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/padin_clemente/indexp.htm
- Galindo, R. (2003). *¿Quién puede borrar las huellas?* [Performance]. Guatemala. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SDTLipg9vMc>
- Galindo, R. (2003b). Declaración de artista feminista. [Artículo en Blog] Brooklyn Museum. Disponible en: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/regina-jose-galindo

- Klein, Y. Sinfonía Monótona-Silence (1947-1948). [Performance]. Paris. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LkHoWUwxEFM>
- Martínez, T. (s.f.). Marcas Efímeras. Recuperado de: http://www.mav.cl/marcas_efimeras/
- Mendieta, A. Body Tracks. (1974). [performance]. Nueva York. Recuperado de: http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/artistas/cuerpo_en_accion/mendieta/h-mendieta.htm
- Mosquera, G. (s.f.). *Ana Mendieta*. [Artículo de Blog]. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com.co/2007/08/ana-mendieta-gerardo-mosquera.html>
- Padín, C. (2007). *Recordando a Dick Higgins*. [Artículo de Blog]. Zpoesia ventana de muestra personal en materia de poesía visual, poesía sonora y otras experimentaciones. Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/220>
- Rauschenberg, R. Blueprints (1949). [Performance]. Connecticut. Recuperado de: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/blueprints-1949-51>
- Sandoval (1999). *Mugre*. [Performance] Cali: III Jornada de Performance Museo de Arte Moderno La Tertulia. Disponible en: <https://www.rosebergsandoval.com/mugre.htm>
- Salerno, O. *Ropa usada* (1995). [Instalación]. Montevideo: Museo Nacional De Antropología. Recuperado de: http://www.portalguarani.com/256_osvaldo_salerno/348_ropa_usada_1997__instalacion_de_osvaldo_salerno.html
- Schiau, V (2010). *Borned in URSS* [vídeo performance]. Rumanía. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P9lNwL5LIGw>
- Schimmel, P. (1998). *Out of actions. Between performance and the object 1949-1979*. Los ángeles: The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art.
- Valeriu Schiau, Born in URSS. (2010, 10 de febrero). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=P9lNwL5LIGw>
- Vásquez, A. (2007). Baudrillard; de la metástasis de la imagen a la incautación de lo real. *Ikasia. Revista de Filosofía*, 11, 53-59. Recuperado de <http://revistadefilosofia.com/11-02.pdf>