

Performance y antropología del arte

Elizabeth Araiza* / Olivia Kindl**

Resumen

En este artículo se proponen algunas pistas para explorar las articulaciones entre determinados planteamientos recientes en antropología del arte y otras vertientes de estudios sobre el *performance*. La atención se centra en reflexiones acerca de la imagen y la performatividad –formuladas en un campo disciplinario y el otro–, pues de éstas se derivan consideraciones relevantes sobre el ritual, las relaciones entre ritual y arte, y ritual y teatro –en sus modalidades de teatro posdramático y teatro performativo o a-formativo–. Desde el punto de vista de los autores, en torno a estas reflexiones se anuda uno de los diálogos más fructíferos entre ambas disciplinas.

Palabras clave: arte, ritual, imagen, *performance*, performatividad.

Abstract

In this text, we propose some ways of exploring the articulations between recent theories in the anthropology of art and performance studies. We focus on a series of reflections, formulated in one field or the other, about images and performativity, since these have proved fertile ground for the consideration of ritual, the relations between ritual and art, and ritual and theater (as postdramatic, performative or a-formative theater). From our point of view, these reflections give rise to one of the most productive dialogues between both disciplines.

Keywords: art, ritual, image, performance, performativity.

Introducción

El propósito de este ensayo es reflexionar acerca de las intersecciones fructíferas entre la antropología del arte y los estudios del *performance*. Sin duda el ritual constituye uno de estos puntos de confluencia, pues es una de las dimensiones del arte y del *performance* sobre la que ambos campos disciplinarios, al dialogar, se han inclinado con mayor insistencia. Los estudios sobre rituales, que requieren la observación de acontecimientos complejos y multifactoriales, ofrecen herramientas metodológicas pertinentes para analizar qué es arte en un contexto social determinado: “The work of art is not simply the object itself but the whole context in which it is produced, seen and used” (Morphy y Perkins, 2006: 16). Así, los vínculos entre acción ritual y creación artística plantean preguntas fundamentales como las siguientes: ¿cómo se hace una obra, cómo actúa sobre su entorno social y cuáles son las condiciones de un acto de mirada?

Cabe aclarar que, si bien los rituales pueden incluir tanto objetos de arte como otros que no sean considerados así, y aunque no todas las obras artísticas son rituales, la pertinencia de analizar esta articulación en sus procesos concretos surge cuando, por ejemplo, el efecto expresivo de las creaciones artísticas contribuye o produce eficacia en el ritual (Kindl, 2013: 206-227) y, por ende, en el ámbito social. Por las razones que se acaban de esbozar, estudios recientes en antropología e historia del arte, en gran medida inspirados por los trabajos pione-

* Profesora-investigadora, Centro de Estudios Rurales, El Colegio de Michoacán (elizabeth.araza@colmich.edu.mx).

** Profesora-investigadora, El Colegio de San Luis (okindl@colsan.edu.mx).

ros del historiador del arte alemán Aby Warburg (1990 [1902]), en particular sus planteamientos relacionados con las formas intermedias entre el arte y la vida, centraron la atención en contextos rituales (Careri, 2003: 41-76; Severi, 2003: 77-128), a la vez que señalaron la importancia de identificar en qué medida los rituales constituyen situaciones privilegiadas para que los seres humanos establezcan interacciones sociales que originen creaciones artísticas o incluso permitan establecer interacciones sociales con esas obras.

Previamente, trabajos de historiadores del arte como Freedberg (1992 [1989]) y de antropólogos sociales como Gell (1998) habían asentado las bases para entablar un diálogo entre historia y antropología del arte, con énfasis en las relaciones sociales que se producen a raíz de procesos de creación artística. En su brillante epílogo a un libro colectivo de antropología del arte que es fruto de un coloquio internacional entre especialistas anglosajones y franceses, principalmente, Coquet (2005: 365-379) presenta un estado de la cuestión bastante completo de este diálogo desde sus primeros intentos hasta nuestros días, adoptando un punto de vista histórico y epistemológico.

Las reflexiones en este sentido prosiguieron, esta vez en el marco de la inauguración, en 2006, del museo du quai Branly, en París, con motivo de la cual se celebró un coloquio internacional titulado Historia del Arte y la Antropología, que dio como fruto una publicación que refleja parte de los avances logrados a raíz de este diálogo interdisciplinario (Dufrêne y Taylor, 2009). En ese museo se siguen llevando a cabo con regularidad eventos académicos y un programa de investigaciones inspirados en las preocupaciones que comentamos. En los últimos años se han integrado proyectos que sitúan a las artes performativas de diferentes sociedades y al *performance art* (o “arte en vivo”) como eje rector a partir del que se exploran sus vínculos con el ritual.

Estas experiencias de intersecciones fructíferas nos motivan a interrogarnos por cuenta propia acerca de los diálogos que podemos entablar para construir una perspectiva que resulte iluminadora de los temas, problemas y situaciones que estudiamos. Éstos pueden ser relativos a la vida ritual en sociedades tradicionales o a los rituales del arte contemporáneo en sociedades urbanas, o “mundos del arte” (en el sentido de Becker, 2008).¹ Así, desde un punto de vista teórico-metodo-

¹ “Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte”

lógico, una de las cuestiones que emergen es: ¿cómo articular fenómenos performativos con procesos creativos y rituales? También surgen preguntas de orden epistemológico: ¿qué aporta la antropología al estudio del arte? Las coordenadas de la antropología del arte son, por supuesto, muy variadas y abarcan muchos más aspectos que el de las relaciones entre ritual y arte.² Así, es necesario especificar qué entendemos por antropología del arte. Ésta es la segunda aclaración, a la que dedicaremos el siguiente párrafo.

Antropología del arte

En sentido amplio, la antropología del arte remite a un campo disciplinario que destaca la relevancia para el conocimiento del ser humano de los procesos de creación, utilización y transmisión de toda acción considerada como artística, tanto desde el punto de vista de quien la realiza como de quien se confronta con ella. Este campo se ha ido constituyendo desde el surgimiento de la antropología como ciencia –sobre todo desde 1927, con la publicación de la obra de Franz Boas *Primitive Art* (1947 [1927])–, como una subdisciplina o rama de la antropología. Hablar en la actualidad de arte “indígena”, “tribal”, “étnico” o incluso “popular” resulta sospechoso en varios sentidos –sobre todo en lo metodológico–, pues queda claro que las creaciones a que estos términos refieren son al mismo tiempo un arte “a secas”, contemporáneo, incluso moderno, lo cual implica desarrollar reflexiones críticas sobre las paradojas generadas a partir de estas categorías anticuadas. Lo anterior repercute tanto en dinámicas sociales, económicas y políticas como en la generación de nuevas propuestas artísticas de tipo “intercultural” en un mundo globalizado como el actual.

Así, en la medida que se desarrolló este campo de estudios, se buscó rebasar las visiones evolucionista y culturalista, que consideran a las llamadas sociedades “primitivas” o “tradicionales” como *survivals* de un pasado remoto, cuya cultura material constituiría

(Becker, 2008: 54). Se trata de redes de producción y de distribución regidas por ciertas convenciones, ciertas “reglas del arte” que validan a una obra como arte y a una persona con reputación de artista. Lo nodal en este enfoque es la relación que se establece entre un mundo de arte y otro, y el papel del Estado.

² Cabe destacar tan sólo las que atañen a la cuestión central del estilo en el diálogo entre teorías del arte y antropología, las teorías cognitivas del arte y la psicología de la percepción, los análisis sobre las relaciones entre arte y comunicación visual, pictografías y mitografías, los estudios museográficos (*museum studies*), las investigaciones sobre aprendizaje y transmisión de saberes técnicos, etcétera.

un vestigio. De este modo, se reveló que las afinidades entre arte ritual y arte moderno van más allá del primitivismo –que fue sin duda una fuente importante de inspiración para las vanguardias artísticas del siglo xx–. Por este motivo se confirmó la pertinencia de continuar explorando las afinidades entre las vanguardias artísticas contemporáneas y las artes que reivindican su pertenencia a cierta “tradición” técnica o intelectual. En síntesis, podría decirse que el desarrollo de esta rama de la antropología muestra un esfuerzo notable por rebasar antiguas dicotomías, tales como arte/no arte, arte occidental/arte no occidental, expresiones tradicionales/expresiones nuevas, arte popular/arte culto, entre otras.

Este desarrollo también está marcado por un desplazamiento de la mirada del producto al proceso. La obra acabada, cuando la hay, ya no es lo único que causa interés. Así, por ejemplo, “dar a ver” plantea problemas de análisis que rebasan estas limitaciones, pues forman parte de contextos de acción en los que sobresale el proceso de creación y en los que se condensan varios puntos de vista (Houseman y Severi, 1994). La acción, observada y experimentada en su proceso, en su pleno desenvolvimiento, con su carácter único e irrepetible, reaparece entonces como un elemento crucial para la comprensión del arte y le restituye la “vida” de la que se le había despojado en buena parte de los análisis simbólicos, donde se reducía a un mero documento, un “texto” en el sentido fuerte de la palabra. Como veremos adelante, ésta es una crítica notable también en los estudios del *performance*.

Al respecto, Michèle Coquet señaló que los “análisis, estructurales en sus principios, han omitido interrogarse sobre las propiedades concretas y sensibles de los materiales, de las formas, de los colores, de los olores, de los ruidos y los sonidos [...] y sobre su percepción y tratamiento por las concepciones autóctonas” (Coquet, 2001: 152). Así, una interpretación simbólica no permitiría entender del todo cuál es el papel que los aspectos sensibles juegan en los procesos de creación y expresión artística, en las relaciones sociales y, con más razón, el que une a ambos: el arte creado en contexto ritual. Por eso son cada vez más notables los estudios en antropología del arte enfocados en dimensiones tales como el movimiento, el gesto, la emoción, los aspectos sensibles y los fenómenos de sinestesia; por ejemplo, las imágenes acústicas (Keifenheim, 1999: 27-48 y 2000; Stoichiță, 2009: 23-38; Kindl, 2013: 206-227); asimismo las impresiones causadas por los colores, las texturas de

los materiales, la luminosidad o la falta de ésta, incluso el manejo de la ambigüedad (Kindl, 2010: 65-97). Cabe recordar que desde hace tiempo George Simmel (*apud* Le Breton, 2002: 100) señaló la necesidad de constituir una “sociología estesiológica”; es decir, una sociología de los sentidos y de las sensaciones fundamentada en una “perspectiva estética” y particularmente “apofática”³ (*ibidem*: 99-101).

Sólo de esta manera, concibiendo el arte como todo tipo de *savoir faire* y ampliando el campo de observación, algunos investigadores lograron identificar lo que se podría llamar un “hecho artístico total”, el cual requiere la concurrencia de varias “formas expresivas” (Kindl y Neurath, 2008), las cuales, a su vez, involucran la orquestación de múltiples sentidos: vista, oído, olfato, tacto, gusto, etcétera (Keifenheim, 1999: 27-48 y 2000; Stoichiță, 2009: 23-38; Kindl, 2013: 206-227).

Confluencias en torno a la imagen

Uno de esos diálogos interdisciplinarios y fructíferos al que nos referimos se anuda en torno a la noción de imagen. Pese a –o quizá precisamente gracias a– que ha recibido acepciones diversas y contradictorias, esta noción abre la posibilidad de reflexionar sobre una amplia gama de actividades, acontecimientos, posicionamientos y actitudes humanas. Entre estas últimas destaca precisamente la actividad ritual y, en un sentido más amplio, la idea de acción, movimiento, hacer, acontecimiento, si bien durante mucho tiempo predominó la idea de imagen como algo fijo, estable, asociada sobre todo con el culto religioso.

Vale la pena recordar que el meollo de la crítica de este concepto radica en que no puede prescindir de la referencia primera al de *imago*, en relación directa con la *Imago Dei*, que constituye el fundamento de la antropología cristiana (Schmitt, 1996: 3-36; 2001: 24 y 2002: 23-24). No obstante, al ponerse en duda esta concepción de la imagen se abrió el campo de obser-

³ Como señala Le Breton (2002: 95), nos damos cuenta de hasta qué punto las percepciones sensoriales “forman el basamento de la vida social” y son esenciales para nuestra existencia, cuando precisamente estamos privados de ellas, poniendo en peligro nuestro equilibrio psíquico, emocional, social. Luego hace referencia a algunas experiencias realizadas en laboratorio para hacer una terrible constatación: “La privación sensorial se convirtió rápidamente en una técnica de ‘tortura propia’, tendiente al quebranto psíquico del sujeto a partir de la negación metódica de las funciones sensibles del cuerpo. En este caso también, una sociología apofática puede sostener que el hombre no podría vivir sin esta continuidad orgánica entre las percepciones sensoriales y el entorno inmediato” (*ibidem*: 100).

vación para integrar en los estudios de la imagen ya no sólo los retratos pintados, fotografías, grabados, estatuas o efigies y demás espesores materiales asociados con lo visualmente perceptible, sino también los efectos ópticos tridimensionales del estilo de los hologramas, proyecciones luminosas como en el cine, imágenes médicas, digitales, etc., e incluso imágenes mentales, oníricas, sonoras, olfativas, gustativas, táctiles o kinéticas.

Así, se planteó la necesidad de repensar en un sentido más profundo una de las cuestiones sobre las que se han inclinado con insistencia tanto los antropólogos e historiadores del arte como los estudiosos del *performance*, a saber: la cuestión del atravesamiento de la imagen por el acontecimiento performativo. Si bien en estudios recientes se ha atendido de alguna manera a esta cuestión, centrando la mirada en la huella de *performance* que queda en las imágenes –por ejemplo, el trazo del movimiento corporal de la mano del pintor– (Freedberg y Gallese, 2007: 197-203), menos atención se ha prestado a lo que la imagen hace hacer a quienes la realizan y a quienes la perciben, la manipulan...

En este punto cobra particular sentido el título de la obra colectiva *La performance de las imágenes* (Dierkens *et al.*, 2010), que alude justamente a esa doble dimensión: por un lado, las imágenes tienen una dimensión performativa, en tanto que en ellas está la huella de la acción, el acontecimiento performativo a partir del cual fueron realizadas; por el otro, en tanto que éstas incitan a la acción, al hacer; es decir, hacen emerger ciertos *performances*.

Al explorar esta última dimensión, los autores incursionan en problemas que quizá han sido abordados pero no resueltos de manera satisfactoria por la antropología clásica, la historia del arte y –podríamos decir también– los estudios del *performance*: los vínculos entre eficacia, poder, fuerza, performatividad y agentividad, y las problemáticas que surgen al tratar de fijar los sentidos emergentes de estas nociones o considerarlas de manera indistinta. La cuestión de la performatividad y la eficacia –ligada a la intencionalidad– podría resolverse de la siguiente manera: performatividad remite a lo que hace una palabra o una imagen, mientras que intencionalidad es lo que el o los autores o emisores quieren que haga, lo cual no es lo mismo. En cuanto a la eficacia, ésta constituiría, quizá, la intencionalidad realizada con éxito, pues se ha planteado que indica el cumplimiento de la función esperada y el alcance de la meta trazada. Otra posibilidad consistiría en inte-

rrogarse en qué medida “poder” implica que el objeto, la imagen o la obra realiza lo que no se sospecha que es capaz de efectuar y sobrepasa las expectativas. Según Freedberg (1992 [1989]), el poder de las imágenes reside en las reacciones emotivas que una obra puede causar en los seres humanos. Por su parte, la “agentividad” (para retomar a Gell, 1998) puede atribuirse a cualquier sujeto u objeto, visible o invisible, dotado de intencionalidad y personalidad, que intervenga en una relación social.

En un trabajo precedente intentamos profundizar en esta propuesta de análisis y sus implicaciones para la comprensión de las artes rituales: el poder que revisten las figuraciones que producen efectos de presencia en determinados contextos rituales (Araiza y Kindl, 2012). En este espacio tan sólo nos centraremos en una de las pistas de indagación que se abren a partir de la teoría desarrollada por Austin (1996 [1955]) y, principalmente, en torno a la categoría de “actos del lenguaje”, de la cual se desprende a su vez el concepto de performatividad. Recordemos que este autor ha inspirado proyectos relevantes de los estudios del *performance* al colocar esta categoría en la base de sus programas de investigación. Siguiendo a los autores de *La performance de las imágenes*, cabe preguntarse hasta qué punto la categoría de “actos de lenguaje” puede ampliarse a las imágenes y, en este sentido, hablar de “actos de imagen” (Dierkens, Bartholeyns y Golsenne, 2010: 15-25).

Vale la pena detenerse un momento a recalcar en apretada síntesis lo esencial de la discusión en torno a la imagen para, de este modo, despejar las posibilidades de esta idea sugerente de los “actos de imagen”. En la antropología mexicana el concepto de imagen ocupa un papel central, particularmente en los campos de la arqueología y la etnohistoria, pero también en la etnología (Hémond y Ragon, 2001). En estudios históricos se planteó la dicotomía instaurada desde la Conquista de México entre “imagen” e “ídolo” (Gruzinski, 1994 [1990]), que implicaba dejar fuera de la categoría de imagen a los objetos sagrados venerados por los antiguos mexicanos –justamente aquellos objetos e imágenes dotados de performatividad–, en la medida de lo que hacen y hacen hacer. Al parecer, la oposición fundamental impuesta por los misioneros evangelizadores entre “ídolos paganos” e “imágenes” católicas (Bernand y Gruzinski, 1992 [1988]) fue adoptada por los amerindios y esta oposición quedó reformulada y resignificada desde el punto de vista indígena.

Ragon (2001: 172) documenta la devoción a las imágenes en el México colonial, cuyo apogeo permeó el siglo XVIII. Al respecto, nos recuerda el contexto general del mundo católico, el cual no carece de interés para entender cómo se ha manejado el concepto de imagen a partir de la Conquista y evangelización de México. Desde el segundo Concilio de Nicea (787 d.C.), el iconoclasmo en que se posicionaban algunos grupos cristianos, siguiendo a la letra los preceptos del Antiguo Testamento,⁴ fue rechazado por los padres católicos, quienes recomendaron el uso de las reliquias para rendir culto a Dios. Varios siglos más tarde, para contrarrestar al protestantismo, que admitía como única autoridad la de las Escrituras, el Concilio de Trento (1545-1563) reafirmó la veneración de los santos y las reliquias (sesión XXV del Concilio, celebrada el 3 y 4 de diciembre de 1563). La Iglesia reforzó así el culto a las imágenes, el cual se conjuntó con el de las reliquias, puesto que ambas cumplen la función de huella visual o material de una entidad divina, implicando diversos mecanismos dinámicos y performativos (Schmitt, 2010: 29-46).

Las representaciones iconográficas contemporáneas de los “ídolos” han sido analizadas retomando conceptos vernáculos, como el de *ixiptla* de los nahuas antiguos,⁵ y modernos en niveles rituales, religiosos e iconográficos. En estudios sobre los *amates* y los rituales contemporáneos destacan las nociones de “santito” y *xicahualizli* (“fuerza”) (Neff, 2001; Hémond, 2001). El concepto otomí de *hmite* (“imagen”) y *nazaki* (“fuerza”) en los rituales de papel cortado ha sido examinado por Galinier (2001). Procesos comparables han sucedido en el caso de las creaciones visuales de los huicholes, en particular en torno al concepto de *nierika*. Entre los *wixaritari* contemporáneos el concepto de *nierika* implica que la imagen es inseparable del acto visionario y que su estructura involucra una identificación con lo representado que apunta a su multiplicación (Kindl, en prensa).

Según atestiguan la mayoría de los estudios etnográficos revisados (Galinier y Neff *apud* Hémond y Ragon, 2001: 53-86), entre las sociedades amerindias del México actual se sigue utilizando el término español “imagen” para referirse a los santos católicos, y la pala-

bra “ídolo” se reserva para otro tipo de objetos, lugares, plantas, etc., que revistan cierta fuerza vital. Cuando se encuentran equivalentes del término “imagen” en lengua vernácula –como es el caso de *hmite*⁶ en otomí–, se recurre a una serie de explicaciones que atañen a conceptos autóctonos de gran complejidad. Tienen en común características difusas, variadas, polimórficas y multifacéticas que escapan a la identificación unívoca e incluso a la vista; se vinculan entonces más con la idea de metamorfosis, transformación o transfiguración que con la imagen fija, material o inmutable, con un significado definitivo. En esta medida, se puede hablar más bien de “operadores” o “catalizadores” (Kindl, 2008) de imágenes. Esta oposición parece permear el discurso indígena que se despliega a través de estos estudios antropológicos y se traduce también en términos de animado/inanimado, fluido/fijo, polimórfico/unívoco, etcétera.

A la luz de estas observaciones etnográficas y de las consideraciones epistemológicas que de ellas se desprenden, se revelan con mayor claridad las limitaciones del dualismo que se ha impuesto a lo largo de los siglos en la reflexión occidental sobre las imágenes, entre concepto de imagen y técnicas de imagen, entre imagen interior (o mental) e imagen exterior (material). Belting (2007 [2002]: 26-29) puso de manifiesto mejor que nadie tales limitaciones, escudriñando la dicotomía entre imagen y medio de la imagen en paralelo con la antigua oposición entre espíritu y materia. A partir de su revisión crítica del concepto de imagen, este autor nos permite entender hasta qué punto el iconoclasmo y la persecución de la idolatría se han centrado en la parte física de las imágenes, destruyendo el medio sin hacer desaparecer la totalidad de una imagen –la parte que Gell llama “prototipo”–, pues ambos aspectos de ésta son inseparables.

Respecto a los problemas planteados por dicotomías impuestas sobre realidades sociales tan diversas –como lo ejemplifican las categorías de “ídolo” e “imagen”–, podemos preguntarnos si el concepto de imagen no forma parte íntegra del gran parteaguas (*le grand partage*) acerca del cual Descola (2005: 91-131) nos presenta un amplio panorama en la historia del pensamiento occidental, fundamentado en la oposición entre cultura y naturaleza o *logos* y *physis*. Él argu-

⁴ Los Diez Mandamientos prohíben la elaboración y veneración de imágenes talladas: “No harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo, o aquí abajo en la tierra o en el agua bajo la tierra”, Éxodo, 20, 4 (La Santa Biblia, 1964).

⁵ Varios escritos mencionan el término y proponen posibles definiciones del *ixiptla*. Entre éstos, por razones de espacio, destacaremos sólo algunos: Sahagún (1953-1982 [ca. 1580], tt. 2, 4, 6), Hvidtfeldt (1958), Gruzinski (1994 [1990]: 61-62) y Graulich (1998: 102-105).

⁶ Nótese que, en el artículo citado, el autor define el mismo término, *hmite*, como “rostro de la vida”, lo cual nos habla de la dificultad de traducirlo por el término “imagen” en todos los casos observados.

menta que el papel de la antropología es “comprender cómo pueblos que no comparten nuestra cosmología pudieron inventar para sí mismos realidades distintas de la nuestra, atestiguando así una creatividad que no se puede juzgar en función de nuestros propios logros” (Descola, 2005: 122, traducción de O. Kindl).

Performance o performatividad

Ya anotamos que los estudios sobre la imagen se han enriquecido en gran medida al considerar a esta última en términos de “actos de imagen” y al reflexionar sobre las dimensiones performativas que le son inherentes. Un movimiento similar, pero en sentido inverso –consideraciones sobre la imagen, la pintura y las artes visuales enriquecieron tanto la práctica como la reflexión sobre el teatro y la teatralidad–, está en la base de la emergencia de muchas de las producciones artísticas que se reivindican como –o son estudiadas en términos de– *performance*. Recordemos que las vanguardias artísticas, desde inicios del siglo xx, en su intento por renovar las formas convencionales de expresión y creación artística, buscaron derribar las fronteras entre las diferentes artes, combinando arte visual y arte teatral, expresión corporal y formas plásticas (por ejemplo, *body art*, *Fluxus* y *happening*, entre otros).

Los estudios del *performance* de orientación anglosajona y la etnoescenología en la tradición francesa apuntaban en sus inicios a dar cuenta de aquellas expresiones artísticas emergentes, cuyo rasgo común es una línea de fuga constante respecto de los límites que impone el campo teatral o el intento de institucionalización de la práctica escénica. Tanto los estudios del *performance* como la etnoescenología experimentan, en la medida que se consolidan, la necesidad de ampliar su campo de observación y su horizonte de conocimiento, incluyendo no sólo a las prácticas teatrales emergentes y a las ya instituidas, sino a todo tipo de comportamiento espectacular organizado.

Así, prestaron particular atención a los rituales de las sociedades llamadas “tradicionales” o “primitivas” de los que se ocupaban habitualmente los antropólogos, pero también a desfiles, carnavales, actos deportivos y manifestaciones públicas en diferentes sociedades, colocándolos en el mismo nivel de análisis que el teatro o el *performance art* y, en ocasiones, comparándolos. En otras palabras, se habla de *performance* como objeto de estudio o fenómeno; es decir, la construcción de un acto, evento o situación como

performance. Tales estudios asimismo abarcaron una variedad de dominios de lo social, lo cultural, lo político, los cuales fueron estudiados como *performance*, “*as performance*” (Schechner, 2002: 38), esto es, como herramienta de análisis.

Algunos autores encuentran en esta apertura tan amplia, en este carácter huidizo, borroso del concepto de *performance*, una mina de posibilidades para reflexionar sobre una variedad de comportamientos, acciones y posicionamientos del ser humano (Díaz, 2008: 23-59). En cambio, a otros lo anterior les parece problemático. Así, por ejemplo, Feral (2011: 37-52) se pregunta: “¿En qué medida una definición tan amplia puede dar cuenta verdaderamente de las prácticas artísticas de ahora, y si es el caso, en qué sentido lo haría?”.⁷ Para hacer frente a estos problemas se ha sugerido establecer una serie de distinciones entre *performance* y performatividad, entre performatividad y teatralidad (Helbo *et al.*, 2011), o bien entre performatividad y semiótica, o entre lo performativo y lo semiótico (Fischer-Lichte y Roselt, 2008),⁸ e incluso –en un ámbito de reflexión que no se restringe al teatro instituido ni al *performance art*, sino a la imagen– entre *performatrice* y *performative* (Bonne y Aubert *apud* Dierkens *et al.*, 2010: 225-240).

Ahora bien, la cuestión está lejos de solucionarse, pues nuevos obstáculos aparecen. ¿Se puede decir que el teatro es –como se ha sugerido respecto a la imagen– atravesado por un acontecimiento performativo? ¿O bien el acontecimiento performativo es precisamente

⁷ Otros han señalado que, si bien la etnoescenología ha avanzado en la definición de su objeto –los comportamientos humanos espectaculares organizados–, carece de un método propio a partir del cual se defina su especificidad como campo disciplinario (Araiza, 2006: 44-58).

⁸ Vale la pena remitir directamente a las objeciones que esta distinción ha suscitado. Para Fischer-Lichte y Roselt, “lo performativo y lo semiótico de una puesta en escena no refieren a dos fenómenos diferentes en los estudios teatrales, sino a dos aspectos del mismo proceso”. Aun admitiendo la interrelación entre ambas dimensiones, estos autores perseveran en distinguir la dimensión semiótica de la dimensión performativa. Lo performativo se relacionaría con lo perceptivo. Del lado de lo semiótico estarían los significados dados por los distintos campos semánticos que el espectador puede activar. Esta distinción entre lo performativo y lo semiótico responde a una idea de semiótica más bien añeja, por no decir obsoleta. Hace ya varias décadas que las disciplinas semióticas dejaron de considerar lo semiótico como aquello que responde al código semántico u otro tipo de código cultural. Es más, la noción misma de código se ha abandonado justamente para dar paso a una concepción de la semiótica que admite configuraciones de sentido menos rígidas; por ejemplo, las prácticas. Así, lo que para los autores correspondería a la dimensión performativa del acontecimiento teatral, es en realidad también semiótico, pues hay ahí un tipo de semiosis vinculada con la eficacia simbólica, la intercorporeidad, la estesia y también la sinestesia (Contreras, 2009: 9).

lo que constituye al teatro, es aquello por lo cual existe y sin lo cual no existiría? En un sentido podría decirse que sin práctica performativa, no habría teatro ni ritual. Sobre este particular, los investigadores discrepan todavía sin llegar a un acuerdo. ¿Acaso la performatividad es meramente un rasgo característico de ciertas producciones teatrales? Pareciera, como señaló Del Toro (2011: 65-99), que el teatro no es *performance*. Si postulamos la existencia de un “teatro performativo”,⁹ significa, como señala De Marinis (2012), que habría un teatro que no lo es.

En cuanto a quienes realizan la acción –el hacer– en el teatro, ¿cabría entonces llamarles *performers* a todos, o bien el *performer* es tan sólo un tipo de actor? Al respecto, De Marinis recomienda lo siguiente:

En lugar de emplear el término *performer* de manera genérica y débil o, al contrario, de arriesgarse a hacer de él un género preciso de actor (de antiactor, de hecho), sería mejor, a mi parecer, reconocer la importancia de la dimensión performativa en el teatro contemporáneo y por tanto en las maneras de trabajar de muchos de los tipos de transmutación actoral [*actorielle*] de las cuales vengo hablando (*idem*).

Para ampliar la reflexión al dominio del ritual, cabría preguntarse sobre la pertinencia de considerar a quienes realizan acciones rituales como *performers* (antiactores). ¿Habría rituales performativos y rituales que sólo son atravesados momentáneamente por un acontecimiento performativo, un aire de *performance*? Entonces estaríamos sucumbiendo a la tentación de generalización de la cual nos advierte este autor. ¿Qué aporta la perspectiva de los estudios del *performance* al análisis de los rituales? ¿De dónde provienen estas dificultades que venimos comentando? ¿Acaso habría que ver en el surgimiento de la etnoescenología en Francia un intento por sobrepasar estas dificultades que se desprenden de ciertas vertientes de los estudios del *performance*, los cuales lo consideran como una práctica performativa en el sentido de Austin? (*idem*).

La etnoescenología emergió a raíz de un coloquio que a su vez dio lugar a la publicación, en 1996, de la obra colectiva intitolada *La scène et la terre. Questions*

⁹ El teatro performativo, en la concepción de Feral, se caracteriza por lo siguiente: “Actor [que se ha] transformado en *performer*, acontecimentalidad de la acción escénica en desmedro de la representación o de un juego de ilusión, espectáculo centrado en la imagen y la acción y ya no en el texto, recurso a una receptividad del espectador de naturaleza esencialmente espectacular o a modos de percepción propios a las tecnologías” (Feral *apud ibidem*: 10).

tions d’ethnoscénologie. Jean-Marie Pradier, uno de los fundadores de esta disciplina, junto con Jean Duvignaud –quien ya era ampliamente reconocido por sus magníficos estudios en sociología del teatro–, Chérif Khaznadar y Patrice Pavis, entre otros, definió la etnoescenología como “el estudio de los comportamientos humanos espectaculares organizados” (Pradier, 1996: 16-17). Enseguida argumentó la pertinencia de este neologismo inspirado en la etnomusicología –fundada por John Blacking– de la siguiente manera: “etno” designa la diversidad, las etnias, las culturas, las sociedades; “esceno” (del giego *skênê*) concierne a lo espectacular que abarca el cuerpo¹⁰ del actor tanto como el del espectador. Esta dimensión no se reduce a lo visual, ya que remite al conjunto de modalidades perceptivas de los seres humanos; señala de este modo el aspecto global de las manifestaciones emergentes humanas e incluye las dimensiones somáticas, físicas, cognitivas, emocionales y espirituales; mientras que “logía” señala el estudio, la descripción, el conocimiento (*ibidem*: 17).

Sin embargo, este autor más tarde rectificó su definición y optó por referirse a la etnoescenología como el estudio –en su contexto– de las prácticas performativas humanas (Pradier, 2001). De este modo marcó sus distancias con ciertas vertientes anglosajonas, al especificar que la expresión “prácticas performativas” no se basa en el concepto de lo performativo en el sentido de los actos de lenguaje de Austin, sino en el neologismo que acuñó el artista teatral de origen polaco e investigador del teatro y del ritual Jerzy Grotowski durante la conferencia que impartió para tomar posesión de su cátedra en el Collège de France en 1997. Dicho sea de paso, era la primera vez que se otorgaba en Francia una cátedra en antropología teatral y que, dentro de ésta, se llevaba a cabo un curso intitolado “El ‘linaje orgánico’ en el teatro y el ritual”. Otros investigadores señalaron que Grotowski se refirió en un sentido más preciso a las artes performativas: “Él hizo referencia no solamente a una dimensión del teatro, a ciertas formas creativas,

¹⁰ Correspondió a Pierre Legendre evocar lo que recordamos en nuestro manifiesto de etnoescenología: la escena, ese término de origen griego, “está asociada con la idea de un teatro, pero también al campamento, incluso a lo que envuelve al alma, al cuerpo. Ciertamente, la escena es primero interior al hombre (1998). No obstante, cuando se vuelve carne y se encarna en la organicidad del actor/danzante, lo que el hombre piensa del cuerpo, de su organización, de su vínculo con el espíritu, con el alma, con la emoción, con la razón determina la forma que adquiere esta escena. Dicho de otra manera, el cuerpo deviene la escena donde se revela el avatar cultural del pensamiento para una época, una comunidad, una sociedad, una civilización” (Pradier, 2001: 63; traducción de E. Araiza).

sino a un verdadero programa crítico, enfocado en el ‘saber del hacer’ espectacular, que vendría a nutrir la reflexión de la segunda mitad del siglo xx” (Helbo *et al.*, 2011: 8-9).

Pese a todas estas precauciones y precisiones, algunos investigadores cuestionan el carácter demasiado general de la definición. De hecho, desde el coloquio de fundación de la etnoescenología los propios participantes expresaron este tipo de objeciones. Así, por ejemplo, Gilbert Rouget (1996: 44) cuestionó si acaso la guerra, que constituye un comportamiento humano espectacular organizado, debería incluirse en el campo de estudios de la etnoescenología, para proponer que éste se circunscriba más precisamente “al estudio científico de la puesta en escena de las prácticas de la etnia”.

Por su parte, Helbo (2011) observa que “los atentados del 11 de septiembre fueron una ocasión para recordar, luego de una polémica desatada por Stoc-khausen, los desafíos de las relaciones entre espectacular, violencia y estética. El *performance*, ya sea como discurso (mirada sobre el objeto), o como género en mutación (práctica contemplada por el análisis), constituye un campo complejo”. Así, podría decirse que el problema no es tanto extender la reflexión a todo tipo de saber del hacer espectacular –incluyendo la guerra, los atentados del 11 de septiembre o el movimiento ciudadano en México por el esclarecimiento de los desaparecidos de Ayotzinapa– sino determinar si todos éstos son de la misma naturaleza.

A modo de conclusión abierta...

Para seguir explorando las diversas pistas de investigación que nos ofrecen las articulaciones entre *performance* y antropología del arte, formulamos las siguientes preguntas: ¿en qué medida los actos a los que estamos tentados a aplicar la noción de *performance* o performatividad (ritual, teatro, *performance* de arte, guerra, atentados, terrorismo, movimientos ciudadanos en contra del narco), son realmente, plenamente, actos performativos en el sentido de la teoría de los actos del habla? ¿Acaso son todos actos –en particular si se retoma la distinción entre *eficacia* (ritual) y *entretenimiento* (teatro)– que se posicionan en el terreno de la lógica de los medios y los fines? ¿No sería más pertinente adoptar para este tipo de actos la categoría de “aformativo” que ha sugerido Werner Hamacher (1994: 340-371 *apud* Lehmann, 2013: 437-438) para aludir a ese no performativo próximo a la actuación? Ni el tea-

tro –comúnmente definido por su carácter ficcional– ni el *performance* –al que suele caracterizarse por su dimensión “real”– son actos performativos, señala Lehmann (*idem*). Tampoco es este último más performativo que aquél, razón por la cual no se justifica oponerlos bajo tal criterio. Y abunda con una reflexión que incita al debate:

El teatro impone a toda representación la incertidumbre de si algo es representado; a cada acto la incerteza de si, en efecto, lo era; a cada tesis, posición, obra o sentido, una vacilación y un potencial de cancelación. El teatro quizá no pueda saber si hace algo, si provoca algo y siquiera si significa algo; por ello, hace cada vez menos sin tener en cuenta el lucrativo y ridículo entretenimiento de masas que supone el musical. Produce cada vez menos significado porque quizá, cerca del punto cero (en la inmovilidad, en el silencio de las miradas), podría acontecer algo: un ahora. Dudosamente performativo, *afformance art* (*ibidem*: 437).

Es probable que esta propuesta suscite tantas objeciones como las que evocamos en este escrito. Lo que interesa destacar es que, pese a esto, se ha avanzado en la reflexión sobre el carácter complejo de eventos que solían clasificarse a partir de polos de oposición. En efecto, lo performativo y lo semiótico no son polos exclusivos de un determinado evento, sino que ambos se articulan en una relación dialéctica en determinados eventos. Tanto en el teatro como en los rituales puede haber momentos de “diversión” y momentos de “eficacia”; aun un evento de índole ritual puede incluir secuencias de carácter teatral (Araiza, 2014).

Ciertamente, el problema persistente es que algunas de estas distinciones –performatividad y teatralidad, lo performativo y lo semiótico, etc.– a final de cuentas se deslizan peligrosamente hacia la vieja polarización entre presentación y representación. Las prácticas performativas, el *performance* o, si se quiere, el teatro performativo –posdramático, etc.– sería del orden de la presentación.

Como hemos señalado, en torno a la imagen se anuda un debate en términos similares, pues los casos etnográficos evocados indican que la noción de imagen como representación resulta problemática. Una de las cuestiones sobre las que es necesario continuar reflexionando es la relativa a esta pregunta: ¿qué es lo que se “performa” en los eventos que se autodefinen como *performance*? Gran parte de las referencias citadas parece sugerir que en la mayoría de los *performances* las imágenes, los cuerpos, los gestos, los mo-

vimientos, etc., se encuentran dentro de la acción, pero no necesariamente son performativos en sí mismos. Es como si en el *performance art*, por ejemplo, simplemente se tomaran elementos –objetos imágenes, gestos, etc.–, se combinaran de cierto modo y en cierto contexto, y lo que se “performa” mediante el uso de todos estos elementos –que no se modifican en su esencia– fuera otra cosa, quizá la experiencia del *performer* y nada más. Como si el *performance art* instrumentalizara todo lo que encuentra para hacer “el *performance*”, entendido en este contexto como la obra de arte. Cabe preguntarse entonces en qué casos no hay un verdadero cambio, una transformación “ontológica” del objeto y de la imagen, sino tan sólo una representación, en sentido de simulacro, de “hacer como si” o crear un “efecto” de transformación de la realidad. En este caso, ¿todavía podemos hablar de fenómeno performativo o tan sólo de un *performance*-espectáculo?

Bibliografía

- Araiza, Elizabeth, “Le terrain des ethnoscénologues: questions d’ethnographie dans le théâtre”, *L’ethnographie. Revue de la Société d’Ethnographie de Paris*, núm. 3, 2006, pp. 44-58.
- _____, “Ritual, teatro y *performance* en un culto al Niño Dios y al diablo”, en *Journal de la Société des Américanistes*, tt. 100-101, 2014, pp. 163-190.
- _____ y Olivia Kindl, “Introducción” a la mesa temática “El poder de la presencia en las artes del ritual. Efectos sensoriales, procesos creativos e interacciones sociales”, en *XVIII Congreso Internacional de Antropología Iberoamericana. Estética, Cultura y Poder: Convergencias bajo un Enfoque Transdisciplinario*, 29 al 31 de marzo de 2012, San Luis Potosí, presentada el 29 de marzo de 2012.
- Austin, John. L., *Cómo hacer cosas con las palabras*, Barcelona, Paidós, edición electrónica en línea [www.philosophia.cl/], Escuela de Filosofía ARCIS, 1996 [1955].
- Becker, Howard, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007 [2002].
- Bernand, Carmen y Serge Gruzinski, *De la idolatría: una arqueología de las ciencias religiosas*, México, FCE, 1992 [1988].
- Boas, Franz, *El arte primitivo*, México-Buenos Aires, FCE, 1947 [1927].
- Careri, Giovanni, “Aby Warburg: rituel, en *Pathosformel* et forme intermédiaire”, *L’Homme*, núm. 165, 2003, pp. 41-76.
- Contreras Lorenzini, María José, “Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 10, diciembre de 2009.
- Coquet, Michèle, “L’anthropologie de l’art”, en Martine Segalen (ed.), *Ethnologie. Concepts et aires culturelles*, París, Armand Colin, 2001, pp. 140-154.
- _____, “Anthropologie et histoire. L’art en perspective”, en Michèle Coquet, Brigitte Derlon y Monique Jeudy-Ballini (eds.), *Les cultures à l’œuvre. Rencontres en art*, París, Biro/Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2005, pp. 365-379.
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, París, Gallimard, 2005.
- Díaz Cruz, Rodrigo, “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología del *performance*”, en *Nueva Antropología*, vol. XXI, núm. 69, julio-diciembre de 2008, pp. 33-59.
- Dierkens, Alain, Gil Bartholeyns y Thomas Golsenne (eds.), *La performance des images*, Bruselas, Éditions de l’Université de Bruxelles, 2010, en línea [http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/i9782800414744_000_f.pdf].
- Dufrêne, Thierry y Anne-Christine Taylor, *Cannibalismes disciplinaires—Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent*, París, Institut National d’Histoire de l’Art/Musée du quai Branly, 2009.
- Dupey García, Élodie, “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 45, enero-junio de 2013, pp. 7-36.
- Duvignaud, Jean y Khaznadar Chérif (eds.), *La Scène et la Terre. Questions d’Ethnoscénologie. Internationale de l’Imaginaire*, núm. 5 (edición especial del Colloque de Fondation de l’Ethnoscénologie, mayo de 1995), 1996.
- Feral, Josette, “De l’événement au réel extrême. L’esthétique du choc”, en André Helbo (ed.), *Performance et savoirs*, Bruselas, Éditions de Boeck Université (Culture & Communication), 2011.
- Fischer Lichte, Erika y Jens Roselt E., “La atracción del instante. Puesta en escena, *performance*, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”, en *Apuntes*, núm. 130, 2008, 115-125.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992 [1989].
- _____ y Vittorio Gallese, “Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience”, en *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 5, núm. 11, 2007, pp. 197-203.
- Galinier, Jacques, “Iconographie otomi et nomadisme du sujet”, en Aline Hémond y Pierre Ragon (eds.), *L’image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d’Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L’Harmattan, 2001, pp. 53-69.
- Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998.
- Graulich, Michel, “La royauté sacrée chez les Aztèques de Mexico”, en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 28, 1998, pp. 99-117.

- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, FCE, 1994 [1990].
- Helbo, André (dir.), "Culture & Communication", en *Performance et savoirs*, Bruselas, De Boeck, 2011.
- Hémond, Aline, "Image morale et iconographie politique: les peintres nahuas de l'amate", en A. Hémond y Pierre Ragon (eds.), *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L'Harmattan, 2001, pp. 87-106.
- ____ y Pierre Ragon (eds.), *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L'Harmattan, 2001.
- Houseman, Michael y Carlo Severi, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, París, CNRS/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.
- Hvidtfeldt, Arild, *Teotl and Ixtliltli. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion*, Copenhague, Munksgaard, 1958.
- Keifenheim, Barbara, "Concepts of Perception, Visual Practice, and Pattern Art among the Cashinahua Indians (Peruvian Amazon Area)", en *Visual Anthropology*, vol. 12, 1999, pp. 27-48.
- ____, *Wege der Sinne. Wahrnehmung und Kunst bei den Kashi-nawa-Indianern Amazoniens*, Fráncfort/Nueva York, Campus Verlag, 2000.
- Kindl, Olivia, "Catalizadores visuales y entidades conectoras: análisis comparativo de algunos casos amerindios", conferencia presentada en el ciclo de conferencias "El arte ritual amerindio", México, CNAN-INAH, mayo de 2008.
- ____, "Apuntes sobre las formas ambiguas y su eficacia ritual", en Elizabeth Araiza (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el Occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010, pp. 65-97.
- ____, "Eficacia ritual y efectos sensibles. Exploraciones de experiencias perceptivas wixaritari (huicholas)", en *Revista de El Colegio de San Luis*, nueva época, año III, núm. 5, 2013, pp. 206-227.
- ____, *Un art de voir. Le nierika des Huichol*, París/San Luis Potosí, Société d'Ethnologie/El Colegio de San Luis, en prensa.
- ____ y Johannes Neurath (eds.), "Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos", en *Diario de Campo*, suplemento núm. 48, mayo-junio de 2008.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, México, Innova/Paso de Gato/CENDEAC, 2013, pp. 237-254, 437-438.
- Marinis, Marco de, "L'acteur est mort, vive les acteurs! Transmutations actuelles d'une identité et d'une fonction", versión preliminar de la ponencia presentada en el *57th Sterijino Pozorje, Novi Sad, 14th International Symposium of Theatre Critics and Scholars, The Actor is Dead, Long Live the Actor!*, 2012, en línea [<http://www.pozorje.org.rs/2012/simpozijum/MarcoDemarinis-FR.pdf>].
- Morphy, Howard y Morgan Perkins, "The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice", en H. Morphy y M. Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: a Reader*, Cornwall, Blackwell, 2006, pp. 1-32.
- Neff, Françoise, "Le visage de l'idole", en Aline Hémond y Pierre Ragon (eds.), *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L'Harmattan, 2001, pp. 71-86.
- Pradier, Jean-Marie, "Ethnoscénologie: la profondeur des émergences", en Jean Duvignaud y Chérif Khaznadar (eds.), *La Scène et la Terre. Questions d'Ethnoscénologie. Internationale de l'Imaginaire*, núm. 5 (edición especial del Colloque de Fondation de l'Ethnoscénologie, mayo de 1995), 1996, pp. 13-41.
- ____, "L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale", en *L'Annuaire Théâtral: Revue Québécoise d'Études Théâtrales*, núm. 29, 2001, p. 51-68.
- Ragon, Pierre, "Le culte des images au Mexique (xviii^e siècle)", en Aline Hémond y Pierre Ragon (eds.), *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L'Harmattan, 2001, pp. 169-186.
- Rouget, Gilbert, *Un rol africano et sa musique de cour: chants et danses du palais a Porto-Novo sous le regne de Gbafa (1948-1976)*, París, CNRS, 1996.
- Sahagún, Bernardino de, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain. Fray Bernardino de Sahagún*, 12 vols., Santa Fe, School of American Research-University of Utah, 1953-1982.
- La Santa Biblia, Madrid, Paulinas-Hofmann, 1964.
- Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Nueva York, Routledge, 2002.
- Schmitt, Jean-Claude, "La culture de l'imgo", en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, año 52, núm. 1, 1996, pp. 3-36.
- ____, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais sur l'anthropologie médiévale*, París, Gallimard, 2001.
- ____, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen-Âge*, París, Gallimard, 2002.
- ____, "Les images et le sacré", en Alain Dierkens, Gil Bartheleyns y Thomas Golsenne (eds.), *La performance des images*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, pp. 29-46.
- Severi, Carlo, "Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie. De la Biologie des images à l'anthropologie de la mémoire", en *L'Homme*, núm. 165, enero marzo de 2003, pp. 77-128.
- Stoichiță, Victor Alexandre, "Pensée motivique et pièges à pensée. Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie", en *L'Homme. Écritures et langage*, vol. 192, núm. 4, 2009, pp. 23-38.
- Toro, Fernando del, "Performance: quelle performance?", en André Helbo (ed.) *Performance et savoirs*, Bruselas, Éditions De Boeck Université (Culture & Communication), 2011.
- Warburg, Aby, *Essais florentins*, París, Klincksieck, 1990 [1902].