

Lo visual performático en la obra de Sylvia Palacios Whitman¹

Jennifer McColl Crozier²

Sylvia Palacios Whitman nació en 1941 en la ciudad de Osorno, en el sur de Chile, contexto que le entregó un imaginario que ha traspasado a sus obras visuales y performáticas. A los 12 años decidió convertirse en artista, tomando clases de pintura, mientras en paralelo, montaba pequeños escenarios domésticos donde generaba espectáculos para la entretención familiar. Es justamente este imaginario el que Sylvia ha desarrollado a lo largo de su vida; una creación constante de escenas maravillosas plagadas de naturaleza, imágenes oníricas y personajes de la vida real que llevó a la prensa y crítica de arte de los años setenta a denominar sus obras como “pequeñas máquinas de conciencia”³, y a Sylvia como una “tejedora de sueños”⁴.

A los dieciocho años comienza sus estudios de pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, donde conoció al artista Enrique Castro-Cid (1937-1992), partiendo juntos a vivir a México y luego a Nueva York, a fines de los años cincuenta. A lo largo de la década de los setenta, Sylvia Palacios Whitman desarrolla una serie de obras performático/visuales que presenta en galerías y espacios como Idea Warehouse, el *loft* de Trisha Brown, Whitney Museum of American Art, Solomon R. Guggenheim Museum, entre otros.

1 Este texto es un extracto del libro *Pequeñas Máquinas de Conciencia: La obra de Sylvia Palacios Whitman*, que será publicado prontamente por la editorial Metales Pesados, 2019.

2 jennifer.mccoll.crozier@gmail.com

3 Cita original en inglés: “tiny machines of consciousness” en Banes, Sally: “Sylvia Whitman. Playing with Live Images”, *The SoHo Weekly News*, 31 de mayo, 1979. Traducción de la autora.

4 Cita original en inglés: “weaver of dreams” en Dunning, Jennifer: “Dances By Weaver of Dreams”, *The New Yorker*, 1 de junio, 1979. Traducción de la autora.

Su obra se organiza generalmente a modo de concierto, donde Sylvia propone una serie de piezas performáticas breves, que van creando escenas insólitas y absurdas. Objetos, telas, textos, personas y accesorios llenan la escena, creando imágenes estáticas y móviles, con un fuerte sentido poético. Su trabajo nunca se ha enmarcado en la disciplinabilidad de las artes escénicas o visuales, en cambio, oscila entre estos dos espacios de tensión. “Sylvia Palacios Whitman coreografía sueños. Ni teatro, ni *happening*, ni danza, sus piezas son casi como pinturas inquietas, llenas de objetos delicadamente concebidos, a veces ingeniosamente irracionales que flotan en el escenario como en el inconsciente de un soñador. Son, en su mayor parte, sueños líricos”⁵ donde se presentan operaciones, contextualizando sus obras en esto que en los años setenta era indeterminable aun, y que hoy se establece desde la teoría del performance art, pero puede ser analizado desde los márgenes de lo performático, la danza, el teatro, lo poético y lo visual.

Sus piezas se construyen como series de instantáneas, breves poemas visuales en movimiento, ideas presentadas en un lenguaje que es al mismo tiempo plástico como performático. La no utilización de representaciones narrativas, la utilización de accesorios u objetos visuales en escena, las acciones realizadas por los performers en función de lograr un objetivo específico –ya sea este la creación de una imagen o la realización de una operación clara y predeterminada– generaron justamente la pregunta por la clasificación de la obra de Palacios Whitman.

5 Cita original inglés: “Sylvia Palacios Whitman choreographs dreams. Neither theatre, happening nor dance, her pieces are most like restless paintings, full of delicately conceived, sometimes wittily irrational objects that float across the stage as across the unconscious of the dreamer. They are, for the most part, lyrical dreams”, en Jennifer Dunning: “Critics’ Choices”, *The New York Times*, 16 de noviembre de 1980. Traducción y cursiva de la autora.

“Este es el tipo de trabajo que provoca argumentos. ¿Es danza minimalista? ¿Arte surrealista? ¿Ni arte ni danza? ¿A quién le importa cómo lo llamas? Prefiero que la experimentación artística me provoque reflexiones en lugar de saber su nombre”⁶, plantea Barbara Newman en su artículo de 1979 para *The Wisdoms Child New York Guide*.

Los elementos que Sylvia presenta en sus piezas y conciertos (telas, elefantes, barcos, poliedros, ballenas, hojas, entre otras) son convertidos en nuevas imágenes, despojándolas de la percepción trivializada para auto-constituirse en materialidad objetiva, creativa, productiva.

En los bailes de la pintora Sylvia Whitman –o tal vez debería decirse en las pinturas de la bailarina Sylvia Whitman– los performers humanos y la decoración se funden en el mismo plano figurativo. Su último concierto –o exhibición– (...) estuvo lleno de imágenes que comenzaron como pinturas de ensamblajes y se extendieron a través de manipulaciones en la performance⁷.

Lo que queda es un planteamiento radical desde donde re-pensar los conceptos y espacios que rodean al arte. Desplazando no solo los espacios teatrales

6 Cita original inglés: “This is the sort of work that provokes arguments. Is it minimal dance? Surrealist art? Neither art nor dance? Who cares what you call it? I’d rather be provoked into thought by artistic experimentation than know its name”, en Barbara Newman, “South”, en *The Wisdoms Child New York Guide*, junio, 1979. Traducción de la autora.

7 Cita original inglés: “In the dances of the painter Sylvia Whitman –or perhaps one should say in the paintings of the dancer Sylvia Whitman– human performers and décor merge on the same figurative plane. Her most recent concert –or exhibit– (...) was filled with images that began as paintings of assemblages and extended themselves through manipulations in performance.” Autora desconocida en el artículo “Dancing. Arts and Sciences and David Gordon” para *The New Yorker*, 15 de mayo de 1978. Traducción de la autora.

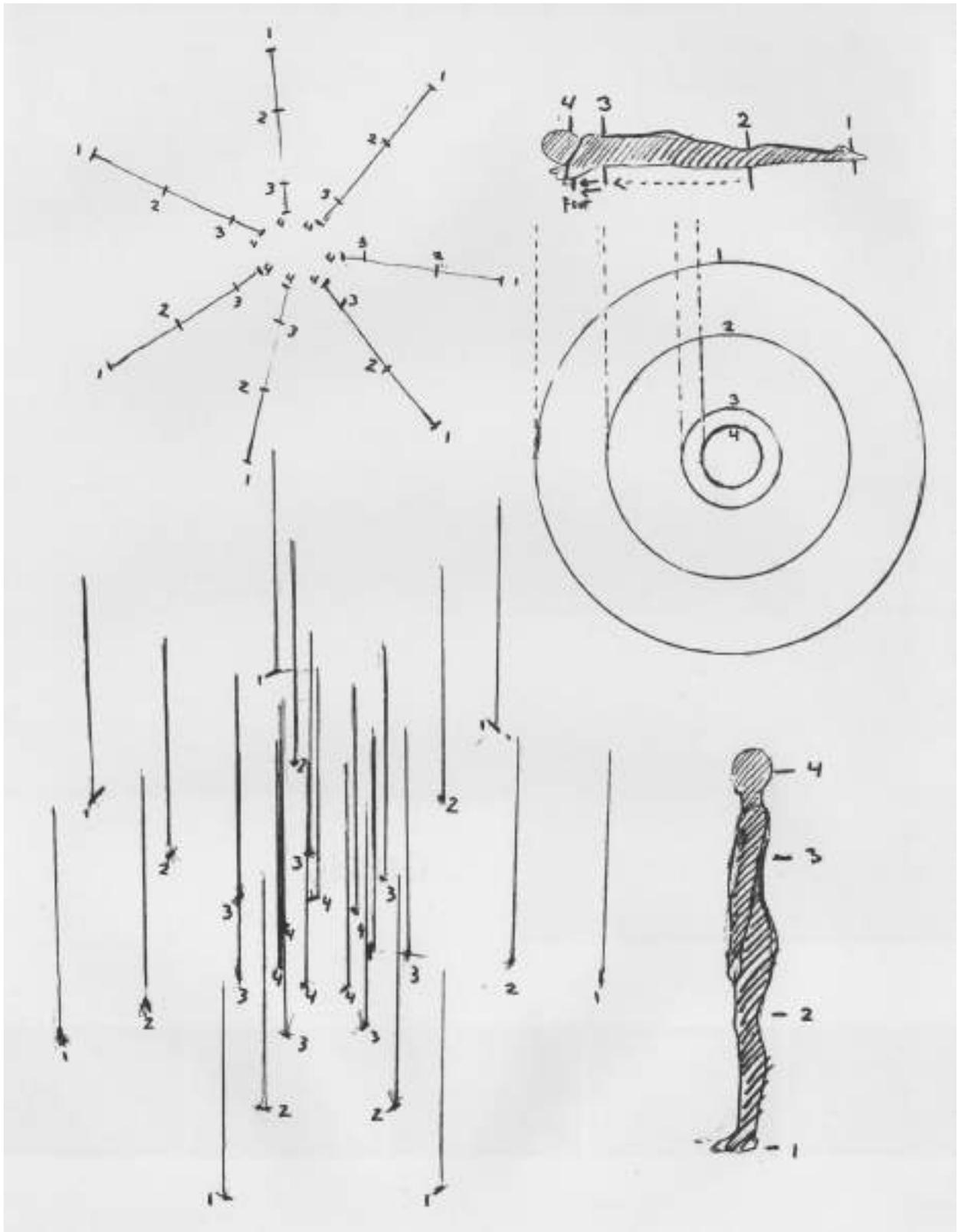


Fig. 1. Sylvia Palacios Whitman, 1975, *Diagrama*, Nueva York.

hacia las galerías de arte, sino que, movilizándolo las fronteras de lo que se entiende por danza, por cuerpo en movimiento, por la presencia escénica de los cuerpos y los objetos que generan cuadros visuales, activándose y desactivándose como escenas de una película del absurdo, que no da cuentas, sino que simplemente responde al imaginario de un artista en un contexto específico.

Whitman llama a su pieza [...] 'un nuevo trabajo de performance', no una danza. Está desprovisto de coreografía tradicional. No hay pasos. En cambio, el público retrocede en el tiempo hacia un lugar donde se libera la memoria, se permite flotar libremente, jugar sus propios juegos y guiarnos por caminos inesperados⁸.

Una de las rupturas más relevantes del performance art fue justamente concebir actos efímeros, desligados de la permanencia y fijación de las formas inmutables que habría predispuesto la modernidad. En cambio, se presentan tiempos disociados de la realidad, intentando abrir una brecha o un umbral hacia los tiempos flexibles de la experimentación, de la búsqueda, evitando fijar lo infijable, y permitiendo que las experiencias personales construyan sentidos plurales de la conciencia y lo social. Así, cuando Didi-Huberman en su libro *La imagen mariposa*, pregunta: "pero, ¿sabemos mirar sencillamente una mariposa?" (Didi-Huberman, 2007:12), se abre la pregunta sobre si estamos abiertos a percibir los destellos de las apariciones y conscientes de sus desapariciones, sobre el deseo intrínseco que

genera aquello inasible, aquello que rompe la idea de permanencia, desligándose del conocimiento científico, desequilibrando los estatutos sociales y proponiendo lo fugaz como una realidad posible.

Es a partir de esta temporalidad inabarcable que emergen apariciones sublimes, capaces de convertir los materiales y objetos cotidianos en una explosión de sentidos extraordinarios. Es justamente esta relación entre lo ordinario y lo extraordinario una de las características más sublimes de su obra. Su trabajo presenta acciones predeterminadas, organizadas y constitutivas de realidad, donde nada queda al azar, no hay apuro ni improvisación, simplemente existen.

Las performances de Sylvia Palacios Whitman son delicadas mezclas de fantasía y lo mundano. Son infantiles en el mejor de los sentidos, tejiendo fantasmagoría con los materiales a mano y transformando la escala o el tiempo para vivir brevemente en lo maravilloso (...) Su repertorio de imágenes comienza con objetos como tazas y platillos, sobres, teléfonos, camas, faldas, aguja e hilo, y sobre todo papel. Pero pronto se transforman en aventuras de precisión ingenieril, ya sea con tecnologías afinadas y complejas (...) o simplemente poniendo atención a la logística humana y cuidadosas maniobras⁹.

⁸ Cita original inglés: "Whitman calls her hour-long piece 'a new performance work,' not a dance. It is devoid of traditional choreography. There are no steps. Instead, the audience itself steps back through time into a place where memory is liberated, allowed to float free, to play its own games and lead us down unexpected byways", en Robertson, Allen: "Ragtime Redux" en SoHo News, 1981. Traducción de la autora.

⁹ Cita original inglés: "Sylvia Palacios Whitman's performances are delicate blends of fantasy and the mundane. They are childlike in the best sense, weaving phantasmagoria out of materials at hand and transforming scale or timing to dwell briefly in the marvelous (...) Her repertory of images begins with objects like cups and saucers, envelopes, telephones, beds, skirts, needles and thread, and most of all, paper. But they soon turn into adventures of precision engineering, whether with complex, fine-tuned technology (...) or simply with the attention to human logistics and careful maneuvering", en Banes, Sally: "Sylvia Whitman. Playing with Live Images", en *The SoHo Weekly News*, 31 de mayo de 1979. Traducción de la autora.

¿Qué intenta romper Sylvia Palacios con sus obras? ¿Qué busca dismantelar con sus acciones escénicas? ¿Qué cuestionamientos aparecen al abordar su obra? Es aquella operación de la transmutación, llena de humor y envuelto en una frágil estética de lo sensible, donde se ponen en juego aparatos performáticos, a modo de “máquinas de conciencia” (Sally Banes), con una simpleza que desborda la fascinación por su obra.

Si pudiéramos realizar un ejercicio de disectomía, al momento de enfrentarnos a sus piezas, se podría decir que existe un primer instante en el que la permanencia de la mirada (del observador, del público), nos implica con aquel objeto sensual, levantando la posibilidad del deseo. Es decir, enfrentándonos a la temporalidad de su obra podemos afectarnos por aquellas imágenes que van sucediendo ante nosotras(os). De esta manera se desprende una forma de encontrarse con aquel material propuesto, y por tanto, de relacionarnos con el lenguaje que le rodea y le da forma. Una segunda capa nos enfrentaría a la generación de una imagen ya sea a través de la repetición o mantención en el tiempo de una situación, o generando por una breve pausa que logra plasmar en la retina la imagen compuesta; algunas veces Sylvia nos acerca a este espacio de fijación a través del relato abstracto, o bien por la sorpresa de un acto repentino e inesperado.

Es justamente en la temporalidad del gesto, en el tarareo constante de un niño donde se plasma una escena que podría haber sido tomada de un cuento, una escena cotidiana, atemporal. La acción parece clara: la recreación de un acontecimiento de infancia. Es el caso de *My Brother Rehearsing for the Funeral of Father Mayer in 1951*, presentado como parte del concierto *Clear View (one place at a time)* en The Kitchen en 1976. Sylvia prepara la escena con rollos de papel que despliega en el fondo –con el dibujo del recuerdo de su casa de infancia:

una alfombra, una chimenea, un piano– sobre este fondo, dispone la silueta de un sofá de papel, generando una escena tipo *pop-up*. Entra un niño y tararea una canción mientras da vuelta por este salón previamente preparado. Después de varios minutos, mira fijamente al público y se retira.

El nombre de la pieza nos lleva directamente a ese espacio personal, como si se abriera una puerta hacia algo particular, aunque las acciones realizadas no tienen relación con esa intimidad, no buscan acercarse al público a sus vivencias de infancia: “presento este trabajo de una manera muy plana. No entro en una declaración emocional, es como mirar una foto**, más que ir a la parte psicológica”¹⁰. Por el contrario, nos acerca aún más a la idea onírica de un recuerdo, poniendo incluso en cuestión la veracidad de ese hecho.

En términos de la acción, la mayoría de sus piezas contienen, en algún momento, una pausa que permite fijar en la memoria ocular la escena, un collage temporal que aparece ante nuestros ojos. En *Cup & Tail* (1977), pieza que fue parte del concierto *Passing Through* presentado en Sonnabend Gallery, Sylvia entra en escena con una cola de zorro y una taza humeante en sus manos. Camina por la escena hasta que en un momento se detiene frente a la audiencia por unos segundos antes de depositar la taza en el suelo y sacarla de la escena acarreándola con un hilo. En este gesto de pausar y observar, al mismo tiempo en que se deja ser observada, aparece un gesto cinematográfico, un momento que se mantiene y que se transforma en un recuerdo icónico de una situación absurda que bordea lo humorístico.

¹⁰ Cita original inglés: “I present this work in a very flat way. I don't go into an emotional statement, more or less is as looking to a picture**, more than going to the psychological part”, Palacios Whitman en entrevista con Margaretha Asberg, Nueva York, 1976. Traducción de la autora.

Uno de sus trucos favoritos es simplemente lo inesperado, una especie de dislocación temporal y espacial que desplaza cualquier sentido o sensatez que uno pudiera querer agregar, como valor, a su obra. En *Whale*, que formó parte de *South* (1979), una ballena de papel de más de tres metros de alto es propulsada hacia arriba por las ramplas del Guggenheim Museum, “como un jet jumbo, hacia un cielo que es agua”¹¹. En un acto furtivo, la ballena vuela (o nada) hacia arriba, desarticulando las coordenadas de sentidos –el cielo es el mar– proponiendo una imagen evanescente que se atrapa en nuestros ojos, pero que simplemente desaparece en el mismo gesto que la constituye. No hay ficción. El papel sigue siendo el papel, al mismo tiempo que una ballena gigante cruza el museo.

South, como se tituló el evento, fue en realidad una serie de imágenes presentadas a través de performers en vivo y accesorios. Tenía todo el ingenio atractivo que se recuerda del trabajo inicial de Miss Whitman hace más de cinco años. La diferencia, sin embargo, fue el fuerte sentido visual de la pieza. Al vivir en un entorno de pintores, parece haberse alejado de un interés kinético hacia una preocupación por ejercicios más estáticos de la percepción¹².

La pregunta por lo visual en la obra de Palacios Whitman es una pregunta compleja, que tiene al

11 Cita original inglés: “like a jumbo jet, into a sky that’s water” en Sally Banes, “Sylvia Whitman. Playing with Live Images”, *The SoHo Weekly News*, 31 de mayo de 1979. Traducción de la autora.

12 Cita original inglés: “‘South’ as the event was entitled, was actually a series of images presented through live performers and props. It had all the engaging wit one remembers from Miss Whitman’s early work over five years ago. The difference, however, was the strong visual sense of the piece. Living in a painters’ milieu, she seems to have developed away from a kinetic interest towards a concern with more static exercises in perception”, en Anna Kisselgoff, “Performance Art: ‘South’”, *The New Yorker*, 3 de junio de 1979. Traducción de la autora.

menos dos distinciones: Sylvia ha desarrollado a lo largo de los años obra estrictamente visual –pintura, collage, dibujo– y si bien estas obras mantienen una relación estética directa con su trabajo más performático, ponen el énfasis en una sensibilidad más surrealista, despojada del emplazamiento espacial, y donde aparecen otras capaz tonales. Algunas de sus series de dibujos están compuestas por saturaciones de grafito que son interrumpidas por trozos fotográficos, recortes de prensa, rostros, personas en distintos tamaños, etiquetas, nubes, etcétera. Otras en cambio, proponen cuerpos desdibujados, a partir de los cuales se despliegan aparatos o sensaciones, incluso gestos bidimensionales que hacen alusión al movimiento insipiente, pero que se mantienen en el campo de lo visual.

Por otra parte, y casi en el ejercicio inverso, Sylvia desarrolla lo visual desde y para sus propuestas performáticas, donde en la mayor parte de sus piezas propone un tipo de conceptualización visual que se aleja de las artes escénicas para encontrarse con el territorio de lo plástico, especialmente a través del diseño de objetos y aparatos. En 1978 presenta *Around the Edge* en el Truck and Warehouse Theatre, un concierto que contempló diez piezas performáticas, dentro de las cuales se encontraba *Bed*: En el medio de una escena oscura, aparece una silueta humana de neón que va atravesando el espacio suavemente. En la medida que la estructura avanza y el ojo del público se va acostumbrando a la oscuridad, se devela que la silueta contiene a un hombre vestido de blanco y acostado sobre una cama vertical, igualmente blanca.

Por otro lado, Sylvia pareciera utilizar otro tipo de dispositivos, que podríamos denominar como objetos visuales que son utilizados en escena para construir ensamblajes performáticos. En su concierto *Passing Through* de 1977, Palacios Whitman presenta dos piezas que utilizan la escala



Fig. 2. Sylvia Palacios Whitman, 1977, Dibujo *Cup & Tail*, Nueva York.



Fig. 3. Nataliel Tileston, 1979, *Whale* de Sylvia Palacios Whitman, Nueva York, Guggenheim Museum.

(escalera) como objeto central. En *Paper Stairs* –a veces llamada *Staircase*– Sylvia intenta subir por una escala construida con papel de periódico, en un intento fallido ya que la estructura no es capaz de sostenerla, mientras Ilse Rimpler se mantiene quieta en el fondo, envuelta por una estructura de papel, sentada sobre un taburete, dejando ver solo sus piernas y su rostro. En este mismo concierto se presentó la pieza *Floating Stairs*, donde Sylvia sube en una estructura de papel en forma de escalera de cuatro peldaños, pero que esta vez, es capaz de sostener su peso. Una vez arriba, saca por encima de

ella –como quitando el velo de una escultura– una estructura idéntica a la escala, pero que solo tiene las aristas construidas de alambre. Deposita esta estructura en el suelo y sube nuevamente la escalera. Repitiendo el gesto, quita una nueva escala, esta vez de papel, por encima de ella, quedando de pie sobre una escala de acrílico transparente, mientras las otras dos escalas (de papel y de aristas de alambre) forman una composición en el espacio.

A modo de ejercicios infantiles, totalmente libres, va diagramando estos imaginarios fantasmáticos para

luego diseñar las partes necesarias para que estas acciones de ensoñación ocurran. En este sentido, sus cuadernos son ese espacio donde ella plasma de manera más literal, la relación entre la acción performática y el imaginario visual de cada pieza.

En 1974-1975, Sylvia crea una pieza bajo el nombre de *Red Cone*: un ejercicio claro de acción e imágenes predeterminadas. Sus anotaciones tienen una similitud milimétrica con los registros fotográficos de sus performances, como en el gesto de una titiritera, va componiendo en su mente, diseñando en sus cuadernos, y a modo de partituras (*scores*) decide las acciones que luego lleva a escena. En esta

pieza, una tela blanca funciona como pantalla para un video en 16mm donde ocho o nueve personas se deslizan uno a uno por un tubo, amontonándose y entrelazándose hasta formar un montículo con forma de cono que luego es cubierto por una tela roja que cae desde el techo. La pantalla cae, eliminando la película proyectada y dejando ver un cono rojo real, en escena, iluminado desde su interior. Los performers comienzan a salir, gateando y arrastrándose fuera del cono, hasta que el cono se desarma, dejando la imagen de una tela roja en el suelo. En este contexto, su obra no insiste solo en borrar o romper los efectos disciplinares, sino



Fig. 4. Sylvia Palacios Whitman, 2013, Collage *Untitled*, Nueva York.



Fig. 5. Sylvia Palacios Whitman, 2013, Collage *Untitled*, Nueva York.



Fig. 6. Sylvia Palacios Whitman, 2013, Collage *Untitled*, Nueva York.



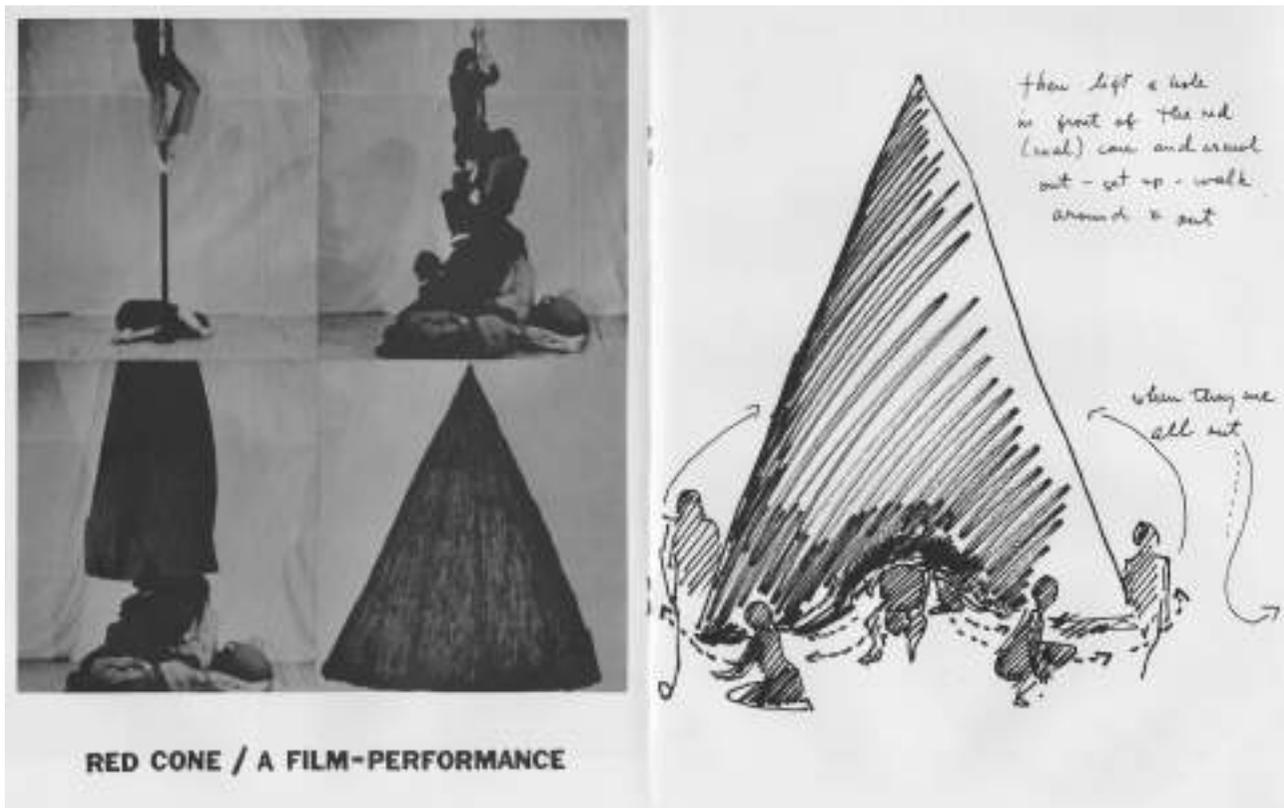
Fig. 7. Sylvia Palacios Whitman, 1978, *Bed*, Nueva York.

que propone una transformación material, una alteración de los sentidos por medio de artefactos y mecanismos, una dislocación de las estructuras significantes por medio de objetos revertidos de significado, proponiendo así, nuevos contextos desde donde pensar lo escénico.

Otra de las operaciones visuales que aparecen constantemente en sus trabajos es la desmesura de los tamaños, la composición en distintas escalas y proporciones. Quizás por esto sus trabajos visuales generalmente utilizan técnicas del collage, que permiten el juego entre dimensiones en un mismo contexto. Llevando esto a escena, en su obra *Green Hands*, por ejemplo, el gesto de amplificar las manos a una escala enorme convierte una pieza performática simple, en una ilusión onírica y poética,

intrigante. Esta descontextualización de la escala aparece como un acto provocativo, es decir, busca poner en tensión las dimensiones de las cosas y de las situaciones.

Podríamos plantear que, en sus piezas, el movimiento se enfrenta a una materia ajena permitiendo la aparición de esto otro, distinto, que no tiene lugar ni en uno ni en otro campo. Así, el movimiento (la acción) y lo visual, enfrentados en el campo de lo significativo, permiten la producción de superficies legibles donde Sylvia va construyendo desde el cuerpo y la acción, hacia lo visual. El movimiento, a veces simple y a veces complejo, está siempre al servicio del proceso de construcción o develamiento de una imagen. La utilización de objetos es indivisible de su obra. Para *Leaf*, presentada en 1978, Sylvia



RED CONE / A FILM-PERFORMANCE

Fig. 8. Sylvia Palacios Whitman, 1975, *Red Cone*, Nueva York.

construyó una hoja de árbol de casi dos metros de largo con papel pintado. Esta hoja simplemente es acarreada de un lado a otro de la escena, en línea recta caminando lentamente, con una mínima pausa casi imperceptible, en el centro del espacio. Una operación reiterativa en sus piezas, sin embargo, es a partir de la acción de arrastrar una hoja de árbol gigante por el escenario, sin dramatismo, sin dobles intensiones, que uno puede abordar el aspecto performático de su obra. Esa leve pausa logra dejar una imagen plasmada en la retina. No existen movimientos inútiles, no hay gestos que nos ayuden a “comprender” la narrativa de la obra, no existen otros elementos en el espacio. Es solo una hoja de árbol gigante que va pasando ante nuestros ojos, acarreada desde un extremo a otro del espacio.

Cat's Cradle –originalmente llamada *8 String Pieces*– es una de sus piezas casi puramente performática, donde no aparecen grandes estructuras o aparatos y la acción delimita cada una de las imágenes creadas. La pieza consiste en el clásico juego de manos y cuerda, donde se configuran diferentes formas, pero ejecutado en escala humana. Cada performer hace la acción de un dedo, configurando una serie de imágenes como el pez, la taza, la tienda, el perro, y la estrella. Una vez terminada una figura, la depositan en el suelo por unos segundos, lo suficiente como para fijar la imagen, pasando de un dibujo a otro con un cuidado metódico y una coordinación extraordinaria entre tensión, soltura y desplazamientos. En 1975, para su presentación original en el estudio de Trisha Brown, esta pieza fue filmada por dos cámaras de vídeo

desde el techo, mostrando la grabación en tiempo real en los monitores que estaban dispuestos a los costados del público. De este modo se genera una doble percepción de la obra, donde los diagramas cuidadosamente pensados de los movimientos de los performers generan una especie de planigrafía de la coreografía, haciendo confluir obra (original) y registro, en una misma situación.

Como una especie de pensamiento escénico-visual, sus piezas aparecen en tiempos efímeros, donde el desplazamiento, la acción, el gesto y la composición de elementos y aparatos afirman la idea de transcurso; una escena fugaz diseñada para desaparecer, como si fuese un pensamiento ejecutado en acciones concretas que se van fijando, plasmando y develando, en la misma medida en que se van desfigurando y desapareciendo. Sylvia presenta un juego de movimientos y objetos en un espacio que va construyendo su propia temporalidad, casi suspendida.

En este sentido, sus piezas aparecen constantemente como una novedad, una ilusión a partir de algo que ya no está, pero que no ha desaparecido del todo y por tanto solo remite al presente. Cómo en un acto de magia, Sylvia va proponiendo secuencias de paisajes transitorios, no busca ligar cada una de sus piezas dentro de un organigrama que de sentido o narrativa a sus conciertos. Por el contrario, busca tejer una seguidilla de viñetas en un puzzle abstracto. “Se espera que el contenido de estas series no refleje un solo punto de vista, sino que transmita un espíritu de indagación sobre la naturaleza de las nuevas posibilidades”¹³. Así la tarea de dar sentido

deja de ser fundamental a la experiencia estética, por el contrario, la acción consiste en dejarse llevar por colecciones de sueños, permitiéndonos estar presentes en la afirmación de un tiempo único e intransferible.

Referencias asociadas:

Apple, J. & Delahoyd, M. Ed. (1981) *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*. Nueva York: New Museum.

Ault, J. Ed. (2002) *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. Minneapolis – Londres: University of Minnesota Press.

Badiou, A. (2005) “Dance as a Metaphor for Thoughts”. En *Handbook of Inaesthetics*, Alberto Toscano (trans.), Stanford, CA: Stanford University Press.

Banes, S. (1997) *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*. Boston: Wesleyan University Press.

----- (1993) *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham: Duke University Press.

Clay, S.; Friedman, K.; & Higgings, D. (2018) *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press: Selected Writings by Dick Higgins*. New York: Siglio Press.

Didi-Huberman, Georges. (2013) “Fragments from Le Danseur des solitudes”. In *Solos and Solitudes*, trans. Noémie Solomon, 5-8. New York: Danspace Project.

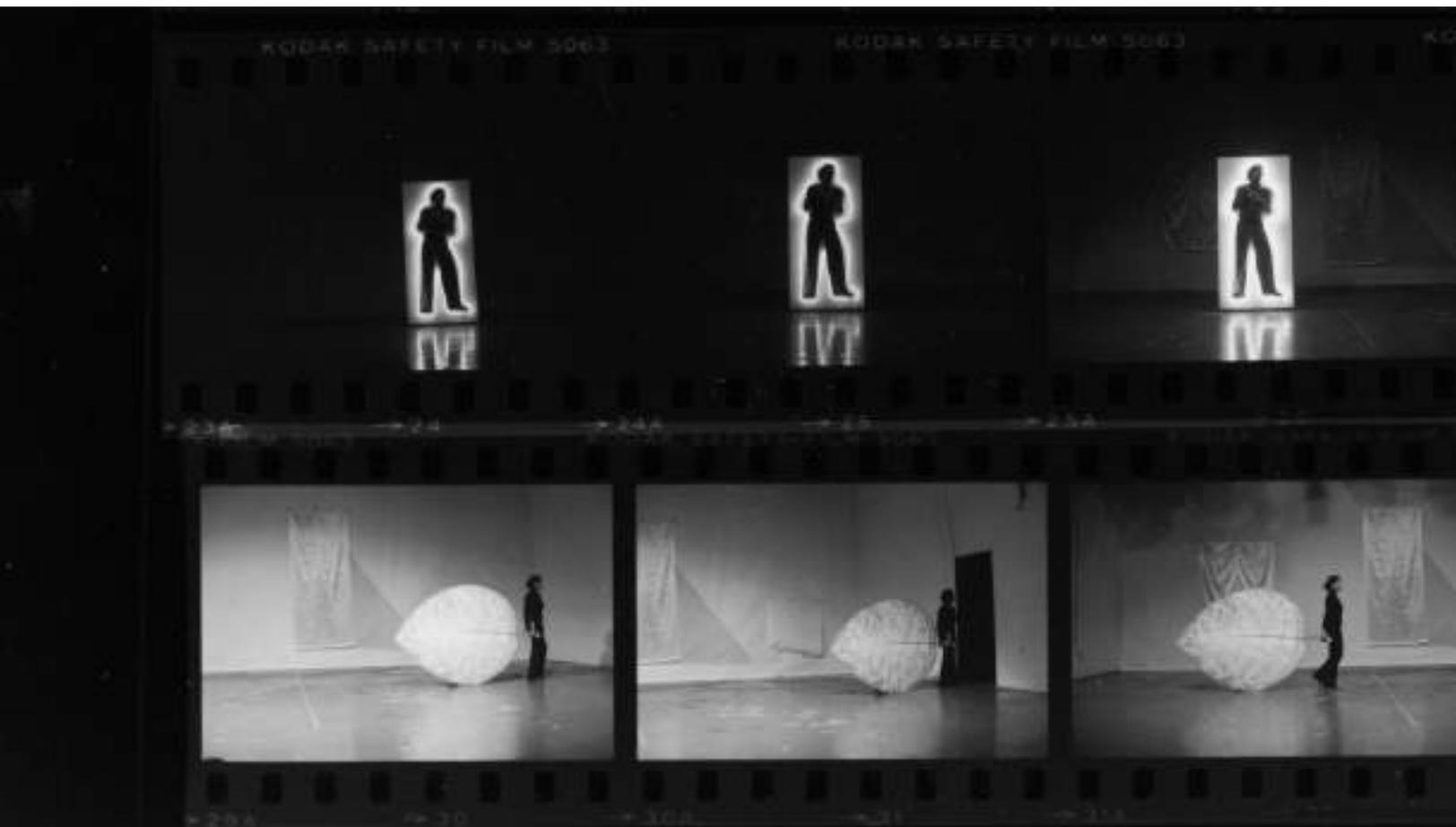
----- (2007) *La imagen mariposa*. Barcelona: Ed. Muditó & Co.

----- (2013) *Arde la imagen*. Ciudad de México: Ed. Océano de México.

Foster, S. L. (1996) *Corporealities*. London: Routledge.

13 Cita original inglés: “It is hoped that the contents of this series will not so much reflect a single point of view as convey a spirit on inquiry into the nature of new possibilities”, press release for “A Concert f dance #3,” January 30, 1963, Judson Memorial Church Archive, MSS 094, 3;32, Fales Library & Special Collections, New York

University Libraries. Citado en “Allow me to begin again” de Thomas J. Lax. Janevski, Ana & Lax, Thomas. *Judson Dance Theater. The Work is never done*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 2018, 15. Traducción de la autora.



Friedman, K.; Smith, O.; & Sawchyn, L. (2002) *The Fluxus Performance Workbook*. En <https://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>. Obtenido el 25 de Mayo de 2019.

Janevski, A. & Lax, T. (2018) *Judson Dance Theater. The Work is never done*. Nueva York, The Museum of Modern Art.

Palacios, S. & Weill, S. (1976) *Two Notebooks*. Florida: Untitled Press Captiva Island, Rauschenberg Foundation.

Sanders, J. & Hoberman, J. Ed. (2013) *Rituals of Rented Island: Object Theatre, Loft Performance, and the New Psychodrama - Manhattan, 1970-1980*. New York, Whitney Museum of American Art.

Stellweg, C. (1988) "Magnet-New York': Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art by Latin American Artists in New York", publicado en *In The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, 284-311, 332. Exh. Cat., New York: Bronx Museum of the Artists.

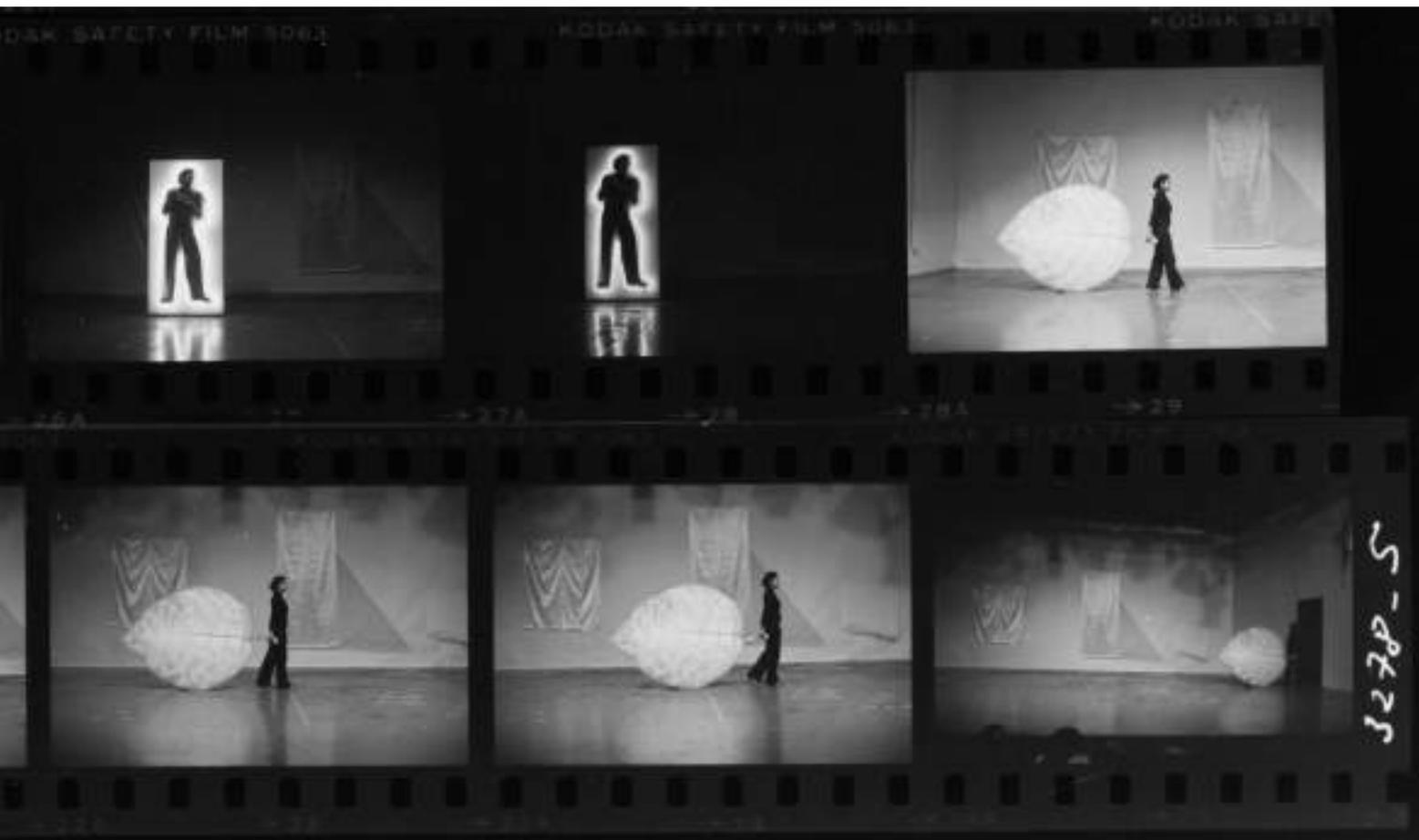


Fig. 9. Nataliel Tileston, 1978, *Tira de Prueba*, Nueva York, Truck and Warehouse Theatre.

Prensa

"A Concert f dance #3," January 30, 1963, Judson Memorial Church Archive, MSS 094, 3;32, Fales Library & Special Collections, New York University Libraries.

Banes, S. (1979) "Sylvia Whitman. Playing with Live Images". *The SoHo Weekly News*, 31 de mayo.

Croce, A. (1978) "Arts and Sciences and David Gordon". *The New Yorker*, 15 de mayo.

Dunning, Jennifer. (1979) "Dances By Weaver of Dreams". *The New Yorker*, 1 de junio.

_____ (1980) "'Critics' Choices". *The New York Times*, 16 de noviembre.

Gurantz, M. (2018) "Sylvia Palacios Whitman, Pacific Standard Time Festival: Live Art La/La". *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, Volume 3, Number 1, pp. 149-153. Penn State University Press.

Kisselgoff, A. (1979) "Performance Art: 'South'", *The New Yorker*, 3 de junio.

Newman, B. (1979) "South". *The Wisdoms Child New York Guide*, junio.

Robertson, A. (1981) "Ragtime Redux". *SoHo News*.