

# Vidas (in)documentadas: apuntes para la cartografía de un archivo de un artista de performance

*(Un)documented lives: Notes for the cartography of a performance artist's archive*

**Marcelo Silva Cantoni**

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina  
silvacantoni@gmail.com

Recibido: 10/04/2022. Aceptado: 01/05/2022.

## Resumen

En este estudio analizamos el catálogo de la exposición retrospectiva de 2017 *Mexican (In)Documentado* de Guillermo Gómez-Peña con el fin estudiar distintos criterios de organización de un archivo de sus obras. Si aceptamos la formulación de que el performance puede ser concebido, como afirma Josefina Alcázar (2014), como un “arte del yo” que se inserta en el espacio autobiográfico, entendemos que desde esa perspectiva es la vida del artista la que sirve de eje para organizar el corpus de documentos que registran sus obras de performance. Ese es el criterio organizacional que prevalece en la curaduría de *Mexican (In)Documentado*. En el siguiente artículo nos preguntamos qué otros modos de organización de un archivo de sus performances podemos establecer si analizamos las producciones de Gómez-Peña como casos de lo que Walter Dignolo (2013) llama “semiosis colonial”, es decir como procesos de producción de sentido mediados por relaciones coloniales de poder. Partimos de la hipótesis de que esa cartografía del archivo nos permite trazar nuevas rutas que vinculan la autobiografía performática del artista con otras vidas vividas en situaciones coloniales o poscoloniales.

**Palabras clave:** archivo; performance; biografía; semiosis colonial

### Abstract

In this study we analyze the catalog of the 2017 retrospective exhibition *Mexican (In)Documentado* by Guillermo Gómez-Peña in order to study different strategies for organizing an archive of his works. If we accept the formulation that performance can be conceived as an “art of the self” (Alcázar, 2014), we understand that it is the artist’s life that serves as the axis for organizing the corpus of documents that record his performances. This is the organizational approach that prevails in the curatorship of *Mexican (In)Documentado*. In the following article we ask ourselves what other modes of organization of an archive of his works we can establish if we analyze Gómez-Peña’s productions as cases of what Walter Mignolo (2013) calls “colonial semiosis”, that is, as processes of production of meaning mediated by colonial relations of power. We start from the hypothesis that this cartography of the archive allows us to trace new routes that link the artist’s performative autobiography with other lives lived in colonial or postcolonial situations.

**Keywords:** archive; performance; biography; colonial semiosis

## Introducción

En el año 2017 se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México la primera muestra retrospectiva, realizada en el país, dedicada enteramente a la obra del artista de performance<sup>1</sup> Guillermo Gómez-Peña. La curaduría de *Mexican (In)Documentado* estuvo a cargo de Janice Alva, quien coordinó al equipo del MAM (Museo de Arte Moderno). La exposición buscaba, en palabras de la curadora, “explorar el imaginario del intelectual y creador chicano” (Alva, 2017). En este estudio partimos del catálogo de dicha instalación para analizar los criterios de organización y proponer aperturas a otras cartografías de lo que podríamos llamar “el archivo” de un artista de performance.

---

1 En este estudio utilizamos indistintamente el artículo masculino o femenino para referirnos a el/la performance. Compartimos la posición de Jesusa Rodríguez con respecto al género del performance: “[...] este es uno de los casos en los que la realidad debería imitar al performance y dejar atrás de una vez por todas los prejuicios de lo masculino y lo femenino. No importa si es ‘el’ performance o ‘la’ performance, desde mi punto de vista lo que verdaderamente importa es que ponga al espectador de frente a su propia capacidad de transformación en hombre, mujer, pájaro, bruja, zapato, o lo que sea” (Rodríguez, citada por Taylor, 2015: 58).

Entendemos que el criterio curatorial pensado por Janice Alva, cuyo fin era presentar la obra de un artista consagrado, se centra lógicamente en la biografía y en los distintos hitos artísticos del performancero. Esa decisión estética también prevalece en el catálogo de la muestra, que reúne algunos de los textos más importantes de Gómez-Peña junto al análisis y la lectura llevada a cabo por especialistas de algunas de sus obras más icónicas. El catálogo cierra con el manifiesto de La Pocha Nostra, la tropa de artistas de performance que fundó en los noventa y que dirige hasta la actualidad, y con una entrevista en donde Gómez-Peña reflexiona sobre el arte del performance. Del conjunto de textos e imágenes que componen el catálogo nos interesa, a los fines de este trabajo, detenernos fundamentalmente en dos. El primero es el de Janice Alva (2017), “Un popurrí dedicado a...”, en donde la curadora reflexiona sobre la cocina de lo que significó su trabajo con el artista y la composición de la muestra. El segundo es de la autoría del propio performancero (Gómez-Peña, 2017), y tiene la estructura, como varios de sus escritos, de un texto en constante proceso de reelaboración. La base principal de esa cronología, titulada “Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña: (Una cronología performática)”, fue presentada para otras exposiciones retrospectivas, por ejemplo, la que tuvo lugar en Gran Canaria (España) en 2012. Un texto similar, con modificaciones propias de su carácter “performático”, aparece publicado en su sitio web oficial<sup>2</sup>. Este último escrito refiere las distintas performances presentadas por el artista, así como sus libros publicados y sus reconocimientos más importantes. Es decir, nos propone un recorrido por sus principales producciones a partir de una lógica secuencial que tiene como hilo conductor su vida y sus obras. Por lo tanto, intercala el texto con fotos que funcionan como registro (o “documentos”, más allá de la paradoja que, como veremos más adelante, puede significar para este tipo de arte) de las diferentes performances. Si Gómez-Peña demuestra cierta comodidad a la hora de desplegar su “cronología performática”, la apuesta

---

<sup>2</sup> Más allá de las distintas modificaciones, la cronología de su trabajo que presenta Gómez-Peña en la sección “Essential Works” sigue el mismo orden que el texto que referenciamos aquí. Se puede consultar su trabajo en el sitio oficial de [Guillermo Gómez-Peña](#).

de Janice Alva parece ser más complicada. La curadora se pregunta en su artículo cómo organizar el vasto archivo de un artista de performance para presentarlo en una muestra retrospectiva. Ese vasto archivo está compuesto no solo por los registros de sus acciones, sino por el material que compone su propia vida, sus juguetes, sus esculturas y pinturas, los distintos adornos que se acumulan en su taller/estudio, todo eso que Alva llama un “popurrí”. Sin embargo, el hilo conductor que prevalece en ambos criterios de organización sigue siendo la biografía performática del artista. Una biografía construida a partir del cuerpo (profundizaremos en esto en el próximo apartado). Esta decisión es lógica dado que, como dijimos, lo que se quiere presentar es una muestra retrospectiva de Guillermo Gómez-Peña.

En este estudio proponemos, en primer lugar, una lectura de esa organización curatorial diseñada a partir de los archivos de Gómez-Peña. Para ello nos centramos principalmente en el catálogo de la exposición. Luego, en una segunda instancia, abordamos otras formas de cartografiar un archivo de sus prácticas artísticas. Al problematizar la noción de archivo, principalmente desde la lectura de Foucault (2015) y Rufer (2016) nos preguntamos qué otros criterios organizacionales se pueden establecer si analizamos las producciones de Gómez-Peña como casos de lo que Walter D. Mignolo (2013) llama “semiosis colonial”, es decir como procesos de producción de sentido mediados por relaciones coloniales de poder. Desde esa perspectiva se ponen en tensión binomios como “arte y vida”, “biografía y obra” o “lo personal y lo colectivo”. Partimos de la hipótesis de que esa cartografía del archivo nos permite trazar nuevas rutas que vinculan la autobiografía performática del artista con otras vidas vividas en situaciones coloniales. Esa experiencia que anuda, como dijimos, las vidas de distintos sujetos, la podemos describir con mayor especificidad si abordamos los “documentos” de Gómez-Peña a partir de algunos aportes de las teorías críticas al colonialismo.

## **La experiencia vivida del artista (in)documentado: una biografía desde el cuerpo**

Se ha dicho con frecuencia que, para los artistas de performance, el cuerpo es el lienzo en el que crean su obra. En un ensayo que se incluye también en el catálogo con el que trabajamos en este estudio, titulado “En defensa del arte del performance”, Gómez-Peña enfatiza en que es el cuerpo y no el escenario el verdadero sitio de la creación: “Es nuestro lienzo en blanco, nuestro instrumento musical y nuestro libro abierto” (2011: 497). Podríamos pensar que sería difícil que se desarrollara este lenguaje artístico sin la presencia del cuerpo del artista. Si bien hay distintos géneros como la fotoperformance o el videoperformance, en los que se puede prescindir de dicha presencia (una problemática que ha originado diversos debates que no abordaremos aquí), podemos partir de la premisa de que, en el arte del performance, la acción en vivo del cuerpo es, si no imprescindible, al menos central<sup>3</sup>. En el caso de Gómez-Peña esta premisa va a adquirir un giro particular, sobre todo en sus experimentaciones con el videoarte, la fotografía y las nuevas tecnologías. Sin embargo, en sus obras canónicas la presencia en vivo de su cuerpo funcionaba como eje a partir del cual se armaba toda la estructura de la presentación. Son esas obras las que aparecen citadas y documentadas en la cronología performática del catálogo.

El recorrido que se propone en el texto tiene al cuerpo como hilo conductor. Es Gómez-Peña quien organiza sus “archivos vivos” en

---

<sup>3</sup> Debemos aclarar que así como la fotoperformance y el videoperformance plantean nuevos desafíos a la presencialidad del cuerpo a la hora de tratar de definir la performance, durante los últimos años y con mayor ímpetu desde el advenimiento de la crisis sanitaria por la pandemia del Covid-19 se puso en discusión la centralidad de la presencia del cuerpo en vivo para definir la performance. Durante el año 2020 y 2021 proliferaron, por ejemplo, una gran cantidad de performances virtuales. Incluso antes de la pandemia, teóricas como Marcela Fuentes (2020) venían estudiando fenómenos performáticos que tenían lugar en entornos virtuales. Este tema no lo abordaremos dado que no corresponde a los objetivos de nuestro estudio, pero nos parece importante destacarlo, ya que la centralidad del cuerpo (al menos de un cuerpo no virtual) no sería, desde estas perspectivas, una condición indispensable para definir la performance. Como dice Diana Taylor: “Aunque el cuerpo en vivo ha sido el elemento central en el performance desde que surge como acto estético y político en los años ‘60, no hay que fetichizarlo a tal grado que el performance dependa de él para su existencia y definición. Tal vez estos performances digitales sean transgresores al romper con otras barreras” (2015: 152).

torno a la centralidad del “yo”, en un ejercicio de lo que, con Josefina Alcázar, podríamos llamar una “autobiografía corpórea” (2014: 83). Como dice la autora:

Los artistas de performance hacen su autobiografía con el cuerpo y desde el cuerpo. Hablan de sí mismos y de su entorno; de su historia personal y de su historia social; dan testimonio de su vida y de su contexto. En el performance algunos artistas hacen una investigación introspectiva, otros analizan cómo actúan e interactúan con su cuerpo en la vida cotidiana; pero todos van construyendo una autobiografía de su experiencia vivencial (Alcázar, 2014: 84).

El caso de Gómez-Peña cumple estas características de la autobiografía que se hace con y desde el cuerpo. La exposición, según nuestra lectura del catálogo y de las distintas fotos y testimonios a los que pudimos acceder, dio cuenta de la trayectoria vivencial del artista. En “Los archivos vivientes...”, Gómez-Peña traza el recorrido que lo llevó hasta Estados Unidos en donde comienza su verdadera formación en el arte del performance. La experiencia vivida que luego va a ser narrada en el relato autobiográfico se construye desde ese cuerpo, desde lo que siente y significa, y también desde la memoria que acumula. La memoria, en su caso particular, va a ser la de un sujeto migrante que se sitúa en un lugar intersticial con respecto a los imaginarios<sup>4</sup> culturales de los lugares que transita. De manera estratégica, el artista vincula su relato de vida con el de millones de mexicanos que tuvieron que atravesar la frontera o que se vieron atravesados por ella (tras la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848). La particularidad es, como dijimos, que la narrativa que compone se va a articular desde la experiencia vivida<sup>5</sup> a través de su propio cuerpo.

---

4 Cuando hablamos de imaginarios seguimos la definición de Castoriadis que cita y comenta Laura Catelli: “la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen’ que media la relación fluida que se establece entre el simbolismo institucional y la vida social. Lo imaginario es la capacidad que pone en movimiento a lo simbólico, a su vez ‘la manera de ser bajo la cual se da la institución’” (Catelli, 2017: 176).

5 Al hablar de experiencia vivida pretendemos trazar una intertextualidad con el clásico texto de Frantz Fanon (2009) *Piel negra, máscaras blancas*. En el capítulo V, titulado “La experiencia vivida del negro”, el autor de la Martinica traza un recorrido desde su propio cuerpo, desde su vivencia de sujeto

Es desde ese lugar de enunciación que sutura su historia personal, dando cuenta también de una experiencia colectiva compartida.

En los diferentes escritos, las marcas que refieren al cuerpo del artista son explícitas. En el preámbulo de *El mexterminator* (primer libro publicado en español), el autor cuenta su experiencia migratoria directamente relacionada a sus inicios en el arte del performance. Dice allí: “Mi trabajo artístico en el accidentado terreno del performance comenzó a cobrar forma, sentido y peso dentro de mi nueva condición de ‘emigrante indeseable’ [...] La siniestra policía losangelina me imprimió a golpes mi nueva identidad” (Gómez-Peña, 2002: 37). Como vemos, los comienzos de su biografía performática están directamente relacionados con la violencia infringida por la policía sobre su cuerpo. Las marcas raciales también producen sentido en el cuerpo del artista/migrante, el cual es interpretado por la mirada cultural hegemónica: “Los gabachos me pusieron extraños apodos como greaser, wetback, beaner y meskin. Desconocía sus connotaciones” (Gómez-Peña, 2002: 37). Recordemos que, como dice la antropóloga argentina Rita Segato (2007: 23), la raza opera como un signo de carácter indécico. Es la huella en el cuerpo de una historia de desposesión, trazada en la larga duración del colonialismo y de lo que Aníbal Quijano (2014) llama la “colonialidad”. Representa, como dice la autora, un código de lectura de los cuerpos. Por tanto, es el ojo de los “gabachos” (que es como los mexicanos llaman a los estadounidenses) el que lee, desde su posición dominante, el código racial que atraviesa el cuerpo de Gómez-Peña. A partir de ese ejercicio de poder, le ponen apodos y lo sitúan en una posición jerárquicamente inferior. Es, desde ese lugar, que el artista se rebela y para hacerlo recurre al arte del performance. De este modo, quedan en evidencia al menos dos cuestiones. En primer lugar, podemos reconocer cómo, desde su cuerpo, el enunciador presenta una experiencia personal pero que puede devenir colectiva. Y esto es así porque el mismo recorrido migrante que traza el performancero y las mismas marcas raciales que portan su cuerpo son compartidas por

---

racializado interpelado por la mirada europea/blanca. Un caso parecido (aunque con sus respectivas diferencias, vale aclarar) al que vive Gómez-Peña como latino en los Estados Unidos.

millones de personas, las cuales se ven arrastradas a una posición de subordinación similar a la que se lo empuja a Gómez-Peña. En segundo lugar, es posible analizar que en su relato se vinculan directamente los inicios en el arte del performance con una experiencia que tiene al cuerpo como punto de partida. Es la mirada de los “gabachos” la que interpreta, según los códigos de lectura hegemónicos, los trazos corporales y le hace ver su condición de “emigrante indeseable”. Y, por otro lado, es la violencia de la policía de Los Ángeles la que imprime marcas en el cuerpo. Ambas actitudes lo empujan al terreno de la performance. Asistimos, de este modo, a un acontecimiento que determina el comienzo de la “autobiografía corpórea” (Alcázar, 2014) de Guillermo Gómez-Peña.

Una performance que se presenta como inaugural en el relato autobiográfico que nos propone el artista es *La soledad del migrante*, la cual pone en escena los tópicos que acabamos de mencionar. En el texto del catálogo relata que en 1979 se pasó 24 horas en un ascensor público envuelto en una tela y amarrado con cuerda. En la referencia a esa acción escribe: “Se trata de una metáfora de mi doloroso nacimiento en un nuevo país, una nueva identidad (la identidad chicana) y un nuevo lenguaje (el performance intercultural). Es mi primer performance ‘documentado’ por el mundo del arte” (Gómez-Peña, 2017). A los temas que referimos anteriormente (el inicio en el lenguaje de la performance y la identidad mexicana/chicana en Estados Unidos) se le agrega aquí un nuevo tópico que se articula en torno a la noción de “documento”. Nos parece preciso recordar que el título de la exposición a la que nos referimos en este estudio es justamente *Mexican (In)Documentado*. Resulta evidente que este problema atraviesa gran parte de la obra de Gómez-Peña. La ironía que emplea funciona en varios niveles en ese pequeño fragmento en el que habla de una performance inaugural para su autobiografía. Primero podemos destacar que traza una relación directa con los inmigrantes indocumentados que viven en Estados Unidos, sin papeles y por tanto sin los mismos derechos que el resto de los ciudadanos. Esos indocumentados son invisibles a los ojos del Estado, pero a la vez son el blanco (visible) de una violencia que se ejerce en distintos estratos (como ya vimos), y sobre todo a nivel institucional. Por otro lado, la noción de documento tensiona

la teoría del performance. Podríamos decir que, para la época en que presenta esa obra, los performanceros eran los “sin papeles”, los “indocumentados” del mundo del arte. Pero no hay que olvidar que el arte del performance nace, en sus inicios, *contra* ciertas formas de documentación. Se definía como un acto efímero ya que buscaba interrumpir los circuitos tradicionales del mercado y de la industria cultural. En este sentido, desde ciertas perspectivas teóricas como la de Peggy Phelan (2011), la documentación del performance implica una contradicción con su propia ontología. Escribe la autora norteamericana:

La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace se convierte en otra cosa; ya no es performance [...] El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición [...] El performance se da en un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición ya lo vuelve otra cosa. Así, el documento de un performance es sólo un estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente (Phelan, 2011: 97).

La postura de Phelan ha sido discutida y repensada por autoras como Rebecca Schneider (2011) y Diana Taylor (2015). Schneider piensa el performance como un proceso que persiste de otras maneras que se diferencian de las lógicas imperialistas del archivo, pensado en su sentido tradicional, como acumulación de documentos que serían la fuente y el origen de la historia. El performance, para Schneider, permanece en la medida en que se transfiere a través de los cuerpos. En la misma línea, Taylor distingue entre el archivo y el repertorio para reflexionar, con respecto al repertorio, sobre una memoria que responde a un acto de transferencia corporal. La distinción no implica, para la autora, ningún tipo de oposición excluyente. El archivo y el repertorio muchas veces se complementan y así como hay memorias que persisten en el archivo, otras se transmiten a través de la performance. Lo que se desprende con seguridad de los planteos de estas teóricas es que el performance nos permite ampliar los modos de abordaje del archivo, atender a otros gestos, poner el foco en los cuerpos y pensar cartografías performáticas del

archivo. Si el documento para Phelan es solo un estímulo para la memoria, el modo en que esa memoria se reactiva puede adquirir en sí un carácter performático. Una foto, por ejemplo, puede ser el registro de una acción artística, pero si atendemos a la gestualidad del cuerpo que vemos en la fotografía, es probable que esa gestualidad transmita una memoria corporal que escapa a las lógicas de archivación bajo las cuales ese documento fue creado. En ese marco resulta interesante analizar cómo la cuestión del documento tensiona la teoría y la práctica de la performance, lo cual tiene sus reverberaciones en la exposición retrospectiva de Guillermo Gómez-Peña. Cuando se autodescribe (o se lo describe) como un “Mexican (In)Documentado” se ponen en relieve estas distintas cuestiones: ¿es indocumentado porque es un mexicano que vive en Estados Unidos (más allá de que tenga la doble ciudadanía)?, ¿es indocumentado porque su arte refiere a los migrantes sin papeles por más que él mismo los tenga (es decir, por más que él sea “documentado”)?. O ¿es, más bien, documentado porque se documenta, con la exposición, una mirada retrospectiva de su “vida y obra”? O, quizás, simplemente la grafía “(In)Documentado” deja abierta esa aporía, un trazo bajo tachadura, como diría Derrida, la documentación de un artista de performance, aún a sabiendas de que el performance en sí, por sus características ontológicas, no se puede documentar. Pero entonces la pregunta sería, ¿qué se hace con esos documentos?, ¿pueden reactivar otras performances?, ¿cómo cartografiamos uno o varios archivos a partir de esos documentos, registros o restos de las performances?, ¿qué podemos leer en esos archivos?

Como respuestas a estos interrogantes intervienen los distintos modos de organizar y de leer un archivo. Porque lo que está planteado en la exposición y en el catálogo del MAM es el reconocimiento de una trayectoria en el ámbito cultural y artístico mexicano donde hasta entonces, si bien ya era un artista consagrado, no había tenido una muestra dedicada exclusivamente a su obra. En ese marco, la organización de los documentos adquiere, lógicamente, un carácter biográfico. Diana Taylor propone un análisis interesante para el caso de Marina Abramovic y su exposición en el MOMA (*La artista está presente*) que nos puede servir

para leer la muestra del MAM. Taylor (2015) pone el ejemplo de Abramovic para ver cómo, cuarenta años después de que los artistas salieran del museo, están regresando para problematizar el tema de la preservación del trabajo y la continuidad de las prácticas. Según Taylor, en este caso el performance “ha regresado al museo, ya no como intervención radical sino como una forma de arte totalmente integrada y legitimada por las instituciones culturales” (2015: 147). Para la autora, el problema principal sigue siendo cómo se preserva el performance, para lo cual el caso de Abramovic experimenta ciertas vías. Podríamos preguntarnos también, si con Gómez-Peña se produce un retorno al museo de manera legitimada e institucionalizada. Pero tal pregunta sería irrelevante por tratarse de un artista que siempre transitó intersticialmente distintos espacios ya sea legitimados a nivel institucional o del *under*<sup>6</sup>.

El espacio del museo (entre otros) habilita un lugar de enunciación para establecer cierto orden biográfico de los documentos. Es el criterio que prevalece, como ya dijimos, en el texto “Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña”. En esa cronología recupera distintas fotos que va intercalando con su propia narración, una especie de diario sobre su recorrido performático. El texto responde al género que supo identificar Alcázar y que se diferencia justamente de la autobiografía tradicional, en el sentido en que propone nuevas sintaxis:

Los artistas de performance retoman elementos autobiográficos para realizar sus obras, pero su objetivo final no es construir una autobiografía tradicional. La autobiografía busca recuperar un pasado coherente sin grietas ni fisuras, mientras que *el performance es un rompecabezas inacabado donde lo importante son las partes, no el todo*. [...] No quieren

---

6 En la entrevista titulada “El arte del performance para inocentes” con la que cierra el catálogo, Gómez-Peña (2017) se refiere a estos cruces cotidianos que realiza en el mundo del arte. Ante la pregunta de la entrevistadora que le inquiriere si nunca ha dependido del *establishment*, el artista responde: “Claro que yo también dependo de las instituciones culturales. Who doesn’t, chingao? ¿De qué otra manera podría uno sobrevivir? Pero... (después de una larga pausa, continúa) uno debe saber bailar con el diablo para no quemarse en las llamas. Lo importante es, por encima de todo, mantener la integridad y el control de tu obra, y nunca, NUNCA creértela. Abogo por la tercera vía: ni Darling culipronto ni automarginado radical, sino ser un insider/outsider al mismo tiempo... por delante y por detrás...”.

construir una estatua de sí mismos, muerta, fija e inamovible [...] *Muchos artistas de performance quieren hablar de lo que se ha silenciado, de lo que se ha marginado y proscrito; quieren hacer ostensible lo prohibido, quieren develar lo oculto* (Alcázar, 2014: 98, el destacado es nuestro).

A diferencia de la autobiografía tradicional en donde se respeta cierta coherencia lineal que conduce al “todo”, en la autobiografía corpórea del performance que reconoce Alcázar lo que importan son las partes de ese rompecabezas inacabado. El rompecabezas del que habla Alcázar es el “popurrí” al que se refiere Alva en el caso de Gómez-Peña. Una serie de objetos y documentos de carácter heterogéneo que también componen la identidad del artista. Dice la curadora:

El reto para concretar la exposición de un artista tan polifacético y conceptual como Guillermo Gómez-Peña fue titánico, pues su memorabilia y archivo son inmensos: recogí cajas y cajas con documentos, invitaciones, hojas de sala, trípticos, revistas, dibujos, bocetos, recortes, boletines de prensa, periódicos internacionales, fotografías [...] Luego de tres días, la lista quedó en 42 objetos de culto y dos pinturas, dos libros artesanales, cinco DVD, cuatro vestuarios, dos banderas, una máscara, un brazo robótico, su megáfono; cinco tarjetas de identificación, un par de guantes de box y dos cuadernos de apuntes, 33 fotografías de gran formato para imprimir y un archivo de 40 fotografías históricas en blanco y negro; 11 fotografías extra para el catálogo (Alva, 2017).

Nos gustaría señalar dos cuestiones que menciona Janice Alva en su texto para cerrar este apartado. La primera es cuando rememora que, durante el proceso de preparación de la exposición, intuyó cierta resistencia por parte de Gómez-Peña a abrir sus archivos públicamente. Esta observación nos llamó la atención, porque de alguna manera el artista seguía siendo, al menos hasta ese momento, el garante del orden, el arconte, la figura de autoridad que estructura y habilita todo tipo de relato posible a partir de la interpretación de ese archivo. En ese orden, el cuerpo y la autobiografía desde el cuerpo continúan constituyendo el “hilo de Ariadna” que nos orienta en el caos laberíntico del archivo. Con el “furor” de las instituciones por adquirir todo tipo de documentación –que tan bien supo señalar Rolnik (2008)–, esa autoridad que representaba la figura del artista pudo verse conmovida. Es en la negociación entre el artista de

performance y los museos, o instituciones de documentación, en donde se abren las fisuras a partir de las cuales se pueden trazar otras cartografías. Por otro lado, el segundo punto que queríamos destacar se da en el cierre del artículo de Alva, cuando escribe “Larga y loca vida para Guillermo Gómez-Peña y su gabinete de curiosidades” (Alva, 2017). Si bien, a través de la conjunción se presenta al artista por un lado y a su gabinete, por el otro, como dos entes separados, en el relato biográfico que se articula a partir de la organización del archivo de Gómez-Peña que venimos señalando, tanto la figura del artista, como su “gabinete de curiosidades” forman parte del mismo “rompecabezas” (para usar la metáfora de Alcázar). Cada *flyer* o boceto, cada registro de performance, cada vestimenta utilizada por el artista forma parte de los trazos que, junto a su cuerpo como centro, componen su identidad. Sin embargo, la referencia al “gabinete de curiosidades” nos hace pensar en otras aperturas del archivo a partir de desvíos que señalan una fuga de la fuerza centrípeta del cuerpo y de la identidad. El “gabinete de curiosidades” nos recuerda, también, al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Allí, el historiador alemán propone otra idea de archivo, entendido como “dispositivo de almacenamiento de una memoria socio-cultural que no estructura una historia discursiva [...]” (Guasch, 2015: 24-25). Esos otros modos de abordaje del archivo son los que presentamos en el siguiente apartado.

### **La organización de un archivo en las tramas del colonialismo**

En el ensayo “En defensa del arte del performance”, Gómez-Peña se refiere a los “archivos disfuncionales” que poseen este tipo de artistas. Allí escribe:

Los artistas de performance poseen enormes archivos en sus casas, pero estos no son precisamente funcionales. En otras palabras, “las historias del arte contemporáneo” están literalmente enterradas en cajas húmedas, almacenadas en los roperos de los artistas de performance en todo el mundo [...]. Si cada departamento de arte y *performance studies* en cada universidad hiciera un esfuerzo por rescatar de nuestras torpes manos estos archivos en peligro, se salvaría una importante historia que rara vez

se escribe, precisamente porque constituye el espacio negativo (en la fotografía no en la ética) de la cultura (Gómez-Peña, 2011: 508).

En el fragmento se exponen varias de las cuestiones que venimos tratando en este estudio. Entre ellas la problemática que generan los métodos de transmisión y conservación de la performance, como parte de la historia del arte. Pero también se discute la cuestión de quién está autorizado y habilitado a resguardar esos archivos, si los “descuidados” artistas o las instituciones. Lo que nos parece más interesante, sin embargo, es atender a qué es lo que podemos leer en esos archivos, de acuerdo al lente metodológico que despleguemos. En ese sentido, encontramos reveladora la imagen que propone Gómez-Peña de que los archivos componen el espacio negativo, como en la fotografía, de la cultura. Es decir, conforman aquello que es una inversión oculta, guardada (como ocurre con los negativos fotográficos) pero que, a la vez, representan la necesaria condición de posibilidad de la cultura. Quizás atender a ese espacio nos puede ayudar a trazar una suerte de historia de esa contracara indocumentada que permanece en el olvido. Desde esa lectura se justifica más la proposición de Alcázar que citamos en el apartado anterior, donde anotaba que los artistas de performance querían hablar de lo que permanece silenciado y rescatar lo oculto.

En un artículo donde explora materiales heterogéneos de Aimé Césaire y Frantz Fanon, Alejandro de Oto se pregunta “cómo el cuerpo deviene una suerte de archivo privilegiado de una codificación en algunas experiencias coloniales contemporáneas” (2011: 167). De Oto reflexiona sobre las posibilidades de analizar materiales heterogéneos (poesías, etiquetas publicitarias, ensayos) trabajados como archivos, es decir, poniendo el foco en las exploraciones sobre su configuración. Con el material de Gómez-Peña podemos establecer un ejercicio parecido. Si tenemos, como dijimos, una biografía hecha desde el cuerpo, nos podemos preguntar cuáles son las relaciones discursivas y no discursivas que intervienen en la configuración de ese cuerpo, o de esa identidad construida desde el cuerpo. Analizar, de esta manera, los materiales heterogéneos (“el gabinete de curiosidades”) que componen la subjetividad del artista atendiendo a los procesos que intervienen en su configuración, nos puede

abrir nuevas vías para explorar eso que Gómez-Peña llama “el espacio negativo de la cultura” y trazar, así, otra cartografía de sus “archivos vivientes”.

Por ejemplo, en dos performances que se referencian en el texto aludido, la estrategia desplegada por el artista es la de situarse como un “antropólogo a la inversa” (según sus propias palabras), un investigador que explora y registra al público que acude a sus acciones. En *El templo de las confesiones*, una performance/instalación de 1994, producida por primera vez en Arizona junto a Roberto Sifuentes, los artistas combinaron el diorama etnográfico con el religioso y se presentaron al público como dos santos finiseculares: “El pre-Columbian Vato” y “San Pocho Aztlaneca”. Los asistentes les confesaron sus miedos y sus deseos con respecto a los estereotipos latinos que encarnaban los performancers a partir de rasgos exagerados y vestimentas barrocas. Todo ese material discursivo recopilado de las confesiones, y que posteriormente fue publicado en formato libro, puede servir para describir un panorama de cierto sentido común naturalizado entre quienes participaron como espectadores activos de la performance. Con una idea parecida, pero esta vez extendiendo el campo al formato web, Gómez-Peña y Sifuentes desarrollaron en 1997 el proyecto *The mexterminator*, el cual consistía en recopilar confesiones realizadas en el anonimato de internet para construir y performanciar *cyborgs* a partir de ellas. Con ese trabajo buscaron investigar, como dice Gómez-Peña, “la psique estadounidense”: “Como performancers, nuestro objetivo es encarnar, antropomorfizar esta información y reinterpretarla para un público en vivo, refractando así construcciones fetiche sobre la identidad escenificada. Somos pues, versiones en vivo del *Salvaje en el espejo* de Roger Bartra” (Gómez-Peña, 2017). Por tanto, si nos detenemos en una lectura a partir de los registros que “documentan” esa performance, podemos analizar los cuerpos de los artistas como vectores que nos permiten describir los imaginarios que los configuran. En ese sentido, podemos incluir a Gómez-Peña en la genealogía de otros intelectuales críticos al colonialismo como Gloria Anzaldúa y Frantz Fanon que, como dice Catelli: “[...] muestra(n) el poder de los discursos y los

imaginarios en la vida política y los cuerpos de los sujetos poscoloniales” (2020: 152).

En los casos referidos los cuerpos de los artistas que personifican y resignifican los estereotipos, nos permiten delimitar series para describir el sistema de discursividad que hace posible las visibilidades y los enunciados sobre esos cuerpos. Este abordaje, como ya es evidente, responde a los postulados de Michel Foucault y a su manera de entender el archivo. El filósofo francés se desprende de una visión tradicional del archivo como acumulación de documentos y lo piensa, en primer lugar, como una ley que rige la aparición de enunciados, la ley de lo que puede y no puede ser dicho, es el “sistema general de formación y transformación de enunciados” (Foucault, 2015: 171).

En su ya clásica formulación, Foucault apunta que el archivo no es lo que salvaguarda el acontecimiento del enunciado sino aquello que define su sistema de enunciabilidad. Y es también el sistema que regula su funcionamiento, su “actualidad”, su “resurrección” (170). Alejandra Castillo agrega, desde una posición más cercana a la lectura que hace Deleuze (2016) de Foucault, que el archivo no solo es la ley de lo que puede ser dicho, sino que también dispone lo que puede ser visto y sus zonas ciegas: “En tal sentido, un archivo establece un orden en dominancia que determina lo posible y lo imposible para un cuerpo” (Castillo, 2020: 55). Cuando afirmamos que los cuerpos de los artistas funcionan como vectores que nos permiten analizar el archivo que los constituye, nos referimos a esa perspectiva. Describir fragmentos de ese archivo implica atender a las relaciones de fuerza tanto discursivas como no discursivas que lo componen. Un cuerpo racializado (como el de los artistas), que encarna, de manera crítica, ciertos estereotipos con el fin de desmontar un código de lectura, es el resultado de una red semiótica constituida por relaciones raciales de poder. Relaciones que determinan, como dice Castillo, sus posibilidades e imposibilidades. Aunque parezca una redundancia afirmarlo, ese entramado no siempre es fácilmente reconocible para el ojo que naturaliza ciertas percepciones dominantes. En ese marco, no podemos obviar las tramas coloniales y poscoloniales en las que se inscriben las producciones de Guillermo Gómez-Peña. Walter Mignolo

propone analizar ciertas reflexiones del performancero, pronunciadas desde un lugar de enunciación fronterizo, como ejemplos de una “semiosis colonial” que continúa hasta nuestros días (2013: 146). La noción de semiosis colonial le permite a Mignolo analizar un corpus más amplio de manifestaciones sónicas producidas en una situación colonial que no cabían bajo la denominación de “discurso colonial” dado que, entre otras particularidades, no se reducían ni al grafema ni a la lingüística de la frase. A partir de esa formulación se pueden analizar los procesos de semiosis que intervienen en la producción de mapas, signos visuales, y, agregaríamos nosotros, performances. Mario Rufer (2021), en su reflexión sobre la semiosis colonial de Mignolo, anota que las teorías de la enunciación como las de Bajtin y Benveniste, además de estructurarse a partir de las lenguas imperiales, presuponen, en primer lugar, un sujeto de la enunciación soberano de su propio discurso. Y, en segundo lugar, siguen mostrando cierta continuidad entre actos verbales y de escritura. Por lo tanto, escribe Rufer, “habría un sinnúmero de prácticas significantes que no tienen lugar en las teorías de la enunciación justamente porque corresponden a ‘decires fuera de lugar’” (2021: 417). Esos decires, como la performance, por ejemplo, que no se expresan en la escritura ni en la frase lingüística y que tampoco presuponen un sujeto soberano de su propio discurso, pueden ser estudiados como casos de semiosis colonial. Esta noción nos permite poner el foco en las relaciones coloniales de poder que intervienen, como condición de posibilidad, en la expresión de esas manifestaciones sónicas.

Un caso que puede ser esclarecedor nos lo brinda una de las performances clásicas y más conocidas de Gómez-Peña que fue “reactivada” (Alva, 2017) en la muestra del MAM. Nos referimos al proyecto *Cruci-ficción*. El artista lo describe así:

[...] Roberto Sifuentes y yo nos crucificamos durante 3 horas, en cruces de 16 pies de alto, frente al puente Golden Gate de San Francisco. La pieza fue diseñada como protesta ante las políticas de inmigración xenofóbicas del gobernador de California, Pete Wilson. Inspirados por el mito bíblico de Dimas y Gestas, los ladrones de poca monta crucificados junto a Jesús, Roberto y yo decidimos vestirnos como “los dos enemigos públicos

contemporáneos de California”: yo soy el “bandido indocumentado”, crucificado por el Servicio de Inmigración y Naturalización (INS) y Roberto, el “pandillero” genérico, crucificado por el Departamento de Policía de Los Ángeles (LAPD) (Gómez-Peña, 2017).

Como admite Gómez-Peña, la icónica obra surgió como una protesta específica contra las políticas de inmigración del gobernador Pete Wilson. En algunas otras obras del mismo año (por ejemplo el *Naftazteca TV*) aparece el número 187, el cual hacía referencia a la proposición 187 del Estado de California que buscaba, en esos años, quitarles el derecho a la salud y a la educación a los inmigrantes indocumentados. Esas propuestas de leyes ayudaban a consolidar, en lo discursivo, un estereotipo y un mito en torno a los latinos a quienes identificaban con una figura delictiva. Esa figura es recreada, de manera paródica, en la obra. Como vemos, en la performance de la cruz, son nuevamente las marcas corporales las que remiten a los estereotipos y construyen la identidad performática de los artistas. Esas marcas nos permiten leer sus condiciones de producción. El “bandido indocumentado” y el “pandillero genérico” son los “otros” sobre los que se infringe una violencia institucional (la del servicio de inmigración, la de las leyes xenofóbicas y la de la policía, por ejemplo). Pero esa violencia institucional se sustenta, a su vez, en los imaginarios dominantes que pesan en la nación estadounidense, en donde el mexicano, el inmigrante latino en general, es una alteridad minorizada. Esta lectura queda más clara cuando se reactiva la *Cruci-ficción* en la muestra del MAM, en pleno auge discursivo de la “era Trump”. Cuando se crucifica, por ejemplo, a una performancera enteramente tapada con la bandera estadounidense (como sucedió en otra reactivación de la performance a la que asistimos en 2019 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo<sup>7</sup>), se ponen en tensión imaginarios y narrativas de nación que construyen alteridades específicas. Y esos imaginarios y narrativas forman parte de una trama imperialista y colonial que se puede describir y que nos remonta directamente a los años en que Estados Unidos conquista parte del territorio mexicano. Luego de

---

7 Se puede ver un registro de la acción en la página del [Hemispheric Institute](#).

la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo de 1848, fueron miles los mexicanos linchados por la violencia racista desplegada por aquellos años, tal como lo describen los historiadores Carrigan y Webb (2013) en su libro *Forgotten Dead*. La violencia, expuesta a partir de una experiencia vivida y que se imprime en los cuerpos de los performanceros, nos conecta directamente con ese otro archivo de las vidas y los cuerpos indocumentados que fueron soporte de la misma violencia institucional desde 1848 hasta la actualidad. Es en ese punto donde la experiencia personal se vuelve colectiva. Y si insistimos en hablar de violencia institucional es justamente porque estamos refiriéndonos a aquella que se instituye con el Estado-nación estadounidense, la cual se sigue ejerciendo sobre los cuerpos que portan marcas raciales como signos de la alteridad. Es también el Estado el que busca ocultar esa violencia, conjurar los espectros, consumir el pasado, como dice Mbembe, para librarse de toda deuda (Mbembe, citado por Rufer, 2016: 167). Mario Rufer enfatiza en que la comunidad que crea el Estado es una comunidad de tiempo. Es el Estado el que debe instalar, según el autor, la idea de que su tiempo es un tiempo homogéneo y vacío que nos pertenece a todos:

Así, las muertes que han sido reprimidas están más a salvo de reaparecer como espectros si se ordena a los fantasmas con la meticulosidad de la taxonomía, la nomenclatura, el montaje de los fragmentos y la clasificación. Se impone un código de lectura que, para sostener una idea de totalidad, oculta primero sus condiciones de producción (Rufer, 2016: 168).

Queremos referir tan solo un ejemplo más para cerrar este apartado y que tiene que ver con otra de las performances reactivadas por el MAM, la de *La jaula*, que fue presentada por primera vez junto a Coco Fusco en 1992 como protesta contra los discursos celebratorios del quinto centenario del entonces denominado “descubrimiento de América”<sup>8</sup>. Esta performance es

---

8 Gómez-Peña describe esta performance, también conocida como *Gira Mundial Guatinau* de la siguiente manera: “La metaficción de la ‘Gira mundial Guatinau’ era la siguiente: Coco Fusco y yo fuimos exhibidos en una jaula metálica durante periodos de tres días como ‘Amerindios aún no descubiertos’, provenientes de la isla ficticia de Guatinau (espanglishización de *what now*) [...] Unas placas taxonómicas expuestas al lado de la jaula describían nuestros trajes y características físicas y culturales en lenguaje académico. Además de ejecutar ‘rituales auténticos’, escribíamos en una

quizás la que traza una crítica más explícita a los procesos de violencia y dominación desencadenados por el colonialismo en América. En esa obra, los artistas referenciaron toda una serie de casos de zoológicos humanos que representaban “la otra cara del performance intercultural” (como le llama Coco Fusco, 2011), desplegada ante la mirada colonialista occidental. La performance nos habilita a cartografiar un archivo de exposiciones humanas a partir de esa serie citada. Resulta interesante, en este caso, detenernos en la recepción que tuvo la obra en Argentina. Gómez-Peña afirmó en una entrevista de 2005 que cuando presentaron *La Jaula* en 1994 en Buenos Aires, el medio artístico, en general, no la entendió: “Los artistas de Buenos Aires no entendían por qué estábamos haciendo eso, pensaban que los temas sobre la identidad que planteábamos no les concernían. La obra cayó en el vacío, no había contexto” (Gómez-Peña, 2005). Nos preguntamos entonces por qué no había contexto en un país que había contado con su propio plan de exterminio de poblaciones originarias y que había tenido también sus casos de zoológicos humanos (Silva Cantoni, 2021). Parecía ser que, en Argentina, la cuestión indígena y colonial no tenía lugar en la agenda política y discursiva de los noventa. Sin embargo, en el año 2020, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) realizó una recuperación de esa performance icónica a partir de diversos registros y testimonios de los participantes<sup>9</sup>. Pero, además, la curadora Gabriela Rangel sumó a esos registros un montaje que combinaba imágenes de *La pareja en la jaula* con la exposición de “Prisioneros de la Ciencia” (del grupo G.U.I.A.S.) que montó fotos de miembros tehuelches que fueron tomados cautivos tras la llamada “Conquista del Desierto”. Los prisioneros fueron expuestos vivos como “especímenes para el estudio

---

computadora lap-top..., veíamos atónitos videos de nuestra tierra natal, escuchábamos rap y rock en español en un estereo portátil, y estudiábamos detenidamente... el comportamiento del público... La gira duró año y medio. Entre otros lugares estuvimos en Plaza Colón de Madrid, la Plaza Convent Garden en Londres, el Smithsonian Institute en Washington, The Field Museum en Chicago, el Museo Whitney de Nueva York, el Museo Australiano de Sydney y la Fundación Banco Patricios en Buenos Aires [...] sin importar el país, más del cuarenta por ciento de nuestro público (en su primera visita) creyó que la exhibición era ‘real’, que realmente éramos una pareja de indígenas recién descubiertos, sin sentirse obligados a hacer nada al respecto” (Gómez-Peña, 2002: 83).

9 Se puede acceder a la “performance virtual” a través de la página del [Malba](#).

científico” en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, y sus restos permanecieron allí hasta hace pocos años, cuando se comenzó con un proceso de restitución. El caso del cacique Inakayal y su familia es paradigmático ya que quizás sea el que más resonancia tuvo en los discursos históricos. Los sujetos colonizados por el naciente Estado argentino fueron objeto de la violencia estatal, pero también de ciertos discursos positivistas que sostenían la idea “científica” de una superioridad europea. Algunas de esas narrativas persisten en la actualidad en los imaginarios de nación de Argentina. El montaje que vincula los registros de la performance de 1994 con las fotos de Inakayal y de su familia da cuenta de los cambios producidos en el sistema de discursividad, y a la vez permite trazar relaciones que, para el público que asistió a ver la obra en los noventa, no eran evidentes (Silva Cantoni, 2021). Este es un ejemplo de cómo un trabajo performático (por el montaje original que propuso la curadora) a partir de los registros y los documentos puede habilitar otras cartografías del archivo.

### **Consideraciones finales**

A lo largo de este estudio propusimos un recorrido que nos permitió distinguir dos maneras diferentes de disponer de los materiales y registros que componen lo que podríamos llamar la “dimensión del archivo” de un artista de performance. Por un lado, reconocimos un criterio que responde al género curatorial y que organizó los distintos materiales tomando como eje la vida del artista y un recorrido por sus obras. Esa fue la elección adoptada por Janice Alva, la cual lógicamente respondió al objetivo de presentar una muestra retrospectiva. Por otro lado, propusimos un abordaje del archivo, entendiéndolo desde Foucault como sistema de discursividad, que atiende a los modos en que las performances de Gómez-Peña ponen en escena y tensionan las relaciones coloniales de poder y dominación que persisten hasta la actualidad. Ambos métodos se articulan en torno a la biografía performática del artista. Pero mientras que el criterio curatorial toma la figura del performancero como eje, la lectura que proponemos a partir de una mirada que entiende las obras de Gómez-Peña como casos de semiosis colonial nos lleva a trazar otras series. De

este modo, apostamos a rutas disímiles en la cartografía de un archivo (sobre muchos posibles) de un artista de performance. En la descripción de ese archivo reconocemos relaciones coloniales de dominación y resistencia que atraviesan y componen ese sistema de discursividad, formas de ejercicio del poder que se remontan a la historia de larga duración del colonialismo desde 1492, pasando por la institución de los estados modernos americanos hasta la actualidad.

Todas esas disputas y tensiones dejan su huella<sup>10</sup> en las performances de Gómez-Peña. Partimos del registro de esas manifestaciones semióticas para describir el sistema y la trama en que se inscriben. En este estudio, por tanto, adquieren relevancia las relaciones sígnicas que podamos establecer entre las diferentes series. Compartimos el punto de partida de Valeria Añón y Mario Rufer, quienes afirman que: “[...] el trabajo poscolonial de la memoria consiste menos en la remembranza o en ‘hacer emerger’ lo olvidado, que, en una tarea de conexión, de comprender a partir de aquello cuya asociación ha sido impedida” (2018: 119). Esa tarea nos habilita a trazar conexiones entre las performances de Gómez-Peña y las miles de vidas indocumentadas de Estados Unidos que son objeto de la violencia nacional/estatal y colonial desde 1848. De la misma manera, la performance de *La jaula* nos permite establecer un lazo con la historia oculta de los zoológicos humanos en Argentina. El trazado de ambas series, que podemos delimitar a partir del reconocimiento de las obras de Gómez-Peña en las tramas del colonialismo, nos posibilita ver cómo estas performances ponen en cuestionamiento los archivos instituidos de los estados modernos del norte al sur de nuestro continente. Poner el foco en ese diagrama nos lleva al momento en que los artistas de performance develan lo oculto, tal como decía Alcázar, al instante en que los espectros del archivo interrumpen el tiempo colonial de la nación.

---

10 Para la distinción entre marcas y huellas nos remitimos a Verón (2011).

## Referencias

- Alcázar, Josefina (2014). *Performance. Un arte del Yo: Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI.
- Alva, Janice (2017). "Un popurrí dedicado a...". Guillermo Gómez-Peña, *Mexican (In)documentado*. Catálogo de exposición. México: Museo de Arte Moderno.
- Añón, Valeria y Rufer, Mario (2018). "Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente". *Tabula Rasa*, n.29. 107-131. [fecha de Consulta 30 de abril de 2022]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39657713006>
- Carrigan, William D. y Clive Werr (2013). *Forgotten Dead Mob Violence against Mexicans in the United States, 1848-1928*. Oxford: Oxford University Press.
- Castillo, Alejandra (2020). *Adicta-imagen*. Buenos Aires: La Cebra.
- Catelli, Laura (2017). "Mestizaje, hibridez y transmedialidad. Categorías en tensión en performances y prácticas fronterizas de Guillermo Gómez-Peña y La pocha Nostra". *El taco en la brea*, vol. 4, n. 6. 174-190. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6970>
- Catelli, Laura (2020). *Arqueología del mestizaje: Colonialismo y racialización*. Temuco: UFRO-CLACSO.
- Deleuze, Gilles (2016). *Foucault*. México: Paidós.
- De Oto, Alejandro (2011). "Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial". *Tabula Rasa*, n. 15. 149-169. Disponible en: <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1390>
- Fanon, Frantz (2009) [1952]. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fusco, Coco (2011). "La otra historia del performance intercultural". Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez-Peña, Guillermo (2005). "Cicatrices argentinas". *Página/12*, 14 jun. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/subnotas/52358-17516-2005-06-14.html>
- Gómez-Peña, Guillermo (2011). "En defensa del arte del performance". Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez-Peña, Guillermo (2017). "Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña: Una cronología performática". Guillermo Gómez-Peña, *Mexican (In)documentado*. Catálogo de exposición. México: Museo de Arte Moderno.
- Guasch, Ana María (2015). *Arte y archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

- Mignolo, Walter (2013). *De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar descolonial*. Quito: Abya-Yala.
- Phelan, Peggy (2011). "Ontología del performance". Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, Aníbal (2014). *Cuestiones y Horizontes. De la dependencia Histórico estructural a la Colonialidad/Decolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso/Unesco.
- Rolnik, Suely (2008). "Furor de Archivo". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, n. 18-19. 9-22. [fecha de Consulta 30 de abril de 2022]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41411852001>
- Rufer, Mario (2021) "Semiosis colonial". Beatriz Colombi (coord.) *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires: Clacso.
- Rufer, Mario (2016). "El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial". F. Gorbach, F. y M. Rufer. *(In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura (160-186)*. México: Siglo XXI, UAM.
- Schneider, Rebecca (2011). "El performance permanece". Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Segato, Rita (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silva Cantoni, Marcelo (2021). "Archivo y performance: reflexiones a partir de dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires, de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña". *Heterotopías*, vol. 4, n. 7. 1-31. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33718>
- Taylor, Diana (2015). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Verón, Eliseo (2011). *La semiosis social: Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona. Gedisa.