

# SONIDOS QUE ACONTECEN: LA PERFORMANCE SONORA COMO UMBRAL

Mercedes Savasta Alsina  
Universidad Nacional de La Plata  
Universidad Nacional de las Artes  
*mene.savasta.alsina@gmail.com*

## Resumen

El uso de la categoría performance sonora se ha generalizado en los últimos años en Argentina, circulando sobre todo como modalidad del arte sonoro, en los bordes de la música o en las variantes contemporáneas del arte de acción. La performance sonora vincula hábitos productivos y espectatoriales de distintas prácticas artísticas y se define en la apreciación de lo sonoro, ya no necesariamente desde las competencias de los lenguajes musicales, sino desde la fijación en el acontecimiento, en la acción de estar allí. Sin embargo, ¿qué define su estatus genérico? ¿qué distingue una performance sonora de un concierto de música? Difícilmente esa distinción se establezca sólo con observar la materialidad de las obras. Para eso es necesario atender a los modos en que ellas se vinculan con su situación de enunciación. Bajo esta perspectiva, la consideración de una obra como una performance sonora resultará de poner en funcionamiento una red de relaciones, cuyas claves de lectura se encuentran en su entorno discursivo.

**Arte sonoro, Performance sonora, Transdisciplina, Género, Umbral**

## DESDE LOS UMBRALES

El uso la expresión performance sonora ha sido recurrente en los bordes de la música, la música experimental y ciertos espacios del arte contemporáneo en las últimas décadas. La performance sonora tiene el sesgo de dos géneros jóvenes: el arte sonoro y la performance. Diremos que como categoría participa de dos genealogías que, casi como una superposición, configuran un umbral entre géneros.

La performance sonora ha ido ganando terreno propio como una práctica específica en los últimos 20 años. Se desarrolla como una variante de la performance, en la que el sonido es mayormente el protagonista. Paralelamente, la categoría se ha instalado en el léxico artístico como una de las vertientes del arte sonoro en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI,

Como suele ocurrir en la historia del surgimiento de nuevas categorías, en un primer momento exploratorio el término fue requerido por las más diversas prácticas. Hoy a grandes rasgos, lo encontramos denominando acciones artísticas orientadas al sonido y la práctica de músicos que en un tono experimental ponen en jaque a los hábitos productivos de la música como gran género. A la vez, en los relatos de artistas, críticos e historiadores es referido muchas veces como un subgénero del arte sonoro.

La performance es un género híbrido por naturaleza. A lo largo de la historia ha sabido ser muchas veces el origen y el final de los grandes géneros artísticos. Sobre todo desde el siglo XX en adelante, la performance ha funcionado como lugar de encuentro de voluntades que, en busca de la renovación de los lenguajes y hábitos de producción y consumo del arte, encuentran en ella una zona liberada, en la que casi vale todo.

La performance encarna la idea de umbral desde múltiples perspectivas. Surgió en los umbrales de los géneros artísticos en el final de la modernidad. Se desarrolló en los umbrales del mercado artístico por

su condición efímera. Surgió de los umbrales del arte, los umbrales de lenguaje, cuando desde la prehistoria el primer hombre ensayó sus desafíos a través de un acto simbólico y ritual. La performance proviene y señala los umbrales de la moral y la ética: la performance ha solido ser de las formas artísticas más cuestionadoras del sistema social, en muchos casos justificando con el sentido estético el llevar a la acción tabúes y perversiones culturalmente condenadas. Lleva en su esencia la renovación constante y suele refrescar las anquilosadas prácticas de otros géneros más conservadores.

El arte sonoro por su parte, también establece un umbral. Como práctica artística hunde sus raíces en las vanguardias y manifiesta recién su identidad específica hacia el final del siglo XX, como una práctica transdisciplinaria, que se ocupa de analizar e interpelar la condición del sonido como materia o como tema, a través de modalidades como la instalación sonora, la acción sonora o la escultura sonora entre otras.

En esos umbrales transdisciplinarios se produce el encuentro del sonido con la tradición de la performance. De allí surge la energía que renovará sobre todo la experiencia musical. La performance sonora como modalidad de obra específica propone la apreciación de lo sonoro ya no necesariamente desde las competencias de los lenguajes musicales, sino desde la fijación en el acontecimiento, en la acción de *estar allí*, como en la performance. Así, una multiplicidad de perspectivas conviven en esta práctica como huellas de formas anteriores, como las capas de esta forma de arte híbrida.

## EL GÉNERO PERFORMANCE

El origen de la performance se extiende al origen mismo del arte. En la perspectiva psicoanalítica el arte surge de la sublimación, del juego simbólico a través del cual el hombre es capaz de satisfacer su deseo sin operar directamente en lo real, sino de modo diferido. El ritual, la acción estetizada que sustituye la acción concreta pero la

refiere a través de símbolos, probablemente fue la primera forma de arte que el hombre desarrolló.

La performance entendida de este modo, se ha desarrollado desde siempre. Sin embargo, el arte de la performance adquiere status de género artístico recién en el siglo XX, cuando desde la lengua inglesa se generaliza el uso de dicha expresión. Esto es hacia 1970, en los albores de la contemporaneidad, cuando la performance se consolida como un género específico. Roselee Goldberg rastrea este proceso desde las vanguardias:

La historia del *performance art* en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla, más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas<sup>1</sup>

La expresión *performance art* surge así del mundo del arte, propiamente de las artes visuales, universidades, museos y galerías para agrupar este *arte vivo hecho por artistas*, en el cual la acción es la sustancia de las obras. Esta adopción se debió entre otras razones al corrimiento paulatino de la identidad de la obra de arte del objeto al concepto, proceso al que mundo de las artes visuales asistió desde la primera mitad del siglo XX.

Como categoría genérica alberga las más variadas manifestaciones. Sin embargo para constituirse como tal debe haber ciertas recurrencias. Por ejemplo, en la performance el cuerpo del artista es soporte para llevar adelante una investigación sobre el comportamiento, para generar

---

1 Goldberg, R. (1996) Performance ART. Barcelona: Ediciones Destino. Pág. 9.

estrategias de intervención en la realidad. Una performance artística puede tener guión o no, puede incorporar más o menos al espectador, puede asociarse al ritual, a la apropiación del comportamiento cotidiano o ser más representativa, puede ocurrir en un espacio de arte, un espacio público, privado o en la naturaleza. La performance se distancia de otras artes escénicas además en términos retóricos, en la cuestión de la organización de su materialidad. Las operaciones que dan vida a las acciones, en general son importadas del mundo de las artes visuales. En su origen la performance se desprendía de la lógica compositiva del collage, la idea de obra inorgánica, en la cual se daba por tierra con los relatos lineales, componiéndose a partir de la descontextualización de fragmentos o su asociación arbitraria. En muchos casos ejecuta el concepto artístico, identificando su artisticidad con la idealidad que la acción evoca.

## EMPLAZAMIENTOS DEL SENTIDO

En la teoría de los discursos sociales Eliseo Verón propone que la realidad de lo social se construye en el plano de la discursividad, en lo que irá en llamar la *semiosis social*. Advierte que el fenómeno de producción sentido es sólo abordable a partir del estudio de la producción discursiva, donde “el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y a la vez los fenómenos sociales develan su dimensión signifiante”. Porque “toda producción de sentido, tiene una manifestación material” que establece una “configuración espacio-temporal de sentido”<sup>2</sup>.

Así es que para pensar el surgimiento de la noción de performance sonora, partimos de la idea de que ninguna manifestación material es por sí misma una obra de arte. Cada obra de arte es un enunciado que participa de una red discursiva constituida por todos aquellos enunciados que la preceden y aquellos que suscita a posteriori, que le otorgan el emplazamiento espacio-temporal de sentido del que Verón

---

2 VERÓN, E. (1987) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa. p 127.

habla. Al preguntamos por la capacidad que tiene una obra de significar, no basta con detenerse en sus propiedades materiales, sino que hay atender a las relaciones que establece con los eslabones de dicha cadena semiótica, es decir, analizar su circulación.

La pertenencia a un género por parte de un enunciado no es otra cosa que una de las formas de configuración espacio-temporal de sentido en la red semiótica. El género funciona como horizonte de expectativas y determina los comportamientos productivos y espectatoriales que le otorgan sentido al discurso. Pero justamente, el género de una obra no está inscripto en su materialidad, sino que se constituye en las múltiples lecturas que esa obra promueve. Son esas lecturas -que son nuevos discursos- las que configuran la circulación del sentido en el tiempo y en lo social.

## EPICENTROS Y PERIFERIAS: LA CIRCULACIÓN DE LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS

Al igual que todas las taxonomías y sistemas de representación a lo largo de la historia, la vida de los géneros artísticos es cambiante. Los grandes cambios sociales, económicos y culturales pueden producir el surgimiento de nuevos géneros o su reacomodamiento en la escala de valores.

Para observar el desarrollo de los géneros se puede atender a la historia de los mismos en el devenir temporal, es decir, estudiarlos en diacronía para describir su surgimiento y vigencia en el tiempo. También es posible abordar esta inquietud a través de un estudio sincrónico o de corte en la línea temporal, en el que se atienda a las relaciones que un género establece con otros en su misma época o entramado social, en torno a la idea de valor. Para esta tarea es útil servirse de lo que Pierre Bourdieu estudia bajo la idea del *capital cultural* al evidenciar que la cultura heredada o adquirida de las diferentes clases sociales no posee el mismo valor simbólico: el valor de los enunciados y su lugar

en el mercado de la significación responden a las condiciones sociales del enunciador y su situación. En esta perspectiva poder, legitimación y verdad se entrecruzan siempre que se produce un discurso, una apreciación de la realidad, un mundo posible.

En la Historia del Arte se puede observar este mecanismo: la inclusión o exclusión de determinados fenómenos en el relato histórico se produce mayormente de acuerdo a la visión del epicentro. Lo mismo ocurre con las categorías estilísticas y genéricas, que suelen ser importadas para explicar casos que poco tienen que ver con el origen de esos términos. El valor cultural que impera sobre el relato de occidente en la historia del arte, configura la herencia cultural de ciertos géneros y categorías, que persisten en el tiempo y el espacio.

## EL VALOR DE LA PERIFERIA

En este panorama entonces ¿cómo surge la novedad? ¿Cómo se incorporan nuevos elementos en un sistema de valores y bienes culturales? ¿Cómo surgen nuevas formas de arte?

A través de las figuras del juglar y el trovador la filósofa Marta Zátonyi describe el modo por el cual se establecen circuitos de sentido entre estratos o diferentes zonas de una sociedad. Es el juglar quien transita la periferia, se comunica con los habitantes de los umbrales, relevando sus experiencias y su visión del mundo, para luego llevar sus relatos transgresores al epicentro. Entretanto, el trovador es aquel cantor que cristaliza la mirada del gran relato y la palabra culta, que desde la aristocracia transfiere la visión paradigmática a las grandes masas.

Es posible pensar la existencia de diferentes prácticas artísticas en una metáfora geográfica. En la idea de que existen fronteras entre los géneros, a veces más visibles y otras menos evidentes, subyace una metáfora espacial. Así como se constituyen las culturas a través de la formación del paradigma, las formas de hacer arte surgen en relación con otras formas de arte, o bien anteriores, o bien coetáneas, a través

de las cuales definen sus coordenadas, sus límites y su extensión en los territorios del arte. Se puede imaginar así que las prácticas artísticas configuran mapas, que en cada época existen géneros privilegiados que funcionan como “foco central, fuerte y dominante, y unas franjas múltiples, difusas y dilatadas de zonas que fueron subordinadas y situadas en un entorno periférico.”<sup>3</sup>

La dinámica de esta cartografía es lo que nos interesa para poder hablar de lo específico de los lenguajes artísticos. La renovación infinita resulta del movimiento incesante de la relación entre el epicentro y la periferia. La transacción entre estos extremos define los circuitos del sentido que tarde o temprano configuran lo que damos en llamar géneros.

El epicentro impone sus pautas culturales, está identificado con el discurso dominante, por ejemplo: la Historia del Arte con mayúsculas, occidental, europea. Para la década del 70, en los orígenes de la performance, el epicentro también estaría representado por cierta persistencia moderna de valores encarnados en el arte autónomo, mercantilizado y venerador del artista genio.

La periferia es el mundo de los umbrales, constituido por los discursos menos validados que circulan errantes, esquivos a la clasificación de las categorías del epicentro. Sin embargo es ese umbral, como espacio específico, es el que puede provocar y aportar la renovación.

## PERIFERIAS GENÉRICAS

Dentro de los géneros existen zonas. Las obras que mayor tensión proponen a la estructura esencial que define el género constituyen el terreno de los umbrales. Aquellas obras de difícil clasificación, que muchas veces se sitúan en una zona intermedia entre los géneros, son las más propensas a traer el germen del cambio, la renovación del epicentro.

---

3 Zátanyi. M. (2007) Arte y creación. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual S.A. Pág. 61.



Por lo general, en la performance subyace una actitud que algunos autores denominan antiartística, en la medida en que con su condición efímera confronta las formas mercantilizables del arte. Sin embargo, al día de hoy es una forma instalada en los circuitos más institucionales del arte contemporáneo y -como muchos de los géneros artísticos en el siglo XX- en virtud de su desarrollo han surgido multiplicidad de nuevos géneros o subgéneros, que a su vez se definen en las diferencias que establecen con otros grandes géneros. Es ese el caso de la performance sonora, forma híbrida que gravita en el encuentro con otro género: el arte sonoro.

## LOS HÍBRIDOS DEL UMBRAL

Mediante la imagen de la *layerización* Marta Zátanyi explica la relación significativa de los productos culturales con su pasado. Citamos la cita que ella hace de Propp

(...) Lo viejo no siempre muere, como tampoco es siempre suplantado por lo nuevo. Lo viejo sigue coexistiendo con lo nuevo, bien en forma paralela, o integrándose formando un híbrido.<sup>4</sup>

A través del híbrido es posible construir un nuevo espacio-tiempo, ampliar el universo de significación. El híbrido propone algo nuevo, pero a la vez remite a las capas anteriores. Es diferente pero a la vez es igual. De lo contrario, sería ininteligible. La hibridación es el recurso a través del cual los significados y las prácticas culturales mutan permanentemente. Al mantener las huellas de formas anteriores, los cambios se absorben en una dimensión conocida. Así se establece un espacio-tiempo de encuentro, un umbral. El híbrido es esa forma de arte en la

---

4 Zátanyi. M. (2011) *Trovadores y juglares*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual S.A. Pág. 48.

que conviven elementos de distintas formas de comprender el mundo, de concebir el arte y sus hábitos. El híbrido se escabulle en todos los territorios, conectando los umbrales de los distintos centros de gravedad genérica, permitiendo el intercambio y la renovación.

El arte sonoro es una práctica híbrida. La categoría arte sonoro surge inicialmente en el universo de las artes visuales en el período histórico denominado posmodernidad, posthistoria o contemporaneidad, para designar aquella práctica artística que incorporando al sonido como un material privilegiado se convierte en una de las vertientes del *arte contemporáneo* (Savasta Alsina, 2013). A principios del siglo XXI el uso de este término se generaliza incluyendo también la labor artística de músicos y compositores, en la preocupación por hacer obras que, utilizando el sonido, a la vez reflexionan sobre la espacio-temporalidad de su emplazamiento. Dichas prácticas emergen principalmente de las escenas de la música experimental, la composición electroacústica y los ámbitos de vinculación entre arte y tecnología.

El arte sonoro así vincula hábitos productivos de distintas prácticas artísticas y establece un campo transdisciplinar que interpela, expande y tematiza los espacios en los que se desarrolla. Sus emplazamientos espacio-temporales constituyen umbrales entre disciplinas, entre géneros y entre circuitos. El ser de la obra sonora se configura en el emplazamiento espacio-temporal de un encuentro: el encuentro de al menos dos posibilidades de entender al arte. Así constituye un umbral, un espacio de transacción, intercambio, una orilla bañada por dos ríos.

La performance sonora constituye una de las formas de ese encuentro. Señala la coincidencia del espacio periférico de dos comportamientos genéricos y solicita al espectador atender a la herencia cultural de ambos enunciados para comprender el complejo de su significación. Porque es performance, arte sonoro, música y artes visuales, todo a la vez. Son todas huellas que aparecen en capas que aguardan ser actualizadas en nuevas lecturas. Esa es la renovación de los umbrales.

## UN CASO: ACONTECIMIENTO

La performance sonora explota las posibilidades del acontecer del sonido. A diferencia de las artes visuales, la música como arte temporal posee una larga historia de la presencia del cuerpo en la obra. Sin embargo la música instrumental o cantada restringía ciertos hábitos para sí, distinguiéndose claramente de otro tipo de comportamientos corporales, ya sea de otras artes o de otros campos de la vida. Con el advenimiento de los experimentalismos se expande el repertorio de operaciones que definen la figura del músico. A la vez, la voluntad de crear situaciones sonoras, más que la de “escribir música”, señala el corrimiento del interés sobre el argumento musical hacia los procesos que resultan en música. Lo que preocupa es el sonido como acontecimiento, el *estar ahí*. Bajo estos lineamientos se produce el cruce definitivo que conlleva la formulación de la acción sonora como una forma de arte.

Un ejemplo de esta perspectiva es el colectivo Bueníssimo, de Buenos Aires, que en sus múltiples modalidades de obra exploraba el comportamiento y celebraba el proceso de hacer arte, al punto de a veces confundirlo con su propia vida. En el 2010 el trío realizó una experiencia titulada Riquíssimo. La invitación convocaba al espectador a presenciar una cena/performance sonora a partir de la pregunta: *¿cuánto dura una cena?* Inspirados en la iconografía de la última cena, los tres invitaron a 7 artistas a que asistieran caracterizados en un personaje de gala y llevaran comida y cubiertos a la canasta. La acción consistía en atender a los sonidos que se producían en el ritual cotidiano de la comida. Había micrófonos de contacto en la mesa que permitían amplificar los sonidos de los cubiertos y movimientos sobre la mesa. La inquietud sobre la duración de la cena era abordada desde el señalamiento de lo temporal en lo sonoro. Todo lo que sonaba en la cena constituía el relato: las voces, los cubiertos y vajilla, un megáfono, las conversaciones surrealistas que caracterizaban cada encuentro de Bueníssimo. Esta performance tuvo lugar en el marco del ciclo Niños Consentidos

en el Club Matienzo de Buenos Aires, donde había más propuestas en simultáneo. De este modo el espectador, al circular por la muestra, podía encontrar esta acción en una sala y permanecer el tiempo que quisiera atendiendo al ritual de la comida desde una perspectiva sensorial y estetizada.



Riquísssimo. (2010) Buenísssimo.

## OTRO CASO: LAS HUELLAS DE LA MÚSICA

Como cualquier nueva forma de arte, la performance sonora surge del agotamiento de las relaciones que constituyen a los géneros que la anteceden, como si emergiera de las grietas de una forma en mutación. En muchos casos se denomina performance sonora a una dislocación de la práctica de la música en vivo, específicamente del género concierto o recital, que al modificarse su circunstancia de enunciación, es habitualmente nombrada como performance, aún cuando material y compositivamente sea bastante similar a la *música*.

Tal es el caso de Nicolás Varchausky quien desde su página de artista define como performance sonora a su obra *La biblioteca ciega* (2011). Dicha obra fue una velada sonora en dos partes que tuvo lugar

en la antigua sala de lectura de la ex Biblioteca Nacional (actual Centro Nacional de la Música), de la cual Jorge Luis Borges supo ser director cuando ya estaba ciego. Genéricamente, podríamos denominar la obra como una performance *site-specific*, en la medida en que la serie de piezas que conformaban el programa de la noche tematizaban aspectos simbólicos de ese edificio institucional. Tocar la luz con los ojos cerrados y develar el alma de las letras, fueron las dos metáforas que eligió el artista para tejer el sonido con el aura histórica del edificio.



Imagen 02

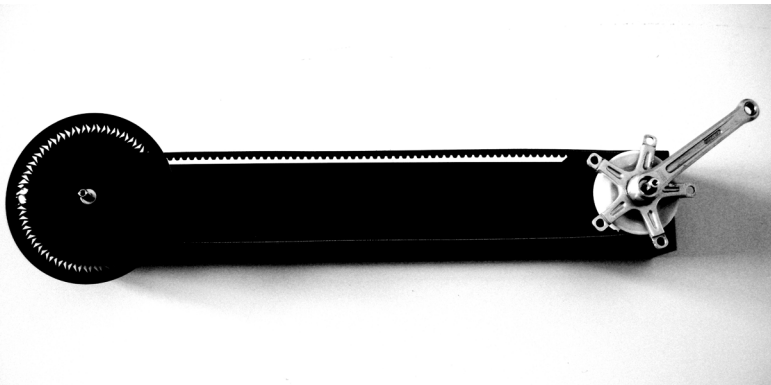


Imagen 03



Imagen 04

La biblioteca Ciega. (2011) *Nicolás Varchausky*. Performance site-specific en la ex Biblioteca Nacional, actual Centro de la Música Buenos Aires, Argentina.

La primera parte consistía en la escucha de tres piezas acusmáticas<sup>5</sup> en total oscuridad. Las tres obras electroacústicas estaban realizadas cada una a partir de la grabación de una consonante diferente, que luego mediante procesos devino en una vasta paleta tímbrica y textural. Las letras del alfabeto producían así sonidos diversos y eran oídas en la oscuridad, como una lectura a ojos cerrados.

---

5 “Acusmático: Un término pitagórico vuelto a poner en uso en 1955 por Jérôme Peignot, quien lo considera "la distancia que separa a los sonidos de su origen", es decir, una presentación únicamente sonora, propia de la música electroacústica. Para algunos, el término es muy preciso y se refiere específicamente a esta situación de escucha. Sin embargo, el uso de este término se ha ido ampliando hasta describir un género el cual, en gran medida, se deriva de la tradición de la Música Concreta (Musique Concrète) y se apoya sobre esta situación de escucha.” Definición extraída del Glosario de *EARS: Electroacoustic Resource Site*. [http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=rubriqueLang&lang=es&id\\_rubrique=194](http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=rubriqueLang&lang=es&id_rubrique=194)

Extendiendo este vínculo entre los significantes de la luz y oscuridad con la ceguera, la segunda parte también efectuaba una reflexión de sitio específico a través de tres performances. Miembros de la Banda Sinfónica de Ciegos manipulaban tocadiscos óptico-mecánicos y *backlights* sonoros, una serie de instrumentos fotosensibles que el mismo Varchausky diseñó.

La ejecución del concepto es probablemente lo que en términos retóricos sitúa esta obra en el campo de la performance. La composición, la sonoridad, la acción y quienes la llevan a cabo están al servicio de la tematización del emplazamiento. Como una variación del género concierto, interpela sus hábitos espectatoriales al abordar el espacio como un componente simbólico. De ese modo la obra adquiere una dimensión autorreferencial que la acerca a las prácticas del arte contemporáneo, ya que la obra habla de su ser obra, reflexiona sobre su *estar-siendo-allí*.

## ENTONCES

Desde la periferia genérica es más fácil renovar las estructuras esenciales de las prácticas. Provieniendo de los umbrales encontramos esa energía renovadora que da lugar a nuevas formas de arte. La hibridación es la operación a través de la cual dicha novedad aparece, permitiendo conservar la referencia de lo anterior. En ese mecanismo observamos que en los casos que abordamos se conjugan los hábitos productivos y de consumo de distintas prácticas artísticas establecidas previamente.

La performance sonora aparece así como una habitante de la periferia de distintos géneros. Quizás sea el signo de la contemporaneidad: quizás más que nunca los nuevos géneros y los nuevos lenguajes sean difíciles de ubicar en un mapa como algo fijo. Las prácticas artísticas híbridas definen encuentros en umbrales, en zonas de coincidencia y movilidad. Una cartografía compleja con multiplicidad de epicentros y periferias.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, P. (1980) “El mercado lingüístico”, en: *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980. Traducción: Mabel Piccini.
- Goldberg, R. (1996) *Performance ART*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Verón, E. (1987) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (1995) *Construir el acontecimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Litch, A. (2007) *SOUND ART. Beyond music, between categories*. New York: Rizzoli Internacional Publications.
- Moyinedo, S. (2008) *¿Cuándo hay arte? Determinaciones discursivas de la circulación artística*. Inédito.
- Savasta Alsina, M. 2013. *Arte sonoro en Argentina: Categoría y umbral*. publicación digital de las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, 12 y 13/09/2013, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata. ISBN 978-950-34-1003-5
- Zátanyi, M. (2011) *Trovadores y juglares*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual S.A.
- Zátanyi, M. (2007) *Arte y creación*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual S.A.
- La biblioteca Ciega. (2011) *Nicolás Varshausky*. Performance site-specific en la ex Biblioteca Nacional, actual Centro de la Música Buenos Aires, Argentina.
- *Riquíssimo*. (2010) *Bueníssimo*. Performance sonora. Club Matienzo, Buenos Aires, Argentina.