

Políticas y eróticas de los modos de producción en las artes vivas

Rolf Abderhalden

Uniersidad Nacional de Colombia
Bogotá, Colombia
rolfmapa@gmail.com

Adriana Urrea

Universidad Nacional de Colombia
Bogotá, Colombia
urreadriana@gmail.com
orcid.org/0000-0002-9078-2127

Resumen | Después de doce años (2007-2019) de existencia de la MITAV –Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas– en Colombia, en sus dos sedes de Bogotá y Barranquilla; de haber construido y consolidado un nuevo campo de pensamiento/ creación y de hacerle seguimiento a las múltiples polinizaciones que ha producido este campo en América Latina, se ha hecho necesario fortalecer la intuición inicial con que se creó el concepto de Artes Vivas. Para ello, hemos rastreado a través de más de cien trabajos de grado, la singularidad de sus modos de producción como potenciadores de experiencias y afectos que ponen en juego la pregunta por la producción de la vida y de la vida como producción, excediendo su definición biológica y señalando la importancia del Deseo y de su inscripción en el espacio común. En estos últimos dos años, en particular, hemos hecho énfasis en las dimensiones política y erótica de distintos modos de producción de subjetividades y de cuerpos singulares y colectivos, en un ámbito de acciones poéticas, necesariamente improductivas y rabiosamente vitales.

PALABRAS CLAVE: Política. Erotismo. Artes escénicas.

Política e erótica dos modos de produção nas Artes Vivas

Resumo | Após doze anos (2007-2019) da existência do MITAV - Mestrado Interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas - na Colômbia, nas suas duas localidades em Bogotá e Barranquilla, tendo construído e consolidado um novo campo de pensamento / criação e seguindo as múltiplas polinizações que esse campo tem produzido na América Latina, tornou-se necessário fortalecer a intuição inicial com a qual o conceito de Artes Vivas foi criado. Para tanto, revisamos mais de cem projetos de conclusão de curso, a singularidade de seus modos de produção como potencializadores de experiências e afetos que colocam em jogo a questão da produção da vida e da vida como produção, ultrapassando sua definição biológica e apontando o importância do Desejo e sua inscrição no espaço comum. Nos últimos dois anos, em particular, temos enfatizado a dimensão política e erótica de diferentes modos de produção de subjetividades e corpos singulares e coletivos em um campo de ações poéticas necessariamente improdutivas e raivosamente vitais.

PALAVRAS-CHAVE: Política. Erotismo. Artes performáticas.

Politics and erotics of the modes of production in Living Arts

Abstract | After twelve years (2007-2019) of the existence of MITAV –Interdisciplinary Master’s Degree in Theater and Living Arts – in Colombia, in its two locations in Bogotá and Barranquilla, and having built and consolidated a new field of thought / creation and following up on the multiple pollinations that this field has produced in Latin America, it has become necessary to strengthen the initial intuition with which the concept of Living Arts was created. For this, we have retraced more than one hundred degree projects, the singularity of their modes of production as enhancers of experiences and affections that put into play the question of the production of life and life as production, exceeding its biological definition and pointing out the importance of Desire and its inscription in the common space. In the last two years, in particular, we have emphasized the political and erotic dimensions of different modes of production of subjectivities and singular and collective bodies in a field of necessarily unproductive and angrily vital poetic actions.

KEYWORDS: Policy. Eroticism. Performing arts.

Enviado en: 30/11/2020
Aceptado en: 22/12/2020
Publicado em: 23/12/2020

Abrazar la voz del Deseo

En el canto XII de la *Odisea*, la diosa Circe acoge a Ulises y a los navegantes que lo acompañan, tras su regreso del Hades.

Ulises, personaje principal de la *Ilíada*, conocido también como Odiseo, por su papel protagónico en la *Odisea* –ambos poemas épicos atribuidos al poeta Homero– intenta regresar a Ítaca, su patria, después de diez años de la guerra de Troya. El retorno duró otros diez años.

Para proseguir su viaje, la diosa advierte a Ulises de los peligros que corren él y su tripulación en su siguiente paso: la isla de las Sirenas.

Tendrás que pasar cerca de las Sirenas que encantan a cuantos hombres se les acercan. ¡Loco será quien se detenga a escuchar sus cánticos pues nunca festejará a su mujer y a sus hijos y su regreso al hogar! Las Sirenas le encantarán con sus frescas voces. [...] Pasa sin detenerte después de taponar con blanda cera los oídos de tus compañeros. ¡Que ninguno de ellos las oiga! Tú sólo podrás oírlas si quieres, pero con los pies y las manos atadas y en pie sobre la quilla, hazte amarrar al mástil para saborear el placer de oír su canción.¹ (HOMERO, XII, pp. 39-50)

Ulises escucha los consejos de la diosa y al avistar la isla de las Sirenas unta la cera recién derretida en los oídos de los remeros, tras haber ordenado que se le amarre de pies y manos al mástil de la embarcación. Al llegar la nave frente a su isla, las Sirenas lanzan estas palabras antes de entonar su misterioso canto.

Detén tu nave y ven a escuchar nuestras voces. Porque nadie en su nave pasa aquí sin que atienda a esta voz que fluye de nuestras gargantas. Quien escucha contento se va conociendo mil cosas que ignoraba [...]. (HOMERO, XII, pp. 185-188)

Este relato mítico, recogido por Homero y re-escrito bajo múltiples versiones a lo largo de los siglos, constituye el impulso poético del proceso de pensamiento/creación que exponemos a continuación, con el nombre de “Políticas y eróticas de los modos de producción en las Artes Vivas”. De esta mitología proponemos un motivo y cuatro figuras. Un *motivo*, en su acepción musical, y cuatro *figuras*, en su sentido pictórico, tal como lo define el pintor Francis Bacon (DELEUZE, 2009), y también, en su sentido “post-dramático” enunciado por el dramaturgo alemán Heiner Müller.

La Sirena, como encarnación del Deseo, de Eros, constituye el *motivo*, es decir, la célula, el patrón rítmico-melódico de esta propuesta. Las cuatro *figuras* se relacionan al motivo, cada una a través de una operación específica (atarse, cantar con virtuosismo, taponarse los oídos, o saltar) que nos sirven para desplegar algunas políticas y eróticas de los modos de producción en las Artes Vivas. La figura de Ulises, la figura de Orfeo, la figura de los remeros de la embarcación y la figura de Butes, el remero indisciplinado, corresponden, cada una, a una táctica o a una

¹ Es ésta una versión libre de la traducción de la *Odisea* publicada en Gredos, en cotejo con otras versiones de este texto clásico.

estrategia de *escucha* de la voz de las Sirenas que acepta, o no, el reto pleno del Deseo.

Poco sabemos de aquello que escuchó Ulises mientras atravesaba la isla de las Sirenas ya que se trata, ante todo, de una experiencia que atraviesa al cuerpo en todos sus sentidos. Lo que las palabras de las Sirenas nos han dicho, es que quienes escuchaban sus voces "se iban alegres después de conocer algo que ignoraban" (HOMERO, XII, p.188), pero no contamos con relato alguno de quienes las escucharon. Sólo tenemos la certeza de que Ulises desea escuchar la voz de las Sirenas y no cesar de escucharla, como se lo dice al Rey Alcínoo, tras su naufragio antes de llegar a Ítaca.

Entonces mi corazón deseó escucharla y ordené a mis compañeros que me soltaran haciéndoles señas con mis cejas, pero ellos se echaron hacia delante y remararon, y luego se levantaron Perímedes y Euríloco y me ataron a más cuerdas, apretándome todavía más. (HOMERO, XII, pp.193-196)

Este canto constituye, para nosotrxs, la fuerza audible del *Deseo*.

El héroe griego, racional y astuto, que representa Ulises, encarna la figura del hombre blanco, occidental, antropocéntrico, heteronormativo, que quiere *conocer*, conocer el Deseo, y dominarlo, no sucumbir ante él. La voz del Deseo representa un peligro demasiado grande, no solo para él sino también para su empresa y el colectivo que lo acompaña. Ulises no viaja solo.

Los remeros son la fuerza de trabajo, responsables de la producción de movimiento que hace posible que la máquina/embarcación avance con el fin de que la empresa de la que hacen parte alcance su objetivo. Estos *operarios*, que sólo viven para trabajar, que trabajan para sobrevivir y que obedecen las órdenes de sus superiores, realizan su labor mediante una *techné* específica, una tecnología del cuerpo que se vería perturbada por la escucha del canto de las Sirenas. Esta escucha les será, por lo tanto, prohibida.

No obstante, Butes², un remero indisciplinado, desobedece las órdenes de Ulises. Se arranca la cera que taponaba sus oídos y *escucha*.

Orfeo, el poeta/cantante, canta, a todo pulmón, en la proa del barco. Ha sido contratado para que, con su *techné*, el canto armónico, opaque y neutralice la seducción del canto disonante de las Sirenas. Orfeo sólo parece escuchar su propio canto, su poderosa *techné*, su virtuosismo vocal, su arte, como lo llamaría Occidente siglos después. Pero Butes escucha, por encima de la voz armónica de Orfeo, el canto *disarmónico* de las Sirenas y sin pensarlo, se arroja a las profundidades del agua para abrazarlo.

¿Contra qué hay defensa sino contra algo que no es otra cosa que el Deseo?, nos pregunta Lacan.

Ulises, el dueño de la embarcación y quien ha puesto en marcha la máquina del retorno a su casa, sus propiedades, entre ellas su mujer, Penélope, se defiende

² Ver Quignard, P. (2011). Butes. Madrid: Editorial Sexto Piso.

de aquel canto que lo podría llevar a la muerte o a la locura o a la alegría de conocer “muchas cosas que ignoraba”. Ulises, el “héroe”, quizá consideraba que ya todo lo conocía y que dueño del mundo, podría vanagloriarse de ser el único sobreviviente al canto de las Sirenas por su astucia, que en realidad es la de la diosa Circe. Se hace evidente una alianza entre el poder de los inmortales con el de ciertos mortales, los que ejercen el poder sobre los cuerpos y el trabajo de otros.

Los remeros, nos dicen los relatos, aceptan no escuchar. Quizá nos les interesa ese canto, sino apenas su sobrevivencia, regresar a casa. O, tal vez, desconozcan el alcance de su obediencia. Lo que sí es cierto es que, sin su *techné*, remar, Ulises no habría llegado a Ítaca.

Insurrecto, Butes escapa tanto a la razón instrumental de medios y fines de Ulises como al canto virtuoso y narcisista de Orfeo. Se aleja también de sus compañeros operarios en cuanto parecería que algo más que la sobrevivencia lo lleva a remar. No se defiende, tal vez, porque acepta escuchar las fuerzas vitales de las cuales son portadoras las Sirenas. Quizás intuye, que esa prohibición que *sujeta* a los remeros al movimiento acompasado de sus remos, anuncia la posible liberación de su condición de *sujeto* y el emerger de una subjetividad, es decir, de una singularidad.

Eróticas en los modos de producción en las Artes Vivas

El erotismo es la ~~aprobación~~ afirmación de la vida hasta en la muerte.
Georges Bataille

Partimos de un *motivo*, el Deseo, y de cuatro *figuras* míticas, que ocupan cada una un lugar y desempeñan un papel, así como una tarea específica, en esta máquina/embarcación, para desplegar cuatro políticas de producción de subjetividad del/de la sujeto artista en el campo que hemos llamado *Artes Vivas*. Asumimos que estas figuras abren a unas tipologías de las maneras de hacer de las prácticas artísticas en la Artes Vivas, que no se excluyen entre sí, sino que dadas las condiciones actuales de los modos producción del capital financiero, conviven en cada artista y generan tensiones complejas y paradójicas que suponen una negociación permanente entre las fuerzas eróticas y las formas del establecimiento, entre el riesgo y la seguridad; entre la producción de subjetividad y la explotación. O, mejor, entre la pura inutilidad y la productividad que instrumentaliza, de una u otra forma, el Deseo.

Las Artes Vivas constituyen un campo post/disciplinar, in/disciplinado, en el cual el cuerpo se posiciona como máquina deseante o ensamblaje maquínico ante cualquier acto o proceso de creación y, en esta máquina, los afectos, en tanto que efectos de las fuerzas de la vida sobre los cuerpos (ROLNIK, 2018), representan el eje de sus operaciones, a la vez éticas, estéticas y políticas.

En cada una de estas cuatro figuras –Ulises, Orfeo, los remeros, y Butes– podemos señalar una particular relación al Deseo –el peligroso canto de las Sirenas– que nos permite interpelar, por la misma vía, no solo el lugar primordial de la erótica en la creación artística sino también el agenciamiento y puesta en obra de distintos

modos de producción de lxs artistas en su obrar.

A la revisión de algunos autores lejanos como Bataille, Deleuze, Guattari y de otras, más cercanas, como Suely Rolnik y Giulia Palladini, que nos acompañan en esta indagación, se ha sumado la tarea de mapear al interior de un campo situado: la producción poética de más de cien artistas, egresados de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional entre 2007 y 2019.

A partir de la provocación de Bataille (2009) que aparece en el epígrafe con el que abre este acápite, sustituimos el término normativo de aprobación por uno afín al de conato: afirmación de la vida. Aquí asumimos que el Deseo, en cuanto potencia, está en la base de toda producción artística, generando siempre una tensión en la experiencia, una *violencia*, que no es más que nuestro Deseo obrando.

Este Deseo obrando hace parte de una *máquina*, para la que Félix Guattari propone el término “máquina deseante”, que no es un componente secundario de las *techné*, sino que, cada *techné* es parte del tema más extenso de ésta.

Esta ‘máquina’ está abierta al exterior y a su entorno maquínico, y mantiene todo tipo de relaciones con los componentes sociales y las subjetividades individuales. Se trata de extender el concepto de máquina tecnológica hasta el de ensamblaje maquínico.” (apud RAUNING, 2006, p. 221)

¿Qué tipo de trabajo, qué modo de producción, qué operaciones harían en este ensamblaje maquínico que constituyen las Artes Vivas nuestras cuatro figuras –Ulises, Orfeo, los remeros y Butes–? Y, siguiendo a Guattari, ¿qué tipo de relaciones sociales y con el Deseo establecen?

Si bien el mito nos permite discernir cuatro posturas diferenciadas al interior de la máquina/embarcación, en las condiciones actuales del sistema del arte como parte de la gran maquinaria del capital financiero, estas figuras ya no actúan ni se relacionan independientemente con el Deseo, sino que se yuxtaponen. Esto significa que en los modos de producción de un gesto, aparecen tácticas y estrategias propias de cada una de estas cuatro figuras; formas de negociación con el Deseo y con el poder del capital.

Hablamos de *gesto* y no de “obra” al referirnos a las producciones de arte para señalar que en el campo de las Artes Vivas, esta noción moderna de obra –acción, actuación u objeto acabado, sólido y estable– ha sido desplazada hacia la noción de gesto que postulamos para la gestación del campo de las Artes Vivas en Latinoamérica.

“El “gestus”, según lo que dice Benjamin de Brecht, “se destaca tanto más, cuanto más a menudo se interrumpa una actuación.” (BENJAMIN, 1966?, p. 12) Es la interrupción de un acto en el caso de Brecht, pero también es una interrupción de la relación refleja y obvia entre el gesto y la expresión corporal, o entre un gesto y la transcripción de un significado. El gesto, como lo postulamos en la MITAV, no se reduce aquí, al igual que el “gestus” brechtiano, a una mera fisicalidad instrumental, individual y psicológica, sino que es portador de una “fisicalidad social”, que nosotrxs preferimos llamar una “fisicalidad de lo común”, por fuera del sujeto, extra

sicológica; no es entonces un conductor privilegiado de un carácter ni tampoco la materialización expresiva-sentimental-emocional de una imagen y de una acción. Además de su(s) *techné*, el gesto constituye, en nuestra propuesta, una praxis y una ética.

De allí que también sea una grieta en la representación o el recuerdo, que salvaguarda la memoria colectiva (en tanto que gesta), pero también que pone en movimiento la fuerza invisible del Deseo (del canto de las Sirenas para seguir con nuestro *motivo*), que emerge y toma forma en los otros cuerpos, permitiendo, desde la singularidad, un acercamiento a lo común, a lo político.

Si Brecht definió el *gestus* a partir de su pregunta por el actor y, en general, del teatro, nosotrxs postulamos el gesto como una noción que desborda el marco de la escena, hacia el arte en el *campo expandido*, tal como lo define Rosalind Krauss (2002). Este campo diluye fronteras disciplinares, modos de hacer que se producen tanto en el espacio como en el tiempo. El gesto deviene una suerte de intervalo, una *apnea*, una tensión, que no tiene expresión predeterminada y que ocurre en un *entre* espacio-temporal.

Se produce tras un intenso proceso u ocurre de súbito y trae en él incrustados muchos tiempos y espacios, como la apnea que sucede a la inspiración y antecede a la expiración, o viceversa. El gesto es la paradoja de la acción: quietud y suspensión son parte de su pulsar impredecible. En él se dan representaciones que remiten al recuerdo voluntario, y también produce contracciones intensivas, fuerzas aprehensibles, epifanías, al decir de Benjamin, que insisten en otros gestos, otros cuerpos, otras imágenes, para aparecer anacrónicamente en ellos. Es lo que Aby Warburg denominó *Nachleben*, y que Didi-Huberman describe así: “un ser del pasado que no acabó de sobrevivir. En un momento, su retorno a nuestra memoria, deviene la urgencia misma, la urgencia anacrónica de aquello que Nietzsche denominó inactual o intempestivo.” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 33)

Por otra parte, como señala Agamben (2000), el gesto por el que hemos apostado expone, ante todo, su *medialidad*; es, a la vez, organicidad y artificio, necesidad y contingencia; pero también indeterminación y promesa sin fin ni finalidad. El gesto es, pues, pura potencia y confronta a lxs artistas con la urgencia de lo inactual y con una posibilidad que sobrepasa toda obra acabada.

Tanto la *fisicalidad* de lo común, que proponemos en lugar de la “fisicalidad de lo social” de Brecht, como la *medialidad* que Agamben (2000) reelabora a partir de Varrón, nos permiten abrir el gesto a su dimensión ética/poética/política. Ambas problematizan la noción de acción confinada a su dimensión actual de “performance”, en tanto que proponen pensar la diferencia entre *facere* (hacer) y *agere* (actuar); entre un hacer que fácilmente cae en la instrumentalización y en la lógica de medios y fines, y un actuar que agencia relaciones sociales, pone en tensión la historia singular y colectiva, y necesariamente genera conflicto.

Las Artes Vivas devuelven así, para retomar una idea de Agamben frente al cine, las prácticas artísticas contemporáneas al *ethos* del gesto, un ecosistema poético/maquínico, en el sentido en que aquí lo exponemos: incierto, inactual, indeterminado, in/disciplinado, paradójico, donde el caos es matriz de la emergencia

poiética del Deseo.

En el mapeo del centenar de gestos y sus huellas (Tesis, en la denominación académica) de lxs artistas egresados de la MITAV, que llevamos a cabo durante dos años dentro de este ecosistema poiético, detectamos tres “ensamblajes maquínicos” que nombramos de la siguiente manera: *la máquina dislocada*, *la máquina ficcionada* y *la máquina residual*, según las operaciones que en ellas se destacan:

1) La máquina dislocada

En ella las operaciones producen algún tipo de desplazamiento de los “reperitorios” familiares y sus modos de producción sobre las disciplinas y las *techné* de las cuales provienen lxs artistas. Si bien el término de interdisciplinariedad está en el nombre mismo de la MITAV, ésta nos interesa más por el choque que puede producir entre las disciplinas (observemos que entre lo indisciplinar y lo interdisciplinar no hay sino un fonema que se in-ter-pone y los pone en tensión), y menos por lo consensual de un formato que deja intactas las disciplinas y sus modos de producción sin afectar su ensamblaje maquínico. Cada modalidad pedagógica de la MITAV –seminarios de investigación, talleres y laboratorios de creación– apunta a provocar este choque. Los gestos en los que se evidencia de manera más palmaria esta dislocación son estudiados por Paola Ospina y André Sztutman: podemos observar en ellos las fuerzas de una disciplina de origen que, en su choque con otras disciplinas, se desestabiliza, se desequilibra, se perfora y se enloquece hasta potenciar, *paradójicamente*, su ensamblaje maquínico con la producción de una forma inédita, imprevisible, desconcertante: como la seda que produce un gusano, un embrión de afectos por venir.

2) La máquina ficcionada

Obtienen en esta máquina preponderancia las operaciones sobre la dimensión biográfica presente en gran parte de los gestos de la MITAV, desde sus inicios, y los procesos de resignificación de los mitos, fábulas y relatos de la historia “personal”. Si bien, a lo largo de una década, Heidi Abderhalden invitó a lxs maestrands a explorar el territorio de los secretos y silencios de su biografía personal y/o familiar, estos no siempre lograron expandir su biografía de sujeto a un territorio por fuera de éste, donde sí se inscribe la historia en su dimensión colectiva. En los últimos años, la operación propia del *biografema* –táctica de escritura mediante la cual se “teatraliza” la biografía del sujeto en el escenario de la vida en común (BARTHES, 2002)– le permitió a ciertxs artistas tensar el arco entre la biografía y la historia colectiva. Señalando sensiblemente operaciones muy diversas, Diana Acosta selecciona algunos gestos que dan cuenta de la potencia de esta tensión, poniendo de manifiesto la extraordinaria fuerza de este ensamblaje maquínico como productor de una micropolítica de la subjetividad, más allá del sujeto moderno como entidad individual, *a priori*, solipsista, ausente de la historia colectiva.

No hay biografía más que de la vida improductiva. En cuanto produzco, en cuanto escribo, es el Texto mismo el que me desposesiona

(afortunadamente) de mi duración narrativa. El texto no puede contar nada; se lleva a mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria. (BARTHES, 2002, p. 72)

3) La máquina residual

Las operaciones realizadas sobre las materias, los materiales y sus derivados, escogidos por lxs artistas, para la producción de su gesto, entre el déficit y el excedente caracterizan esta máquina. Toda máquina produce algo (objetos, subjetividades, relaciones) a partir de materias primas. La MITAV llegó a establecer una diferencia entre materias y materiales. Por materias entendemos las fuerzas del Deseo, encarnadas en los cuerpos de lxs artistas: voz, palabra, tiempo, espacio, movimiento, sonido y el cuerpo mismo; mientras que los materiales son los medios que permiten darle forma a dichas materias: trazos, desechos, registros, archivos y residuos de todo tipo, por mencionar solo algunos entre posibilidades infinitas. En la época de la economía de mercado caracterizada por el consumismo exacerbado, se abre la pregunta por la productividad y la producción de mercancía que conlleva toda la producción de desechos y residuos y, por otra parte, la del trabajo im/productivo que se traduce en la producción de in/utilidad, propia de una economía de lo superfluo y del exceso. José María Rubio rastrea ciertas operaciones relevantes frente a esta producción de excedente, propia de una economía del Deseo, que intenta desesperadamente escapar a las garras del capitalismo y a la apropiación por parte del capital financiero de la producción de subjetividad y del trabajo inmaterial, para señalar la fuerza de lo im/productivo como resignificación y re-ensamblaje de una máquina deseante.

Políticas de los modos producción en las Artes Vivas

Al percibir la sutil utilidad de lo inútil... [el hombre] entra en el mundo del arte [.]. La utilidad de lo inútil, sería la utilidad de la vida, de la creación, del amor, y del [D]eseo.

Nuccio Ordine

Como dice Giulia Palladini (2015) hoy es imposible crear por fuera de los modos de producción del capital financiero, incluso cuando nos referimos al campo del trabajo improductivo que, podrían o no, efectuar lxs artistas. ¿Cómo mantener vivo el valor de uso del trabajo improductivo, incluso cuando su misma producción de improductividad tiene que negociar con la lógica del capital financiero? ¿Cómo operan entonces las Artes Vivas dentro de esa máquina que ha cooptado fuerzas de trabajo, fuerzas de creación y ha colonizado inconscientes, como bien lo ha resalta-do Suely Rolnik (2018)?

La figura de Butes y su obrar nos ayudan a arriesgar respuestas tentativas. Su gesto, único dentro de esa máquina/embarcación –su desobediencia al quitarse los tapones de cera de sus oídos y su salto al agua, irreversible– es la expresión de una singularidad. Movilizar y acompañar el impulso de lxs artistas es la única operación

pedagógica posible en este proceso de pensamiento/creación por el cual ha apostado la MITAV. En el intervalo que acaece en el aire, en un espacio-tiempo suspendido, cuando todavía la cabeza del remero/artista indisciplinado “no ha alcanzado el mar” (QUIGNARD, 2014, p. 10), se pone de manifiesto la incompletud de una acción, de una operación, de un proceso.

¿Qué nos falta en ese gesto para imaginar el devenir de su acción? Encontramos resonancias de éste en una *huella anacrónica*: la imagen del clavadista de la tumba de Paestum, frente a las costas de Nápoles, que rastreó el músico, filósofo y escritor francés Pascal Quignard en *La imagen que nos falta*. “La acción *no está concluida*. El clavadista *está cayendo*” (QUIGNARD, 2014, p. 10. Énfasis añadidos). Y también, en las huellas recientes de los gestos que durante doce años se gestaron en la MITAV y a partir de las cuales pudimos rastrear los gestos en esta investigación. Estos anacronismos resonantes nos permiten imaginar un devenir-peza-agua-sirena-agua-nave-náufrago/sobreviviente-orilla-concha-jaguar...

Es el Deseo como devenir, que nos abre a múltiples posibilidades de las fuerzas y formas de creación, que resisten a fijarse, a estabilizarse en una acción concluida. Es una afirmación de la vida incluso cuando el acontecimiento trae consigo su ilusoria destrucción.

La urgencia del Deseo que impulsa el salto de un Butes/artista es una apertura, un *preludio*, como dice Giulia Palladini, que no se cierra y que en su movimiento va movilizando su imposibilidad de permanencia y su incompletud. Su transitoriedad. No se trata del Deseo como carencia o como falta. Es una potencia. El preludio anuncia su propio desarrollo como “obra” (acontecimiento con finalidad), pero sin predicción determinada: no interrumpe, sino que recompone la temporalidad en la que el *trabajo* acontece. El preludio sabotea desde el interior la noción de finalidad, de coherencia continua, la lógica teleológica del proyecto. Es un concepto paradójico: una actividad del Deseo, siempre diferida, que ansía su compleción, su consumación, sin que contenga una garantía de que pueda lograrlas. (PALLADINI, 2015)

Al arrojarse, Butes sabotea su destino –la patria, la casa, lo familiar– que coincidía con el destino propuesto y financiado por los intereses de Ulises (el proyecto de alcanzar Ítaca). Su cuerpo deja atrás su saber-hacer, su adiestramiento técnico, su medio –los remos– y abandona la estabilidad de la nave, exponiéndose a la inestabilidad de las aguas y al riesgo de lo ignoto. Acaece un *desvío* en el gesto de Butes: la tierra segura no constituye más el proyecto inicial de su Deseo y desde la embarcación que lo hubiera llevado a ella, salta a las aguas del mar, hacia un devenir incierto y muy probablemente improductivo.

En el acompañamiento a la im/producción de los gestos, la MITAV trabaja con la tensión entre la producción de improductividad y el carácter productivo de esta improductividad, interrogando al Deseo que fricciona al sujeto de la certeza en su producción de subjetividad. Es la tensión que lleva a Butes a distanciarse de las otras figuras de esta máquina/embarcación: su gesto irreversible, indisciplinado, dislocado, se opone al movimiento mecánico, continuo, ininterrumpido de los demás ocupantes de la nave. Arrojarlo a las fuerzas que moviliza el Deseo abre la imaginación a los múltiples posibles del devenir. El ensamblaje/maquínico puede,

como lo hemos visto atrás, dislocarse, ficcionarse o re-ciclarse, entre muchos más.

El embrión del Deseo *obrando* de Ixs Butes/artistas opera en su conexión con unas mitologías personales y con unas mitologías colectivas. Con Heiner Müller estamos convencidxs de que el espacio potencial del arte se tensa entre el tiempo del sujeto y el tiempo de la historia, y en particular del presente. Esto exige de Ixs acompañantes de la emergencia de este Deseo un refinado nivel de escucha, una auscultación, una apertura de los oídos, una aguda conciencia de los tapones morales e ideológicos que nos ensordecen a todxs para lo inaudito, y una atención a las densidades y complejidades del presente.

Desde esta escucha se ha ido gestando la MITAV en cuanto modo de producción de improproductividad en la Academia actual que resiste con dificultad a la lógica de la productividad y de la inversión que impuso el capital financiero en el mundo globalitario. En esta lógica, el deseo es conducido no al desvío, a la seducción, a la interrupción, sino a la homogenización, linealidad de producción signada a la ruta del consumismo, el endeudamiento, la pobreza y la carencia, pero también a la producción del derroche, del desecho y lo desechable. El gesto de Butes va en contravía de este régimen: instaura una escucha y una relación al Deseo que potencia lo inútil, lo transitorio, el excedente de energía y lo superfluo como fuerza vital para la creación.

Georges Bataille ya había avizorado, en El límite de lo útil, la necesidad de pensar una economía atenta a la dimensión del antiutilitarismo.

La producción industrial moderna eleva el nivel medio sin atenuar la desigualdad de las clases y, en definitiva, sólo palía el malestar social por casualidad. En este contexto, tan sólo lo *excedente* –cuando no se utiliza “en función de la productividad”– puede asociarse con los resultados más bellos del arte, la poesía, el pleno vigor de la vida humana. Sin esta energía *superflua*, alejada de la acumulación y el aumento de las riquezas, sería imposible liberar la vida de consideraciones serviles que dominan un mundo consagrado al incremento de la producción. (apud ORDINE, 2015, p. 125)

Ahora bien, si el preludeo sabotea y perfora el “proyecto”, el montaje lo in/dispone (Brecht), lo interrumpe (PALLADINI, 2015). Y esto por cuanto es una unidad operativa de trabajo y una unidad de composición que propone una organización del material de creación, sin ninguna determinación instrumental, sin sujeción alguna. Asimismo, el montaje articula un acontecimiento poético a partir de los cuerpos (Pasolini), convirtiéndose en un dispositivo capaz de articular el gesto de los cuerpos con el gesto del pensamiento. En las Artes Vivas, el cuerpo es el lugar donde anida el conato de vida, el excedente.

A mi juicio, la ley general de la vida reclama que en condiciones nuevas un organismo produzca una suma de energía mayor que aquella que necesita para subsistir. De ello se desprende una de estas dos cosas: el excedente de energía disponible puede ser empleado en el crecimiento o en la reproducción; de no ser así, finalmente se derrocha. En el dominio de la actividad humana, el dilema adquiere esta forma, o se emplea la mayor parte de los recursos disponibles (es de-

cir, del trabajo) en fabricar nuevos medios de producción –y entonces tenemos la economía capitalista, la acumulación, el crecimiento de las riquezas) –o se derrocha el excedente sin tratar de aumentar el potencial de producción– y entonces tenemos la economía de fiesta. (BATAILLE, 2009, pp. 377-378, apud ORDINE, 2015, p. 89)

Bataille era consciente del hecho de que “estas dos clases de sistemas de valores” no pueden existir en estado puro y que, por lo tanto, como señala Ordine, implican un mínimo de transacción. En este orden de ideas, las Artes Vivas suponen una dislocación de los modos de producción que operan tradicionalmente en la producción artística para mantener viva la economía de fiesta (una *im/producción*) al interior de un sistema económico globalitario que busca en todo momento fagocitarla, incluso con astucias como las de la llamada “economía naranja”, que se mueven en la lógica del proyecto, de lo productivo.

En el contexto neo-liberal, exigir que el trabajo artístico rinda cuentas conduce, intencionalmente o no, a darle un formato a la actividad artística que apunta a formas de encomienda directamente económicas. La idea neo-liberal omnipresente consiste en que la actividad artística no es nunca tan productiva y socialmente justificable como cuando alimenta derivados industriales que contribuyen a la “economía creativa”. (MANNING e MASSUMI 2018, p. 30)

De allí que las Artes Vivas se resistan a ser “creativas” y a hacer de la “creatividad” y de la “innovación” su finalidad. Si quiere mantener vivas las fuerzas del Deseo y del riesgo que las acompaña, la *creación* no puede ser “creativa”, “recreativa”, “re-inventiva”, pues su motor es siempre lo improductivo, aunque esté en tensión permanente con la máquina de la productividad y ésta ponga un precio a la “energía excedente” y al derroche que esta improductividad ha producido.

El Deseo, como fuerza de la vida, se expresa en ritmos imprevisibles, irregulares y también caóticos. La *poiesis* de la vida, como la de la historia, requiere, quizá, para dejar ver su “afirmación hasta en la muerte”, las indisposiciones, interrupciones, relaciones secretas y poéticas que el montaje propicia. La suspensión de la inercia de la productividad que va en pos de la ganancia, ese salto de Butes, esa aparición del relámpago de la que habla Benjamin, convocan la economía de fiesta que propone Bataille, y constituye la economía que nos interesa.

Salto, relámpago, fiesta son gesto, imagen y acto que indisponen e interrumpen voluntades, prejuicios y repertorios del sujeto. En el contexto de la MITAV, el remero/artista no es un sujeto aislado, cuyos devenires posibles –pez-alga-sirena-agua-nave-náufrago/sobreviviente-orilla-concha-jaguar...– surjan de un impulso solitario, como es el caso del Butes de la mitología griega. Si hay algo singular en nuestra propuesta poiética/pedagógica y en el pensamiento/creación que la alimenta, de esta otra orilla del mundo, es la construcción de un sujeto colectivo en el ensamblaje/maquínico producido por el encuentro de los cuerpos y su saber, de las escrituras –alfabéticas, espaciales, sonoras, visuales, coreográficas, corporales– en el espacio/tiempo (laboratorios, talleres y seminarios) que permiten formas de experi-

mentación, más allá de los límites establecidos por la Academia.

Por esta razón, la máquina/embarcación donde navegan Ulises, Orfeo, los remeros disciplinados y Butes, es actualizada por nosotrxs en una *máquina/viaje* como dispositivo más propicio para la máquina-deseante de nuestros tiempos. No hay de antemano entonces un medio y unos modos de producción, sino que cada voz del Deseo ha de im/producir los suyos propios, animado por las *provocaciones* del sujeto colectivo que se construye, en la MITAV, cada dos años. Esto implica que en este proceso todxs seamos Butes/viajerxs: cada nuevo grupo de mastrandxs (una cohorte de carácter bienal) y el *ensamble* de profesorxs, algunxs de ellxs egresadxs, otrxs invitadxs, de este programa. Así, en cada nuevo viaje, el sujeto colectivo que formamos todxs se expone a un nuevo e incierto devenir.

Este devenir, que deseamos transgresivo, no hubiese sido posible en el mundo académico y artístico de este país, sin la práctica antropofágica por la que apostamos desde la aventura particular que implicó el primer viaje y que, desde entonces, ha venido nutriéndose con la heterogeneidad de cuerpos, voces, puntos de vista y modos de hacer de todxs lxs viajantes. "Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente", decía Oswaldo de Andrade en su *Manifiesto antropófago* (1928). Nosotros agregamos hoy que también nos une poética y políticamente.

La vida, además de ser "afirmación de la vida hasta en la muerte" (Bataille) "es devoración pura" (DE ANDRADE, 1928). De ahí que la práctica antropofágica implique modos de relación con otros cuerpos y sus Deseos, y un agenciamiento de territorios que da lugar a encuentros, conflictos, desvíos, choques, colapsos, temblores, sismos, balbuceos, entre historias, narrativas, *techné*. También, ésta implica un proceder que es "una devoración crítica del legado cultural universal, no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliada del "buen salvaje" [...], sino según el punto de vista insolente del "mal salvaje", devorador de hombre blancos, antropófago." Esto conlleva transculturación, transvaloración, expropiación, desjerarquización y devoración. "Todo pasado que nos es "otro" merece ser negado. Se puede decir: merece ser comido, devorado" (DE CAMPOS, 2000, p. 6). Y es que el caníbal es un polemista (luchador), pero también un antologista: escoge a los mejores enemigos para incorporar de ellos no sólo la proteína y el tuétano que les extrae sino, sobre todo, las fuerzas vitales de éstos, y así fortalecerse.

El sujeto colectivo es entonces constitutivo de la práctica antropofágica; esta dimensión colectiva se expresa no solo en el ámbito de la "tribu" sino también en el ámbito de la subjetividad de cada sujeto. La "razón antropofágica", su modo singular de pensamiento no binario, propicia convivencias (asincrónicas, simultáneas, fragmentarias y otras posibles) en el tiempo y en el espacio que compartimos; promueve la extrañeza de lo familiar en lo cotidiano (Montaigne) y lo extraño-familiar en los afectos (Rolnik) en una apertura a lo desconocido; provoca intensidades e intensificaciones en la experiencia, incluso en el caos; la disolución de la autoría en los procesos de creación, de la propiedad individual de los medios; altera las cronometrías y las duraciones de los procesos.

Este pensamiento antropofágico, un pensamiento/creación abierto al saber del cuerpo, como el de Butes, ha venido polinizando nuestras búsquedas pedagó-

gico/poético/políticas a la manera de una geología de afectos, por capas de espacios y estratos de tiempos anacrónicos y heterogéneos.

Los vivientes de cada tiempo se ven a sí mismos en el mediodía de la historia. Se aprontan a prepararle un almuerzo al pretérito. El historiador es el heraldo que convida a los finados a la mesa. (BENJAMIN, 2009, [N15, 2])

Pensamiento-creación

Para muchas cosmogonías no occidentales, el tiempo pasado se mira de frente mientras el futuro, que no podemos ver, se encuentra a nuestras espaldas. Las Artes Vivas convocan hoy a su mesa al pensamiento que persiste y se actualiza en las fuerzas de la vida. Suely Rolnik le ha dado el nombre de pensamiento/creación a esta forma de pensamiento que problematiza la categoría de investigación-creación, hoy en boga en el mundo de las artes.

La categoría de investigación-creación fue introducida en Colombia, a finales de los años noventa³, por un grupo de docentes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, comprometidos tanto con la producción artística como con la investigación académica en el ámbito de la universidad pública. Este grupo de docentes reclamaba que la producción artística pudiera acceder al mismo reconocimiento y valor académico que la producción científica, única legitimada hasta finales del siglo XX.

Se pretendía, con esta reivindicación, darle un lugar a la investigación en el arte, no solo desde la crítica y la estética, sino también desde la producción (*poiesis*), entendiendo que el hacer mismo genera poéticas y no que éstas surgen desde una exterioridad discursiva.

Con los años, esta iniciativa fue ganando terreno en el campo económico, jurídico y administrativo, posicionándose así en la institucionalidad como una modalidad reconocida de la producción académica. Sin embargo, a pesar de este importante avance en el cambio de paradigma al interior de la Academia y en las políticas públicas, a la investigación en las artes se le impuso el modelo epistemológico de las ciencias sociales, inscrito en la lógica del *proyecto*: una justificación de su utilidad, unos objetivos que se han de establecer *a priori*, una metodología de investigación calcada del modelo cuantitativo de las ciencias sociales.

Este modelo va en contravía de la lógica de las prácticas artísticas, en general, que investigan bajo la perspectiva de lo im/productivo, como ya se señaló anteriormente, que resiste y se resiste a su anexión a la economía neo-liberal. De allí que la investigación-creación se haya convertido hoy en una mera herramienta técnica e instrumental de medición para el sistema de puntos, y no consolidó su fuerza conceptual.

Es patente que desde entonces las mismas ciencias sociales se han desplazado de esta perspectiva cuantitativa de la investigación, y han incluido en sus for-

³ Ver VV.AA. (1997). *La mirada expuesta. Proyecto de investigación-creación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Fue producto de un semillero de investigación en el que participaron Gustavo Zalamea, Jaime Rubio, Trixi Alina, Miguel Huertas, Clemencia Echeverri y Rolf Abderhalden.

mas de hacer muchas de las herramientas, prácticas y dispositivos utilizados en las artes que movilizan la acción de fuerzas selectivas del Deseo, poniendo en juego el inconsciente del pensador, sea este un científico, un semiólogo o un artista. Hay entonces un acto de creación en cada ámbito del pensamiento. Este ocurre en un tiempo-espacio –onírico o de la vigilia–, que propicia un desplazamiento de perspectivas y de límites establecidos entre formas, *techné* y disciplinas. Al darle cabida al sueño propio o de otros, el pensamiento/creación le da entrada al peligro: “Desde que existe el sueño del otro, existe peligro. A saber, el sueño de la gente es siempre un sueño devorante que nos hace peligrar de ser tragados.” (DELEUZE, 2012)

Este sueño devorante o pulsante es indisociable de los afectos, es decir, de “los efectos de las fuerzas vitales en el cuerpo”, como ya dijimos (ROLNIK, 2018). Como cuando Butes escucha el canto de las Sirenas y su cuerpo lo impulsa a saltar.

Los estudios de género y la teoría Queer; los estudios culturales y el pensamiento decolonial y feminista de este continente (Suely Rolnik, Rita Segato, Ileana Diéguez, Donna Haraway (2016), Ana Longoni, Silvia Rivera Cusicanqui, entre muchas) han propiciado, en las últimas décadas, un deslizamiento de la performatividad de las prácticas sociales (“giro performativo”) hacia “un giro afectivo”. Brian Massumi, en sintonía con este pensamiento particularmente femenino, y que devoró a Spinoza, Deleuze y Guattari, ha retado al pensamiento científico “a mantenerse lo más cerca de los fenómenos sensibles y de la metereología *de los afectos*, reteniendo sus tentaciones trascendentes de control y de explicación.” (RASMI, 2018, p. 19. Énfasis añadidos)

La filósofa canadiense Erin Manning y Massumi proponen juntxs una “co-implicación” entre el mundo racional y el mundo de los afectos, en el ecosistema del acontecimiento, en lugar de su disociación: un *régimen de la inmediatez* en el cual el modo gerundio (pensar-haciendo, hacer-pensando) constituye el proceso de una “inmanencia activa” (MANNING e MASSUNI, 2018, p. 10), que, para nosotrxs, es el pensamiento/creación. Esta noción, devorada de las ideas de Rolnik, es una noción situada, no híbrida, decolonial; una ecología de la experiencia que se desplaza del término investigación-guión-creación para evitar la tentación “trascendente de control y de explicación” y afirmar que “*hacer es ya un pensar-en-acción y toda conceptualización una práctica a cabalidad.*” (MANNING e MASSUNI, 2018, p. 36)

El concepto aymara *ch'ixi*, propuesto, contra la hibridación, por Silvia Rivera Cusicanqui (2010) nutre esta idea de pensamiento/creación pues propone pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que conviven, se interfieren, se modifican, pero jamás llegan a convertirse en un tercero. No implica entonces un pensamiento dialéctico, sino una permanente tensión que no se resuelve y que está abierta al devenir, en un proceso en el cual ni los fines ni las técnicas, ni los modos de producción están predeterminados.

Siendo así, en nuestra apuesta, lo que vincula a las singularidades diversas que se embarcan en la máquina/viaje, lo que nos une, es un *poner el cuerpo* que atraviesa no solo los talleres de *techné* y el laboratorio de creación, sino el seminario de investigación y el taller de escritura de Tesis: “Poner el cuerpo es una decisión ética que abre una acción política. Poner el cuerpo es un acto de libertad” (SÁNCHEZ,

2017, p. 129), como sería el doble gesto de Butes, quitarse los tapones de los oídos y dar un salto hacia un canto disonante que no sabe qué le depara.

Poner el cuerpo nos ha llevado, al interior de la Academia, a esquivar, perforar sus categorías y protocolos a saber- tesis, jurados, evaluación- y a deslindarnos de la escisión entre pensamiento (teoría) y hacer (práctica). Pensamos con José Gil que: "Aquello que se mueve como cuerpo vuelve como movimiento del pensamiento" (GIL, 1999, p. 63). Esto ha dado lugar a una apuesta por la *poiesis del gesto* (procesos de im/producción) y *poética de la huella* (proceso de escrituras), que se articulan en modo de resonancia y no de ilustración o de explicación. Se nutren mutuamente, generan movilizaciones de uno hacia otra y se complementan, manteniendo cada cual su propia cualidad, sus propios tempos y ritmos, su propia velocidad, su propia intensidad.

En las regiones con las que tenemos que ver hay conocimiento sólo a la manera de relámpago. El texto es el trueno que sigue retumbando largamente. (BENJAMIN, 2009, [N 1, 1])

Esto implica que no puede haber un "modelo" en ninguno de los espacios pedagógicos de la MITAV. Lo único certero que hay es una atenta escucha a las fuerzas del Deseo de los Butes/artistas, difícilmente audibles en algunos casos, y a las necesidades de sus formas, tal como nos lo muestran las huellas que exponemos en este archivo.

Una atenta escucha, aguda, sensible y lúcida, que sólo ha sido posible, durante estos doce años, gracias a una comunidad de escucha, de *crítica inmanente* (MANNING e MASSUMI, 2015, p.14), una *crítica devoradora* en un colectivo formado por singularidades heterogéneas, con sentido de la empatía, de la complicidad y del don, en el espacio/tiempo de lo común y que a partir de ahora deja esta máquina/viaje y su ensamblaje maquinaico en manos de una nueva generación.

OBSERVATORIO DE ARTES VIVAS, PERFORMANCE Y POLÍTICA EN COLOMBIA:

"Políticas y eróticas de los modos de producción en las Artes Vivas" (2018-2020)

Profesorxs y pensadorxs/creadores responsables de esta investigación:

Rolf Abderhalden: Artista, docente, Coordinador VI cohorte de la MITAV

Alejandra Marín: Filósofa, docente de la MITAV

Adriana Urrea: Filósofa, docente de la MITAV

Bárbara Pohlenz: Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas y Asistente de Coordinación de la VI Cohorte de la MITAV

Profesoras asociadas a la investigación:

Giulia Palladini: Investigadora y teórica crítica, especialista en las Políticas y Eróticas de la producción artística. Universidad de Roehampton, Reino Unido

Suely Rolnik: Psicoanalista y crítica de la cultura. Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil

Investigadora egresada:

Paola Ospina: Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Doctoranda de la UNA, Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires.

Asistentes de investigación (VI cohorte de la MITAV):

Diana Acosta: Literata. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

José María Rubio: Artista visual. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

Andre Sztutman: Artista visual. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

Diseño archivo virtual/ Diseño web:

José María Rubio/Andrés Hernández Vargas

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre el gesto. En Medio sin fin.** Notas sobre la política. Valencia: Pre-Textos, 2000. pp. 47-56.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Barcelona: Paidós, 2002.

BATAILLE, Georges. **El erotismo.** Barcelona: Tusquets, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Brecht: Ensayos y conversaciones.* Montevideo: Arca, [1996?].

BENJAMIN, Walter. Libro de los pasajes. Convoluto N. En **La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia** (P. Oyarzún, Trad., introducción, notas e índices). Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2009. pp. 85-137.

DE ANDRADE, Oswald. Manifiesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, 1 (1). Disponible en: <<http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>>, maio de 1928.

DE CAMPOS, Haroldo. **De la razón antropofágica y otros ensayos**. México: Siglo XXI editores, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. Lógica de la sensación. Madrid: Arena Libros, 2009.

DELEUZE, Gilles. ¿Qué es el acto de creación? **Fermentario 6**. Recuperado de <<http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110/70>>, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). **La imagen superviviente**. Historia del arte y tiempo de los fantasmas en Aby Warburg. Madrid: Abada, 2002.

GIL, José. Le corps du danseur. **Chimères**, 37, 1999.

"Donna Haraway / Speculative Fabulation", vídeo YouTube, 4:44 min, postado por Fabbula Magazine, 24 de maio de 2016. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=zFGXTQnJETg>>

HOMERO. **Odisea**. Madrid: RBA-Gredos, 2019.

KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. **En Pasajes de la escultura moderna**. Madrid: Akal, 2002.

MANNING, Erin.; MASSUMI, Brian. **Penser en acte**. París: Les Presses du Réel, 2018.

ORDINE, Nuccio. **La inutilidad de lo útil**. Madrid: Acantilado, 2015.

PALLADINI, Giulia. **¿Qué valor de uso tiene el performance? Montaje, finitud y autonomía**. Experimenta-Sur 2015. Mapa Teatro/Instituto Goethe Bogotá. Sound Cloud, 2015. Disponible en: <<http://www.experimentasur.com/conferencias/>>. Acceso en: 8 de mayo de 2020.

QUIGNARD, Pascal. **Butes**. Madrid: Editorial Sexto Piso, 2011

QUIGNARD, Pascal. **La imagen que nos falta**. México D.F.: Ediciones Ve S.A. de C.V, 2014.

RASMI, Jacopo Manuel d'immediation. En **Penser en acte**. París: Les Presses du Réel, 2018. pp. 7-22.

RAUNING, R. Algunos fragmentos sobre las máquinas. **Brumaria 7**. Arte, máquinas, trabajo inmaterial. 221-232, diciembre de 2006.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón. 2010.

Rolnik, S. Mapa Teatro: la creación a partir de un afecto, folleto de la exposición *De los dementes ó faltos de juicio*, programa Fisuras, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2018.

ROLNIK, Suely. **Esferas de la insurrección**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

SÁNCHEZ, José. A. **Cuerpos ajenos**. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

VV.AA. **La mirada expuesta**. Proyecto de investigación-creación. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997.