

# Política e erótica dos modos de produção nas Artes Vivas

---

## Rolf Abderhalden

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

## Adriana Urrea

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

---

**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 a 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.

---

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

**Resumen** | A 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..

---

## 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 em: 30/11/2020  
Aceito em: 22/12/2020  
Publicado em: 23/12/2020

## Abraçar a voz do Desejo

No canto XII da *Odisséia*, a deusa Circe acolhe Ulisses e os velejadores que o acompanham, após seu retorno do Hades.

Ulisses, personagem principal da *Ilíada*, também conhecido como Odisseu, por seu papel de protagonista na Odisseia – ambos poemas épicos atribuídos ao poeta Homero – tenta retornar a Ítaca, sua pátria, depois de dez anos da guerra de Troia. O retorno durou mais dez anos.

Para continuar sua jornada, a deusa adverte Ulisses sobre os perigos que ele e sua tripulação correm em seu próximo passo: a ilha das sereias.

Você terá que passar perto das sereias que encantam todos os homens que se aproximam delas. Louco será quem se detiver a ouvir seus cânticos pois nunca celebrará sua mulher e seus filhos e sua volta para casa! As sereias irão encantá-lo com suas vozes frescas. [...] Passe sem parar depois de tampar os ouvidos dos colegas com cera macia. Que nenhum deles as ouça! Você só poderá ouvi-las se quiser, mas com os pés e as mãos amarradas e em pé sobre a quilha, faça-se amarrar ao mastro para saborear o prazer de ouvir sua canção.<sup>1</sup> (Homer, XII, pp. 39-50)

Ulisses ouve os conselhos da deusa e ao avistar a ilha das sereias, passa a cera recém-derretida nas orelhas dos remadores, após ter mandado amarrar-lhe as mãos e os pés ao mastro do barco. Chegando o barco em frente à sua ilha, as sereias lançam essas palavras antes de entoar seu canto misterioso.

Para seu barco e vem ouvir nossas vozes. Porque ninguém em seu barco passa aqui sem ouvir esta voz que sai de nossas gargantas. Quem escuta contente se vai conhecendo mil coisas que não sabia [...]. (HOMERO, XII, pp. 185-188)

Esse relato mítico, recolhido por Homero e reescrito sob múltiplas versões ao longo dos séculos, constitui o impulso poético do processo de pensamento/criação que expomos a seguir, com o nome de "Política e erótica dos modos de produção nas Artes Vivas". A partir desta mitologia, propomos um motivo e quatro figuras. Um *motivo*, em seu sentido musical, e quatro *figuras*, em seu sentido pictórico, conforme definido pelo pintor Francis Bacon (DELEUZE, 2009), e também, em seu sentido "pós-dramático" enunciado pelo dramaturgo alemão Heiner Müller.

A Sereia, como encarnação do Desejo, de Eros, constitui o *motivo*, isto é, a célula, o padrão rítmico-melódico desta proposta. As quatro *figuras* se relacionam ao motivo, cada uma através de uma operação específica (amarrar-se, cantar com virtuosismo, tapar os ouvidos, ou pular) que nos ajudam a desdobrar um pouco de política e erotismo dos modos de produção nas Artes Vivas. A figura de Ulisses, a figura de Orfeu, a figura dos remadores do barco e a figura de Butes, o remador indisciplinado, correspondem cada uma a uma tática ou a uma estratégia de escuta da voz das Sereias que aceita, ou não, o desafio pleno do desejo.

---

<sup>1</sup> Essa é uma versão livre da tradução da *Odisseia* publicada em Gredos, em comparação com outras versões desse texto clássico.

Pouco sabemos daquilo que Ulisses ouviu enquanto atravessava a ilha das Sereias, já que se trata, antes de tudo, de uma experiência que atravessa o corpo em todos os seus sentidos. O que as palavras das Sereias nos dizem é que quem ouviu suas vozes “saiu feliz por conhecer algo que não sabia” (HOMERO, XII, p.188), mas não temos nenhum relato de quem as escutou. Só temos a certeza de que Ulisses deseja ouvir a voz das sereias e não deixar de ouvi-la, como diz ao rei Alcínoo, depois do naufrágio antes de chegar a Ítaca.

Então meu coração desejou ouvi-la e ordenei aos meus companheiros que me soltassem acenando-lhes com as sobancelhas, mas eles se inclinaram para a frente e remaram, e então Perimedes e Euríloco se levantaram e me amarraram a mais cordas, apertando-me ainda mais. (HOMERO, XII, pp.193-196)

Esse canto constitui, para nós, a força audível do *Desejo*.

O herói grego, racional e astuto, representando Ulisses, encarna a figura do homem branco, ocidental, antropocêntrico, heteronormativo, que quer *conhecer*, conhecer o Desejo, e dominá-lo, não sucumbir diante dele. A voz do Desejo representa um perigo muito grande, não só para ele, mas também para sua empresa e para o coletivo que o acompanha. Ulisses não viaja sozinho.

Os remadores são a força de trabalho, responsáveis pela produção de movimentos que possibilita que a máquina/embarcação avance para que a empresa da qual fazem parte alcance seu objetivo. Esses *operários*, que só vivem para trabalhar, que trabalham para sobreviver e que obedecem às ordens dos seus superiores, realizam o seu trabalho mediante uma *techné* específica, uma tecnologia do corpo que seria perturbada pela escuta do canto das Sereias. Essa escuta será, portanto, proibida para eles.

No entanto, Butes<sup>2</sup>, um remador indisciplinado, desobedece às ordens de Ulisses. Ele arranca a cera que obstrui seus ouvidos e *escuta*.

Orfeu, o poeta/cantor, canta, a plenos pulmões, na proa do barco. Foi contratado para que, com sua *techné*, o canto harmônico, ofuscasse e neutralizasse a sedução do canto dissonante das Sereias. Orfeu só parece ouvir seu próprio canto, sua poderosa *techné*, seu virtuosismo vocal, sua arte, como o Ocidente a chamaria séculos depois. Mas Butes ouve, acima da voz harmônica de Orfeu, o canto *desarmônico* das Sereias e, sem pensar, é jogado nas profundezas da água para abraçá-lo.

Contra o que há defesa senão contra algo que não é outra coisa senão o Desejo ?, Lacan nos pergunta.

Ulises, o dono do barco e que deu partida na máquina para voltar para sua casa, suas propriedades, inclusive sua esposa, Penélope, se defende daquele canto que o poderia levar à morte ou à loucura ou à alegria de conhecer "muitas coisas que não sabia". Ulisses, o "herói", talvez considerasse que já o conhecia e que, dono do mundo, poderia vangloriar-se de ser o único sobrevivente ao canto das Sereias por sua astúcia, que na realidade é a da deusa Circe. Torna-se evidente uma aliança entre o poder dos imortais e o de certos mortais, os que exercem o poder sobre os corpos e o trabalho de outros.

---

<sup>2</sup> Ver Quignard, P. (2011). Butes. Madrid: Editorial Sexto Piso.

Os remadores, contam as histórias, aceitam não ouvir. Talvez eles não estejam interessados nesse canto, mas apenas em sua sobrevivência, em voltar para casa. Ou, talvez, eles não conheçam o alcance de sua obediência. O que é verdade é que, sem o seu *techné*, remar, Ulisses não teria chegado a Ítaca.

Insurgente, Butes escapa tanto à razão instrumental de meios e fins de Ulisses quanto à canção virtuosa e narcisista de Orfeu. Ele também se afasta de seus colegas de trabalho assim que parece que algo mais do que a sobrevivência o leva a remar. Não se defende, talvez, porque concorda em ouvir as forças vitais das quais as Sereias são portadoras. Talvez intua que essa proibição que *sujeita* os remadores ao movimento acompanhado de seus remos anuncia a possível liberação de sua condição de *sujeito* e o emergir de uma subjetividade, isto é, de uma singularidade.

### Erótica nos modos de produção nas Artes Vivas

*O erotismo é a ~~aprovação~~ afirmação da vida até na morte.* Georges Bataille

Partimos de um *motivo*, o desejo, e de quatro *figuras* míticas, cada uma ocupando um lugar e desempenhando um papel, bem como uma tarefa específica, nesta máquina/barco, para implantar quatro políticas de produção de subjetividade do/da sujeito artista no campo que chamamos *Artes Vivas*. Partimos do pressuposto de que essas figuras se abrem a tipologias de formas de fazer práticas artísticas nas Artes Vivas, que não são mutuamente excludentes, mas sim, dadas as condições atuais dos modos de produção de capital financeiro, coexistem em cada artista e geram tensões complexas e paradoxais que supõem uma negociação permanente entre as forças eróticas e as formas do estabelecimento, entre risco e segurança; entre a produção de subjetividade e a exploração. Ou, melhor, entre a pura inutilidade e a produtividade que instrumentaliza, de uma forma ou de outra, o Desejo.

As Artes Vivas constituem um campo pós/disciplinar, in/disciplinado, no qual o corpo se posiciona como máquina desejante ou montagem maquinaica diante de qualquer ato ou processo de criação e, nesta máquina, os afetos, enquanto efeitos das forças da vida sobre os corpos (ROLNIK, 2018), representam o eixo de suas operações, ao mesmo tempo éticas, estéticas e políticas.

Em cada uma destas quatro figuras – Ulisses, Orfeu, os remadores, e Butes – podemos apontar uma relação particular com o Desejo – o perigoso canto das Sereias – que nos permite questionar, da mesma forma, não apenas o lugar primordial do erotismo na criação artística, mas também a montagem e execução de diferentes modos de produção de artistas em seu trabalho.

À revisão de alguns autores distantes como Bataille, Deleuze, Guattari e de outras, mais próximas, como Suely Rolnik e Giulia Palladini, que nos acompanham nesta investigação, foi acrescentada a tarefa de mapear dentro de um campo situado: a produção poética de mais de cem artistas, formadas no Mestrado Interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas da Universidade Nacional entre 2007 e 2019.

A partir da provocação de Bataille (2009) que aparece na epígrafe que abre esta seção, substituímos o termo normativo de aprovação por outro semelhante ao de conato: afirmação da vida. Aqui assumimos que o Desejo, enquanto poder, está na base de toda produção artística, gerando sempre uma tensão na experiência, uma *violência*, que não é mais que o nosso Desejo agindo.

Este Desejo faz parte de uma *máquina*, para a qual Félix Guattari propõe o termo "máquina desejanter", que não é um componente secundário das *techné*, mas, cada *techné* é parte do tema mais extenso desta.

Essa 'máquina' está aberta ao exterior e ao seu ambiente maquínico, e mantém todo tipo de relações com os componentes sociais e as subjetividades individuais. Trata-se de estender o conceito de máquina tecnológica até o de montagem maquínica." (apud RAU-NING, 2006, p. 221)

Que tipo de trabalho, que modo de produção, que operações fariam as nossas quatro figuras – Ulisses, Orfeu, os remadores e Butes – nessa montagem maquínica que constitui as Artes Vivas? E, seguindo Guattari, que tipo de relações sociais e com o Desejo eles estabelecem?

Embora o mito nos permita discernir quatro posturas diferentes no interior da máquina/embarcação, nas condições atuais do sistema da arte como parte da grande maquinaria do capital financeiro, essas figuras não agem nem se relacionam de forma independente com o Desejo, mas sim justapostas. Isso significa que nos modos de produção de um gesto, aparecem táticas e estratégias próprias de cada uma dessas quatro figuras; formas de negociação com o Desejo e com o poder do capital.

Falamos de *gesto* e não de "trabalho" ao nos referirmos às produções de arte para apontar que no campo das Artes Vivas, essa noção moderna de trabalho – ação, atuação ou objeto acabado, sólido e estável – foi deslocada para a noção de gesto que postulamos para a gestação do campo das Artes Vivas na América Latina.

"O "gestus", de acordo com o que Benjamin de Brecht diz, "se destaca tanto mais, quanto mais uma performance é interrompida."(BENJAMIN, 1966?, p. 12)

É a interrupção de um ato no caso de Brecht, mas também é uma interrupção da relação reflexiva e óbvia entre o gesto e a expressão corporal, ou entre um gesto e a transcrição de um significado. O gesto, como o postulamos no MITAV, não se reduz aqui, como o "gestus" brechtiano, a uma mera fisicalidade instrumental, individual e psicológica, mas é portador de uma "fisicalidade social", que preferimos chamar de "fisicalidade do comum", exterior ao sujeito, extra psicológica; não é então um condutor privilegiado de um caráter nem a materialização expressivo-sentimental-emocional de uma imagem e de uma ação. Além de suas(s) *techné*, o gesto constitui, em nossa proposta, uma praxis e uma ética.

Portanto, é também uma fenda na representação ou na memória, que salvaguarda a memória coletiva (como gesta), mas também aciona a força invisível do Desejo (do canto das Sereias para continuar com o nosso motivo), que emerge e toma forma nos outros corpos, permitindo, a partir da singularidade, uma aproximação ao comum, ao político.

Se Brecht definiu o *gestus* a partir de sua indagação sobre o ator e, em geral, sobre o teatro, nós postulamos o gesto como uma noção que vai além do cenário da cena, em direção à arte no *campo ampliado*, como definiu Rosalind Krauss (2002). Esse campo dilui fronteiras disciplinares, formas de fazer que ocorrem tanto no espaço quanto no tempo. O gesto torna-se uma espécie de intervalo, uma *apneia*, uma tensão, que não tem expressão predeterminada e que ocorre em um *entre* espaço-temporal.

Ocorre após um processo intenso ou repentino e traz muitos tempos e espaços embutidos nele, como a apneia que ocorre após a inspiração e antecede a expiração, ou vice-versa. O gesto é o paradoxo da ação: quietude e suspensão fazem parte do seu pulsar imprevisível. Nele há representações que remetem à lembrança voluntária, e também produz contrações intensivas, forças apreensíveis, epifanias, segundo Benjamin, que insistem em outros gestos, outros corpos, outras imagens, para aparecer anacronicamente neles. É o que Aby Warburg chamou de *Nachleben*, e que Didi-Huberman assim descreve: "um ser do passado que não acabou de sobreviver. Em um momento, seu retorno à nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou inoportuno." (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 33)

Por outro lado, como aponta Agamben (2000), o gesto pelo qual apostamos expõe, antes de tudo, sua *medialidade*; é, ao mesmo tempo, organicidade e artifício, necessidade e contingência; mas também indeterminação e promessa sem fim ou finalidade. O gesto é, portanto, pura potência e confronta os artistas com a urgência do inativo e com uma possibilidade que ultrapassa toda obra acabada.

Tanto a *fisicalidade* do comum, que propomos no lugar da "fisicalidade do social" de Brecht, como a *medialidade* que Agamben (2000) reformula a partir de Varron, nos permitem abrir o gesto à sua dimensão ética/poética/política. Ambas problematizam a noção de ação confinada à sua dimensão atual de "performance", enquanto propõem pensar a diferença entre *facere* (fazer) e *agere* (agir); entre um fazer que facilmente cai na instrumentalização e na lógica de meios e fins, e uma ação que cria relações sociais, põe em tensão a história singular e coletiva e necessariamente gera conflito.

As Artes Vivas retornam, assim, para retomar uma ideia de Agamben diante do cinema, as práticas artísticas contemporâneas ao *ethos* do gesto, um ecossistema poiético/maquínico, no sentido em que aqui o apresentamos: incerto, inatual, indeterminado, in/disciplinado, paradoxal, onde o caos é matriz da emergência poiética do Desejo.

No mapeamento da centena de gestos e suas marcas (Tese, na denominação acadêmica) dos artistas formados pela MITAV, que realizamos durante dois anos dentro desse ecossistema poiético, detectamos três "montagens maquinicas" que nomeamos da seguinte maneira: a máquina deslocada, a máquina ficcionada e a máquina residual, conforme as operações nelas destacadas:

## 1) A máquina deslocada

Nela as operações produzem algum tipo de deslocamento dos “repertórios” familiares e seus modos de produção sobre as disciplinas e as *techné* das quais provêm os artistas. Embora o termo de interdisciplinaridade esteja no próprio nome da MITAV, esta nos interessa mais pelo choque que pode produzir entre as disciplinas (observemos que entre o indisciplinado e o interdisciplinar só existe um fonema que intervém e os coloca em tensão), e menos pelo consensual de um formato que deixa intactas as disciplinas e seus modos de produção sem afetar sua montagem maquínica. Cada modalidade pedagógica do MITAV – seminários de pesquisa, oficinas e laboratórios de criação– visa provocar esse choque. Os gestos em que esse deslocamento é mais evidente são estudados por Paola Ospina e André Sztutman: podemos observar neles as forças de uma disciplina de origem que, em seu choque com outras disciplinas, se desestabiliza, se desequilibra, se perfura e se enlouquece até potencializar, *paradoxalmente*, sua montagem maquínica com a produção de uma forma inédita, imprevisível, desconcertante: como a seda que produz um verme, um embrião de afetos por vir.

## 2) A máquina ficcionada

Nessa máquina, predominam as operações sobre a dimensão biográfica presente em grande parte dos gestos da MITAV, desde seus primórdios, e os processos de resignificação de mitos, fábulas e contos da história “pessoal”. Embora, ao longo de uma década, Heidi Abderhalden tenha convidado os mestrandos a explorar o território dos segredos e silêncios da sua biografia pessoal e/ou familiar, nem sempre eles conseguiram expandir a sua biografia como sujeito para um território fora dele, onde a história se inscreve em sua dimensão coletiva. Nos últimos anos, a operação própria do *biografema* – tática de escrita pela qual se “teatraliza” a biografia do sujeito no cenário da vida em comum (BARTHES, 2002) – permitiu que certos artistas estreitassem o arco entre a biografia e a história coletiva. Apontando sensivelmente operações muito diversas, Diana Acosta seleciona alguns gestos que dão conta da potência dessa tensão, evidenciando a extraordinária força dessa montagem maquínica como produtor de uma micropolítica da subjetividade, além do sujeito moderno como entidade individual, *a priori*, solipsista, ausente da história coletiva.

Não há biografia além da vida improdutiva. Enquanto produzo, enquanto escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) da minha duração narrativa. O texto não pode dizer nada; leva meu corpo para outro lugar, para longe de minha pessoa imaginária, para uma espécie de linguagem sem memória.... (BARTHES, 2002, p.72)

### 3) A máquina residual

As operações realizadas sobre as matérias, os materiais e seus derivados, escolhidos pelos artistas, para a produção de seu gesto, entre o déficit e o excedente caracterizam esta máquina. Toda máquina produz algo (objetos, subjetividades, relações) a partir de matérias-primas. A MITAV chegou a estabelecer uma diferença entre matérias e materiais. Por matérias entendemos as forças do Desejo, encarnadas nos corpos dos artistas: voz, palavra, tempo, espaço, movimento, som e o próprio corpo; enquanto os materiais são os meios que permitem moldar essas matérias: traços, restos, registros, arquivos e resíduos de todos os tipos, para citar apenas alguns entre infinitas possibilidades. Na época da economia de mercado caracterizada pelo consumismo exacerbado, surge a questão da produtividade e da produção de mercadorias que envolve toda a produção de desperdícios e resíduos e, por outro lado, a do trabalho improdutivo que se traduz na produção de in/utilidade, típica de uma economia do supérfluo e do excesso. José María Rubio traça certas operações relevantes frente a essa produção de excedente, própria de uma economia do Desejo, que tenta desesperadamente fugir das garras do capitalismo e da apropriação por parte do capital financeiro da produção de subjetividade e do trabalho imaterial, para sinalizar a força do im/produtivo como ressignificação e remontagem de uma máquina desejante.

### Políticas dos modos de produção nas Artes Vivas

*Ao perceber a sutil utilidade do inútil... [o homem] entra no mundo da arte [...]. A utilidade do inútil, seria a utilidade da vida, da criação, do amor, e do [D]esejo.*

Nuccio Ordine

Como diz Giulia Palladini (2015), hoje é impossível criar fora dos modos de produção do capital financeiro, mesmo quando nos referimos ao campo do trabalho improdutivo que pode ou não ser realizado por artistas. Como manter vivo o valor de uso do trabalho improdutivo, mesmo quando sua própria produção de improdutividade tem que negociar com a lógica do capital financeiro? Como operam, então, as Artes Vivas dentro dessa máquina que cooptou forças de trabalho, forças de criação e colonizou inconscientes, como bem destacou Suely Rolnik (2018)?

A figura de Butes e suas ações nos ajudam a arriscar respostas provisórias. Seu gesto, único dentro dessa máquina/embarcação – sua desobediência ao remover os tampões de cera de seus ouvidos e seu salto irreversível na água – é a expressão de uma singularidade. Mobilizar e acompanhar o impulso dos artistas é a única operação pedagógica possível nesse processo de pensamento/criação pelo qual a MITAV apostou. No intervalo que ocorre no ar, em um espaço-tempo suspenso, quando ainda a cabeça do remador/artista indisciplinado "não atingiu o mar" (QUIGNARD, 2014, p. 10), evidencia-se a incompletude de uma ação, de uma operação, de um processo.

O que nos falta nesse gesto para imaginar o devir de sua ação? Encontramos ressonâncias dele em uma *marca anacrônica*: a imagem do mergulhador na tumba de Paestum, na costa de Nápoles, que foi traçada pelo músico, filósofo e escritor francês Pascal Quignard em *La imagen que nos falta*. "A ação não está concluída. O mergulhador está caindo" (QUIGNARD, 2014, p. 10. Ênfasis añadidos). E também, nas marcas recentes dos gestos que durante doze anos se gestaram na MITAV e a partir das quais pudemos rastrear os gestos nesta pesquisa. Esses anacronismos ressonantes nos permitem imaginar um devir-peixe-alga-- sereia-água-barco-náufrago/sobrevivente-costa-concha-jaguar...

É o Desejo como devir, que nos abre a múltiplas possibilidades das forças e formas de criação, que resistem a se fixar, a se estabilizar em uma ação concluída. É uma afirmação da vida, mesmo quando o acontecimento traz consigo a sua ilusória destruição.

A urgência do Desejo que impulsiona o salto de um Butes/artista é uma abertura, um *prelúdio*, como diz Giulia Palladini, que não se fecha e que em seu movimento vai mobilizando sua impossibilidade de permanência e sua incompletude. A sua transitoriedade. Não se trata do Desejo como carência ou como falta. É uma potência. O prelúdio anuncia seu próprio desenvolvimento como "obra" (acontecimento com finalidade), mas sem predição determinada: não interrompe, mas recompõe a temporalidade em que o *trabalho* acontece. O prelúdio sabota do interior a noção de finalidade, de coerência contínua, a lógica teleológica do projeto. É um conceito paradoxal: uma atividade do Desejo, sempre diferida, que anseia pela sua realização, pela sua consumação, sem que contenha uma garantia de que possa alcançá-las. (PALLADINI, 2015)

Ao se atirar, Butes sabota seu destino – a pátria, a casa, a família – que coincidia com o destino proposto e financiado pelos interesses de Ulisses (o projeto de chegar a Ítaca). Seu corpo deixa para trás seu saber-fazer, seu adestramento técnico, seu meio – os remos – e abandona a estabilidade do barco, expondo-se à instabilidade das águas e ao risco do desconhecido. Há um *desvio* no gesto de Butes: a terra segura não constitui mais o projeto inicial de seu Desejo e, da embarcação que o teria levado a ela, salta para as águas do mar, em direção a um devir incerto e muito provavelmente improdutivo.

Ao acompanhar a im/produção dos gestos, a MITAV trabalha com a tensão entre a produção de improdutividade e o caráter produtivo dessa improdutividade, interrogando o desejo que fricciona o sujeito da certeza em sua produção de subjetividade. É a tensão que leva Butes a se distanciar das outras figuras dessa máquina/embarcação: seu gesto irreversível, indisciplinado, deslocado se opõe ao movimento mecânico, contínuo, ininterrupto dos demais ocupantes do navio. Jogar-se nas forças que o Desejo mobiliza abre a imaginação para as muitas possibilidades do devir. A montagem/máquina pode, como vimos antes, se deslocar, se ficcionar ou se reciclar, entre muitos mais. O embrião do Desejo na obra dos Butes/artistas opera em sua conexão com mitologias pessoais e mitologias coletivas. Com Heiner Müller estamos convencidos de que o espaço potencial da arte se estende entre o tempo do sujeito e o tempo da história e, em particular, do presente. Isso requer daqueles que acompanham o surgimento desse Desejo um nível refinado de escuta, uma ausculta, uma abertura dos ouvidos, uma consciência aguda dos tampões morais e ideológicos que nos ensurdecem a todos para o desconhecido e uma atenção às densidades e complexidades do presente.

A partir dessa escuta, a MITAV vem se gestando como um modo de produção de improdutividade na atual Academia que resiste com dificuldade à lógica de produtividade e investimento que o capital financeiro impôs ao mundo global. Nessa lógica, o desejo é conduzido não ao desvio, à sedução, à interrupção, mas à homogeneização, linearidade de produção inserida no caminho do consumismo, do endividamento, da pobreza e da carência, mas também à produção de lixo, desperdício e descartável. O gesto de Butes vai contra esse regime: estabelece uma escuta e uma relação com o Desejo que valoriza o inútil, o transitório, o excedente de energia e o supérfluo como força vital para a criação.

Georges Bataille já havia imaginado, em *El límite de lo útil*, a necessidade de pensar uma economia atenta à dimensão do antiutilitarismo.

A produção industrial moderna eleva o nível médio sem atenuar a desigualdade das classes e, em última análise, apenas enfraquece o mal-estar social por acaso. Nesse contexto, apenas o *excedente* – quando não se utiliza "em função da produtividade" – pode se associar aos resultados mais bonitos da arte, da poesia, do pleno vigor da vida humana. Sem essa energia *supérflua*, distante da acumulação e do aumento das riquezas, seria impossível libertar a vida de considerações servis que dominam um mundo dedicado ao aumento da produção. (apud ORDINE, 2015, p. 125)

Agora, se o prelúdio sabota e perfura o "projeto", a montagem o in/dispõe (Brecht), o interrompe (PALLADINI, 2015). E isso porque é uma unidade operacional de trabalho e uma unidade de composição que propõe uma organização do material de criação, sem qualquer determinação instrumental, sem qualquer fixação. Da mesma forma, a montagem articula um acontecimento poético a partir dos corpos (Pasolini), tornando-se um dispositivo capaz de articular o gesto dos corpos com o gesto do pensamento. Nas Artes Vivas, o corpo é o lugar onde se aninha o conato de vida, o excedente.

Em minha opinião, a lei geral da vida exige que, sob novas condições, um organismo produza uma soma de energia maior do que a necessária para sobreviver. Disso resulta uma dessas duas coisas: o excedente de energia disponível pode ser empregado no crescimento ou na reprodução; caso contrário, finalmente é desperdiçado. No domínio da atividade humana, o dilema assume essa forma, ou a maior parte dos recursos disponíveis é empregada (isto é do trabalho) em fabricar novos meios de produção – e então temos a economia capitalista, a acumulação, o crescimento das riquezas) – ou se desperdiça o excedente sem tentar aumentar o potencial de produção – e então temos a economia de festa. (BATAILLE, 2009, pp. 377-378, apud ORDINE, 2015, p. 89)

Bataille estava ciente do fato de que "essas duas classes de sistemas de valores" não podem existir em estado puro e, portanto, como Ordine aponta, envolvem um mínimo de transação. Nesse sentido, As Artes Vivas supõem um deslocamento dos modos de produção que operam tradicionalmente na produção artística para manter viva a economia de festa (uma im/produção) ao interior de um sistema econômico global que busca a todo momento engoli-la, inclusive com astúcias como as da chamada "economia laranja", que se

movem na lógica do projeto, do produtivo.

No contexto neoliberal, exigir que o trabalho artístico se responsabilize leva, intencionalmente ou não, a dar um formato à atividade artística que visa formas diretamente econômicas de atribuição. A ideia neoliberal onipresente consiste em que a atividade artística nunca é tão produtiva e socialmente justificável como quando alimenta derivados industriais que contribuem para a "economia criativa". (MANNING e MASSUMI 2018, p. 30)

Como consequência, as Artes Vivas resistem a ser "criativas" e a fazer da "criatividade" e da "inovação" a sua finalidade. Se quer manter vivas as forças do Desejo e do risco que as acompanha, a *criação* não pode ser "criativa", "recreativa", "reinventiva", pois o seu motor é sempre o improdutivo, mesmo que esteja em permanente tensão com a máquina da produtividade e esta ponha um preço na "energia excedente" e no desperdício que essa improdutividade produziu.

O Desejo, como força da vida, se expressa em ritmos imprevisíveis, irregulares e também caóticos. A *poiesis* da vida, como a da história, exige, talvez, para revelar sua "afirmação até na morte", as indisposições, as interrupções, as relações secretas e poéticas que a montagem propicia. A suspensão da inércia da produtividade que vai em busca do lucro, esse salto de Butes, essa aparição do relâmpago de que fala Benjamin, convocam a economia de festa que propõe Bataille, e constitui a economia que nos interessa.

Salto, relâmpago, festa são gesto, imagem e ato que incomodam e interrompem vontades, preconceitos e repertórios do sujeito. No contexto da MITAV, o remador/artista não é um sujeito isolado, cujos devires possíveis –peixe-alga-sereia-agua-barco-náufrago/sobrevivente-costa-concha-jaguar... – surgem de um impulso solitário, como é o caso do Butes da mitologia grega. Se há algo único em nossa proposta poética/pedagógica e no pensamento/criação que a alimenta, deste outro lado do mundo, é a construção de um sujeito coletivo na montagem/máquina produzida pelo encontro dos corpos e seu saber, das escrituras – alfabéticas, espaciais, sonoras, visuais, coreográficas, corporais – no espaço/tempo (laboratórios, oficinas e seminários) que permitem formas de experimentação além dos limites estabelecidos pela Academia.

Por isso, a máquina/embarcação onde navegam Ulisses, Orfeu, os disciplinados remadores e Butes é atualizada por nós em uma máquina/viagem como dispositivo mais propício para a máquina-desejante dos nossos tempos. Portanto, não há meios e modos de produção antecipados, mas cada voz do Desejo tem que im/produzir os seus, animada pelas provocações do sujeito coletivo que se constrói, na MITAV, a cada dois anos. Isso implica que neste processo somos todos Butes/viajantes: cada novo grupo de professores (uma coorte bienal) e a assembleia de professores, alguns deles formados, outros convidados, neste programa. Assim, em cada nova viagem, o sujeito coletivo que todos formamos se expõe a um novo e incerto devir.

Esse devir, que desejamos que seja transgressivo, não teria sido possível no mundo acadêmico e artístico deste país, sem a prática antropofágica pela qual apostamos desde a aventura particular que envolveu a primeira viagem e que, desde então, vem se nutrindo com a heterogeneidade de corpos, vozes, pontos de vista e modos de fazer de todos os viajantes. "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente", dizia Oswald de Andrade em seu Manifesto antropófago (1928). Acrescentamos hoje que também nos une poética e politicamente.

A vida, além de ser "afirmação da vida até na morte" (Bataille) "é devoração pura" (DE ANDRADE, 1928). Assim, a prática antropofágica implica modos de relação com outros corpos e seus desejos, e um agenciamento de territórios que dá origem a encontros, conflitos, desvios, embates, colapsos, tremores, terremotos, balbucios, entre histórias, narrativas, *techné*. Também, esta implica um proceder que é "uma devoração crítica do legado cultural universal, não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem" [...], mas segundo o ponto de vista insolente do "mal selvagem", devorador de homem brancos, antropófago." Isso implica transculturação, transvalorização, expropriação, desierarquização e devoração. "Todo passado que para nós é "outro" merece ser negado. Pode-se dizer: merece ser comido, devorado" (DE CAMPOS, 2000, p. 6). E o canibal é um polemista (lutador), mas também um antologista: escolhe os melhores inimigos para deles incorporar não só a proteína e o tutano que deles extrai, mas, sobretudo, suas forças vitais, e assim se fortalecer.

O sujeito coletivo é então constitutivo da prática antropofágica; essa dimensão coletiva é expressa não apenas no âmbito da "tribo", mas também no âmbito da subjetividade de cada sujeito. A "razão antropofágica", seu modo único de pensamento não binário, propicia convivências (assíncronas, simultâneas, fragmentárias e outras possíveis) no tempo e no espaço que compartilhamos; promove a estranheza do familiar no cotidiano (Montaigne) e o estranho-familiar nos afetos (Rolnik) em uma abertura ao desconhecido; provoca intensidades e intensificações na experiência, inclusive no caos; a dissolução da autoria nos processos de criação, da propriedade individual dos meios; altera as cronometrias e as durações dos processos.

Esse pensamento antropofágico, um pensamento/criação aberto ao saber do corpo, como o de Butes, vem polinizando nossas buscas pedagógico/poético/políticas à maneira de uma geologia de afetos, por camadas de espaços e estratos de tempos anacrônicos e heterogêneos.

Os viventes de cada tempo se vêem no meio-dia da história. Estão prestes a preparar um almoço para o pretérito. O historiador é o arauto que convida os finados à mesa. (BENJAMIN, 2009, [N15, 2])

### **Pensamento-criação**

Para muitas cosmogonias não ocidentais, o tempo passado é visto de frente enquanto o futuro, que não podemos ver, está nas nossas costas. As Artes Vivas hoje trazem à sua mesa o pensamento que persiste e se atualiza nas forças da vida. Suely Rolnik deu o nome de pensamento/criação a essa forma de pensamento que problematiza a categoria de pesquisa-criação, hoje em voga no mundo das artes.

A categoria de pesquisa-criação foi introduzida na Colômbia, ao final dos anos noventa, por um grupo de docentes da Facultad de Artes da Universidad Nacional, comprometidos tanto com a produção artística como com a pesquisa acadêmica no âmbito da universidade pública. Este grupo de docentes reivindicava que a produção artística tivesse acesso ao mesmo reconhecimento e valor acadêmico que a produção científica, única legitimada até o final do século XX.

Pretendia-se, com essa reivindicação, dar um lugar à pesquisa na arte, não só da crítica e da estética, mas também da produção (*poiesis*), entendendo que o próprio fazer gera poéticas e não que estas surgem de uma exterioridade discursiva.

Ao longo dos anos, essa iniciativa foi ganhando terreno no campo econômico, jurídico e administrativo, posicionando-se assim na institucionalidade como uma modalidade reconhecida da produção acadêmica. No entanto, apesar desse importante avanço na mudança de paradigma no interior da Academia e nas políticas públicas, foi imposto o modelo epistemológico das ciências sociais à pesquisa nas artes, inscrito na lógica do *projeto*: uma justificativa de sua utilidade, alguns objetivos que devem ser estabelecidos *a priori*, uma metodologia de pesquisa calcada do modelo quantitativo das ciências sociais.

Esse modelo contraria a lógica das práticas artísticas, em geral, que investigam na perspectiva do im/produtivo, como já apontado acima, que resiste e se resiste à sua anexação à economia neoliberal. Assim, a criação de pesquisas hoje se tornou uma mera ferramenta de medição técnica e instrumental para o sistema de pontos, e não consolidou sua força conceitual.

É evidente que, desde então, as mesmas ciências sociais se afastaram dessa perspectiva quantitativa da pesquisa, e incluíram nas suas formas de fazer muitas das ferramentas, práticas e dispositivos utilizados nas artes que mobilizam a ação de forças seletivas do Desejo, colocando em jogo o inconsciente do pensador, seja este um cientista, um semiólogo ou um artista. Há, então, um ato de criação, em cada domínio do pensamento. Isso ocorre em um tempo-espaço – onírico ou de vigília – que propicia um deslocamento de perspectivas e de limites estabelecidos entre formas, *techné* e disciplinas. Ao abrir espaço para o sonho próprio ou alheio, o pensamento/criação dá acesso ao perigo: “Visto que o sonho do outro existe, existe o perigo. Ou seja, o sonho das pessoas é sempre um sonho devorador que nos faz correr o risco de sermos engolidos.” (DELEUZE, 2012)

Este sonho devorador ou pulsante é indissociável dos afetos, isto é, dos “efeitos das forças vitais no corpo”, como já dissemos (ROLNIK, 2018). Como quando Butes ouve o canto das Sereias e seu corpo o leva a pular.

Os estudos de gênero e a teoria Queer; os estudos culturais e o pensamento descolonial e feminista desse continente (Suely Rolnik, Rita Segato, Ileana Diéguez, Donna Haraway (2016), Ana Longoni, Silvia Rivera Cusicanqui, entre muitas) propiciaram, nas últimas décadas, um deslizamento da performatividade das práticas sociais (“giro performativo”) para “um giro afetivo”. Brian Massumi, em sintonia com este pensamento particularmente feminino, e que devorou Spinoza, Deleuze e Guattari, desafiou o pensamento científico “a ficar o mais próximo dos fenômenos sensíveis e da meteorologia dos afetos, retendo suas tentações transcendentais de controle e explicação”. (RASMI, 2018, p. 19. Ênfasis añadidos)

---

<sup>3</sup> Ver VV.AA. (1997). *La mirada expuesta. Proyecto de investigación-creación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Foi Produto de um foco de pesquisa no qual participaram Gustavo Zalamea, Jaime Rubio, Trixi Alina, Miguel Huertas, Clemencia Echeverri e Rolf Abderhalden.

A filósofa Canadense Erin Manning e Massumi propõem juntos uma “co-implicação” entre o mundo racional e o mundo dos afetos, no ecossistema do evento, em vez de sua dissociação: um *regime da imediação* no qual o modo gerúndio (pensar-fazendo, fazer-pensando) constitui o processo de uma “imanência ativa” (MANNING e MASSUNI, 2018, p. 10), que, para nós, é o pensamento/criação. Essa noção, devorada das ideias de Rolnik, é uma noção situada, não híbrida, descolonial; uma ecologia da experiência que se afasta do termo pesquisa-roteiro-criação para evitar a tentação “transcendente de controle e de explicação” e afirmar que “fazer é já um *pensar-em-ação* e toda *conceitualização* uma prática plena.” (MANNING e MASSUNI, 2018, p. 36)

O conceito aymara *ch'ixi*, proposto, contra a hibridação, por Silvia Rivera Cusicanqui (2010) nutre esta ideia de pensamento/criação pois propõe pensar a coexistência de elementos heterogêneos que convivem, se interferem, se modificam, mas nunca chegam a se tornar um terceiro. Não implica então um pensamento dialético, mas uma tensão permanente que não se resolve e se abre ao devir, num processo em que nem os fins, nem as técnicas, nem os modos de produção são predeterminados.

Sendo assim, em nosso compromisso, o que vincula as singularidades diversas que embarcam na máquina/viagem, o que nos une, é um *colocar o corpo* que atravessa não apenas as oficinas de *techné* e o laboratório de criação, mas o seminário de pesquisa e a oficina de escrita de Tese: “Colocar o corpo é uma decisão ética que abre uma ação política. Colocar o corpo é um ato de liberdade ” (SÁNCHEZ, 2017, p. 129), como seria o duplo gesto de Butes, tirar os tampões dos ouvidos e dar um salto em direção a um canto dissonante que não sabe o que lhe reserva.

Colocar o corpo nos levou, no interior da Academia, a esquivar, perfurar suas categorias e protocolos, a saber – teses, jurados, avaliação – e a distanciar-nos da cisão entre pensamento (teoria) e fazer (prática). Pensamos com José Gil que: “Aquilo que se move como corpo volta como movimento do pensamento” (GIL, 1999, p. 63). Daí surgiu um compromisso com a poiesis do gesto (processos de im/produção) e com a poética da marca (processo de escritas), que se articulam em modo de ressonância e não de ilustração ou explicação. Nutrem-se mutuamente, geram mobilizações de um para o outro e se complementam, mantendo cada qual sua própria qualidade, seus próprios tempos e ritmos, sua própria velocidade, sua própria intensidade.

Nas regiões com as quais nos relacionamos há conhecimento apenas na forma de relâmpagos. O texto é o trovão que continua a ressoar por muito tempo. (BENJAMIN, 2009, [N 1, 1])

Isso implica que não pode haver um “modelo” em nenhum dos espaços pedagógicos da MITAV. A única coisa certa que existe é uma atenta escuta às forças do Desejo dos Butes/artistas, dificilmente audíveis em alguns casos, e às necessidades de suas formas, como nos mostram as marcas que expomos neste arquivo.

Uma escuta atenta, aguda, sensível e lúcida, que só foi possível, durante esses doze anos, graças a uma comunidade de escuta, de *crítica imanente* (MANNING e MASSUMI, 2015, p. 14), uma *crítica devoradora* em um coletivo formado por singularidades heterogêneas, com sentido de empatia, cumplicidade e dom, no espaço/tempo do comum e que a partir de agora deixa essa máquina/viagem e a sua montagem maquinica nas mãos de uma nova geração.

## **OBSERVATORIO DE ARTES VIVAS, PERFORMANCE Y POLÍTICA EN COLOMBIA:**

### **“Políticas y eróticas de los modos de producción en las Artes Vivas” (2018-2020)**

#### **Professores e pensadores/criadores responsáveis por esta pesquisa:**

Rolf Abderhalden: Artista, professor, Coordenador VI coorte da MITAV

Alejandra Marín: Filósofa, professora da MITAV

Adriana Urrea: Filósofa, professora da MITAV

Barbara Pohlenz: Mestre Interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas e Assistente de Coordenação da VI Coorte da MITAV

#### **Professoras associadas à pesquisa:**

Giulia Palladini: Pesquisadora e teórica crítica, especialista em Política e Erótica da produção artística. Universidad de Roehampton, Reino Unido

Suely Rolnik: Psicanalista e crítica da cultura. Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil

#### **Pesquisadora formada:**

Paola Ospina: Mestre Interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas. Doutoranda da UNA, Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires.

**Assistentes de pesquisa (VI coorte da MITAV):**

Diana Acosta: Literata. Mestre Interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas

José Maria Rubio: Artista visual. Mestre Interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas

Andre Sztutman: artista visual. Mestre Interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas

**Design do arquivo virtual/ Web Design:**

José María Rubio/Andrés Hernández Vargas

## Referências

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). San-tiago 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.