

Performance: ¿es o se hace?

María Emilia Franchignoni (UNA)

Allí dónde la teoría in-forma la práctica y dónde la práctica confronta la teoría, allí, en ese territorio de conflictos, disidencias y consensos es donde la/el/los estudios de performance puede concretar su promesa más radical. Es en ese intersticio y en ese escenario de múltiples fugas dónde recae también, toda la ansiedad científica, epistemológica, metodológica, creativa y crítica que suscita el término *performance*. Pregunto: ¿quiénes, de todos los que de alguna u otra manera nos vinculamos con la práctica artística y/o crítica de performance, no habremos atravesado ese súbito momento de tensión que surge inmediatamente después de la interpelación “Perdón, ¿pero qué es performance?”

La ansiedad por la definición parece ser algo inherente al concepto (que se escabulle a medida que busca circunscribirse). Podríamos comenzar por la simple observación acerca del origen del término: una palabra anglosajona, importada, que debido a cuestiones idiomáticas básicas puede aludir a cosas muy diferentes en su contexto original; aún siendo considerada dentro del mismo territorio de las Humanidades y las Artes.

Para el investigador mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance es “una esponja mutante”, una especie de concepto bisagra que convoca diversas prácticas, teóricas y artísticas; genealogías y fundaciones. Se nutre de diversas disciplinas, metodologías y lenguajes para producir otras maneras de conceptualizar y participar en el mundo. Es decir que en el fluir y constante movimiento, precisamente en su inestabilidad, es dónde la performance puede realizar su intervención más contundente.

En este sentido, la actriz, performer e investigadora brasileña Eleonora Fabiao afirma que “definir performance es un falso problema”ⁱ dado que su valor estratégico reside en resistir definiciones, en hacer colapsar las categorías tradicionales que clasifican los lenguajes artísticos, deconstruyéndolos. De esta manera, puede movilizar estructuras tradicionales y conservadoras, cuestionar certezas acerca de nociones tales como “obra de arte”, “artista”, “espectador”, y las relaciones entre los mismos. ¿qué mueve al arte? ¿qué moviliza el arte? y ¿qué arte es el que moviliza?, colocando en el centro del debate las formas de lo político en el arte y sobre todo, el potencial político del mismo, localizándelo puntualmente allí, en la realización artística.

Estos interrogantes y cuestionamientos ponen de relieve además, la fuerte imbricación entre teoría y práctica que la noción de performance convoca. La práctica como una manera de cuestionar nociones fijas y establecidas sobre las que se erige el edificio teórico, y la instancia teórica como un espacio de reflexión y movilización de la experimentación práctica. Al respecto, Dwight Conquergood, una de las figuras centrales del Departamento de Estudios de Performance de la Northwestern University afirma lúcidamente que:

La división del trabajo entre la teoría y la práctica, la abstracción y la corporalidad, es una elección arbitraria y manipulada que como todos los binarismos, es una trampa. Un pacto malicioso. Si tomamos la ruta de la abstracción nos excluimos a nosotros mismos del fértil campo de la experiencia participativa. Si tomamos la ruta de la práctica, entonces nos dirigimos a un callejón sin salida y al taller de un realizador o a la colonia de artistas. Nuestro movimiento radical es tomar y retomar, una y otra vez, la intersección de ambos caminos.ⁱⁱ

Esa intersección de ambos caminos, en donde se abre un rico espectro de posibilidades por imaginar es lo que está en juego al sostener el movimiento incierto de performance. Al interponernos frente a la clausura de su sentido, al resguardarle desde nuestros escritos, pedagogías, proyectos, obras, críticas e investigaciones su condición mutante, transformadora, su movimiento nos dirigimos a esa encrucijada entre la teoría y la práctica que señala Conquergood. Llenarla una y otra vez de diferentes sentidos, es lo que permite que la performance preserve su capacidad cuestionadora, de denuncia y de respuesta más allá del contexto en el que sea interpelada. Esta es sobre todas las cosas, la misión de los Estudios de Performance.

En la introducción al volumen de textos críticos sobre los *Estudios Avanzados de Performance* que ha editado junto a Marcela Fuentes, Diana Taylor sostiene que la performance no es un referente estable para designar lo que se ha conocido como performance art o arte de acción en América Latina. En tanto trayectoria artística, la performance reconoce varios orígenes y fundaciones que diferirán según la pertenencia disciplinaria de la investigadora en cuestión. Podrá ser a mediados del siglo XX si seguimos algunas teorías dentro de las Artes Visuales, o a principio de siglo junto a las vanguardias históricas si elegimos la genealogía teatral o directamente, en los rituales de los pueblos originarios en caso que nos interese la corriente antropológica. Por eso, en sintonía con Fabiao afirma que:

La forma más productiva de aproximarnos a la performance tal vez sería modificar la pregunta: en lugar de preguntarnos ¿qué es o no es el performance? hay que preguntarse ¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos?ⁱⁱⁱ

Esta pregunta guía la posdisciplina de los Estudios de Performance, surgida según Taylor como producto de los cuestionamientos que se produjeron en la academia a fines de los años sesenta y que "...buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones."^{iv}

En este campo, performance no es sólo un objeto de estudio sino también un lente metodológico a través del cual puede mirarse el mundo, además de una herramienta de investigación. En términos de Taylor: ¿qué es lo que la performance nos permite ver?

Richard Schechner, uno de los fundadores de la disciplina junto al antropólogo Victor Turner dentro de la New York University, Tisch School of the Arts y uno de los principales teóricos de la performance describe cómo:

Un modo de comprender la escena de este mundo confuso, contradictorio y extremadamente dinámico es examinarlo 'como performance'. Y eso es precisamente lo que hacen los estudios de la performance. Los Estudios de la Performance utilizan un método de 'amplio espectro'. El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos.^v

La performance como un lente metodológico permite visibilizar modos, acontecimientos y formas de lo contemporáneo que trascienden las fronteras del arte. Agrupando una multiplicidad de herramientas, recursos y conceptos derivados de otras disciplinas, integrándolos de modo sincrético. El objeto son las performances pero no sólo las relacionadas al arte, sino también aquellas vinculadas

a la vida cotidiana, a la espectacularización de la vida pública y los medios de comunicación, a los rituales, acontecimientos y también, a los objetos. Esta configuración disciplinaria es lo que Schechner llama “amplio espectro” o en otros términos, un enfoque expandido que trasciende la especificidad de las disciplinas tradicionales, tanto académicas como artísticas.

La performance entonces no designa tan sólo una práctica artística, sino también una multiplicidad de fenómenos por fuera del campo de intervención del arte, al igual que una herramienta de investigación, un lente metodológico y sobre todo, una praxis, una invitación a intervenir en el mundo desde perspectivas y conexiones poco exploradas.

No lo llames performance

Esta característica según Schechner, es herencia de los movimientos de vanguardia y como tal, permite reconocer ciertas constantes que delimitan una zona de intervención para el concepto, aunque ésta pueda ser expandida. Al igual que Schechner, tanto Taylor como Fabiao identifican el vínculo con lo vanguardista, en la presión que lo performático ejerce sobre las fronteras erigidas para diferenciar las disciplinas artísticas y sobre todo, entre aquellas que separan el arte y la vida, expandiendo nuestras nociones de lo que consideramos como una performance.

Si bien el término tiene diversos relatos de origen según la perspectiva desde dónde sea considerada, Fabiao establece que comienza a “desenvolverse como género” en los años 60. Ya que en ese momento surgieron una multiplicidad de manifestaciones artísticas que no podían ser adjudicadas a ningún género conocido, trascendiendo las fronteras tradicionales. En este escenario de posguerra según Fabiao, la performance emerge como una denuncia, una respuesta y una propuesta en la que prevalecen ciertas tendencias generales:

...el énfasis en el cuerpo como tema y materia. (...) el desmontaje de ciertas mecánicas clásicas del espectáculo, la deconstrucción de la representación, el desinterés por la ficción, la investigación de los límites entre arte y no arte, la investigación de las capacidades psicofísicas del performer, la creación de dramaturgias personales y/o autobiográficas, el énfasis en las políticas de identidad y en las discusiones políticas en general a través del cuerpo y las experimentaciones entorno a las características de la presencia del espectador.^{vi}

Estos rasgos no reconocen una especificidad de género artístico o de una disciplina tradicional y particular. Sino que posibilitan reconocer una constelación de intervenciones generalmente adjudicadas a lo performático, que puede darse en varios géneros artísticos simultáneamente, en sus cruces o hasta en sus propios cuestionamientos.

Así y todo, estas constantes no dejan de estar curiosamente embebidas en un historial de conflictos y disputas. El título de la exhibición llevada a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el 2002 “No lo llames performance” está inspirada en una declaración del artista Vito Acconci, y hace referencia a una postura usual que muchos artistas sostenían sobre el término performance a causa de su estrecha relación con el teatro: “Odiábamos la palabra ‘performance.. No podíamos llamar a lo que hacíamos ‘performance’... porque la performance tenía su lugar, y ese lugar era por tradición el teatro, un lugar al que acudías como cuando ibas a un museo.”^{vii}

Esta cita evoca un fuerte prejuicio anti-teatral en el que el teatro y su pretensión de mimesis son asociados a lo falso, lo artificial y espectacular, y a un género vinculado fuertemente a lo tradicional más que a lo vanguardista. Al mismo tiempo, expresan claramente la fuerte impronta anti-institucional que caracterizó al surgimiento de la performance como género. Pero las palabras de Acconci anuncian paradójicamente, una disputa por la pertenencia de la performance y su genealogía entre diferentes disciplinas artísticas y académicas. Principalmente, entre las Artes Visuales y los Estudios Teatrales. Dentro de la Historia del Arte, esta confrontación se inicia de manera categórica en el texto del crítico Michael Fried de 1967 “Art and Objecthood” en el que establece que el “Arte se degenera a medida que se acerca al teatro”^{viii}.

En contraposición, podríamos citar por ejemplo, la historiografía propuesta por la investigadora norteamericana Roselee Goldberg, quien en su destacado estudio “Performance Art: from Futurism to the Present” coloca a la performance como una práctica surgida a partir de las transformaciones que el lenguaje teatral experimenta con el advenimiento de las vanguardias históricas, cuyo linaje se inicia en el Futurismo.

Estas tensiones todavía permanecen en discursos críticos que abordan fenómenos contemporáneos. Así lo demuestra por ejemplo, el artista chicano Guillermo Gómez Peña cuando en su texto *En defensa del arte de performance* intenta diferenciar a la performance art del teatro experimental. Al comenzar su relato, Gómez Peña reconoce que se aventurará a recorrer una “peligrosísima zona fronteriza entre el teatro y el performance”^{ix} y finaliza afirmando que “Es claro que

existen muchas excepciones a la regla por ambos lados del espejo; y que existen muchos tipos de espejos.” Entre ellos, podemos destacar las figuras citadas por el autor Anna Deveare-Smith y Spalding Gray como “actores” (de teatro) que han cruzado la frontera hacia el arte de performance. Ambos son considerados figuras claves de la performance estadounidense en diferentes momentos históricos y más que actores devenidos en performers, podemos hablar de figuras que encarnan en sus prácticas artísticas y en sus escritos, la problematización de la división tajante entre teatro y performance. En sus trabajos, tanto Deveare-Smith como Gray han utilizado metodologías ajenas al teatro para elaborar sus monólogos, constituidos además por material documental, biográfico o autobiográfico reconocible en la superficie textual. Asimismo, estos artistas utilizan sus obras como herramientas para intervenir activamente en cuestiones sociales e ideológicas relevantes en sus respectivas épocas.

De un modo similar, el teórico alemán Hans Thies-Lehmann se encuentra con las dificultades que implica tratar de distinguir el teatro experimental de la performance en su influyente libro *El Teatro Posdramático*. En el capítulo “Performance”, Lehmann se propone demostrar los modos en que el performance art y el teatro posdramático se han influido mutuamente. Para ello, primero deberá diferenciarlos. Es así como sitúa a la performance en una trayectoria vinculada a las artes visuales y en sintonía con prácticas que intentan dar con una “experiencia de lo real”^x. A la que opone lo representacional del teatro y la subsecuente experiencia mediada de lo real, en contraposición a la inmediatez que el teatro posdramático propone acercándose de este modo a la performance. A su vez, la performance art de los años 80 según Lehmann (siguiendo a otros historiadores del arte) exhibe un corrimiento hacia la teatralización, por medio de su utilización de estructuras visuales y sonoras más elaboradas, y trabajadas a partir de la tecnología, al igual que una utilización cada vez más extendida del tiempo de duración de la pieza.

Estos puntos de contacto que señala el autor evidencian una regla más que excepciones. Son testimonios de una historia compartida, multi e interdisciplinaria que deriva de una constelación de fenómenos y tendencias estéticas, políticas y sociales. Curiosamente, muchas de las características enumeradas por Lehmann se repiten en las tendencias generales enunciadas por Fabiao anteriormente: por ejemplo, “el desmontaje de ciertas mecánicas clásicas del espectáculo, la deconstrucción de la representación, el desinterés por la ficción, la investigación de los límites entre arte y no arte.”

Las historias de ciertos escenarios clave como los del Instituto Di Tella en Argentina y el circuito artístico del Greenwich Village en Nueva York en los años 60

han dejado evidencia de los cruces, colaboraciones y la fértil convivencia entre destacados artistas provenientes de diversas disciplinas. Así, ese encuentro fue decisivo para las renovaciones de lenguajes estéticos establecidos que han dado lugar al surgimiento de la danza posmoderna, el contact-improvisación, el happening, la música conceptual, el teatro de imagen, el movimiento Fluxus y finalmente, el arte de performance o arte acción o arte efímero, entre otros. Esta constelación de prácticas está a su vez, embebida en una multiplicidad de genealogías que han dado lugar a formas híbridas. En este sentido, la performance puede pensarse como una forma de la no pertenencia y también de arte inespecífico según el paradigma descripto por Florencia Garramuño:

Algunas transformaciones de la estética contemporánea propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia y de especificidad, sustentándose en una radical deconstrucción de todo aquello que tenga que ver con lo propio, lo específico, lo que se define por pertenecer de modo cómodo y estable, a un medio, una categoría, o una especie. (...) A la figura del artista multimedia, aquel que en sus creaciones se mueve de una disciplina a la otra y las combina en una misma práctica, se le suma la figura del artista (...) que puede además, pasar de una disciplina a la otra en prácticas diversas...^{xi}

Siguiendo esta línea constituida por puntos de indeterminación, inespecíficos y de convergencia de medios, algunas exhibiciones que se han dado este año en Buenos Aires confirman la futilidad de establecer límites, fronteras, diferenciaciones, pertenencias y definiciones estáticas entorno a la performance y a prácticas artísticas afines. Por el contrario, ellas dan lugar a la convivencia de una multiplicidad de expresiones que atraviesan promiscuamente varios lenguajes, medios y géneros artísticos. Muestras como *Acción Urgente*^{xii} y *Perder la forma humana*^{xiii}, dejan de lado disputas de especificidad y pertenencia, para resaltar cómo el conjunto de las manifestaciones artísticas reunidas, ha utilizado recursos provenientes de diversos lenguajes y procedencias artísticas para intervenir políticamente en sus contextos.

Ambas dan cuenta de los recorridos del activismo artístico o *artivismo* proveniente de América Latina en contextos diferentes. En el caso de *Perder la forma humana*, la Red de Conceptualismos del Sur se propuso articular una “imagen sísmica” de la década del '80, en la que artistas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Paraguay, Perú y Uruguay se manifestaban políticamente a través de múltiples estrategias en contextos atravesados por la violencia de las dictaduras

militares, las guerras internas y los estados de sitio. En Proa, la exhibición *Acción Urgente* dio cuenta de un conjunto de agrupaciones y artistas de los países del Cono Sur: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay que durante los años 90 hasta la actualidad tomaron el escenario urbano para desplegar su activismo político. Si en *Perder la forma humana* el eje de estos artistas fue el cuerpo y las cicatrices producidas por la violencia, el espacio urbano fue el tema central – no sólo un sitio de intervención – para las agrupaciones de *Acción Urgente*.

Al ser principalmente exhibiciones de archivo las dos, en ellas se destacan algunos casos en que los documentos realizan su propia performance. A través de instalaciones, los espacios del Hotel de Inmigrantes o de Proa se travistieron para habilitar un campo semiótico de nuevas asociaciones, significados y sobre todo, movilizaciones. Esto se veía claramente en los grafitis e historietas de Mujeres Creando que transformaban las paredes de Proa en *Acción Urgente*. También en la instalación de maquetas en tamaño real del Grupo Etcétera que junto a panfletos, manifiestos y registros de sus acciones en fotos y videos ponían en escena su teatro de denuncia. A su vez, la pequeña cabina destinada al audio de Néstor Perlongher recitando su poema *Cadáveres* en *Perder la forma humana* proponía un espacio íntimo de inusual libertad para que la expresión de la emoción surgiera con el contacto sonoro. Al igual que los documentales sobre las acciones del grupo CADA de la Escena de Avanzada chilena que se podían escuchar y ver individualmente en pequeñas pantallas que proveían sus respectivos auriculares. De modo similar, un espacio ritual diseñado para la intervención de las Yeguas del Apocalipsis *Tu dolor dice: Minado* inauguraba una nueva dimensión a la muestra, en la que la videoinstalación proyectada en un sector aparte colmado de copas de agua establecía un pacto ceremonial de silencio y respeto con el espectador en memoria de las víctimas de la dictadura militar chilena.

En todas ellas, las acciones ponen en crisis las ideas de pertenencia a las que hace referencia Garramuño, colocándose sobre todo en una zona incierta, incómoda e inespecífica entre la política y el arte. De allí que el acento esté puesto no sobre lo que es o se comprende por performance, sino lo que la performance nos permite hacer, tanto desde las propuestas artísticas como curatoriales. Qué dinámicas históricas o contemporáneas nos permite visibilizar, cuál es su capacidad de movilización del artista y del espectador, qué es lo que la moviliza, que estructuras y nociones establecidas puede sacudir y sobre todas las cosas, cuál es la acción que lleva a cabo.

Además, estas dos exhibiciones se centran en los países de América Latina y cuentan cómo su relación con la performance está inevitablemente atravesada por

una historia de violencia y genocidio, cuyo objetivo final fue el cuerpo y su escenario, la disputa por el espacio público. La encarnación de la performance de la violencia y sus cicatrices, no sólo es un foco de atención que permite visibilizar lo acontecido, sino que posibilita nuevos enfoques a esa historia, al igual que otras formas de contacto y aproximación, más íntimamente vinculadas a lo sensible. De la misma manera que permite reconfigurar nociones de espacio, público y privado, intimidad y exposición que habilitan una mirada más ajustada de lo contemporáneo profundamente anclada en un conocimiento del pasado. La performance se conforma aquí como una forma de memoria, que permanece de manera desapercibida en lo efímero, en lo transocial, en aquello que los cuerpos exhiben y esconden.

En una entrevista realizada por Diana Taylor, José Esteban Muñoz hace hincapié en que su comprensión de la performance está atravesada por lo que un texto o lo paratextual puede hacer política y hacerla materialmente en el mundo. Es decir, desde la noción de lo performativo acuñada por el filósofo del lenguaje J.L Austin que designa la propiedad de ciertas expresiones lingüísticas para accionar directamente sobre el mundo, modificándolo. Tomar performance desde esta perspectiva es devolverle su performatividad, su capacidad de accionar en un contexto determinado, en el que decir es también hacer.

En ese hacer de la performance es dónde conviene situarnos para poder seguir imaginando otras formas menos transitadas e indeterminadas de la configuración de lo sensible. Imagin-acciones que vayan a contrapelo de lo establecido y que den lugar, como diría Rancière, a una comunidad emancipada de “narradores y traductores”^{xiv} en la que se borre “la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo.”^{xv}

ⁱ Fabiao, Eleonora. *Definir performance é um falso problema (entrevista com Eleonora Fabião)*.

En: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/definir-performance-e-um-falso-problema-1.281367>. 2009.

ⁱⁱ Conquergood, Dwight. *Performance Studies: Interventions and Radical Research*. En: TDR: The Drama Review, Volumen 46, Número 2 (T 174), Verano 2002, págs. 145-156.

ⁱⁱⁱ Taylor, Diana. “Introducción: Performance, teoría y práctica”. En: Fuentes, Marcela y Taylor, Diana (edits.). *Estudios Avanzados de Performance*. FCE,

Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University. México, 2011, pág. 15.

iv Op. Cit., pág. 13.

v Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000, pág.12.

vi Fabiao, Eleonora. *Definir performance é um falso problema (entrevista com Eleonora Fabião)*.

En: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/definir-performance-e-um-falso-problema-1.281367>. 2009, pág.1.

vii Barragán, Paco. "No lo llames performance / Don't call it performance." En: *No lo llames performance / Don't call it performance: Un proyecto de Paco Barragán*. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, El Museo del Barrio. Nueva York, 2004.

viii Fried, Michael. *Art and Objecthood*. Artforum 5, Número 10, Verano, 1967, p.21.

ix Gómez Peña, Guillermo. "En Defensa del arte de Performance". En: Fuentes, Marcela y Taylor, Diana (edits.). *Estudios Avanzados de Performance*. FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University. México, 2011, pág. 511.

x Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge. Nueva York, 2007, pág. 134.

xi Garramuño, Florencia. *Especie, especificidad, pertenencia*. En: e-misférica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, Volumen 10, Issue 1, Invierno 2013.

xii *Acción Urgente* se llevó a cabo desde el 5 de julio hasta el 24 de agosto de 2014 en el museo Proa, Buenos Aires. Sus curadores fueron Cecilia Rabossi y Rodrigo Alonso y la selección de obras pertenecían a los siguientes artistas y agrupaciones: Escombros, Costuras Urbanas, Etcétera, Viva Laura Pérez, Mujeres Públicas, Iconoclasistas de Argentina; Mujeres Creando de Bolivia; de Brasil Frente 3 de Fevereiro, Opavivará, Contrafilé; de Chile Cuadernos de Movilización; de Paraguay Javier López y Erika Meza; de Perú Colectivo Sociedad Civil y La Perrera; de Uruguay Clemente Padín y m.a.m mujeres artistas en movimiento.

^{xiii} La exposición *Perder la forma humana* se realizó en el Centro de Arte Contemporáneo del Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, ubicado en el legendario Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires y fue comisariado por La Red Conceptualismos del Sur. La Red Conceptualismos del Sur se autodefine como “una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva.” Conformada por un grupo internacional de investigadores en 2007, hoy suman una cantidad de 60 personas dispersas en diferentes puntos de América Latina y Europa. El equipo coordinador está constituido por Ana Longoni (Argentina), Mabel Tapia (Argentina), Miguel A. López (Perú), Fernanda Nogueira (Brasil), André Mesquita (Brasil), Jaime Vindel (España) y Fernanda Carvajal (Chile).

^{xiv} Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial. Buenos Aires, 2010, pág. 28.

^{xv} Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial. Buenos Aires, 2010, pág. 25.