

Experiencia común y espectadores singulares

CAROLINA BOLUDA

ROBERT MARCH

MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ

■ 208

Carolina Boluda (Cetae)

Robert March (Universitat De València)

Miguel Ángel Martínez (Universitat De València)

Una versión anterior de este artículo fue leída en el XX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano) y celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires entre el 2 y el 6 de agosto de 2011.

■ RESUMEN

Este texto responde a la apertura de un debate en torno a la figura del espectador y los contextos político-sociales en los que se fragua el modo en que lo entendemos y nos entendemos; un debate¹ que ha generado tanto un proceso de *pensar junt*s* (diversos investigador*s de diversas áreas de conocimiento) como de pensar la forma de pensar y de presenciarnos, escucharnos, entender y entendernos; es decir, que ha generado un proceso de co-creación de sentido que se concreta, más allá del objeto-texto, en la emergencia de un grupo de trabajo, en un proceso de vida que es el hacer y el hacerse de un encuentro y una experiencia colectiva que deviene experiencia común. En este sentido, es un texto performativo y político, abierto a seguir co-creándose al exponerse aquí hoy.

■ PALABRAS CLAVE

Espectador, pensar junt*s, proceso de co-creación.

■ RESUMO

Este texto está relacionado à abertura de um debate em torno da figura do espectador e os contextos sócio-políticos em que se forja o modo como o entendemos e nos entendemos; um debate que tem gerado tanto um processo de *pensar junt*s* (diversos pesquisador*s de diferentes áreas do conhecimento) como de pensar a maneira de pensar e de nos assistirmos, nos ouvirmos, entender e nos entendermos; em outras palavras, que tem gerado um processo de co-criação de sentido que se concretiza, para além do objeto-texto, no surgimento de um grupo de trabalho, em um processo de vida que se constitui como o fazer e o se fazer de um encontro e uma experiência coletiva, que se transforma em experiência comum. Neste sentido, é um texto performático e político, aberto a continuar co-criando-se ao ser aqui exposto.

209 ■

■ PALAVRAS-CHAVE

Espectador, pensar juntos, processo de co-criação.

La teoría tiene que hacerse relacional.

Valeria A. Graziano

Toda forma es un rostro que me mira y que me llama para dialogar con ella.

Nicolas Bourriaud

Asistimos a una multiplicación de enfoques y textos de reciente publicación que giran en torno a la figura del espectador: *Mi querido Público*, de Ignasi Duarte (coord; 2009); el cuestionamiento de las dicotomías sobre las que se ha asentado la idea de participación en *El espectador emancipado*, de Jacques Rancière (2010); la redefinición de la categoría de lector-espectador de Néstor García Canclini en *Lectores, espectadores e internautas* (2007); las reflexiones de Bourriaud sobre la cuestión identitaria del público en *Estética Relacional* (1998); la idea de público como construcción cultural de naturaleza imaginada en *Públicos y contrapúblicos*, de Michael Warner (2008); u otras concepciones recogidas en diversas conferencias, como “El espectador suspenso”, de Isidoro Valcárcel Medina (2002), o las aportaciones más

¹ Debate abierto en el contexto del ciclo de seminarios “Creación escénica contemporánea. Diálogos... por el tejado”, desarrollado en La Universitat de València-La Nau, entre marzo y julio de 2011, organizado por Cetae, dirigido por Carolina Boluda y que ha generado un grupo de trabajo formado por ella misma, Miguel Ángel Martínez y Robert March.

recientes de Erika Fischer-Lichte, Marten Spangberg o Ric Allsopp, que luego comentaremos, dentro del seminario organizado este mismo año en el Museo Reina Sofía, de Madrid, y que llevaba por título: “Re-pensar al espectador”. Entre otros textos o enfoques, estos forman ya un conjunto sintomático de aproximaciones que dan cuenta del interés que el espectador ha despertado como centro en torno al cual pensar la dimensión política de la creación escénica contemporánea, y que apunta a la relación entre la actividad del espectador y los modelos de participación social en la vida colectiva que hoy, en el contexto europeo, se señalan como extremadamente deficitarios; como lo demuestra la emergencia de nuevos movimientos sociales como la llamada “Spanish Revolution” o “Movimiento del 15 de Mayo”, cuyos lemas para vehicular las peticiones de democracia participativa y real señalan con extrema claridad en dos direcciones: el “No nos mires, únete” va dirigido a la población aún desmovilizada que presencia las manifestaciones y acampadas, y el “No, No, No nos representan” que se dirige a los miembros, o personajes, de los partidos políticos. Es decir, estamos ante un movimiento de naturaleza desjerarquizada, difusa, y global que presta especial atención a l*s ciudadan*s anónimos, articulados con aquellos más visibles en las calles a través de las redes sociales y foros de participación virtuales, sin estructuras sólidas y un marcado carácter procesual tanto en la generación de objetivos como en los modos de hacer no predeterminados para lograrlos.

■ 210

Son cuestiones que remiten a una genealogía de movimientos desde Mayo del 68 y a textos como “La muerte del autor”, de Roland Barthes (1968), la Obra abierta, de Umberto Eco (1962), etc., que instituían esa dimensión intersubjetiva del acto creador en el contexto de un modelo social definido como “sociedad del espectáculo” por Guy Debord (1967); que nosotros tomaremos como fondo de contraste para aproximarnos a esta cuestión: **¿Qué entendemos hoy por “participación” en un contexto marcado por el descrédito de lo político?**

Ante la consumación de *La sociedad del espectáculo* (1967), anticipada por Debord (que configuraba una idea de ciudadano condenado a mirar meras apariencias, desvinculado del proceso de producción, relacionado tan solo con el mundo como imagen, lo acabado, sin huella y reducido a la condición de consumidor pasivo), la realidad ha sido reducida a mercancía y “la humanidad se ha convertido ahora en un espectáculo de sí mismo –como ya apunta Benjamin–. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético” (cit. en PARDO, 2003, p. 9).

Con la expansión de los mercados como base de la nueva economía, el desarrollo de las nuevas tecnologías e internet, la liquidificación (BAUMAN) o gelificación (LÓPEZ PETIT) generalizada del mundo globalizado, asistimos a una ilusión de democracia participativa, interactiva, que Bourriaud define como una “sociedad de figurantes”, donde el ciudadano elige, sí, pero únicamente entre las opciones que se le ofrecen, donde circula, consume y se consume. Si en la sociedad del espectáculo el sujeto tenía un papel meramente receptivo (la imagen por excelencia es la del individuo postrado frente al televisor), en la sociedad de figurantes va a formar parte de ese espectáculo.

Como apuntan R. Allsopp y J. McKenzie, en las sociedades contemporáneas la condición de espectador es constitutiva. Las nuevas tecnologías y las redes sociales han llevado a la confusión entre el productor y el consumidor, la *performance* se ha hecho ubicua, somos público e intérprete a la vez, de modo que se ha producido

otro desplazamiento: si de la sociedad del espectáculo pasábamos a la sociedad de figurantes, de la sociedad de figurantes hemos pasado a la “sociedad de la performance” (2011), en la que l*s ciudadan*s gestionamos, trabajamos y exponemos nuestra propia vida como un yo-marca de forma individual. López Petit se refiere, en este sentido, a un contexto de vaciado de lo político: apenas hay diferencia entre izquierda y derecha, uso de un lenguaje mediático, de eslóganes vacíos, de asesores de imagen, etc., que provocan una sensación de inutilidad de la política y una disolución progresiva de lo común: “el espacio público desaparece, y en su lugar surgen los distintos públicos que los dispositivos de poder crean” (2007, p. 20).

Estos deslizamientos impactan de lleno tanto en las transformaciones del hecho espectacular participante en la creación escénica, la configuración misma del público, como a las estrategias que los creadores escénicos implementan como modo de relación que puede ser potenciada en el acontecimiento, a través de diversos dispositivos que a su vez inciden y reconfiguran ese público, espectador, asistente o el testigo co-participe en la creación. Sí, sí, estamos en un bucle de retroalimentación.

En los '60 y los '70, la búsqueda de la participación se identificó en cierto modo con el fin del espectador, sustituyendo el eje central de la construcción escénica que históricamente había radicado en la visión (*teatron*) por el eje en la acción (drama), y negando la mirada a través de la participación directa en el hecho colectivo (rompiendo convenciones como la cuarta pared, la ilusión escénica, desbordando el dispositivo hacia la calle, etc.). Además, al mismo tiempo, cobraba fuerza la creación colectiva, con la pretensión de disolver la individualidad (con prácticas como las del Teatro del Oprimido, *Living Theater*, danza participativa, *happenings*, las performances Fluxus, etc.). Es decir, nos encontrábamos ante una idea de participación que tiene que ver con la actividad entendida como un hacer, hablar, moverse, actuar.

Sin embargo, la participación entendida como “actividad” del espectador es cuestionada por Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2010), en tanto que cancela las dicotomías sobre las que tradicionalmente se ha asentado la idea de acción (mirar/conocer, mirar/actuar, actividad/ pasividad, apariencia/realidad, etc.), multiplicando las posibilidades de experimentación con los dispositivos, las poéticas y la politicidad en el campo de las artes escénicas. Según Rancière, “no tenemos que convertir a los espectadores en actores. Tenemos que reconocer que cualquier espectador es ya un actor de su propia historia y que el actor es también el espectador del mismo tipo de historia” (2010), lo que puede ser entendido como un llamamiento a partir de la igualdad de inteligencias.

La idea central es que la cuestión política tiene menos que ver con la actividad del espectador (hacer, moverse, hablar) que con la forma de distribuir los espacios, los tiempos y las capacidades. Para Rancière, el régimen estético del arte implica una política entendida como una reconfiguración de la división de lo sensible, la manera de realizar la distribución de lo sensible en los espacios y los tiempos, constituyendo una esfera específica de los objetos comunes y de sujetos capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre (2005, p. 55)

Otra presuposición desmantelada por Rancière es la de la relación entre la causa y el efecto. La presuposición de que lo que el artista de la escena plantea y ofrece (la causa) ha de ser visto, sentido, aprendido-comprendido y participado por el espectador de una determinada manera como efecto. El principio de emancipación iría entonces asociado también a la ruptura de ese esquema causa-efecto, en busca de un “método” más cercano al ámbito de la formulación de interrogaciones que a las respuestas dadas, unívocas.

Ahora bien, como se preguntaba Erika Fischer-Lichte (2011): “Si el significado no está predeterminado, ¿qué pasa con la intencionalidad del artista?”. Los artistas cuentan con planes y estrategias (de las que hablaremos después), hacen sugerencias, ofrecen un espacio de posibilidades que podemos explorar (por eso cobra importancia el espectador), pero ya no se trata de imponer un significado. Crean situaciones que no se pueden mirar solo estéticamente, deciden sobre qué es lo que pueden “soportar” que ocurra. El artista abre una *situación* y el público decide cómo utilizar esa situación.

Rancière señala que el poder colectivo/común de los espectadores no es el poder de ser miembros de un cuerpo colectivo. Tampoco es un tipo peculiar de interactividad. Es el poder de traducir a su manera lo que están mirando. Es el poder para conectarlo con la propia vida, con la aventura intelectual que hace a cualquiera de nosotros ser parecido a cualquier otro en la medida en que los modos de traducción de uno no se parezcan a otros.

Así, la noción de público, espectador, asistente, se problematiza en tanto que entidad unitaria y más allá de su deconstrucción en función de género, etnia, etc., y coloca en primer plano la necesidad de obras aptas para una traducción singular en las que el espectador co-crea el sentido y a su vez es co-creado como ser singular en esa operación.

■ 212

En este sentido, Marten Spangberg (2011) insiste en que el espectador no es global y no es un todo. El público se constituye como grupo, pero existen diferencias y está “junto” a causa de esas diferencias. En tanto que multiplicidad no tiene voz, sino un murmullo contemplativo. Por esto Spangberg propone singularizar al espectador, para que añada algo a la experiencia. Como espectadores, hemos de ser capaces de articular lo que (nos) ha supuesto la experiencia espectacular.

Entonces: ¿Cuales son las estrategias participativas que se implementan desde la escritura y desde la creación escénica hoy?

El modelo de sociedad descrito como “sociedad del espectáculo” generó un conjunto de prácticas participativas en el sentido comentado más arriba; el modelo de “sociedad de figurantes” fue el contexto para el surgimiento de los artefactos relacionales teorizados por Bourriaud, estrategias que siguen funcionando en la creación escénica contemporánea y a la que se suman nuevas experimentaciones.

La ruptura de la relación causa-efecto, de la linealidad temporal, la acentuación de los aspectos de “realización escénica” (E. Fisher-Lichte), la instancia material, la reducción de la escala y el fomento de los espacios de proximidad, los relatos en primera persona, la interpelación directa al público (que vuelve a disolver la cuarta pared recuperada en los ‘80) y opcionalmente la búsqueda de diálogo directo (que retoma situaciones planteadas ya por el *Living Theater*), la escritura fragmentaria que podemos encontrar en las prácticas del teatro postdramático (H. T. Lehmann), abren un periodo en que las tensiones de la teatralidad son llevadas al extremo y en el que se reducen drásticamente los medios espectaculares (fastuosos): nos encontramos ante un despojamiento, ante las poéticas de la sustracción, las estéticas de lo inacabado y la ambigüedad como estrategias que intensifican tanto el espacio común para la co-presencia de actores (*performers*, bailarines) y espectadores, como los huecos-espacios que se abren para la co-creación. Como señala Rancière (2010), producir

un nuevo lenguaje supone inventar una forma que haga la traducción posible. Producir un discurso que sea legible solo para aquellos que hagan su propia traducción tomando su propia vida, experiencia, trayectoria y deseo como punto de vista.

En Cataluña (España), Roger Bernat crea *situaciones* que no tienen la finalidad de ser miradas sino de ser experimentadas, y que se articulan según ciertas reglas de juego o instrucciones. *Domini Públic* (2009), por ejemplo, prescindía del actor como punto central del espectáculo y dejaba al público como único participante. “No se trata de transformar al espectador en actor si no de atender las posibilidades narrativas del grupo a partir de herramientas estadísticas”, declaraba Roger Bernat en la presentación de la pieza².

Un año después, Bernat continúa usando el mismo tipo de dispositivo en *La consagración de la primavera* (2010). Bernat apunta que “las ciudades necesitan volver a introducir espacios públicos de contacto crítico entre los ciudadanos. Y estos espacios no pueden prescindir del cuerpo que es el espacio primigenio del deseo” (2010, p. 155).

No obstante, resulta contradictorio, o como mínimo ambiguo, que en estas piezas en las que, según señala Roger Bernat, se busca un retorno a la responsabilidad del teatro como ágora en la que se encuentran los ciudadanos colectivamente, retornando el cuerpo del espectador a la escena y la dimensión dionisiaca del teatro, se realicen mediante “instrucciones” que ordenan cada movimiento del cuerpo de cada participante.

En Suiza, Rimini Protokoll utiliza una estrategia radicalmente distinta, con la inclusión de la figura de “expertos” en algún área de la vida cotidiana (no actores) en el escenario, y manteniendo a los espectadores en la platea. La estrategia es colocar ciudadan*s a ambos lados de la línea de proscenio, sujetos que actúan en su propio nombre, encarnando su propia voz, en ocasiones encarnando las estadísticas (*100 Prozent Wien*), compartiendo asuntos que nos afectan a tod*s y exponiéndose al encuentro.

El surgimiento de trabajos desarrollados en primera persona y a menudo basados en lo autobiográfico, abren un espacio que más allá del voyerismo y en el que l*s espectador*s nos buscamos a nosotr*s mism*s en un tejido de atravesamientos, favorecido por esa reducción de la escala de los espacios de exhibición, en gran medida debido a la expansión de espacios independientes, y en la búsqueda de relaciones de proximidad que favorezcan ese “afectar-dejarse afectar” como condición para la escucha activa y participante (aún asumiendo esa paradoja apuntada por Rancière en la que se pediría al espectador proximidad y distancia a la vez, distancia para posibilitar el pensamiento crítico, proximidad para afectar[se]) .

Estas estrategias y estas prácticas definen el teatro como una zona de experiencia y como una zona para la memoria. Desde la filosofía del teatro, podemos pensar,

² La pieza se desarrolla sin actores. El público recibe unos cascos y es conducido a un espacio abierto (en Barcelona fue conducido al patio del Teatre LLIure) mientras a través de los cascos se escucha música de Mozart. Posteriormente y siempre a través de los auriculares, el público recibe instrucciones en las que se indica un movimiento según una premisa: moverte a la derecha o a la izquierda dependiendo de si esta mañana se ha comprado o no el periódico, etc. Una serie de preguntas sobre la vida privada y preguntas triviales van conduciendo al público por el espacio, un paso adelante, tres pasos hacia atrás, creando *situaciones*. Una vez dentro de la sala, los títulos de crédito: los nombres de todas las personas que han asistido al teatro aparecen como actores.

con Dubatti, que nos enfrentamos al teatro como zona en la que surge, nace, el acontecimiento y, por extensión, al lugar, la reunión, el convivio, en la que un mundo nuevo, un nuevo ente, que es poético, se pone a existir (2010, p. 71-74). Citamos:

El teatro es [...] la zona de acontecimiento resultante de la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales, físicas y físico-verbales) y expectatoriales en relación de compañía. El teatro, en suma, como espacio de subjetividad y experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética expectatorial (DUBATTI, 2010, p. 40-41).

En este sentido, Deleuze y Guattari se referían a ese “cúmulo sensible” que podría ser el arte. Un cúmulo, además, que nos enviaría a un vaivén entre la virtualidad inserta en el arte (es decir, su potencialidad) y la realización del deseo (1993). En este sentido, el hecho escénico puede postularse como un espacio para la realización y co-creación del deseo.

Un lugar, asimismo, para las traducciones singulares, en el que se subraya el papel que puede desarrollar la imaginación. En los modelos de sociedad que citábamos más arriba, y como han mostrado también Foucault (1994, 1996, 2009), Franco Berardi (2003, 2007a, 2007b) o Hardt y Negri (2002, 2006), el poder no actúa ya a partir de una idea de disciplina, sino que sus mecanismos de control son más sutiles: funcionan a partir de una “penetrante difusión de automatismos cognitivos” (Graziano, 2005, p. 175). Por esto Bifo habla de “semiocapitalismo”, para describir el desplazamiento de los mecanismos de control al ámbito de la imaginación (cit. en GAGO, 2008). Entonces, si el capitalismo produce subjetividad y determina nuestro deseo, es ahí, en esa zona, donde podría situarse la acción política; en esa zona, la experiencia común y el acontecimiento escénico pueden llevarnos a esa bella práctica de pensar algo por primera vez, gracias a la apertura afectiva y de la imaginación que son capaces de provocar. En esta dirección, al menos, caminan Deleuze y Guattari (1993), Rolnik (2001) o Sarlo (2003).

Hablamos todo el tiempo de una reunión, de (y para) la co-presencia, de una movilización que adquiere, como indica J. A. Sánchez, “una relevancia inédita en el contexto de la cultura contemporánea”, en tanto que la creación escénica “no representa el cuerpo, sino que trabaja en el cuerpo y desde el cuerpo” (2009: 8-9). Es decir, el encuentro con el otro para la generación de una experiencia común, un encuentro que sería el anhelado por Benjamin y que es, aquí, el de “la presencia aurática de los cuerpos” (como nos recuerda también DUBATTI, 2010, p. 28).

Este viaje nos conduce, forzosamente, a una mirada que es la de Levinas y la nuestra. Una apertura que no puede ser sino al rostro: esa ida al “umbral” con el otro. Una apertura al rostro en el que irremediablemente habitan la suma de las singularidades, “el estar-juntas las múltiples caras que lo constituyen, sin que ninguna de ellas sea más verdadera que las demás” (AGAMBEN, 2010, p. 85-86). Es decir, el aparecerse del rostro, el encuentro, allí, en el que únicamente nos separa aquello que nos une.

Según Levinas, podríamos hablar de “lo descarnado de la piel expuesta a la herida y al ultraje”:

Una piel ofrecida al contacto, a la caricia que siempre... es sufrimiento por el sufrimiento del otro. Al descubierto, abierta... ante la llegada del enemigo, la sensibilidad, más acá de toda voluntad, de todo acto, de toda declaración, de toda postura – es la vulnerabilidad misma (1974, p. 122-123).

Reyes Mate señala que el sentido de este trascenderse reside en la negación de la mismidad, en tanto que exigencia, es decir, en ver (verse), pero desde una mirada que es negada para y por el otro. En otras palabras, me hago visible gracias al otro, “el otro me hace visible” (REYES MATE, 2008, p. 76).

Ahora bien, el carácter intempestivo de tal mirada no sugiere sino un constructo (político) de una experiencia común para el presente, junto con el otro, desde la responsabilidad, la sensibilidad y la empatía³; un diálogo que es también una interrupción en nuestra experiencia individual (un “agujero” en la realidad hecha una con el capitalismo, diría López Petit, 2007); una interpelación constante en la que, sin dejar de traducir al otro, sólo podemos encarnar la pregunta y, en cambio, vivir la respuesta, practicarla, aún sin encontrarla jamás definitivamente (KERTÉSZ, 2010, p. 41).

Referências

215 ■

AGAMBEN, Giorgio. **Medios sin fin** - notas sobre política. Valencia, Pre-textos. 2010.

ALLSOPP, Ric. **Opening the Audience** - Conferencia pronunciada en el Ciclo “Repensar el espectador. Teoría y Crítica de las Artes Performativas”, organizado por el Museo Reina Sofía y el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, coordinado por Victoria Perez Royo, Madrid, 17 de Marzo de 2011.

BARTES, Roland. La muerte del autor. In: **El susurro del lenguaje**. Barcelona: Paidós, 1987. (1ª ed. 1968).

BERARDI, Franco. **La fábrica de la infelicidad**. Madrid, Traficantes de sueños, 2003.

_____. **El sabio, el mercader y el guerrero**. Madrid: Acuarela, 2007a.

_____. **Generación post-alfa**: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo. Buenos Aires: Tinta de limón, 2007b.

BERNAT, Roger. 3 Fragmentos sobre el cuerpo del público. **DDT (Documents de dansa i teatre)**, n. 16, Barcelona: Ed. Fundació Teatre Lliure–Teatre Públic de Barcelona, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

DEBORD; Guy. **La sociedad del espectáculo**. Valencia, Pre-textos, 2002. (1ª ed. 1967).

³ Según Franco Berardi, “sensibilidad es la capacidad de entender señales que no son verbales, ni verbalizables. Es la facultad de discernir lo indiscernible, aquello que es demasiado sutil para ser digitalizado. Ha sido siempre el factor primario de la empatía: la comprensión entre los seres humanos siempre se da en primer lugar a nivel epidérmico. Y ahí está hoy el campo de batalla político. La intensificación del ritmo de explotación de los cerebros ha colapsado nuestra sensibilidad, por eso la insurrección que viene será ante todo una revuelta de los cuerpos” (cit. en FERNÁNDEZ-SAVATER, 2011).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **¿Qué es la filosofía?** Barcelona: Anagrama, 1993.

DUARTE, Ignasi; BERNAT, Roger. **Querido público**; el espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans. Murcia: Centro Párraga/CENDEAC/Eléctrica Produccions, 2009.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro I**: convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. **Filosofía del teatro II**: cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel, 2010.

ECO, Umberto. **Obra abierta**. Barcelona: Ariel, 1984. (1ª ed. 1962).

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. Entrevista con Franco Berardi. Blog "Fuera de lugar", **Diario Público** (edición virtual), 29 de enero de 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigilar y castigar**. Madrid: Siglo XXI, 1994.

_____. **Tecnologías del yo** (Introducción de Miguel MOREY). Barcelona: Paidós/I.C.E.-U.A.B, 1996.

_____. **Nacimiento de la biopolítica**. Madrid: Akal, 2009.

■ 216

GAGO, Verónica. "¿Quién es y cómo piensa Bifo? Capitalismo y subjetividades", **Lavaca** (Notas), 26 de febrero de 2008.

GARCÍA CANCLINI. **Néstor Lectores, espectadores e inernautas**. Barcelona: Gedisa, 2007.

GRAZIANO, Valeria. Intersecciones del arte, la cultura y el poder: arte y teoría en el semiocapitalismo. In: BREA, José Luis (ed.). **Estudios visuales**: la epistemología de la visualizaciones en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005. p. 173-186.

HARDT, Michael; Toni NEGRI. **Imperio**. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. **Multitud**. Barcelona: DeBolsillo, 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika. **La co-presencia corporal de actores y espectadores** - Conferencia pronunciada en el Ciclo "Repensar el espectador. Teoría y Crítica de las Artes Performativas", organizado por el Museo Reina Sofía y el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, coordinado por Victoria Perez Royo, Madrid, 17 de Marzo de 2011.

KERTÉSZ, Imre. **Yo, otro**: crónica del cambio. Barcelona: Acantilado, 2010.

LEVINAS, Emmanuel. **Humanismo del otro hombre**. México: Siglo XXI, 1974.

LÓPEZ PETIT, Santiago. Politizaciones apolíticas. **Revista de Espai en blanc**, n. 3-4, La sociedad terapéutica, Barcelona: Espai en Blanc, 2007.

PARDO, José Luis. Prólogo. In: DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Valencia, Pre-textos, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010.

_____. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

REYES MATE. **Medianoche en la historia**. Madrid: Trotta, 2008.

ROLNIK, Suely. ¿El arte cura? **Quaderns portàtils**, n. 2, Barcelona: MACBA, 2001.

SÁNCHEZ, José Antonio. Allò radical en el teatre (notes). **DDT (Documents de Dansa/Teatre)**, Especial Radicals Lliure, n. 10, Barcelona: Fundació Teatre Lliure–Teatre Públic de Barcelona, 2007.

_____. Teatralidad y cultura visual. **Revista 0000**, Madrid: Museo Reina Sofía, 2009.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo - una discusión. Buenos Aires: Siglo XIX, 2003.

SPAMBERG, Marten. **Blank production-all or nothing at the same time**: Homeopathic capitalism and Non-relational aesthetics - Conferencia pronunciada en el Ciclo "Repensar el espectador. Teoría y Crítica de las Artes Performativas", organizado por el Museo Reina Sofía y el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, coordinado por Victoria Perez Royo, Madrid, 17 de Marzo de 2011.

217 ■

VALCARCEL MEDINA, Isidoro. El espectador suspenso. **VVAA**: Ir y venir de Valcarcel Medina. Barcelona: Editorial Fundació Tàpies. 2002.

WARNER, Michael. **Públicos y contrapúblicos**. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona/ Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.