

El giro performativo en las artes visuales  
A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto  
Silvina Valesini, Guillermina Valent  
Arte e Investigación (N.º 17), e052, mayo 2020. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e052>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

## EL GIRO PERFORMATIVO EN LAS ARTES VISUALES

### A PROPÓSITO DE CUERPOS, ESPACIOS Y OBJETOS PUESTOS EN ACTO

#### THE PERFORMATIVE TURN IN VISUAL ARTS ABOUT BODIES, SPACES AND OBJECTS PUT INTO ACTION

SILVINA VALESINI / [silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar](mailto:silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar)  
GUILLERMINA VALENT / [guillerminavalent@gmail.com](mailto:guillerminavalent@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 19/2/2020 | Aceptado 11/4/2020

#### RESUMEN

El proyecto se propone problematizar el campo de las artes visuales a la luz de su giro performativo, un enfoque que se caracteriza por la asimilación de recursos y estrategias vinculadas a las artes escénicas, en su actualización del concepto de teatralidad. De esta manera, la presencia de los cuerpos y de la acción como gesto significativo opera tensionando el concepto de representación. Así, la obra entendida como proceso extiende y complejiza sus alcances tanto en las condiciones de producción como en instancias de recepción. Se trata de una investigación exploratoria-interpretativa donde considerar la complejidad del fenómeno nos invita a proponer un abordaje transdisciplinario, que compromete el trabajo de cátedras de diferentes carreras de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

#### PALABRAS CLAVE

Giro performativo; artes visuales; acción; teatralidad; experiencia

#### ABSTRACT

The present project proposes to problematize the field of visual arts in the light of its performative turn, an approach characterized by the assimilation of resources and strategies related to the performing arts, in its updating of the concept of theatricality. In this way, the presence of bodies and action as a significant gesture operate by tensing the concept of representation. Thus, the work conceived as a process extends and complicates its scope both in the production conditions and in the reception instances. It is an exploratory-interpretive research, where considering the complexity of the phenomenon invites us to propose a transdisciplinary approach, which compromises the work of the chairs of different careers at the UNLP Faculty of Arts.

#### KEYWORDS

Performative turn; visual arts; action; theatricality; experience



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

# INFORMES DE PROYECTOS

## **DIRECTORA**

Silvina Valesini

## **CODIRECTORA**

Guillermina Valent

## **INTEGRANTES**

Graciela Grillo  
Lucía Wood  
Alicia Valente  
Jorgelina Quiroga Branda  
María Albergo  
Agustina Girardi  
Zaira Allaltuni  
Juan Simonovich  
Pablo Quiroga Branda  
Aristides Costantino  
Ayelén Lamas  
María Florencia Alonso  
Verónica Lucentini  
Lucía Suárez Stanganelli  
María Sol Tavernini  
Clara Carlón  
Ana Clara Fernández  
Victoria Del Valle Eiriz  
Emiliano Cabana Bezpalov

## **OBJETIVO DEL PROYECTO**

Este proyecto se propone analizar un repertorio de obras de las artes visuales contemporáneas, a la luz de su dimensión performativa, en función de construir esta categoría tanto conceptual como operativamente. Se pretende identificar e interpretar los elementos en los que se funda el sentido de lo performativo respecto de este campo específico, a partir de la actualización de los conceptos de teatralidad, objetualidad, acción y experiencia. A tal fin, se hará necesario fortalecer un abordaje transdisciplinario que permita construir aportes metodológicos para su interpretación<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Proyecto acreditado en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de las Universidades Nacionales. Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Período: 2020-2023.

## MARCO TEÓRICO

El proyecto inaugura una línea de trabajo orientada a elaborar instrumentos conceptuales para la indagación crítica, analítica y teórica de las transformaciones presentes en las artes visuales en la última década. Se aspira a configurar una plataforma de carácter transdisciplinario, recurriendo a aportes teóricos y epistemológicos provenientes de diferentes ámbitos críticos: la filosofía del teatro (Dubatti, 2008), los estudios de la liminalidad (Turner, 1974, 2002; Diéguez Caballero, 2013, 2007), la performance como género (Alcázar, 2014; Ferrer, 2017; Hang & Muñoz, 2019; Taylor, 2012), los estudios visuales (Brea, 2005), la antropología de la imagen (Belting, 2012), los estudios de la presencia (Rolnik, 2006, 2008; Icle, 2012a, 2012b), y la estética y las teorías de las artes visuales contemporáneas (Groys, 2014, 2016; Jiménez, 1986, 2011, 2002; Oliveras, 1994, 2000, 2004, 2008; Speranza, 2012; Escobar, 2015; Larrañaga, 2001, 2008; Bal, 2002, 2016; Ranciere, 2011, 2014); así como los aportes de la metodología crítica (Samaja, 1993, 2000, 2003a, 2003b; Ynoub, 2012, 2014; de Souza Minayo, 2007).

Nos proponemos interpelar el campo de lo contemporáneo, poniendo en relación los conceptos de performatividad, liminalidad, teatralidad (Cornago, 2009, 2017a, 2017b; Fischer-Lichte, 2011; Sánchez, 2010), objetualidad (Schaeffer, 2012; Bovisio, 2013; Marchán Fiz, 2012), experiencia (Dewey, 2008), atendiendo a las singularidades que estos operan en el campo de las artes visuales y dando cuenta, sobre todo, de un universo donde las huellas del autor, los contextos de producción y las contingencias de recepción se vuelven constitutivas.

## ANTECEDENTES Y CONTAGIOS ENTRE LOS CAMPOS DEL ARTE

Resulta propicio para esta investigación, por lo tanto, el reconocimiento de los antecedentes que han ido dando forma a la categoría de lo performativo en un significativo devenir de trayectorias y contagios. Esta decisión nos arroja sobre campos que no son estrictamente los de las artes visuales —entendidas en su especificidad disciplinar—, pero de los que se nutre este modo de ser de las prácticas artísticas contemporáneas. En esta línea, reconocemos en la historia del arte reciente importantes antecedentes que señalan el advenimiento de lo que denominamos *giro performativo*.

Es sabido que las artes visuales y las artes escénicas han mantenido diálogos fluidos ya desde principios del siglo XX. Las aspiraciones de alcanzar la obra de arte total alimentaron una dinámica desprejuiciada de apropiaciones y de traducciones. Al respecto, José Antonio Sánchez (2010) explica:

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo, la relación se invirtió: el modelo de obra de arte total fue sustituido por la idea de obra abierta y las artes visuales practicaron la teatralidad entendida como una recuperación del cuerpo, de sus experiencias y de sus huellas, tanto por parte de los artistas como por parte de los espectadores (p. 12).

En línea con Óscar Cornago (en Fischer-Lichte, 2011), identificamos un momento de «consolidación de esta perspectiva —vamos a llamarla performativa—, reflejo a su vez de transformaciones culturales que se han ido dando en ámbitos diversos, en los años sesenta y setenta, período en el que la performance se legitima como género artístico» (p. 9). Pero lo hacemos para poder avanzar en la especificación de una dimensión que ha impregnado todo, ya no como género específico del arte, sino como un modo de ser del arte contemporáneo.

De aquí que la teatralidad se revele como una categoría susceptible de ser revisada en el marco de esta investigación. Cornago (2009) considera que el elemento clave para intentar una lectura de la teatralidad radica en la mirada del otro, que funciona como detonante. Si bien todo fenómeno estético supone la intencionalidad de construir pensando en el posible efecto que ha de causar en su receptor, la teatralidad supera esa instancia, al carecer de existencia por fuera del momento en que se concreta la acción de mirar y de ser mirado (Valesini, 2015).

A lo largo del siglo XX, lo teatral ha contribuido en forma decisiva a configurar notables cambios en la percepción de lo que entendemos como *práctica artística*, transformándose en un calificativo que excede ampliamente los límites del campo escénico. Como señalamos antes, a mediados de los años sesenta se produce un cambio de paradigma estético, que permite la reintroducción de lo narrativo, la figuración y la teatralidad, como aspectos cuestionados en las artes visuales del período moderno. Algunos artistas ligados al arte conceptual reaccionaron entonces ante la literalidad minimalista, convirtiendo al escenario teatral en una zona de experimentación. A través de sus aportes se vio notablemente ampliado el alcance de los dispositivos del modelo teatral, conformando un núcleo del que irradiaban los fundamentos de lo contemporáneo: la simultaneidad de acción y de percepción, y el desdibujamiento de roles entre el actor y el espectador, entre otros.

Ileana Diéguez Caballero (2007) sostiene que en dicho período el campo de lo teatral fue restando peso al discurso verbal y abandonando el principio de la mimesis, en favor de la preponderancia de lo corporal y de lo vivencial. Allí donde el enfoque literario tradicional proponía una estructura fija que se ofrecía para su interpretación, la mirada teatral contemporánea abordó la idea de cultura como proceso y la de realidad como un hacer continuo, que solo funciona en tanto se está produciendo y se está siendo percibida (Cornago, 2009, p. 4).

De este modo, la idea de teatralidad salta a otros campos, lo que va a dificultar progresivamente su delimitación. Por eso, la posvanguardia se declaró como un tiempo de liminalidad del teatro con las otras artes, de transposición de umbrales poéticos y de frontera entre los lenguajes.

A través de este diálogo permanente con el teatro, los medios artísticos tradicionales de las artes visuales se fueron redefiniendo y, a la vez, surgieron y se consolidaron prácticas que —como la instalación—, suponen nuevos modos de abordar la teatralidad y lo performativo (Sánchez, 2010, p. 11). En este marco, la reflexión sobre la influencia del lenguaje teatral resulta imprescindible para comprender la naturaleza híbrida de lo artístico y proporciona un nuevo prisma para comprender un sinnúmero de propuestas y de actitudes artísticas contemporáneas, como las que nos ocupan.

Siguiendo a José Antonio Sánchez y Zaira Prieto (2010) hablaremos de teatralidad cuando quien actúa o quien dispone lo hace en la certeza de estar siendo mirado (o escuchado) por otros, y con la pretensión de determinar o condicionar esa mirada. El interés de los artistas por lo teatral en la década de los cincuenta no solo inaugura nuevos modos de hacer en arte, sino que simultáneamente redefine el concepto mismo de teatro. Y en este proceso de redefinición, los autores consideran decisiva la cancelación de la ilusión escénica, del célebre «como si» en beneficio de un trabajo con lo real, que asume modos diversos en función de los supuestos teóricos que se hagan prevalecer: la herencia «su(per)realista (Dalí, Buñuel, Artaud...), la dadaísta (Picabia, Duchamp, Schwitters) o constructivista (en un sentido amplio, incluyendo aquí las propuestas de montaje de Brecht, Piscator o Eisenstein)» (Sánchez & Zaira Prieto, 2010, p. 87).

Si el deseo de una relación directa con el espectador había motivado algunas de las aproximaciones a lo teatral en la época de las vanguardias, en los años cincuenta ya no bastará con provocar la interacción, sino que se tratará más bien de trabajar con ella. De este modo, la relación entre artistas y espectadores por medio del dispositivo escénico «se convierte en eje del discurso, hasta tal punto que los límites se difuminan y la dimensión colaborativa de la práctica escénica se extiende tanto a quienes producen como a quienes participan, ya no tanto como espectadores, sino más bien como testigos o invitados» (Sánchez, 2010, p. 87).

## LA PERFORMATIVIDAD DE LAS IMÁGENES

En el marco general de una contemporaneidad inédita en el interés por su presente, subsiste una nutrida heterogeneidad que solo compartiría su aquí y ahora (Groys, 2016, p. 155). En esa perspectiva, y dando continuidad a los procesos que, como señalamos más arriba, se consolidan en la década del setenta, las disciplinas artísticas se ven apremiadas por revisar sus repertorios. Vivimos en una cultura

del presente en la que el *aquí* y el *ahora* —en su nueva interpretación— se han vuelto condición obligada.

Es así que tanto la antropología de la imagen como los estudios visuales promueven lecturas que señalan a la performatividad como una característica ineludible respecto de la interpretación de las imágenes, pero sin dejar de lado sus propiedades objetuales, atentas a los modos de producción y de circulación.

En lo específico, vale convocar la perspectiva de Boris Groys (2016) respecto de la reproducción de las imágenes en una lectura que nos proponemos hacer del arte impreso —como área que se autopercibe en condiciones de producción y de circulación particulares—, donde las nociones de original y de múltiple se relativizan. Y con ellas, los modos de experimentar el presente.

Con el advenimiento de la imagen digital —que posee un original invisible— esta relación se complejiza sustancialmente y borra la excluyente condición perceptiva entre original y copia que ostentaba la modernidad. De esta manera, la imagen «requiere siempre de una puesta en escena o una performance» (Groys, 2016, p. 162) que la reterritorialice. En vistas de estas dos formas de ser que tiene la imagen, el arte impreso, en su peculiar vinculación histórica con los medios de producción, sostiene la convivencia —no sin conflicto— de dos maneras de presencia: la reproducción mecánica y la digital. Así, se constituye como una disciplina porosa en la que los soportes ostentan un papel significativo que abordaremos en este proyecto bajo la categoría de *soportes performativos*.

Asimismo, la práctica de la instalación —que ha llegado en nuestros días a ser considerada la forma habitual de ser de lo artístico (Larrañaga, 2001)— habita un territorio de frontera entre disciplinas y materialidades múltiples. No obstante, su particularidad respecto de otras manifestaciones interdisciplinarias radica en su condición de arte de la presencia (Oliveras, 2008), y, por lo tanto, en el estado performativo latente que subyace en ella, en su potencial transformador del entorno, que se pone en práctica al tener en cuenta desde la génesis de la obra el papel no solo corporal sino vivencial del espectador.

Desde sus orígenes, las instalaciones intentaron romper con el paradigma del objeto autónomo, trabajando en la construcción de propuestas que conforman una situación única, en la que el espectador se integra. Se produce en ellas una interacción que sucede en un tiempo y un espacio circunscriptos, que resignifica el acontecer aquí y ahora. Por eso, más que como una materialización artística única y concreta, pueden entenderse como una articulación singular de objetos y de imágenes de origen heterogéneo —generalmente, de circulación masiva en la vida cotidiana—, que al relocalizarse en unas coordenadas particulares logra definir una situación, una puesta en escena que tiene al cuerpo del espectador que la transita y la dota de sentido como auténtico protagonista.

Esta condición performativa desdibuja la frontera entre el sujeto y el objeto, y —en consecuencia— entre lo percibido y el que percibe. Por eso, este espectador no solo habita el espacio de la instalación, sino que lo genera al incluirse en él, posibilitando una transición entre el espacio de la vida cotidiana y el espacio simbólico del arte.

En vistas de lo anterior, reconocemos entre las estrategias de un conjunto de obras la visibilización de las contingencias de su producción y su recepción en las que se afirma el cuerpo como sujeto. De esta forma, la acción, el gesto y el proceso operan como material artístico fundamental, implicando la utilización de un cuerpo que actúa como eje de un discurso narrativo (Sánchez, 2010, p. 17).

En el marco que propone la performatividad toman relevancia la actuación y la acción redimensionando la noción de presente. Asumimos que esta categoría no implica «meramente el instante, ni la sucesión de los instantes, sino un presente con una temporalidad especial, cargado de memoria y anticipación, y tensado por los tiempos de la acción y los tiempos de quien observa» (Sánchez, 2010, p. 19).

Analizar lo performativo en las artes visuales contemporáneas, nos convoca, a su vez, a reflexionar sobre las herramientas metodológicas que se ponen en juego en el tratamiento y en la construcción de las interpretaciones, para recuperar y repensar los desarrollos conceptuales y metodológicos tanto de la Hermenéutica como de la Metodología de la Investigación.

¿Cómo construir sentido en una investigación artística? Desde las epistemologías contemporáneas, plantear la adecuación del método científico en el tratamiento hermenéutico constituye una contradicción en los términos. Sin embargo, Roxana Ynoub (2012), desde una perspectiva crítica de la Metodología de la Investigación, plantea la posibilidad de un enlace entre la ciencia y la hermenéutica, en tanto supone que, en las investigaciones hermenéuticas o interpretativas, también se ponen en juego las condiciones o exigencias del método de la ciencia.

Adentrándonos en lo relativo a la interpretación en el marco de las investigaciones hermenéuticas, hay que reconocer diversidad de acepciones y de posiciones al respecto. Ynoub (2012) recupera los desarrollos de Paul Ricoeur relativos a la interpretación simbólica y parte de la definición de símbolo como un signo multívoco y equívoco, en tanto *muestra ocultando*, y donde el trabajo de interpretación recae en hacer explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples; interpretar, desde esta perspectiva, es siempre resignificar.

El proceso de validación de las construcciones de sentido sobre el material estudiado recaerá en su derivación y en su articulación con los modelos teóricos de base, así como su contrastación empírica se sostiene en tanto se identifiquen

los criterios operacionales sobre los cuales se construyen dichas interpretaciones. Por otra parte, advertimos que los símbolos constituyen totalidades complejas y que su interpretación solo es posible considerando las relaciones funcionales entre partes-todo-contexto que configura cada signo.

## REFERENCIAS

- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, España: Cendeac.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid, España: AKAL.
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Madrid, España: Akal.
- Bovisio, M. A. (2013). El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Revista Caiana*, (3). Recuperado de [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=130&vol=3](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=130&vol=3)
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.
- Cornago, O. (2009). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Agenda Cultural Alma Mater*, (158). Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2216>
- Cornago, O. (2017a). Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de participación. *Telón de Fondo*, (25), 42-47. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3690/3372>
- Cornago, O. (2017b). Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas. En J. Albarrán, I. Estella (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp.141-185). Madrid, España: Brumaría.
- Dewey, J. [1934] (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona, España: Paidós.
- De Souza Minayo, M. C. (Org.). (2007). *Investigación social. Teoría, método y creatividad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Lugar Editorial.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Documenta, Escénica Ediciones.
- Dubatti, J. (2008). Teatro y cultura viviente. En F. Abalo (Ed.), *Arte y liminalidad* (pp. 79-103). La Plata, Argentina: Edulp.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Ferrer, E. (2017). *Todas las variaciones son válidas, incluida ésta*. Catálogo de la exposición. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores.



- García, R. (1994). Interdisciplinariedad y sistemas complejos. En E. Leff (Comp.), *Ciencias Sociales y Formación Ambiental* (pp. 85-124). Barcelona, España: Gedisa.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Hang, B. y Muñoz, A. (Comps.). (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Icle, G. (2012a). Estudios de la Presencia: modos de investigar en las Artes Escénicas. *Revista Cuerpo del drama. Facultad de Arte*, (1). Recuperado de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/cuerpodeldrama/article/view/75>
- Icle, G. (2012b). Estudios de la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa. *Telondofondo*, (16). Recuperado de <https://www.telondofondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/434/estudios-de-la-presencia-del-trabajo-del-actor--a-la-investigacion-no-interpretativa-.html>
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid, España: Tecnos.
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Madrid, España: Tecnos.
- Jiménez, J. (Ed.). (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid, España: Melac, Turner.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa, España: Nerea.
- Larrañaga, J. (2008). Transferencia y transparencia de la imagen artística. *Revista de Bellas Artes*, (6), 119-130. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2714442>
- Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid, España: Akal.
- Morín, E. (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Oliveras, E. (1994). La instalación, arte de la presencia. *Espacio de Arte*, (2).
- Oliveras, E. (2000). *La levedad del límite*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Pettoruti.
- Oliveras, E. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Avellaneda, Argentina: Emecé.
- Oliveras, E. (2008). *Cuestiones de arte contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Ranciére, J. (2011). *El Espectador Emancipado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Ranciére, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Rolnik, S. (2008). Desvío hacia lo innombrable. En G. Brett (Ed.), *Cildo Meireles* [Catálogo de exposición]. Barcelona, España: Museud' Art Contemporani.
- Rolnik, S. (2006). Geopolítica del rufián. *Ramona*, (67). Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r67.pdf>
- Samaja, J. (1993). *Epistemología y metodología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

- Samaja, J. (2000). *Semiótica y dialéctica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: JVE.
- Samaja, J. (2003a). *Semiótica de la ciencia. Los caminos del conocimiento*. Recuperado de [https://frrq.cvg.utn.edu.ar/pluginfile.php/6275/mod\\_resource/content/1/Samaja%20Los\\_caminos\\_del\\_conocimiento.pdf](https://frrq.cvg.utn.edu.ar/pluginfile.php/6275/mod_resource/content/1/Samaja%20Los_caminos_del_conocimiento.pdf)
- Samaja, J. (2003b). *Semiótica de la ciencia. El papel de las hipótesis y de las formas de inferencia en el trabajo científico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Inédito.
- Sánchez, J. A. y Prieto, Z. (2010). *Teatro. Itinerarios por la Colección*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sánchez, J. A. y Prieto, Z. (2013). Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner. En F. Oncina y E. Cantarino (Coords.), *Giros narrativos e historias del saber* (pp.77-110). Madrid, España: Plaza y Valdes.
- Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción y cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina: artes y ficciones errantes*. Barcelona, España: Anagrama.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso.
- Turner, V. (1974). *Dramas sociales y metáforas rituales*. Ithaca, Estados Unidos: Cornell University Press.
- Turner, V. (2002). Antropología del performance. En I. Geist (Comp.), *Antropología del ritual* (pp. 103-144). Ciudad de México, México: Conaculta, ENAH-INAH.
- Valesini, M. S. (2015). *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador* (Tesis de maestría). Recuperada de <http://hdl.handle.net/10915/44601>
- Ynoub, R. (2012). Metodología y hermenéutica. En E. Díaz (Ed.), *El poder y la vida. Modulaciones epistemológicas* (pp.233 -255). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Ynoub, R. (2014). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica. Tomo 1*. Ciudad de México, México: Cengage Learning Editores.