

# El peso de un objeto



Esther Belvis Pons

Artea/Investigadora independiente / [ebelvis.pons@gmail.com](mailto:ebelvis.pons@gmail.com)

Fecha de recepción: 02/03/2017. Fecha de aceptación: 18/04/2017.

## Resumen

El artículo aborda la participación desde el concepto de fracaso basándose en un proyecto artístico sobre el hogar con artistas en asilo político. Se ponen de manifiesto las fisuras y cuestiones éticas de los dispositivos artístico-investigadores para indagar en qué momentos la participación es desbordada por lo poético de los cuerpos. Asimismo se reflexiona sobre el rol del artista en este tipo de creaciones en tanto que mediador de procesos que desean generar comunidad.

### Palabras clave

investigación sobre la práctica;  
comunidad;  
asilo;  
hogar;  
política;  
fracaso;  
arte participativo

## Abstract

The article addresses participation within the framework of the concept of failure and based on an artistic project about home developed with artists under political asylum. It gives evidence of the fissures and ethical issues of the apparatuses used in the practice-as-research process in order to reveal in which moments the idea of participation is overrun by the poetics of the body. Besides, it also reflects on the role of the artist in this type of works as mediator in processes that wish to produce a sense of community.

### Keywords

practice-based research;  
community;  
asylum;  
home;  
politics;  
failure;  
socially engaged art

## Construyendo hogar

El invierno de 2016 llevé a cabo un proyecto artístico que llevaba por nombre *Construyendo Hogar*<sup>1</sup> y se centraba en explorar los retos afectivos y sociales a los que se enfrentan los artistas refugiados o en asilo político de la ciudad de Barcelona. *Construyendo Hogar* partía de la confluencia de tres elementos: el concepto de hogar, la participación de otros artistas y el acontecimiento de la diáspora. El proyecto comenzó con una simple pregunta: ¿cuáles son los lugares en el espacio público urbano donde los artistas refugiados tienden a sentirse *como en casa*? La pregunta pretendía inquirir sobre la presencia de hogar en el espacio público; este último entendido como un espacio colectivo abierto que da también lugar a la posibilidad de lo íntimo. El objetivo era tanto identificar los lugares en los que los artistas habían recuperado un

1. Este proyecto se llevó a cabo gracias al soporte de Jivar Creation & Society y ha sido incluido en el informe 'Creation and Displacement: Developing New Narrative around Migration' publicado por IETM (International Network for Contemporary Performing Arts) [https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm\\_creation-and-displacement\\_final.pdf](https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm_creation-and-displacement_final.pdf)

vínculo con su tierra natal o habían desarrollado un sentimiento de apego con su hogar actual, es decir, con la ciudad de Barcelona. Como apuntan Blunt y Dowling, el hogar no está separado de lo público y político, sino que está constituido a través de los mismos; “lo doméstico está creado a través de lo extra-doméstico y viceversa” (2006:27). La cuestión era explorar cómo el sentido de pertenencia es negociado o desafiado en procesos de diáspora y cómo este se relaciona con el espacio público. Por esta razón, el proyecto se centraba en la idea de hogar entendido como un concepto complejo y vívido que transita más allá de las fronteras las formaciones culturales y los procesos sociales y artísticos. Por otro lado, mi interés en trabajar con artistas se centraba en indagar sobre los aspectos éticos de la participación y sus intrínsecas contradicciones. Como ha indica Jackson (2011), las piezas de naturaleza participativa revelan algunas de las paradojas de nuestros sistemas y dan evidencia de los parámetros relacionales que asumimos y aceptamos al construirnos como seres sociales. En los últimos años, mucho se ha escrito sobre los dispositivos de participación y se ha debatido sobre su rol a la hora de discutir cuestiones relacionadas con la equidad, la autoría o la construcción de otras formas de ser/estar. El hecho de decidir trabajar con artistas era naturalmente querido y partía de algunas cuestiones previas: ¿son los artistas más proclives a desmantelar o mostrarse reticentes a la participación? ¿Su condición de artistas modela o modifica la participación? ¿Y qué implica que además sean exiliados? ¿Es posible establecer relaciones más horizontales en un trabajo de estas características? Como veremos a continuación, muchas de estas preguntas no han sido respondidas o realmente abordadas. El proyecto se inició con unos interrogantes que simplemente eran el punto de partida de algo que estaba todavía por construir y que fue modelado por el contexto y las propias experiencias de las personas implicadas en él. Como todo proyecto testimonial y participado, que se revela como un *hogar* para las cuestiones planteadas, me encontré con toda una serie de erróneas asunciones que desmantelaron y negociaron el marco del proceso de investigación-creación. ¿Qué indican los *fracasos* (tanto aquellos fracasos referidos sobre mis preconcepciones sobre el hogar, como sobre el colectivo al cual quería hacer partícipe)? Según Bailes, “indican una ruta alternativa o manera de hacer” (2011:2),<sup>2</sup> y nos permiten entender nuestro propio proceso de investigación-creación y nuestra posición en él. Asimismo, estos *fracasos* dan evidencia de cómo la transcendencia poética es algo que no nos pertenece, que solo puede darse en colectividad o gracias al encuentro con el otro. En ningún caso, *Construyendo Hogar* debe ser entendido como un proyecto social que tiene la finalidad de ayudar a las personas de este colectivo. En definitiva, no hay una expectativa de cambio social, sino más bien la simple exploración de las cuestiones que se explican aquí. Creo que es importante resaltar el hecho de que no se busca una efectividad o resultado; no se especula sobre ningún beneficio implícito o explícito. El proceso se centra en generar encuentros; como indica Thompson (2009), los encuentros cara a cara, proporcionan una motivación para el comportamiento ético que tiene claras implicaciones políticas y que según Critchley pueden ser entendidos como un momento de ética metapolítica (2007: 119). Por ese motivo, los dilemas éticos que aparecen en el proceso de creación están sujetos a la tensión entre afectividad y efectividad que rigen la relación entre el dispositivo y la poética, entre la acción y el cuerpo.

2. Traducción de la autora del original: “indexes an alternative route or way of doing or making”.

## Mi fracaso espacio público

Como he mencionado, a la hora de activar el proceso de trabajo me encontré con que algunas de mis preconcepciones previas serían contradichas. Estos fracasos, entendidos como líneas divergentes que obligan a replantear el propio proceso de trabajo gracias a la participación de otros, me dieron la posibilidad de reconsiderar el espacio público y su comprensión en un marco específico de encuentro. Mi primer fracaso fue confundir las redes de poder con las redes de afecto; la complejidad de

esta relación se manifiesta de forma compleja en la dinámica de la urbe. Asumí que los perfiles serían fáciles de localizar a través de las redes de personas de las que disponía; principalmente a través de gestores culturales y otros artistas ubicados en la ciudad. Contrariamente, lo que esta primera etapa de pre-producción del trabajo me desveló es que encontrarse no es tan fácil como uno espera. Creemos que naturalmente nuestras redes de influencia nos llevarán necesariamente a toparnos con la red de afecto que queremos crear, acercarnos o formar parte. Primeramente, cabe destacar que no somos un país especialmente abierto a la concesión de asilo a artistas en peligro; igualmente, los artistas dependiendo de su país de origen suelen preferir territorios de habla anglófona o ciudades que puedan más fácilmente garantizar un mayor futuro hacia su trabajo. A pesar de no haber cifras oficiales del número de artistas en asilo -ya que muchos no necesariamente son registrados en esta condición- el número parece escaso. En cualquier caso, lo que se hizo evidente es que estos artistas no operaban en la misma red que yo; o que en una primera etapa de búsqueda, no se me hicieron visibles. Por otra parte, este factor se explica también por otras variables múltiples, tales como el hecho de que la condición de asilo es un largo proceso burocrático que no se efectúa inmediatamente. A veces, los artistas llegan a la ciudad escapando de un riesgo inminente. En muchos casos, distintas ONGs ayudan a los refugiados a obtener un permiso temporal de residencia; sin embargo, la condición de asilo es un largo proceso burocrático donde las personas necesitan dar evidencia de que sus vidas están en un peligro real. A menudo los artistas exiliados parecen estar, como muchos otros refugiados, en una posición invisible; la esfera pública de la ciudad coloca a estos individuos en una especie de limbo que impide su interacción efectiva con la comunidad y, con frecuencia, las barreras del idioma refuerzan esta problemática. Aquellos que gozan de un permiso temporal se suelen dedicar a otro tipo de actividades laborales que no necesariamente tienen que ver con la creación. Por lo tanto, su condición de artistas -concebido como individuos que realmente producen arte- se desvanece dentro de los obstáculos que esta nueva vida desencadena. De esta manera, el encuentro es fruto de un entramado político donde el afecto y el poder establecen el margen para la oportunidad.

Asimismo las organizaciones que trabajan con este colectivo se mostraron reticentes a facilitar contactos o a colaborar, por evidentes razones de privacidad, pero también de desconfianza. Uno de los aspectos que más me sorprendió en este proceso es la capitalización que hay de la participación. La participación tiene que estar ligada a algún beneficio o, al menos, se debe dar cuenta del mismo. Cada vez que iba a explicar el proyecto me hacían la misma pregunta: ¿y a ellos de qué les sirve esto? ¿Qué van a sacar a cambio? Esta visión de la participación asociada al retorno obliga a definir unos parámetros que devalúan el propio encuentro, ya que otorgan a la participación unos objetivos concretos y una misión que cumplir. Es más, es difícil saber qué va a devolver el encuentro cuando ni siquiera conoces al otro. Aquí se hace evidente uno de los principales temas asociados a la participación: el retorno. Este factor también se asocia a una asunción del tiempo que huye de la contemplación. Los individuos que participan deben estar sujetos a una justificación de sus acciones en términos de cumplimiento o de beneficio, si no, el tiempo empleado carece de sentido. En mi opinión, el hogar entendido como un espacio de confort e intimidad opera, en términos temporales, como reposo. Como indica Lepecki el reposo (*stillness*) revela el deseo de invertir la relación del individuo con el tiempo y con ciertos ritmos corpóreos prescritos (2001:2-3). Así, los “actos de reposo”, usando la expresión de la antropóloga Nadia Seremetakis (1996:I-III), dan lugar a aquellos momentos de pausa en que el individuo está introduciendo la disrupción en el *fluir* de la temporalidad, interpelando así al polvo de la historia; o en este caso, de su propia historia. Para mí resultaba clave establecer estos *actos de reposo* dentro del espacio público, en tanto una manera de reivindicarlo como el espacio donde lo íntimo converge con lo público para hacer aflorar la divergencia.

Mi segundo fracaso fue dar por sentado que los artistas estarían interesados en participar en el proyecto. Por el contrario, la mayoría de los artistas que me he encontrado en esta situación no quisieron participar en él por diversas razones, que van desde la presencia del miedo a revelarse de nuevo como ser público o dialogar con su vida anterior, entre otras variables complejas que no entré a analizar, ya que este tampoco era el objetivo del proyecto. Como indica Scarry “el dolor (...) reduce a la persona al límite de su propio cuerpo, por lo que el mundo más allá se olvida”<sup>3</sup> (1985:3) dificultando la narración y el diálogo. En cualquier caso, la participación siempre está revestida de expectativas tanto estéticas como efectistas. Por esta razón, esta se puede revelar como contraproducente, en tanto que propone ya una cierta manera de materializar de qué manera nos encontramos con los otros y en qué circunstancias. En los proyectos de naturaleza procesual y participativa, lo que no sucede es también acción; cuando el archivo-cuerpo no permite recrear o no encarnar estamos frente a un estado poético, que en muchos casos desborda lo decible. Hay siempre una significativa tensión en cuanto a la materialización de los procesos; no es solamente difícil lidiar con las expectativas y deseos engendrados de lo que tiene que ser una pieza, sino también, y seguramente de forma más intensa, cuánto de lo intangible podemos contener.

3. Traducción de la autora del original: “Pain (...) reduces the person to the boundary of her or his body so that the world beyond it is lost”.

Mi tercer fracaso pasó por demoler la propia intencionalidad del proyecto. Tres artistas se mostraron dispuestos a participar: Conchita, artista visual de Venezuela; Juan, escritor de Guinea Ecuatorial, y Basem, poeta de Palestina. Como ya he constatado, el objetivo era tanto identificar los lugares en los que los artistas habían recuperado un vínculo con su tierra natal o habían desarrollado un sentimiento de apego con su hogar actual, es decir, con la ciudad de Barcelona. Para iniciar este proceso de indagación organicé un primer encuentro en mi casa con cada uno de ellos. La decisión en mi casa era claramente intencional. ¿Cómo vas a hablar del otro si no estás dispuesto a abrir el tuyo a los demás? Para conocernos y establecer un proceso dialógico en relación al proyecto les proponía una dinámica que intentaba descifrar aspectos de su parte pública con su biografía privada. Disponía encima de una mesa toda una serie de notas donde figuraban aspectos relevantes sobre su vida y obra que había encontrado haciendo investigación previa. Esta información servía para iniciar conversación y para ver cómo ellos se relacionaban con su propia historia personal pública. A medida que la conversación avanzaba, iba añadiendo otras notas referidas a su historia personal, iba reorganizando la información conjuntamente con ellos. Fue curioso ver cómo en este primer encuentro cada uno tuvo una relación diferente con el dispositivo. Conchita se mostró siempre colaborativa, mientras que Juan se apropió del dispositivo añadiendo él mismo notas. Sin embargo, Basem mostró una actitud de rechazo hacia el dispositivo a pesar de que respondió a las preguntas, alegando que “él no creía en ese tipo de cosas”. Fue también en estas sesiones donde me hice consciente de que el dispositivo se puede convertir en aquello que el otro quiere, no en lo que quieres tú. En otras palabras, la creación de un dispositivo no implica que este sea necesariamente participado. Como indica Sánchez, el acontecer solo es posible a través de dispositivos poéticos; “dispositivos donde la dimensión artística no queda reducida a la mirada posterior de los especialistas que contemplan el dispositivo discursivo, sino que queda agenciada por los participantes en el dispositivo” (2016). Uno de los aspectos que emergió en este proceso es que la autobiografía está llena de contradicciones y que se aleja de la coherencia y la cronología. Pero como explica Žižek (2008:4), cualquier experiencia traumática -en este caso el rumbo al exilio forzado- explicada de forma clara y con un orden detallado de los hechos, nos harían dudar de su veracidad. Con esto no quiero decir que los participantes no contarán la verdad en sus historias; más bien al contrario, aquellas anécdotas desordenadas en el tiempo revelaban la fuerza de la poética frente a lo verídico o lo hecho noticia por los medios de comunicación. El mosaico de notas que se generó en cada encuentro servía para empezar a entender cómo cada uno de ellos entendía el hogar y cómo este tomaba como clara referencia la tierra natal, más que al espacio doméstico privado.

A partir de ahí se desarrolló un trabajo etnográfico basado en cafés, paseos, visitas al espacio de trabajo que permitieron ahondar en las cuestiones del proyecto a través de acciones cotidianas. El pensar, desde lo cotidiano permite intervenir de forma cómplice en la construcción de lo dialógico. Así, estos encuentros desembocaron en una repetida idea; todos los artistas indicaron que no habían podido desarrollar ningún tipo de apego o sentimiento vinculado al hogar en el espacio público de la ciudad. No había ningún vínculo, remembranza o simple germen de afecto. Esta misma idea fue compartida de forma reiterada en los encuentros con los artistas, que desmantelaron, de algún modo, mi idea preconcebida de que el espacio público es capaz de realizar o recrear el sentido de pertenencia. Aunque no del todo; como he indicado, el vínculo con la tierra natal sí que arrojaba esta idea. Entonces, ¿cómo era posible que ellos continuamente identificaran el hogar con la tierra natal y no con el espacio doméstico privado y, en cambio, esto no fuera posible que se diera aquí en Barcelona? En general, entendemos que el apego a los espacios públicos puede ser activado a través de los encuentros que uno experimenta. En términos generales, se supone que la evolución de nuestra afición o distanciamiento de un lugar está ligada principalmente a estas experiencias, olvidando muchas veces que los procesos de desvinculación, utilizando el término de Mignolo (2007), podrían impedirnos estar realmente plenamente en el lugar. Por lo tanto, mis tres participantes *eran* en realidad en la ciudad, no pudiendo en realidad *estar* totalmente allí. Desde un punto de vista lingüístico y filosófico, la asunción de encontrar hogar en una condición de exilio u asilo estaba seguramente ligada a la idea de utopía. La palabra utopía deriva del griego donde *u* significa *no* y *topos*, *lugar*; es decir, la utopía se ubica en un no-lugar, pero contrariamente la proyección que hacemos de la misma se refiere a un espacio, a un contexto específico. De alguna manera, la utopía del hogar se hacía evidente por el mismo hecho de lo que implica el exilio; el hogar parece siempre proyectarse en el origen y se expande acaso hacia un no-lugar indeterminado que es difícil de articular. La utopía del hogar contiene una esencia performativa; hay que desplazarse de lo real para hacerla posible. Los artistas reconocían el hogar en una memoria pasada, en un lugar que quizás ya no existe o al que de forma efectiva ya no pertenecen. Teniendo esta premisa como punto de partida, decidí que esta utopía del hogar debía pasar por engendrar este otro no-espacio y temporalidad que indica Jill Dolan (2001) en su libro *Utopia in Performance*; una utopía que se da en proceso y que se articula en el hacer performativo<sup>4</sup>.

## Participación mediada: la voz de los objetos

¿Cómo entonces podía establecer un diálogo entre el hogar y su tierra natal a través del espacio público? ¿Cómo el proyecto podría de alguna manera evocar esa mediación entre lo real y lo utópico? Para activar un proceso de mediación establecí un trabajo a partir de objetos escogidos después de los encuentros que habíamos tenido. Básicamente, los objetos estaban relacionados con su vida presente en Barcelona y pretendían convertirse en lugar de confluencia de las cuestiones que habían emergido en proceso. Así escogí un delantal para Conchita, un balón para Juan y una baldosa para Basem. Los artistas podían interpelar como quisieran el objeto, pero proyectando de alguna manera esta utopía del hogar. Seguidamente, los objetos eran interpelados por mí, estableciendo de esta manera un no-espacio y temporalidad performativos. Más que detallar aquí la naturaleza de lo que se articuló -cosa que restaría toda poética a la acción- me gustaría reflexionar sobre cómo el dispositivo puede dar lugar a formas distintas de representación, aún a pesar de convertir parte del trabajo creativo que realicé en algo discursivo. Así, Conchita y Juan intervinieron el objeto, atendiendo a su manera a la propuesta que yo les había hecho, mientras que Basem se negó a hacerlo. A continuación me gustaría detallar por qué se produjo esta negativa y cómo esta decisión interpeló de forma clara lo utópico del hogar.

4. "While many commentators perceived utopia as a space [...] performance allows us to see utopia as a process of spending time. Performance's temporality excites audiences with a slight disorientation; its spatiality often anchors it to an imagined place, a 'what if' or a matter of expression. But performance always exceeds its space and its image, since its lives only in its doing" (2001:13).



Basem, poeta de origen palestino, nacido y criado en un campo de refugiados, llegó a Barcelona hace unos años. Apenas habla catalán y castellano, lo que me obligó a tener siempre la intervención de un tercero en todos nuestros encuentros, cosa que no pasó con los otros participantes. El hecho que durante estos años no haya aprendido ninguna de las lenguas de la ciudad de acogida, ya me hace intuir una resistencia al hogar y cualquier forma de presente; aun así él decide participar en el proyecto. El objeto que elijo para él es la típica baldosa modernista que se puede encontrar en muchas calles de Barcelona; su nombre técnico es *panot flor*. Concretamente, descubrí por azar que las calles de su barrio barcelonés llamado Valle Hebrón tienen nombres vinculados a Palestina y a los territorios ocupados: plaza de Palestina, avenida del Jordán, calle del Sinaí, la calle Judea, entre muchos otros nombres. Intenté vincular este hecho fortuito (o no) como forma de mediación. De alguna manera, era un modo de establecer no solamente una relación entre su tierra natal y su hogar actual, sino de vincular también su tierra con la mía. Las calles que pisaba diariamente se revestían con nombres a los que estaba afectivamente conectado. Así, un día de diciembre salí temprano de casa cargada con el *panot flor*, que pesa 2,8 kg. Ese día había quedado en encontrarme con él en su casa para darle dicha baldosa. Me invitó a cenar en su *actual* hogar y mientras le explicaba mi elección, Basem Al-Nabris se negó a intervenir mi objeto: “no puedo intervenir este objeto, no puedo hablar de hogar sobre un objeto que representa todo lo que mi tierra no tiene y yo ahora tengo”. Un *tener* que estaba lleno de carga: libertad de movimiento, de expresión, de construcción e inclusive de ocupación; en definitiva, de posibilidad de vida. Cuando llegué a casa por la noche, la baldosa pesaba mucho más y no por haberla cargado todo el día, sino porque tenía el peso de lo intangible, el peso de lo que no puede contar.

Mi primera sensación era que volvía a casa con un objeto no participado; no se había cumplido el objetivo del dispositivo que había generado. Los dispositivos de participación están sujetos muchas veces al deseo de cumplimiento. Como indica Bishop, muchos de los trabajos se mueven entre las tensiones entre calidad y equidad, autoría única o colectiva, y la continua lucha por encontrar equivalentes a posiciones políticas (2011:3). Desde mi punto de vista, estas posiciones políticas no son necesariamente buscadas, sino que emergen en el proceso o así debería ser, en tanto que la poética no es política, sino metapolítica. Es decir, la metapolítica no está

necesariamente sujeta al orden del dispositivo, sino que aparece cuando este de alguna manera es desbordado por los cuerpos. La sensación de peso que tuve cargando el *panot flor* del barrio de Valle Hebrón hasta mi casa en el Raval me hizo comprender parte de lo que significa el desbordamiento de la poética. De alguna manera, el objeto había pasado de ser un objeto cotidiano a uno simbólico: contenía esa utopía del hogar articulada en el hacer performativo de la no-acción. Como indican Blunt y Varley, el hogar es un concepto elástico y esta condición hace trascender su propia concepción geográfica -entendida como un lugar o ubicación concreta- para convertirse en un concepto que abarca tanto lo doméstico como lo global, tanto de forma material como simbólica (2004:3). El hogar como utopía pesa y solamente puede ser explicado a través de la experiencia de la acción poética. Una acción basada en el dolor que había encontrado en un objeto, desde mi experiencia, una manera de ser expresado. Como indica Scarry, “el dolor no tiene una voz física, pero cuando finalmente encuentra una voz, empieza a explicar una historia”<sup>5</sup> (1985:3).

Mi último fracaso fue definido por la experiencia física de la carga: hubo una experiencia compartida de frustración que reveló tanto las carencias del dispositivo como la complejidad de la participación. En mi opinión, el *fracaso* es una manera de estar en el mundo, que desafía la colonización de los afectos y los cuerpos y así, atribuye al encuentro unas inesperadas coordenadas metapolíticas, unas coordenadas que no dependen de ningún tipo de procedimiento o forma de organización conocidos. En estas coordenadas es donde reside la incertidumbre, inquietud y el potencial de la participación. Cuando la participación te lleva a un lugar previsible y conocido, entonces ha sido ya colonizado por una forma de pensamiento o de hacer que en ningún caso puede ser subversiva. Quizás, todas las fisuras del proyecto y su propia temática expandida ayudaron a ponerme en ese terreno. La mayoría de las cuestiones que me planteaba al principio han quedado sin respuesta; tampoco sé si es posible argumentar la complejidad del hogar de una manera que no sea acción. En cualquier caso, este proyecto *site-specific* no permite generalizaciones. Si ahora alguien me pregunta sobre si el colectivo que escogí modificó en cierta manera el resultado del proyecto, tampoco sabría dar una respuesta. Ciertamente, los artistas que participaron tenían más herramientas para dismantelar o interpelar los dispositivos, pero antes que artistas eran participantes. Así, mi deseo de horizontalidad dialógica seguramente tampoco fue logrado. Lo que sí puedo argumentar es que el hogar desde el exilio es algo complejo, que recoge todo tipo de ficciones, confusiones e inconsistencias narrativas. Todas las historias que escuché e intenté desgranar buscaban la efectividad de la representación; quizás solamente escuché lo que quería oír, quizás solamente me explicaron lo que podían contar. Así como la historia aquí contada, puede que tampoco sea del todo real. En cualquier caso, lo único que puedo constatar es que el hogar puede contenerse en una baldosa modernista y que al intentar cargarla pesa, pesa mucho.

5. Traducción del original de la autora: “pain has no physical voice, but when it at last find a voice, it begins to tell a story”.

## Bibliografía

- » Bailes, J. (2010). *Performance and the Politics of Failure*. New York and London: Routledge.
- » Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. London and Brooklyn (NY): Verso.
- » Critchley, S. (2007). *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. London & New York: Verso Books.
- » Blunt, A. y Varley, A. (2004). "Geographies of Home". *Cultural Geographies* 11, 3-6.
- » Dolan, J. (2001). "Performance, Utopia and the 'Utopian Performative' ", *Theatre Journal* 53 (3), 455-479.
- » Jackson, S. (2011). *Social Works*. London and New York: Routledge.
- » Lepecki, A. (2001). "Undoing the Fantasy of the (Dancing) Subject: 'Still Acts' in Jérôme Bel's The Last Performance". En Steven de Belder y Koen Tachelet (eds.), *The Salt of the Earth. On dance, politics and reality*. Brussels: Vlaams Theater Instituut.
- » Mignolo, W. D. (2007). DELINKING: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality 1. *Cultural studies*, 21(2-3), 449-514.
- » Sánchez, J.A. (2016). "Dispositivos Poéticos". *Parataxis* [en línea]. Consultado 19 de octubre de 2016 en: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>
- » Scarry, E. (1985). *The Body In Pain*. Oxford: Oxford University Press.
- » Seremetakis, N. (1996). "The Memory of the Senses" (Parts I-III). En N. Seremetakis (ed.) *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- » Thompson, J. (2009). *Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect*. New York and London: Routledge.
- » Wiles, J. (2008). "Sense of Home in Transnational Social Space: New Zealanders in London". *Global Networks* 8 (1), 116-137.
- » Žizek, S. (2008), *Violence*. New York: Picador Books.