

# Territorios, arte y política Intervención/instalación en el marco de la muestra “Traducciones Disruptivas”



**María Inés Repetto**

Investigadora independiente

Córdoba, Argentina

mariainesrepetto@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 25/09/17 Fecha de aceptación: 23/02/18

## Resumen

El texto propone pensar la relación arte/política desde la mirada de Rancière, a partir de un hecho –que funciona como disparador– ocurrido a fines de marzo y primera quincena de abril de 2017, en el espacio del edificio del CePIA, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se reflexiona alrededor de la disputa por el espacio entre agrupaciones políticas estudiantiles que pone en evidencia todo un espectro de consideraciones sobre lo político, circunstancia que se tensiona aún más cuando el colectivo de artistas “Traducciones” realiza el montaje de una intervención en los pasillos de la planta baja del edificio mencionado, en el marco de la Instalación “Traducciones disruptivas”, inaugurada el 30 de marzo.<sup>1</sup> La propuesta lee las acciones de los militantes y de las artistas como performáticas desde un enfoque antropológico del concepto. En la narración de lo acontecido establece relaciones con las ideas que desarrolla Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible*, tratando de desanudar el conflicto que aparece en la superficie y deconstruirlo desde una mirada “extranjera”.

### Palabras claves

Intervención artística

Espacio público

Conflicto

Política

<sup>1</sup> Colectivo conformado en el año 2016, integrado por las artistas visuales Constanza Casarino, Melisa Serrano y María Inés Repetto, que surge a partir de un proyecto de Producción “Traducciones: una poética crítica sobre la censura”, dirigido por la Lic. Cecilia Candia, radicado en el Cepiabierto 2016.



## Abstract

In this paper we propose to think about the art/politics relationship from Rancière's perspective, reflecting on the dispute of the CePIA' spaces between student political groups.

We propose an analysis of the tension generated when the group of artists Translations intervened spaces of the Center for Production and Research in Arts (CePIA) with a montage of the exhibition "Disruptive Translations" in 2017, focusing the actions of the militants and artists as performative acts from an anthropological perspective.

### **Palabras claves**

*Artistic intervention*

*Public space*

*Political*

*Conflict*



## INTRODUCCIÓN

Después de leer la convocatoria a escribir un texto sobre el eje "políticas de lo vivo", que realiza esta revista, y a partir de una serie de interrogantes que se produjeron alrededor de la relación arte/política durante el proceso de investigación, producción y publicación del grupo "Traducciones"<sup>1</sup> –particularmente, una experiencia vivida durante el montaje y permanencia de la instalación-intervención en los pasillos de la planta baja del CePIA y su anexo-. Instancia que abrió una serie de preguntas puntuales sobre el conflicto en relación a formas de habitar el espacio, los derechos de los sujetos que conviven en él y las relaciones entre arte/política. Espacio, en este caso, que es público pero a su vez, parece tener "dueños" circunstanciales que varían según el contexto político y electoral de la Facultad de Artes de la UNC. Esos *dominios transitorios político-partidarios* suelen aumentar o disminuir en metros cuadrados para cada agrupación, según diversos factores –entre los que se puede mencionar el grado de voracidad territorial de sus militantes, el devenir político-partidario institucional y las consecuentes distribuciones simbólicas y territoriales-, en relación con el poder de *hecho* construido en la toma del espacio, no necesariamente legitimado por los votos o prácticas democráticas.

El caso que se aborda (la interpretación de ese hecho secundario que aparece en lo cotidiano) nos permite construir un conocimiento a partir de los detalles sensibles y materiales, que generalmente

quedan registrados en la memoria de los protagonistas, pero no pasan a la escritura y a una instancia reflexiva. Considero importante dejar un registro, ya que esos indicios se constituyen como reveladores y permiten descifrar o desentrañar lo que subyace, lo invisible.

## LA PERFORMATIVIDAD DE LA DISPUTA

La intención de este texto es volver a lo cotidiano –el hecho analizado-, observar el contexto en el que se produce y desnaturalizarlo, lograr un extrañamiento para llegar a una reflexión crítica de lo que sucedió, abrir interrogantes alrededor de esos *entrelugares* donde determinados postulados políticos son interpelados por las acciones (entendidas como performáticas, en el sentido amplio de conductas cotidianas que construyen autorrepresentación de los que intervienen en cada situación) de aquellos que los proclaman –transitando, en algunas ocasiones, la contradicción-.

A fines de marzo y en la primera quincena de abril de 2017, el *territorio* del pabellón CePIA y su anexo entran en disputa a partir de las prácticas de los sujetos que pueden leerse como performativas, desde una mirada antropológica, y además demuestran que las normas sociales surgen siempre de una negociación (son una construcción y no solo imposición de un poder hegemónico). Esta lectura desarma la idea de performance como un arte surgido en las vanguardias de los sesenta y, en

<sup>1</sup> Colectivo conformado en el año 2016, integrado por las artistas visuales Constanza Casarino, Melisa Serrano y María Inés Repetto, que surge a partir de un proyecto del Producción "Traducciones: una poética crítica sobre la censura", dirigido por la Licenciada Cecilia Candia, radicado en el CEPIABIERTO 2016.

cambio, la remite a una práctica humana presente en todas las culturas y épocas.<sup>2</sup>

Diana Taylor en la Introducción de Estudios avanzados de performances sostiene:

El campo de los estudios del performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, 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. Hago hincapié en *posdisciplinario* en lugar de multi o interdisciplinario porque el campo surgió claramente de disciplinas establecidas. En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales (definición de lo inter o multidisciplinario), el campo de los estudios del performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales.<sup>3</sup>

Podemos decir que la mayoría de las miradas sobre el concepto de performance coinciden en que no tiene definiciones o límites fijos. La forma más productiva de aproximarnos a la performance sería preguntarse, según Taylor, "¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos?".<sup>4</sup> De esta manera, encontramos diferentes aristas para analizar temas que habitualmente no entran en campos disciplinarios tradicionales.

Por un lado, puede pensarse el montaje de una exposición y, particularmente, la realización de una *intervención* como una performance –entendida no sólo en el sentido de una práctica artística, sino como una acción que tiene una dimensión política y social– en la que se produce la apropiación del espacio durante el tiempo que dure la instalación/intervención. En otro plano, lo performático también constituye un lente metodológico que nos permite analizar actos cotidianos como performances. Determinados comportamientos de ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayados y reproducidos "a diario en la esfera pública, consciente o inconsciente", según el antropólogo Víctor Turner.<sup>5</sup>

En este escrito se pone en relación ese concepto de performance con un acontecimiento que funciona como disparador de estas reflexiones: la práctica artística de una instalación/intervención del colectivo de artistas "Traducciones", llevada a cabo a fines de marzo de 2017 en un edificio público (parte de planta baja del Pabellón CePIA y su anexo), en la Ciudad Universitaria, la cual implicó una serie de tensiones (e intercambios performáticos) y visibilizó una disputa territorial con quienes se habían apropiado del pasillo de la planta baja para realizar sus prácticas políticas-militantes –integrantes de las diversas corrientes que compiten por el gobierno del Centro de estudiantes de la Facultad de Artes–. Por el otro, el lugar "ocupado"<sup>6</sup> (en

2 Los sesenta y los setenta, época en la que León Ferrari sostenía, por ejemplo, que: "El arte no será ni belleza ni novedad, el arte será efectividad y perturbación. La obra de arte eficaz será aquella que, en el contexto en que el artista se mueve, tenga un impacto similar al de un ataque de guerrilla en un país en su camino hacia la liberación".

3 Taylor y Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, 15.

4 Taylor y Fuentes, *op. cit.*, 21.

5 Turner, en Taylor y Fuentes, *op. cit.*, 17.

6 Las comillas dan cuenta de la experiencia que testimonian representantes de distintos sectores pertenecientes a la misma facultad, quienes perciben la situación descrita con incomodidad cercana a la sensación de habitar un "edificio tomado", específicamente los pasillos de la planta baja. Muchos estudiantes de artes visuales manifestaron la necesidad de contar con espacios expositivos (que resultan escasos)

el que pueden observarse varios sillones, armario de metal, escritorio de metal, volantes, soporte para cartel, afiches –impresos y de elaboración casera– de grandes dimensiones y de colores identitarios –fucsia, celeste, anaranjado, rojo– que cubren la gran mayoría de las paredes, etc.) adquiere, en una dimensión simbólica, una connotación política que interpela a la dialéctica implícita en lo público (de todos y de ninguno), como así también, y sobre todo, pone en tensión diversas miradas sobre lo político. Estas significaciones salen a la superficie de manera conflictiva cuando el colectivo Traducciones –en el marco de un proyecto radicado en el Cepia-bierto 2016– hace una intervención artística en el hall de entrada y el pasillo de la planta baja de uno de los pabellones, con afiches impresos en los que figuraban las palabras “VIOLENCIA” y “CENSURA”, haciendo una cita a la obra de 1973 del artista Juan Carlos Romero, denominada “Violencia”.<sup>7</sup>

Integrantes del colectivo de artistas manifestaron su extrañeza al enterarse de que había que realizar múltiples gestiones (descontando las necesarias en la coordinación de acciones, tiempo y lugar)<sup>8</sup> para utilizar un espacio que estaba (desde

---

para hacer sus entregas finales –en las diferentes cátedras– en proyectos que incluyen instalaciones, performances y exhibición de obras.

7 Instalación de Juan Carlos Romero montada por primera vez en el año 1973 en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), que se nutre de la tradición gráfica del arte político y consiste en una extensa yuxtaposición de afiches sobre los muros de la sala, con la sola escritura de la palabra “violencia”.

8 Para realizar el montaje, la primera acción del grupo consistió en avisarles a los estudiantes miembros de las diversas agrupaciones que se encontraban en el lugar y al Centro de Estudiantes (que tiene su sede en otro edificio) sobre la intervención y la necesidad de contar con el espacio para poder colocar las piezas gráficas sobre las paredes y piso y aumentar la posibilidad de visibilidad y la libertad de circulación de los destinatarios casuales. El Centro de Producción e Investigación en Artes se ocupó de informar por escrito y pedir la autorización para usar el espacio a la dirección del Departamento de Artes Visuales, como también de solicitar a la Secretaría de Asuntos Estudiantiles que se comunicara con los estudiantes de las distintas agrupaciones políticas y los pusiera al tanto de la actividad.

su origen –2009-2010–) destinado en su diseño y construcción a la realización de exhibiciones a lo largo de la sala/pasillo (prueba de esto es la iluminación específica de los espacios expositivos con la que cuenta). Durante el montaje expositivo comenzaron a producirse tensiones y, días después de inaugurada la muestra/intervención, aparecieron afiches (del Movimiento Socialista de los Trabajadores) pegados sobre la instalación, lo cual transgredía los acuerdos y las autorizaciones dadas, y desatendía las pequeñas notas que las integrantes del colectivo de artistas habían colocado debajo de los carteles, solicitando respetar el tiempo de permanencia pautado para la acción artística. También se produjeron intercambios verbales cuando una de las integrantes del colectivo sacó el afiche partidario que interfería con la instalación, ocasión en la que se reiteró la solicitud de no dañar el material expuesto. La actitud casi acechante que asumieron particularmente integrantes de algunas corrientes políticas y partidarias (no todas) demuestra cierto temor a perder la parcela territorial que percibían como ganada y la contingencia del control sobre la misma. Esta circunstancia generó un clima de tensión subyacente entre algunos de sus integrantes y el grupo de artistas/investigadoras (también estudiantes de la Facultad de Artes), que trabajaban, paradójicamente, alrededor de la problemática de la censura en el arte de Córdoba de las últimas dos décadas (1995-2015), y en muchos de los casos relevados aparecía la iconoclasia como estrategia de choque.

## LO POLÍTICO SUBYACENTE

En ese sentido, Jacques Rancière invita a nuestras miradas, a través de su pensamiento, a no detenerse en lo invisibilizado, sino “en lo que hace ver o no ver, en las líneas trazadas que (com)parten-dividen-producen-separan -reúnen el mundo y a nosotros/as en él”.<sup>9</sup> Para Rancière, el reparto de lo sensible *revela* “quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce”. Y según este autor, “Esto define el hecho de ser o no visible, en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.”.<sup>10</sup> Por lo tanto, en la base de la política hay una “estética” que no tiene nada que ver con la *estetización de la política* propia de la “era de las masas”, de la que habla Walter Benjamin. Esta estética se puede entender (casi revisitando a Foucault) “como el sistema de las formas ‘a priori’ que determina lo que se ha de sentir”.<sup>11</sup> En este sentido, es “un recorte de lo de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia.”<sup>12</sup> Estas afirmaciones del filósofo francés van iluminando el camino para entender un poco mejor qué sucede con estos cuerpos que conviven en un mismo espacio y tironean de esa cuerda de la que pende su visibilidad, dentro de la ecología territorial.

El texto de Rancière aporta posibles causas de las acciones de los sujetos del caso que estamos

analizando, cuando dice: “La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.”<sup>13</sup> Entonces, quizás esto explique por qué era necesario invisibilizar la práctica artística cubriéndola con afiches partidarios, cuáles eran las molestias que ocasionaba esa intervención, quiénes pretenden ejercer (en los hechos) el control del espacio, cuáles son los criterios de aquello que se debe ver o no, pero no completa la comprensión de la totalidad y complejidad del acontecimiento.



Registro Detalle de la intervención en una de las paredes del CePIA  
Ph. Pablo Spolansky (CePIA)

Es sumamente paradójico que una intervención que proponía justamente una crítica a la censura, un tópico que puede considerarse una preocupación común en la enunciación dentro del circuito del “significar” (contenido referencial: posición crítica del

9 Greco, “Estudio preliminar”, 3.

10 Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, 20.

11 Idem

12 Idem

13 Idem

poder hegemónico que censura prácticas artísticas en Córdoba entre 1995-2015) entre los sujetos intervinientes en este conflicto, al mismo tiempo, los separe en el circuito del "hacer" político, específicamente en el cómo se "com-parten" los espacios y en cuáles son los fines de cada acción. <sup>14</sup>Si la extensión de este texto lo permitiera, sería interesante sumar la diferenciación que hace Jüngen Habermas entre la multiplicidad de conceptos de *acción* (teleológica, orientada a la realización de un fin, estratégica, regulada por normas, comunicativa), como también el concepto de *dispositivo de enunciación* de Mijail Bajtín,<sup>15</sup> para profundizar en el análisis de las si-

tuaciones comunicativas que el hecho, que funciona como disparador de las reflexiones, ocasiona.

## LO POLÍTICO EN EL ARTE DE LA INSTALACIÓN

El bosque de signos florece en la superficie que la tensión pone en evidencia y aparece en esta lectura como un desafío que exige acercarse a realizar una exploración, de la que habrá que salir tratando de construir reflexiones que rompan con dicotomías y binarismos. Esto siempre resulta muy



Cartel diseñado para la intervención

<sup>14</sup> Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, 122 y ss.

<sup>15</sup> Fraenza, de la Torre y Perié, *Ver y estimar Arte*, 86-87.

difícil en momentos en los que lo emocional predomina y en esta primera instancia de abordaje del problema. Retomo a Rancière en este punto (tratando de afianzar esa posición), ya que él indaga, se pregunta y establece diálogos con pensamientos diversos en sus notas, libros y archivos. Y, simultáneamente, al trabajar con determinadas escenas, se aleja y nos propone “des-encajar, des-colocar, re-componer de otro modo las partes ensambladas, desanudar lo anudado, mirar como extranjero, dar lugar a un pensamiento de la alteración y del disenso, desandar la armonía de un mundo desigualmente construido.”<sup>16</sup>

En esa idea de desanudar, si leemos a Boris Groys cuando analiza lo político en el arte de la instalación, entendemos que esta forma artística implica la construcción de un espacio específico por parte del colectivo de artistas, y “revela la dimensión soberana y oculta del arte contemporáneo democrático, que la política en la mayoría de los casos trata de esconder”.<sup>17</sup>

Ahora bien, estas reflexiones no deben entenderse como una crítica a la instalación como forma de arte, demostrando su carácter soberano. El objetivo del arte, después de todo, no es cambiar las cosas –las cosas de todos modos están cambiando por sí mismas todo el tiempo. La función del arte es más bien mostrar, hacer visible la realidad que generalmente se pasa por alto. Al asumir la responsabilidad estética de una manera muy explícita para diseñar el espacio instalativo, el artista revela las dimensiones soberanas ocultas del orden democrático contemporáneo que la política, en su mayor parte, trata de ocultar. El espacio instalativo es en donde nos encontramos inmediatamente frente a la ambigüedad de la noción contemporánea de libertad que funciona en nuestras democracias como una tensión entre la libertad soberana e insti-

tucional. La instalación artística es, pues, un espacio de no ocultamiento (en el sentido heideggeriano) del poder heterotópico, soberano que se oculta detrás de la transparencia oscura del orden democrático.<sup>18</sup>

Aquí surge una nueva mirada sobre las acciones realizadas por algunos integrantes de las corrientes militantes estudiantiles en esa disputa territorial. Al percibir que el “espacio tomado” era incluido en la especificidad espacial de una instalación artística y se producía de esa manera la aparente pérdida del dominio sobre el mismo, la intervención le pone nuevas fronteras y marca, desde un discurso artístico, una enunciación política.

Rancière también nos facilita herramientas en su libro *El malestar de la estética* para pensar el potencial político que tiene la instalación,<sup>19</sup> que de alguna manera resguarda para el arte posaurático su politicidad, debido a que construye un espacio-tiempo específico en el cual se redistribuye o reorganiza el reparto de lo sensible y en el que se generan las condiciones necesarias para una experiencia subjetiva, colectiva, disidente con respecto de lo cotidiano. La disidencia no estaba dada con la institución arte sino que se produce con la militancia estudiantil –que ha tomado el espacio del ese edificio– al “delimitarlo” como territorio de la práctica artística.

Como se dijo anteriormente, la idea de este escrito no es constatar, sino provocar interrogantes y confirmar la igualdad insospechada, cuya actualización nos desplaza de los lugares habituales y nos habilita a movernos, descubriendo un compartir que no es armonioso, sino que surge del disenso y

16 Greco, “Estudio preliminar”, 5.

17 Groys, *Volverse público*, 67.

18 Idem.

19 Rancière, *El malestar de la estética*, 77.

que se encuentra muy lejos de la comodidad de los binarismos o de la ambición de totalidad y certeza. Nos movemos en esas fronteras en las que el desacuerdo debe ser leído desde "la apropiación de esa mirada extranjera",<sup>20</sup> tal como propone Rancière.

En esa intención de desarmar miradas clausurantes, portadoras de certezas, para "mirar, pensar y hacer como alteración de lo dado"<sup>21</sup> y en diálogo con el texto de Rancière, abordamos los hechos relatados. En ellos, lo político aparece como espacio en disputa en una escena igualitaria, que los sujetos en sus acciones hacen visible, en un doble sentido. La Intervención de un colectivo de artistas con intenciones políticas críticas, en el pasillo central del edificio, genera incomodidad en militantes de algunas corrientes políticas, quienes se disputan el espacio como una construcción de autorrepresentación de poder y lo hacen desde las imágenes, los colores y las palabras y las prácticas políticas. En algunos casos, estos grupos adhieren a discursos que cuestionan lo hegemónico; pero, a su vez, tienen resonancias de cierta rigidez monológica que los hace sentir en peligro frente a la política de la instalación artística en el universo de la micro-política de la Facultad. Se advierte, entonces, cómo "las configuraciones estéticas son políticas propias del arte, del trabajo, de la vida con otros, donde un modo de ver, de sentir, de posicionarse los cuerpos y las voces, se despliega".<sup>22</sup>

El espacio se constituye como intersección de dos campos simbólicos, es el lugar en donde pugnan dos maneras de abordar lo político: el colectivo

*Traducciones* realiza una puesta en práctica que se afirma en la intersección arte/política, haciendo hincapié en los cruces, en la intersección fugada de las dicotomías que organizaron la discursividad de la estética moderna y destituidas por la imaginación política,<sup>23</sup> la cual se instituye en la barra que las une y las separa simultáneamente. Las agrupaciones políticas de estudiantes configuran una estética al servicio de la política como estrategia subordinada a fines político-partidarios, que hace hincapié en el dominio territorial como representación del poder en sí mismo que cada grupo detenta. El espacio como signo en disputa tiene significados diversos para cada actor y en los diferentes intercambios performativos, que se producen durante el montaje y los días que permanece la instalación. Emergen las diferentes miradas, visibilizando el conflicto que es permanente en la vida política cotidiana de ese lugar, pero que permanece de forma latente y solapada sin resolución efectiva.



20 Rancière, *el reparto de lo sensible. estética y política*, 6.

21 *Ibidem*, 8.

22 Greco, *op. cit.*, 8.

23 García, *La imaginación política*, 24.

## CONCLUSIÓN

En esta primera aproximación al problema, no es posible llegar a conclusiones que clausuren la búsqueda de algunas certezas o una interpretación plausible de los hechos, aunque se ha intentado ensayar posibles respuestas (que aparecen expuestas con cierto énfasis, pero no son sentencias, enunciados que cierran el debate, sino proposiciones). El texto transita el proceso de la indagación, que abre siempre nuevos interrogantes e intenta descolonizar el pensamiento, para posibilitar lecturas abiertas a nuevas líneas de acercamiento a la realidad desde esas miradas artística/políticas que deshacen su confusión creando nuevas confusiones, siguiendo los postulados de Rancière.

Queda flotando una pregunta sobre lo posible, la búsqueda de ese lugar del "entre" que permita conjugar en un "y", intersecciones que podrían habilitar la circulación de prácticas y acciones que no necesiten clausurar su discurso para existir. Un camino es poder habitar esas intersecciones donde lo político específico es atravesado por el zigzagueante fluir de las prácticas artísticas, que, de manera crítica y creativa, pretenden superar reduccionismos ideológicos –que cristalizan el discurso– a partir de poéticas que contienen en su hacer posicionamientos políticos.

Para cerrar, me parece sumamente importante lo que dice Rancière en cuanto a esas relaciones entre arte y política:

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que pueden prestar, es decir, simplemente lo que tienen en común con aquéllas: las posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que pueden disfrutar o la subversión que puede atribuirse descansan sobre la misma base.<sup>24</sup>

Imagino un escenario posible en el que los puntos de partida en cuanto a la construcción de lo político y las transformaciones que las acciones performáticas pueden realizar –ya sea desde prácticas artísticas que abordan los cruces permanentes con la política a partir de una poética que hace de lo político un aspecto fundamental, o prácticas políticas propiamente dichas, realizada desde esos bordes que facilitan darle fluidez a la lectura de la realidad, verificar la permeabilidad de los límites, descolonizar el pensamiento–, permitan encontrar herramientas comunes en "ese arte de hacer" del que habla De Certeau, una práctica que conlleva la teoría, la estética y la ética, y que levanta las fronteras entre la producción artística, la reflexión conceptual y la política.

---

24 Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, 28.

## Bibliografía

Fraenza, Fernando, María A. de la Torre, Alejandra Perié, *Ver y estimar arte*. Córdoba: Editorial Brujas, 2009.

García, Luis Ignacio, *La imaginación política*. Córdoba: Ediciones La Cebra, 2017

Greco, María Beatriz. "Estudio preliminar". En: *el reparto de lo sensible. estética y política*. 1-9. Buenos Aires: editorial Prometeo Libros, 2014.

Groys, Boris, *Volverse público*. Traducido por Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa. Racionalidad de la acción*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1999.

Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.

Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon. Buenos Aires: Ediciones Manatí, 2017.

Ranciere, Jacques. *el reparto de lo sensible. estética y política*. Traducido por Mónica Padró. Buenos Aires: editorial Prometeo Libros, 2014.

Ranciere, Jacques. *El malestar de la estética*. Traducido por Petrecca, M.; Vogelfang, L. y Burello. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011.

Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

# Biografía

## María Inés Repetto

AUTORA

Licenciada en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba. En el 2016 terminó de cursar la carrera de Licenciatura en Pintura y actualmente elabora su trabajo final. Participó en dos proyectos, radicados en el Cepiabierto (2015 y 2016) de investigación y producción en torno a la problemática de la censura en el arte local. Integra con Melisa Serrano y Constanza Casarino el Colectivo Traducciones.



**María Inés Repetto**

CONTACTO:

[mariainesrepetto@yahoo.com.ar](mailto:mariainesrepetto@yahoo.com.ar)