

¿PUEDE LA HISTORIA DEL ARTE *CONTENER* AL ACTIVISMO?

**UNA MIRADA DESDE PRÁCTICAS Y
TEORÍAS LOCALES**

Magdalena Inés Pérez Balbi / magdalena_pb@yahoo.com.ar

Historia de las Artes Visuales 3 / Integración Cultural 2 / Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Arte político, contextual, público, comunitario, activismo o activismo artístico. Estos términos parecerían funcionar como sinónimos para englobar aquellas prácticas de cruce entre/desde el arte y lo político. Sin embargo, lejos de ser equivalentes, subyacen discusiones teóricas que implican diversas percepciones de las prácticas y del arte. En esta oportunidad, propongo reponer algunas discusiones teóricas en torno a la categoría de activismo artístico, revisando la genealogía y su aplicación, la transformación o apropiación como herramienta conceptual para analizar prácticas locales.

Este escrito se enmarca dentro de una investigación doctoral más amplia, sobre experiencias de activismo artístico de/desde La Plata, desde los años noventa a nuestros días, y en mi participación en el proyecto de investigación 11/B345 sobre modernidad artística y giro descolonial. Considero pertinente esta aclaración ya que las disquisiciones teóricas tienen un correlato en análisis empíricos y en estudios de caso, aunque no se desarrollen en este trabajo.

Apertura.

Activismo artístico como herramienta conceptual y epistemológica

Parto de un posicionamiento conceptual y epistemológico: comprender ciertas intervenciones, acciones y *performances* como obras de arte político es un error teórico y político. En primer lugar, porque las prácticas de activismo artístico rehúyen del estatuto de obra de arte, al no regirse por sus principios fundantes: autonomía, autoría y objeto (efímero o no) único o múltiple, pero con carácter de excepcionalidad respecto de los objetos cotidianos.

En segundo lugar, porque la caracterización de una producción estética o artística como *arte político* supone la necesidad de adjetivación de una acción ontológicamente acrítica o desideologizada, que entiende *lo político* como inclusión (o representación) de ciertos repertorios temáticos y no a un cuestionamiento de papeles, dispositivos, espacios de visibilidad y legitimidad, etcétera. Es decir, la política como *exterioridad* inducida por el artista como sujeto comprometido con lo social (Longoni & Vindel, 2012).

Ana Longoni (2010) define activismo artístico como «producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político» (p. 90). En esta misma línea, Marcelo Expósito, Jaime Vindel y Ana Vidal (en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012) lo caracterizan como:

[...] aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea. De esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica (p. 43).¹

En esta misma *entrada de diccionario* se especifican algunas características que me interesa recuperar. En primer lugar, el activismo artístico se nutre de las vanguardias y de

1 Si bien esta definición se construye sobre la base de experiencias latinoamericanas de los años ochenta, este catálogo-glosario de la exposición «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina» fue pensado como caja de herramientas de conceptos que derivan de las propias experiencias y del marco conceptual de la época, tanto como del ejercicio interpretativo de reenmarcar estas prácticas a partir de debates e historiografías actuales. Desde esta perspectiva consideramos pertinente aplicar este término.

otras experiencias *de avanzada*, no solo por sus representaciones estéticas, sino también por sus herramientas, técnicas, estrategias materiales, conceptuales y simbólicas. Pero no se restringe exclusivamente a la tradición artística: se nutre de la propia tradición de cada movimiento, de las estrategias colectivas de movilización o de las formas comunitarias de producción simbólica. De esta manera, excede la influencia del arte minimalista y los *site-specific* de los sesenta y el arte conceptual de los setenta (Felshin, 2001; Lacy, 1995; Lippard, 2001; Rosler, 2001) como archivos en los que rastrear un mito de origen, y que vuelven a reencuadrar estas prácticas en la historia del arte. Por otra parte, su *condición artística* depende, muchas veces, del marco institucional que lo legitima, pero también de las condiciones de legibilidad al momento de la práctica. Si bien suele *tematizar* la política, lo relevante es cómo contribuye a *construir política*, es decir, como constituye lo político en acto (Expósito y otros en MNCRS, 2012).

Por último, me interesa distanciarme de una concepción *instrumental* del activismo artístico que, aunque utilice este término, continúa pensando a los artistas como profesionales *solidarios*, que *apoyan* el activismo o la militancia política, y a las prácticas artísticas como una herramienta de la cual se *sirven* los movimientos políticos contestatarios (Delgado, 2013; Groys, 2016). Si lo político en el activismo artístico no puede constituirse como exterioridad, como tematización de una producción autónoma, tampoco son necesariamente productores especializados (artistas plásticos, *performers*, diseñadores, comunicadores) quienes lo producen, sino todos aquellos que se sirven del lenguaje artístico como herramienta para incidir en lo político.

Genealogía de un concepto y derivas locales

El término *activismo artístico* se origina en una discusión política entre la intelectualidad alemana de la Primera Guerra Mundial² recuperada por Walter Benjamin [1934] (2004) en la década de los treinta para distinguir entre un intelectual *verdaderamente* revolucionario y aquel que, aun cuando trabaje una *temática revolucionaria*, resulta ser conservador, contrarrevolucionario o reaccionario por no discutir o subvertir sus propias condiciones de producción (Raunig, 2007). El *llamado* de Benjamin [1934] (2004) es a *transformar* el aparato de producción en lugar de *abastecerlo* (con un contenido que las mismas estructuras de dominación pueden replicar, asimilar y despotenciar fácilmente bajo operaciones de representación de la diversidad y/o desigualdad).

Esta misma *exigencia* es la que reconoce Expósito (2013) al analizar la obra de artistas rusos como Gustav Klucis o El Lissitzky. El productivismo y la factografía rusa, desarrolladas (no sin tensiones) en el marco de la política cultural bolchevique, constituyen casos modélicos para confirmar que la politización del arte y su desbordamiento hacia la producción o el activismo social no son impedimento para la complejización de herramientas técnicas y formales del arte (Expósito, 2010, 2012, 2013, 2014).

2 El término *activismo* denominaba genéricamente a un movimiento surgido a la sombra del expresionismo en la literatura y la crítica literaria que incluyó a autores como Heinrich Mann, Gustav Landauer, Max Brod y Ernst Bloch, pero que se fue restringiendo al círculo literario de Kurt Hiller, duramente criticados por los dadaístas berlineses. Para Benjamin, Hiller constituía el caso típico de tendencia intelectual pretendidamente de izquierda que era en realidad contrarrevolucionaria. Era revolucionario solo en su actitud, y en un supuesto acompañamiento de la clase obrera, pero no en su producción. Benjamin opone este caso al de Franz Pfemfert y el periódico *Die Aktion* (Raunig, 2007).

Hal Foster (2001) también actualiza esta exigencia benjaminiana. Si la estrategia de la vanguardia moderna consistía en la trasgresión (sobre todo del canon institucional), en el *arte político* de la posmodernidad, la estrategia es la de resistencia *desde adentro*: el artista político de hoy³ se ve impelido a no reproducir las representaciones y formas genéricas dadas, y a investigar los procesos y aparatos que las controlan (Foster, 2001).

La articulación entre vanguardia y revolución es reformulada (a fines del siglo xx) como arte y política de los movimientos, a través de prácticas colaborativas. Para esta segunda coyuntura o marco epocal, Expósito (2013) recurre a casos tan diversos (geopolíticamente) como ACT UP, Ne Pas Plier y el Siluetazo⁴ para repensar el llamado de Benjamin a la luz de prácticas colaborativas contemporáneas. De esta manera, para poner al servicio de un movimiento las herramientas y los conocimientos consustanciales a una tarea social especializada (como es el arte), es necesario revisar bajo qué tipo de mediaciones y dispositivos, de invenciones técnicas y de modificaciones del aparato de producción característico de su práctica especialista puede articular su trabajo con el de un movimiento social (Expósito, 2013).

Chantal Mouffe (2007, 2014) reflexiona sobre el arte crítico y el activismo artístico⁵ partiendo de la pregunta sobre la capacidad crítica de las prácticas artísticas en una época en que la diferencia entre arte y publicidad ha quedado desdibujada, y que cualquier experiencia o práctica contracultural es plausible de ser cooptada y despotenciada bajo los procesos de valorización del capital en el capitalismo cognitivo. Por lo tanto, un arte crítico es aquel que fomenta el disenso, para evidenciar lo que el consenso dominante busca invisibilizar.

A diferencia del carácter rupturista y de renovación radical de las vanguardias históricas, el arte crítico contemporáneo no propone crear algo totalmente nuevo, sino «dar voz a los silenciados» (Mouffe, 2007, p. 67; 2014, p. 99) y producir —lo que entendemos por— actos de *imaginación política*, más allá de los regímenes de visibilidad del consenso hegemónico en el que se actúa. Mouffe (2014) hace hincapié en que el arte crítico debería superar la instancia de denuncia, es decir, no intentar subvertir una *falsa conciencia*, sino movilizar los afectos (de los agentes sociales) de tal modo que desarticule el marco en el cual tiene lugar el proceso de identificación dominante. De esta manera, tanto las intervenciones o propuestas colaborativas del activismo artístico como las obras de arte crítico (en marcos institucionales) habilitan, aunque sea temporalmente, espacios públicos agonistas en los que se prefiguran otras posibilidades, negadas por la hegemonía existente.

En línea teórica con Mouffe, pero observando casos chilenos, Nelly Richard (2005) distingue taxativamente entre *la política en el arte* y *lo político del arte*:

3 El texto de Foster es una compilación de dos ensayos de 1985, publicado en Blanco y otros (2001). Cabe destacar este desfase temporal a fin de considerar que prácticas está observando al hablar de hoy.

4 ACT UP es un colectivo norteamericano surgido a partir de la llamada crisis del sida en los años ochenta, Ne Pas Plier es un colectivo francés de los años noventa, que ha trabajado con organizaciones de trabajadores desocupados en la periferia parisina, y el Siluetazo fue una acción colaborativa entre artistas argentinos y Madres de Plaza de Mayo, para la Tercera Marcha de la Resistencia (1983). Expósito retoma estos casos en «El arte no es suficiente» (2014). Como vemos, el autor analiza experiencias y prácticas de Europa, de Estados Unidos y de distintos puntos de Latinoamérica de manera *descentrada*. En otros ejemplos que mencionamos más adelante, esto se fundamenta en su inclusión en la nueva ola global de movimientos sociales.

5 Para Mouffe (2014), la diferencia entre ambas categorías radica en que el arte crítico produce obras (objetuales o no) que circulan dentro del sistema artístico (museos, galerías, bienales), mientras que el activismo artístico interviene en el espacio público, por fuera de todo marco institucional (formatos, disciplinas y autoría).

La articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios desde sus propios montajes simbólicos [...]. Una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen (p. 17).

A su vez, aclara, lo político-crítico de una obra o práctica artística depende de condiciones contextuales y emplazamientos, de marcos y fronteras con los que discute y entre los que discurre. En otras palabras, de la «contingente trama de relacionalidades» (Richard, 2009, s. p.).

La autora distingue entre el modelo del arte (y el artista) *comprometido* de los sesenta y los setenta y el arte *de vanguardia* (Richard, 2005, 2007, 2009). En el primero, el arte está al servicio del pueblo y la revolución, entendidos como sentidos trascendentales y unívocos. La obra (y la acción del artista) se transforma en vector de toma de conciencia, agitación y llamado a la militancia, mediante una referencialidad explícita subordinado al repertorio ideológico de la izquierda.⁶ El arte de vanguardia, por oposición, buscaría prefigurar el cambio, a partir de la transgresión estética como detonante antinstitucional.

En un escenario contemporáneo, cuyo horizonte ya no es (según Richard) la revolución sino la democracia radical, la sociedad de la información y la comunicación ha dado predominio de lo visual, no ya como simulacro de lo real, sino como constitutiva de lo real. De esta manera, el arte crítico puede activar vectores de emancipación, a partir de fracturas en la representación (Richard, 2013), desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, aspirando a desatar una revuelta de la imaginación que mueva las significaciones establecidas por los repertorios oficiales hacia los bordes de no certidumbre y de ambigüedad del sentido (Richard, 2007).

André Mesquita (2008) distingue entre arte político y arte activista. Este último no solo implica una tematización política, sino un compromiso de trabajo en una producción no mediada por los mecanismos oficiales de representación. Por lo tanto, mientras que un arte político *representa* oposición, el arte activista *produce* instancias de oposición que, a su vez, interrogan los propios medios de comunicación y creación. Esto puede emparentarse con las nociones de *representación participativa* (Rosler, 2001) o *representación directa* (Holmes, 2005).

Pensar el activismo artístico en términos de intervención y producción no mediada implica, a mi entender, insertarse (de manera transversal y no como *artista paracaidista*) en una trama de relacionalidades y en un territorio específico y, así mismo, alejarse de lo que podemos definir como *estadio de representación y denuncia*, para producir *con* otros (y no solo *para* o *hacia* otros), aun cuando ese uso de lenguajes y herramientas artísticas no tenga como objetivo (*sine qua non*) la producción final de un objeto.

En el caso específico de la Argentina, la bibliografía especializada suele repetir una genealogía que se ha tomado como modélica: Tucumán Arde, Siluetazo, colectivos en torno al 2001 (en su mayoría, porteños) (Giunta, 2009; Holmes, 2009; Longoni, 2010; Longoni & Bruzzone, 2008; Longoni & Mestman, 2008; Longoni & Vindel, 2012). La escasez de investigaciones que profundicen otros contextos y casos de activismo artístico ha tenido como consecuencia

⁶ Un matiz de esta caracterización puede encontrarse en la discusión sobre arte y vanguardia como ideas-fuerza y en la politización del arte de los sesenta y los setenta en la Argentina, trabajada por Ana Longoni (2014).

una reproducción acrítica que extrapola esta secuencia a otros territorios, desconociendo referentes, procesos y modos de hacer propios.

Sin embargo, esta genealogía se ha enriquecido también al ampliar definiciones y objetos de estudio, lo que complejiza la lectura de lo político en el arte al *volver a mirar* el arte porteño de los noventa (Amigo, 2008; Jacoby y otros, 2003; Krochmalny, 2013; Lemus, 2015; Rosa, 2015), el periodo de transición democrática y *los ochenta* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012; De Rueda, 2010; González, 2015; Lucena & Laboureau, 2014, 2016), e incluso al matizar la dictadura cívico-militar como un momento de censura absoluta para explorar las formas de producción artística y biopolítica de la época (Davis y otros, 2014; La Rocca, 2016). Tanto en el *under* como en las experiencias *performáticas* de los ochenta, en las que se conjugaron producción plástica, individual y colectiva, música y experimentación teatral en el espacio urbano y en espacios *off* del circuito teatral oficial, el *matiz político del arte* se vislumbra en prácticas micropolíticas, en *estrategias de la alegría*, en el *collage* y en la experimentación libre de cuerpos y géneros. Estas prácticas (entonces) inclasificables permitieron trasgredir los límites del orden y de la censura impuestos por el terrorismo de Estado y su huella en la joven democracia posterior, pero sin adecuarse a los formatos de denuncia y de representación esperables del *arte comprometido*.⁷

Las discusiones también se han enriquecido con la escritura de los propios protagonistas. El GAC construye un relato coral que revisa sus experiencias desde ese «límbico de los lenguajes» (Carras, 2009, p. 216) en el que se encontraban en los noventa hasta los conflictos por la institucionalización del activismo artístico. El grupo Etcétera también produjo un libro-objeto que recorre sus veinte años, en el que revisan las premisas, acciones y protagonistas del colectivo desde sus inicios hasta la mutación en la Internacional Errorista (Garín Guzmán & Zukerfeld, 2017).

A nivel local, el grupo La Grieta editó el catálogo de la «Muestra Ambulante» (2009). Con la *excusa* de realizar una crónica visual del inmenso despliegue barrial de la muestra,⁸ se tamizan textos críticos sobre la apropiación del espacio público desde el arte (en clave lúdico, relacional, desacralizado y colectivo), la disputa del vaciamiento de las calles por los discursos de seguridad y la recuperación de la deriva como forma de habitar el territorio. Estos textos, más distanciados de los formatos académicos, aportan no solo una crónica en primera persona, sino reflexiones *a posteriori* de las preguntas y tensiones que movilizaban (y provocaban) dichas acciones e intervenciones.

7 Sobre estas *estrategias*, ver las distintas entradas del catálogo *Perder la forma humana* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012). Sobre el *under* en los ochenta, los grupos TIT y Cucaño y la Organización Negra, como casos específicos en los que se discute esta articulación arte-política, ver *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micropolítica) en los 80* (2016), de Daniela Lucena y Gisela Laboureau, *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)* (2012) y *Vivir exaltados. Apuntes sobre modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina* (2016), de Malena La Rocca, y *La organización negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo* (2015), de Malala González (2015). Sobre la escena artística porteña, ver *Imágenes inestables: Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* (2012), de Viviana Usubiaga.

8 En 1995 el grupo La Grieta realizó la «Muestra Ambulante» en el barrio Meridiano V, ubicado en el límite sur del casco urbano platense. Se exhibían obras de cien artistas en comercios del barrio, junto con ciclos de cine, música en la calle y talleres. Diez años después, se reeditó la muestra, pero con otra convocatoria: abrir también las casas de los vecinos, generando más actividades participativas y no tan *expositivas*. Esta experiencia se reiteró y creció exponencialmente en 2006, 2007 y 2009. Para un análisis con mayor profundidad, ver *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata* (2017), de Matías David López.

Cierre

Para finalizar esta exposición, sintetizo algunos puntos que he intentado esclarecer en este recorrido teórico. En primer lugar, seguir hablando de *arte político* o *arte crítico*, como adjetivaciones de una práctica *apolítica*, genera problemas metodológicos para su estudio, al entender lo político y lo artístico como esferas o campos independientes entre sí en lugar de divisiones de lo sensible (Mouffe, 2007; Rancière, 2002) y limitar la inscripción del debate al ámbito de la historia del arte. Por esta razón, el término activismo artístico resulta más apropiado, aun cuando no sea el concepto desde el que eligen posicionarse o autodefinirse sus productores.

En segundo lugar, lo político en el arte siempre debe leerse en función de la «contingente trama de relacionalidades» (Richard, 2009, s. p.) en la que dicha práctica se funda. Resulta evidente que estas tradiciones que he ido nombrando de manera separada tienen sus límites difusos en la práctica. En este sentido, recupero la mirada de Expósito (2012, 2014) Mesquita (2008) y Gerald Raunig (2007), al tratar de revisar estas prácticas no como anomalías del canon de la historia del arte, sino como parte de luchas emancipatorias más amplias, y como una lectura de las prácticas artísticas disruptiva de ese mismo canon. De la misma manera en que una historia del arte feminista no consiste en incorporar la obra de artistas mujeres como capítulo excéntrico dentro de la genealogía clásica (Pollock, 2015), los desbordamientos hacia/ desde la política y el activismo no deberían concluirse simplemente enunciando los distintos ejemplos de cruce entre arte y política. De esta manera, los modos de hacer del activismo artístico no responden solo a las tradiciones y archivos del arte, sino a las contaminaciones, herencias y tradiciones del activismo, en un momento y en una coyuntura particular.

Referencias

- Amigo, R. (2008). 80/90/80. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, (87), 8-14.
- Benjamin, W. [1934] (2004). El autor como productor. En B. Echeverría (Trad.), *El autor como productor* (pp. 19-60). Ciudad de México, México: Ítaca.
- Carras, R. (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Colectivo La Grieta. (2009). *La Muestra Ambulante*. La Plata, Argentina: Ediciones Grupo La Grieta, Facultad de Bellas Artes.
- Davis, F., Acosta, F. E., Bevacqua, M., Cuello, N., Disalvo, M., Guaglianone, F., Lemus, F., Carvajal, F. y Gutiérrez, L. (2014). *Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte*. Presentado en el Coloquio Internacional DE UNA RAZA SOSPECHOSA: arte/archivo/memorias/sexualidades. Biblioteca de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile. Recuperado de <http://fba.unlp.edu.ar/labial/?p=239>
- De Rueda, M. Á. (2010). Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80. *Boletín de Arte*, 11(12), 23-35. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18587>
- Expósito, M. (2010). *Los nuevos productivismos*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Expósito, M. (2012). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Errata#*, (7), 18-29. Recuperado de <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas>
- Expósito, M. (2013). *Walter Benjamin, productivista*. Recuperado de <https://www.academia>.

edu/7939819/Walter_Benjamin_productivista

- Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En M. Botey y C. Medina (Eds.), *Estética y emancipación: Fantasma, fetiche, fantasmagoría* (pp. 47-62). Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno; Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Artes Visuales.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, M. Expósito, J. Claramonte y J. Carrillo (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Foster, H. (2001). Recodificaciones. Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En P. Blanco, M. Expósito, J. Claramonte y J. Carrillo (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 95-124). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Garín Guzmán, L. y Zukerfeld, F. (Eds.). (2017). *Etcétera Etcétera*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: edición de autor.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- González, M. (2015). *La organización negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Interzona Editora.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Holmes, B. (2005). Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro. Entrevista por Marcelo Expósito. *Brumaria, Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, 5. *Arte: la imaginación política radical*, 301-326.
- Holmes, B. (2009). *Escape the overcode. Activist art in the control society [Escapar la sobrecodificación: Arte activista en la sociedad de control]*. Eindhoven, Países Bajos: Van Abbemuseum; WHW.
- Jacoby, R., Giunta, A., Longoni, A., Montequín, E. y Jitrik, M. (2003). Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, (33), 52-91.
- Krochmalny, S. (2013). La Kermesse: Arte y política en el Rojas. *CAIANA*, (2), 1-15.
- La Rocca, M. (2016). *Vivir exaltados. Apuntes sobre modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina*. Ponencia presentada en las 9.ª Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Ensenada, Argentina.
- Lacy, S. (Ed.). (1995). *Mapping the terrain. New genre public art [Mapeando el terreno: nuevo género de arte público]*. Seattle, Estados Unidos: Bay Press.
- Lemus, F. (2015). Sobre el color rosa. Arte argentino de los años noventa. *Argus-a*, 5(18), 1-22.
- Lippard, L. R. (2001). Mirando alrededor. Donde estamos y donde podríamos estar. En P. Blanco, M. Expósito, J. Claramonte y J. Carrillo (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-71). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Longoni, A. (junio de 2010). Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el Fénix*, (1), 90-93.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. A. (Eds.). (2008). *El siluetazo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Longoni, A. y Vindel, J. (2012). Fuera de categoría. La política del arte en los márgenes de su historia. *El río sin orillas*, 4(4), 300-315.
- López, M. D. (2017). *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/59307>
- Lucena, D. y Laboureau, G. (2014). Estéticas disruptivas en el arte. *Ciencias Sociales*, (85), 59-65.
- Lucena, D. y Laboureau, G. (Comps.). (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micropolítica) en los 80*. La Plata, Argentina: EDULP.

- Mesquita, A. L. (2008). *Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva (1990-2000)* [Insurgencias poéticas. Arte activista y acción colectiva (1990-2000)] (Tesis de maestría). <https://doi.org/10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436>
- Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Volumen 4. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* [Catálogo]. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fiordo.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca, España: Centro de Arte de Salamanca.
- Raunig, G. (2007). *Art and revolution. Transversal activism in the long twentieth century* [Arte y revolución. Activismo transversal en el largo siglo veinte]. Cambridge, Estados Unidos: Semiotext(e).
- Richard, N. (2005). «Arte y política»; lo político en el arte. En P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldívar (Comp.), *Arte y política*. Santiago de Chile, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad Arcis.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Emisférica*, 6(2). Recuperado de <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile, Chile: Palinodia.
- Rosa, M. L. (2015). Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años' 90. *Revista Latina de Sociología*, 5(1), 135-149.
- Rosler, M. (2001). Si vivieras aquí. En P. Blanco, M. Expósito, J. Claramonte y J. Carrillo (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 173-203). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edhasa.