



História Cultural

VII Simpósio Nacional de História Cultural

**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

ARTE, POLÍTICA E SUBJETIDADE APÓS A CRISE ARGENTINA DE 2001

Federico Urtubey*
Capasso Verónica**

ARTE Y POLÍTICA

En este trabajo se propone analizar dos casos puntuales, un colectivo de arte político y una editorial cartonera, los cuales surgen en un contexto de fuerte movilización social. El objetivo es considerarlos dentro de los diversos modos de acción colectiva que surgen y se potencian luego de la crisis argentina del año 2001, entendiéndolos como modos de subjetividades políticas e incorporándolos dentro de las manifestaciones populares surgidas en ese momento. En la bibliografía que aborda las diversas formas de lucha que aparecen en escena con el fin del modelo de la convertibilidad, provenientes en su mayoría desde las ciencias sociales y la sociología, aparecen apenas mencionadas las organizaciones culturales y artísticas (Campione y Rajland 2006, 324; Svampa 2005, 275-278; Bergel y Fornillo 2006).

* Federico Urtubey, Prof. de História da Arte, bolsista CIN, UNLP, Doutorando em Ciências Sociais, Universidad Nacional de La Plata, ue.federico@gmail.com. Instituto de Historia de Arte Argentino y americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

** Verónica Capasso, Lic. en Sociología, Prof. de História da Arte, bolsista Tipo A, UNLP, Doutoranda em Ciências Sociais, Universidad Nacional de La Plata, capasso.veronica@gmail.com. Instituto de Historia de Arte Argentino y americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

En este trabajo, tomaremos sucintamente algunos aportes de Chantal Mouffe y de Jacques Rancière, los cuales creemos que pueden echar luz sobre la relación entre política, las prácticas artísticas y subjetividades políticas.

En primer lugar, partimos de la noción de subjetividad política, asociada al arte, entendiendo por ella formas de acción política propiciadas por sujetos colectivos, desde una reivindicación que prioriza el “estar juntos”. Consideramos, siguiendo a Mouffe, que

“En tanto que las prácticas artísticas y culturales son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad, no hay posibilidad de que una o un artista sea apolítico o de que su arte no tenga alguna forma de eficacia política” (Mouffe 1997).

Mouffe parte de una posición agonista para pensar la política en la democracia, donde prima el conflicto y una forma de vínculo donde no se niegue ni se quiera destruir al otro, pero donde sus demandas sean entendidas como legítimas. En la misma tesitura, se propone recuperar la dimensión de las pasiones, fuerzas afectivas que están en el origen de las formas colectivas de identificación, y que dinamizan las relaciones de fuerzas que instituyen el campo de la política. En este esquema es que las prácticas artísticas adquieren centralidad, en tanto Mouffe resalta su deliberada relación con las pasiones. En este sentido, para la autora, “todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un “sentido común” establecido, bien a subvertirlo” (Mouffe 1997).

Desde una concepción que también hace hincapié en el conflicto, el disenso y el desacuerdo, Jacques Rancière entiende a la política entre los términos del orden policial (concepto que da cuenta del orden y de cómo este se produce y se reproduce, siendo el conjunto de procesos que genera la distribución de lugares y funciones, dañando así la igualdad) y la política (prácticas que se guían por la suposición de que somos todos iguales). Para Rancière, la política no tiene lugar propio ni sujetos naturales. El sujeto político dista de ser un grupo de intereses e ideas, sino que por el contrario es el agente operador de un dispositivo particular de subjetivación del litigio por el cual hay política (Rancière 2006). En arreglo a sus consideraciones en torno a lo político, el teórico francés analiza la posibilidades de la estética en este campo, y a partir de la consideración de que el arte propicia nuevas matrices discursivas y formas de identificación, entiende que estas dan cuenta de la profunda capacidad de redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. Así, según Rancière (2005), el arte tiene que ver con la política

en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico. En este sentido, se podría decir que

“El arte sería por tanto efectivo en la medida en que es capaz de invocarnos la posibilidad de otro mundo y de reconfigurar el reparto de lo sensible, sacudiéndonos las estructuras establecidas y abriéndonos con ellos la posibilidad de imaginar nuevas formas de habitar lo común” (Rancière, citado en Martínez 2012, 162).

A partir de lo expuesto no es difícil pensar a las prácticas artísticas como un género de manifestaciones que colaboran en la significación de la ciudad, constituyendo de manera esencial al espacio público más allá de la territorialidad que demarca al ámbito urbano. Esta construcción sobrepasa a la dimensión territorial y atraviesa los términos políticos, al erigirse en medios con potencial para procesar demandas. Es en este nivel en que las manifestaciones artísticas que se analizan en este texto, en tanto colectivas –y emergentes de un contexto de clara ebullición social y de des-legitimación de la política en sus formas más institucionalizadas- proponen nuevas subjetividades políticas, con un claro asidero territorial/local y que activan la movilidad y el contacto entre quienes participan en ellas.

SOBRE TÁCTICAS Y RESISTENCIAS

La crisis del 2001 fue una crisis no sólo política sino que abarcó también a los ámbitos económico, social y cultural. Las medidas económicas adoptadas durante la década del '90 -apertura externa, rebajas de aranceles y eliminación de protecciones no arancelarias; desregulación del mercado; endeudamiento externo; reforma tributaria regresiva; apertura financiera y aumento de la tasa de interés; privatizaciones de las empresas de servicios públicos; ley de convertibilidad (un peso igual un dólar); etc- implicaron en un primer momento una relativa estabilidad política y económica. Sin embargo, este modelo deuda dependiente, caracterizada por la fuerte exclusión social y por una matriz mono y oligopólica, entró en recesión hacia el año 1998. A nivel social, el impacto de las políticas económicas neoliberales en las clases subalternas fue brutal. El empleo se deterioró profundamente, creciendo el desempleo y el subempleo; la productividad del trabajo aumentó pero cayeron los salarios, la flexibilización laboral conllevó contratos precarios y por último, los niveles de pobreza e indigencia aumentaron drásticamente. A medida que la crisis económica se agudizaba, crecía la conflictividad

social y política. Con el gobierno de De la Rúa (1999-2001), la política económica no desvió su rumbo con lo cual el proceso de crisis se aceleró. Así, en el 2001 la Argentina vivía el cruce entre el derrumbe del sistema económico, de la estructura social y de la institucionalidad política y un proceso de deterioro, crisis y/o transformación de la representación política.

Asimismo, a comienzos del 2002 y dada la grave situación política que atravesaba el país, confluyeron diferentes expresiones organizativas y formas de lucha que denotaban transformaciones en las subjetividades políticas: movimientos piqueteros¹, los cacerolazos², las fábricas recuperadas³ por sus trabajadores, las asambleas barriales y los escraches a políticos en espacios públicos. Así, se evidenciaba un desplazamiento hacia otras formas o modos de practicar la política por fuera de la política institucional y más vinculados al elemento pasional también inmanente a ella, tal como lo hemos observado a partir de Chantal Mouffe. En cuanto a la movilización social, podemos destacar diversas y renovadas formas de lucha, en términos de “ciclo de rebelión” (Iñigo Carrera y Cotarelo 2006), a partir del cual ya en los años 90 es factible señalar rasgos de resistencia al orden neoliberal.

En este trabajo incluiremos entonces, dentro de las diversas formas de manifestación del 2001-2002 (formas algunas surgidas y otras potenciadas, como los piqueteros, las asambleas barriales, las fábricas recuperadas) a los colectivos de arte político y a las editoriales cartoneras.

Antes de proseguir, consideramos importante dar cuenta entonces, sucintamente, de algunos antecedentes de lucha, asociados al arte, que ya a mediados de los '90 empezaron a operar en la escena pública. En el caso de los colectivos de arte visuales, uno de los ejemplos fue el de la unión entre los colectivos de arte Etcétera y el GAC

¹ Los piqueteros son personas que agrupadas, y que inicialmente provenían de movimientos de trabajadores o desocupados, se caracterizan principalmente por realizar cortes de calles, caminos o rutas demandando al Estado asistencia, planes sociales, etc.

² Los cacerolazos son una forma de manifestación, autoconvocada o no, generalmente en contra de un gobierno o de determinadas decisiones. En Argentina, las primeras expresiones de este tipo surgen a fines del año 2001.

³ La desestructuración industrial, la destrucción del sistema productivo y la recesión que comenzó en el año 1998 en Argentina, confluyeron llevando al quiebre a numerosas empresas. Ante la quiebra de las empresas, aparecían dos opciones: o transformarse en cooperativas de trabajo (opción que adoptó la mayoría) o, a partir de ocupar las fábricas, reclamar la estatización, funcionando bajo control obrero, generando así emprendimientos autogestionados.

(Grupo de Arte Callejero) con HIJOS⁴, a través de su metodología del escrache⁵, lo cual comenzó a activar nuevamente la relación entre arte y espacio público. El GAC por ejemplo, acompañó los escraches con un soporte gráfico visual en clave de señalética⁶, marcando, como una señal vial, un centro de detención clandestino o la vivienda de un genocida. Y el grupo Etcétera realizaba una acción teatral y aprovechando la confusión que la acción producía en la policía, se arrojaban “bombas de pintura”, para señalar el frente de la casa del genocida. De este modo, aparecía en el espacio público una nueva manifestación de lo estético-político. Así, HIJOS sostiene que, “si no hay justicia, hay escrache”. En este sentido, tal como ya se enunció anteriormente, se puede ver cómo en la década de los noventa aparecen ya formas de lucha y resistencia asociada al arte. En el caso de los colectivos de arte político, la crisis de los años 2001-2002 produce que se multiplique el número de estos grupos, los cuales actuarán en el espacio urbano a partir de variadas formas de intervención artística (murales, performances, instalaciones, grafitis, etc.).

Una misma búsqueda de identificar la praxis artística con la expresión política, fue trasuntada desde el campo editorial argentino, el cual se vio estructuralmente transformado durante la década del 90'. El proceso de privatización de ese período determinó la enajenación de los sellos editoriales nacionales, lo que repercutió en la cada vez más discontinua publicación de autores argentinos, la subsunción total de las ediciones en las reglas y competencias del mercado y la falta de contacto entre editoriales regionales, factores que enlazaron a la figura del editor en arreglo a patrones estrictamente transnacionales y mercantiles (Botto 2006, 4). Los grandes sellos, predominantemente españoles, que desembarcaron en el país y llegaron a monopolizar hasta un 75% del mercado editorial argentino, sólo vieron mínimamente impedidas sus ganancias extraordinarias con la crisis de la convertibilidad en el año 2001. En torno a este hito de la historia económica del país, comenzaron a visibilizarse a la sombra de la parálisis

⁴ H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una agrupación que se formó en 1995 a partir de la motivación de hijos de desaparecidos de la última dictadura militar argentina, con el objeto de reivindicar la lucha de sus padres, buscar a sus hermanos apropiados y luchar contra la impunidad.

⁵ Según H.I.J.O.S., "escrache" es poner en evidencia, revelar en público, hacer aparecer la cara de una persona que pretende pasar desapercibida. En un contexto de impunidad, fue la herramienta elegida para visibilizar represores y cómplices de la dictadura.

⁶ a señalética aborda la elaboración de sistemas de señales y sus representaciones considerando factores tales como: ubicación geográfica, lenguaje de la localidad, nacionalidad, identidad o elementos representativos del sitio, etc.

financiera proyectos editoriales que hacía tiempo desenvolvían sus producciones con una factura mayormente artesanal, circunscripta a un área de influencia menor, lo que no dejaba de asegurarle un caudal pequeño pero fijo de lectores. A partir del crecimiento numérico de estas iniciativas, comenzaron a perfilarse diferencias entre aquellos que optaban por la simple denominación de “independientes”, para identificarse como “alternativos” o “contraculturales” (Botto 2006, 7). Estas experiencias pueden señalarse como tributarias del proceso de ebullición social en torno a los efectos de la crisis, y fundamentalmente de las nuevas formas de intervención en el espacio público (colectivas, asamblearias, horizontales, barriales) cuyo mestizaje con la ascendente filiación política propia de las manifestaciones artísticas más paradigmáticas del período devino en la el fortalecimiento de los planteos estéticos adscriptos a programas culturales/políticos precisos. Dentro de esta vertiente, Eloísa Cartonera, Clase Turista, Funesiana Editorial - si bien distintos tanto en su estética como en sus planteos- pertenecientes a un universo aún más heterogéneo donde matrices eminentemente nanomediales son formaciones arquetípicas de los intercambios artístico-políticos producto de la eclosión del proceso neoliberal (De Rueda y otros 2013).

ANÁLISIS DE CASOS: SIENVOLANDO – ELOÍSA CARTONERA

En este apartado nos proponemos abordar y caracterizar un caso de colectivo de arte político y un caso de editorial cartonera, para dar cuenta de algunas características importantes a la hora de hablar de estos sujetos en términos políticos.

Como ejemplo de colectivo de arte político, se toma a Sienvolando, colectivo artístico que nació en la ciudad de La Plata. La ebullición de este tipo de grupos culturales en la ciudad de La Plata coincidió con la crisis política e institucional del 2001, contexto en el cual aparecieron y se desplegaron otras formas de militancia y canalización política. En esta última década han aparecido, desaparecido, se han reagrupado y mutado muchos colectivos artísticos, manteniendo formas, modos de ser y un accionar común. Sienvolando se formó en el año 2002 entendiendo la expresión e intervención artística como una herramienta para intervenir en la realidad social, apelando al mural en el espacio de la ciudad e indagando en otros dispositivos como el grabado y la serigrafía. Dentro de la trayectoria de los integrantes del grupo es interesante el hecho de que antes de conformar el colectivo, muchos ya estaban insertos en otro tipo de experiencias de

sociabilización colectivas, como eran talleres de títeres, murgas y también algunos venían de otras experiencias muralistas. El grupo llevó a cabo distintas articulaciones con diferentes organismos, con los cuales desarrolló trabajos en conjunto. Por ejemplo, podemos nombrar a la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI), el Centro Social y Cultural Olga Vázquez, los obreros de la fábrica textil Mafissa, el sindicato docente SUTEBA, la realización del Mural con Autoconvocados contra el SIDA en el Centro Cultural Favero, entre otros. Era un grupo heterogéneo en tanto no todos provenían de las ramas artísticas y era un espacio abierto sin integrantes fijos, donde la forma de trabajo era autogestionada, colaborativa y horizontal. Si bien realizaron murales en el espacio público de la ciudad de La Plata, el grupo apeló a diferentes estrategias comunicativas, no sólo al mural. Los temas que Sienvolando abordó en sus producciones fueron variados y de tinte socio-político: murales y/o intervenciones por la aparición con vida de Julio López⁷ y Luciano Arruga⁸; fechas conmemorativas de asesinatos impunes o con tratamiento incompleto, por ejemplo el asesinato de Sandra Ayala Gamboa⁹, los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán¹⁰; la defensa de la educación pública, críticas a políticas provinciales y municipales (como las contravenciones y la política de “Ciudad Limpia” que impedía realizar grafitis o murales), entre otras. Estas intervenciones se han localizado primordialmente (aunque por supuesto, no de forma exclusiva) en la zona céntrica de la ciudad de La Plata. El colectivo se disolvió a mediados de 2009, luego de siete años de presencia en el espacio urbano

⁷ Julio López, desaparecido desde octubre de 1976 hasta junio de 1979 durante la dictadura del '76, desapareció por segunda vez el 18 de septiembre de 2006, luego de la condena de Etcheolatz. Habiéndose derogado las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, Miguel Etcheolatz fue el primer acusado por genocidio. López era querellante en la causa y un testigo clave, ya que sus declaraciones involucraban a muchos militares y policías. Todavía hoy sigue desaparecido y no se sabe absolutamente nada de su paradero.

⁸ Luciano Arruga, desaparecido en democracia, el 31 de enero del 2009 fue secuestrado por la policía bonaerense en Lomas del Mirador, La Matanza, en represalia a su negativa de robar para la policía. Ninguno de los efectivos acusados fue procesado.

⁹ Sandra Ayala Gamboa, de 21 años llegó al país desde Perú en octubre del 2006. El viernes 16 de febrero del año 2007, bajo engaño, fue llevada por un hombre al edificio donde funciona un área gubernamental (en ese momento Rentas de la Provincia de Buenos Aires), en pleno centro de la ciudad de La Plata, en horas de la tarde, a una supuesta entrevista de trabajo. Con el correr de las horas y como no regresaba a la pensión donde vivía, su novio acude a la Comisaría Primera para denunciar su desaparición. Sin embargo, la comisaría no actuó, sólo lo hizo una semana después cuando fue hallado su cuerpo con signos de violación, golpiza y ahorcamiento.

¹⁰ En 2002 y como parte de las manifestaciones como resultado de la crisis social y económica que vivía el país, en medio de una masiva protesta y la subsiguiente represión policial, los piqueteros Darío Santillán y Maximiliano Kosteki fueron asesinados por policías en el hall de acceso a la estación de trenes Avellaneda.

platense. Sin embargo, no se plantea como una ruptura radical del grupo sino que la disgregación del colectivo de arte Sienvolando dio lugar a nuevos ordenamientos, nuevos lazos y redes, nuevos colectivos y artistas actuantes en el espacio público platense en distintas temporalidades y con distinta duración (LULI, PEC, Lumpen Bola, Luxor, Dani Lorenzo, Chempes, etc.). Es decir, es posible reconstruir redes de relaciones que se fueron armando y desarmando a lo largo de la última década. ¿Qué es lo político en el caso de este colectivo? Se puede analizar la politicidad del grupo más allá de las temáticas que abordan. De este modo, los análisis de las prácticas artísticas no se centrarían en un estudio puramente objetual o que se recorte sobre la mera infraestructura material del dispositivo artístico, sino que también podría ponerse el foco en el sujeto productor de arte, las redes de relaciones que van tejiendo con otras organizaciones sociales movilizadas y en las relaciones que existen entre arte, política y disrupción y/o producción de un espacio. Entender el arte como dispositivo político supone no circunscribirlo meramente al soporte de la obra si no entenderlo como sistema relacional, con determinados efectos, generando bien una irrupción o una afirmación de un orden social. El arte como dispositivo refiere a disposiciones de los cuerpos, recortes espacio-temporales que definen formas de estar juntos o distantes, con ciertas formas de configuración, producción y circulación.



En el caso del panorama de editoriales artesanales posterior a la eclosión de la crisis, la aparición de Eloísa Cartonera se erigió en un caso tan llamativo como pionero. La incorporación de la “condición cartonera” como elemento aglutinante de referencias de distinta índole, implicaba una re-lectura del trabajo de la recolección a la vera de la crisis, así también como una valoración y extrapolación hacia el campo de la cultura de aquello que, desde los medios de comunicación, era más bien determinado como un

estigma. No obstante lo expuesto, las propias palabras de los primeros integrantes de la editorial, desde su página web, son ilustrativas: “Comenzamos con la crisis de esos años, como algunos dicen “somos un producto de la crisis”, o, “estetizamos la miseria”, ni una cosa ni la otra, somos un grupo de personas que se juntaron para trabajar de otra manera, para aprender con el trabajo un montón de cosas, por ejemplo el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien común, como movilizador de nuestro ser” para luego definirse como un proyecto interesado en literatura Latinoamérica, vanguardista, border y marginal. El proyecto artístico-editorial-social consistía en comprar el cartón a los cartoneros y no a las grandes empresas, lo que implicaba no sólo el pago de un precio menor sino la voluntad de establecer un vínculo con los recolectores de cartón cuyo eco en la práctica sería obvio: la memoria del cartón recolectado, el hecho de adquirirlo como una materia que compone a la ciudad y que por tanto será parte estructurante en la construcción de sentido del libro de Eloísa Cartonera.

A partir de estos procedimientos, en torno a Eloísa Cartonera se generaron instancias de reconocimiento que implicaron la acepción de estos libros artesanales como representativos de una estética cartonera o marginal, terminología a la que no suscriben quienes los manufacturan. El programa de Eloísa Cartonera eminentemente cultural y social está aún en la actualidad enraizado en el fortalecimiento de una fuente de trabajo autónoma, horizontal y autogestiva, rehúsa ser encasillado en torno a una supuesta estetización de un barrio pobre de la Buenos Aires periférica. No obstante lo expuesto, es clara su medular adopción de elementos propios de un determinado espacio/tiempo, en un signo que por reivindicarlos en el campo de la cultura, es parte también de un programa político. En este sentido, proyectan “darle existencia y perdurabilidad a aquello que estiman está siendo negado como es justamente ese otro cultural latinoamericano que ha poblado las calles de Buenos Aires, que la ha transformado y que gran parte de la sociedad no quiere ver” (Rolle 2013). Asimismo, la relatividad de las credenciales del campo cultural y de las necesidades y recursos teóricamente inherentes a una práctica de gestión cultural también son operaciones que reflotan a partir de la tensión que implica la desprofesionalización de los haceres y la utilización de materiales precarios por parte de Eloísa Cartonera. Su accionar “extradisciplinar” en los términos de Holmes (2011) y que aludiría a la acción de llevar a cabo investigaciones estéticas rigurosas en campos y técnicas ajenos al campo del arte -en este caso trabajando en conjunto con los cartoneros para elaborar nuevas formas de gestión cultural- no hacen otra cosa que develar con

claridad que (...) es su compromiso político lo que les hace desear proseguir sus precisas investigaciones más allá de los límites de una disciplina artística o académica. (Holmes 2011).

Para finalizar, cabe mencionar cómo las nuevas redes propiciadas por Eloísa Cartonera a partir de su relación –sobre todo en las redes sociales- con otras nuevas editoriales de la misma índole, son otra muestra de la construcción de redes heterogéneas en torno a las nuevas lógicas de acción invocadas por estas subjetividades políticas surgidas en torno a la crisis. Es claro cómo las manifestaciones artísticas han elaborado estrategias de cooperación y compromiso que, examinando las posibilidades de sus propios dispositivos, se inclinan hacia la proyección de críticas institucionales, investigaciones territoriales (Rolle 2013) y reivindicaciones culturales y políticas.



CONSIDERACIONES FINALES

El objetivo de este trabajo fue dar cuenta de subjetividades políticas asociadas al arte, suscitadas en torno al proceso de crisis política, social y económica de diciembre de 2001. Adherir a la conceptualización de ciclo de rebelión resulta sumamente productiva en tanto permite dar cuenta de que la movilización social y popular recorre ya la década de los '90, encontrando, hitos que anteceden al 19 y 20 de diciembre. Esto permite superar las limitaciones temporales (19 y 20 de diciembre) y comprender las formas de lucha en términos de proceso y no como mero espontaneísmo. Además estos análisis permiten dar cuenta de modos de intervención sobre lo público desde espacios no dedicados a la política en términos tradicionales, dándole a su vez, visibilidad y entidad política a las prácticas artísticas dentro del análisis de la acción colectiva.

En segundo término, las acciones/producciones de los colectivos de arte político y de las editoriales cartoneras nos permiten observar diferentes recursos, lenguajes expresivos y dispositivos de politización que articulan las innovaciones en el campo del arte con un rol dinamizador de las lógicas sociales, propiciando la articulación de formas de subjetividad política en el espacio público urbano. En este sentido, las intervenciones urbanas, murales y performances y la producción de libros cartoneros no resultan fáciles de deslindarse respecto de su entorno, ya que su manifiesta referencia al contexto espacial y temporal que les es propio articula una forma de politicidad que impide entender a la obra por fuera de su contextualidad.

En cuanto a la noción de subjetividades políticas asociadas al arte, retomamos los aportes de Mouffe y Rancière para pensar dicha articulación. De más está decir, que en esta propuesta realizamos un acercamiento a ambos autores, lo que nos parece viable para pensar las prácticas en análisis, ya que consideramos que un posicionamiento teórico afín a los mismos, posibilita la comprensión y crítica de los modos en que las prácticas artísticas se enlazan con los grupos sociales, cualquiera sea la finalidad última de este enclave. Así, la acepción de la política en un entorno de conflictividad antes que en un espacio de consensos allanados de toda discusión real, es la que provee la posibilidad de revisar de qué modo las prácticas artísticas se hacen eco de lo social; si la estética se refugia en ámbitos sociales colectivos pero despojados de cualquier forma de conflictividad, reflexionando por fuera de las condiciones sociales en las cuales se interna, o si por el contrario instaura creativamente sus relaciones y regímenes discursivos en un plano de disputa, que obviamente será político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bergel, Martin y Fornillo, Bruno. 2006. Siete puntos para un balance de la rebelión popular argentina de 2001. En: El Rodaballo: revista de política y cultura / año 12, 16: 36-40.

Botto, Malena. 2007. "La concentración y la polarización de la industria editorial". En: de Diego, José Luis (dir.) (2006) Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000). Buenos Aires/ México: Fondo de Cultura Económica: 209-250.

Campione, Daniel y Rajland, Beatriz (2006). "Piqueteros y trabajadores ocupados en la Argentina de 2001 en adelante. Novedades y continuidades en su participación y organización en los conflictos". En: Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina, Buenos Aires, CLACSO.

De Rueda, María, Feliz, Marina y Urtubey, Federico. 2013. Nanomedios, estéticas colaborativas y redes sociales. Aproximaciones al estudio de la cultura visual en tres organizaciones comunitarias vinculadas a los conflictos sociales de la Argentina. IX Jornadas Nacionales de Investigación en arte en Argentina, organizado por el Instituto de Historia del Arte argentino y americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata, 12 y 13 de septiembre, 2013. Disponible en <http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/jornadas.html>. Acceso en abril, 2014.

Holmes, Brian. 2007. Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. Disponible en: <http://eicpc.net/transversal/0106/holmes/es> [Fecha de consulta: 8/4/2014]

Iñigo Carrera, Nicolás y Cotarelo María Celia. 2006. "Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina". En: Gateno G. (coord.), Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina. CLACSO, Grupos de Trabajo.

Martínez, Pablo. 2012. "¿De qué otra cosa podríamos hablar... hoy?" En Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid.

Mouffe, Chantal. 1997. "Pluralismo artístico y Democracia radical", en Acción Paralela #4. Disponible en <http://www.accpa.org/numero4/mouffe.htm>. Acceso en abril, 2014.

Rancière, Jacques. 2006. Política, policía, democracia. Chile: LOM.

Rancière, Jacques. 2005. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museo de Arte contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona.

Rolle, Carolina. 2013. "El barrio de Constitución en la poética cucuriana: en espacio para la diversidad cultural latinoamericana". En: Artes y humanidades. Vol. II Edición 7. California – U.S.A.

Svampa, Maristella. 2005. La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus.

