

I Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político

(VII Jornadas de Investigación Histórico Social)

“Proletarios del mundo, uníos”

Buenos Aires, del 30/10 al 1/11 de 2008

Propuestas estéticas para la protesta. Una aproximación a la dinámica de las prácticas políticas de agrupaciones de artistas.

Autora: Lic. Cecilia Vázquez
CONICET- IIGG-UBA
ceci_vaz@hotmail.com

Una semana antes de las elecciones presidenciales de 2003, el colectivo de artistas Etcétera realizó una acción teatral llamada “El Ganso al Poder”, durante la marcha que conmemoraba el aniversario del último golpe de Estado, el día 24 de marzo. Cuestionando la legitimidad de las candidaturas y su funcionamiento, intentaron poner en escena la ambigüedad de los símbolos de representación, como los estandartes y estereotipos clásicos de la política partidista. Dentro de un carro con forma de globo terráqueo se transportaba al *líder*: un ganso real que llevaba puesta una banda presidencial. Para la obra se requirió la presencia de un animal vivo, “futuro presidente de los argentinos”, acompañado por un singular séquito: oscuros agentes de seguridad, tenebrosos ministros, dudosos asesores y una feroz hinchada que portaba bombos, pancartas y camisetas en apoyo al *candidato*. En realidad, como no habían conseguido un ganso, acarreaban un pato, y por eso levantaban la consigna “el pato al gobierno, el ganso al poder”. “Es para mostrar el absurdo de la realidad, tanto lo que pasa a nivel internacional, como acá en la campaña electoral”, explicó Fernando, encargado de la seguridad del candidato¹.

¹ Nota de prensa en Página 12, 25-03-03, disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-18016-2003-03-25.html>.

Una cuestión relevante en lo que hace al aspecto lúdico y no convencional de las acciones urbanas de Etcétera emerge también del material gráfico que acompañó al “Ganso al Poder”, ya que hubo en el momento diversas imágenes paródicas o festivas, dependiendo quizá de la interpretación, del ganso en cuestión: ganso Ku Klux Klan, ganso guevarista, ganso Menem, entre otros.

Una característica de las *performances*² es su posibilidad de ser replicadas (Vich, 2004) y, por ende, su poder radicaría en la reactualización, en cada acción performática, de nuevos significados según lo demande la situación concreta; teniendo como “telón de fondo” aquellas experiencias previas de construcción simbólica desplegadas por la protesta. En este sentido, es muy productivo para el análisis no permanecer en el nivel de los contenidos metafóricos de estas acciones. La indagación entonces, ya en un nivel concreto de las prácticas, debe trasladarse hacia la capacidad que tienen estas acciones de corroer, en la medida de sus posibilidades, los sentidos dominantes que ellas intentan poner en cuestión.

Por otra parte, si bien la *performance* es un aspecto central del trabajo del grupo Etcétera, incorporan a ella materiales gráficos o visuales que pueden dejar marcas en la ciudad. En general la producción gráfica del grupo es abundante. Todas las acciones suelen estar acompañadas de volantes que reparten entre la gente, de afiches que van pegando en las paredes o sobre los espacios de publicidad en la vía pública.

A propósito de la singularidad de este tipo de producciones artístico-políticas que se despliegan en el espacio público, se podría decir que éstas conciben las obras, más que como objetos artísticos, como un “hecho” que se encuentra en la frontera entre lo propiamente artístico y lo propiamente político, si es que tales especificidades se pudieran determinar. La conjunción de dos lógicas antagónicas como el arte y la política (Oropeza, 2000) lleva a pensar en la dinámica conflictiva entre ambos campos, en términos de la distancia necesaria que se encuentra entre la crítica de arte y el motor del cambio, que acertadamente describe Bourdieu (1995) a propósito de las disputas por

² Este tipo de acción artística opera modificando una o más de las propiedades del espacio en el que se desarrolla. Ejemplos pueden ser la intervención de un espacio público o el uso de una determinada parte de un museo para un fin "no convencional". El objetivo principal de estas acciones es formular críticas a los símbolos y prácticas que estructuran a la comunidad (Diamond, 1998:6).

el capital simbólico.³ Estos modos estético-políticos de experimentar el mundo, modelados a partir de contextos comunes –y también globales– poseen asimismo como rasgo común la intervención en el espacio público en hechos de protesta. Indudablemente, la variedad acciones y producciones que una gran cantidad de agrupaciones de artistas⁴ que nos convocan parecen aportar a la construcción de nuevos sentidos en el presente, dada la condición actual de estar insertos en el mercado de la comunicación y la cultura. O más aún, ésta constituye hoy una condición de producción para el arte actual. Yúdice (2002) examina la creciente instrumentalización de la cultura en tiempos de globalización y el surgimiento de una nueva división internacional del trabajo cultural, y propone pensar a la cultura como un recurso más del sistema de producción. En este contexto, la cultura como recurso cobra legitimidad y desplaza otras interpretaciones de la cultura: ésta ya no tiene valor trascendente ni tampoco opera como una manifestación de la creatividad popular. Pasa, más bien, a ser el medio de legitimación para el desarrollo urbano (museos, turismo), el crecimiento económico (industrias culturales), la resolución de conflictos sociales (antirracismo, multiculturalismo), y hasta fuente de empleos (artesanías, producción de contenidos). También los actores más innovadores en términos de acción política y social han apostado a la cultura, es decir, a un recurso ya elegido como blanco de explotación por el capital y un fundamento para resistir a la devastación provocada por ese mismo sistema económico. En este punto, se dispara un haz de preguntas, las cuales retomo en un intento de abrir la problemática en torno de las acciones artístico-políticas en hechos de protesta pública: ¿cómo construyen su posición en el interior del campo del arte en relación al entramado institucional en el que se encuentran inmersas?⁵; ¿cómo funciona la lógica de su captura por parte del mercado de la cultura?

³ Bourdieu (op. cit.) señala que cada campo crea su *Illusio*, entendida como aquella lógica que se les impone a los integrantes del campo para privilegiar su posición simbólica y valorar el capital simbólico de acuerdo con determinadas reglas en su interior.

⁴ En este trabajo elijo explorar una performance de Etcétera. Este grupo viene desarrollando desde 1997 acciones artísticas de protesta en la calle, para más datos puede consultarse Vázquez (2006).

⁵ Dice Williams (1980) a este respecto: “La relación entre las instituciones culturales, políticas y económicas son muy complejas y la esencia de estas relaciones constituye una directa indicación del carácter de la cultura en un sentido amplio. No obstante, nunca se trata de una mera cuestión de instituciones formalmente identificables. Es asimismo una cuestión de *formaciones*: los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística (...) presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (p.139). Las instituciones, entonces, son ese espacio de reproducción y de acumulación cultural y política, de tal modo que las nuevas prácticas que emergen pueden generar formaciones que al consolidarse se institucionalizan.

Las acciones de este colectivo de arte vuelven así a poner en la escena callejera contemporánea, prácticas propias de otros tiempos, donde, entre las posibles dinámicas de la política podía pensarse que, como señala Jameson (1999) “la representación teatral era también una forma de praxis y que por mínimos que fueran los cambios en ese ámbito, eran asimismo contribuciones a un cambio general de la vida misma” (107). Sin embargo, dado los tiempos que corren, ¿no es acaso exagerado creer que las performances y acciones en la vía pública que ejecutan estos colectivos, pueden inyectar en la práctica política la potencia necesaria para promover un cambio social? O, más modestamente, ¿puede este activismo artístico contrarrestar el impacto hegemónico de los medios en la representación de la acción política? Preguntas que no tienen una respuesta inmediata, pero necesarias en el marco de este análisis, en la medida que demandan una serie de consideraciones respecto de las transformaciones culturales de este “capitalismo tardío” que enmarcan las prácticas de la comunicación y la cultura, dentro de las cuales se inscriben las de los colectivos de artistas que se están analizando.

Estéticas colectivas

Los hechos de protesta pública y crisis institucional por los que atravesó la Argentina durante diciembre de 2001, fueron el resultado de una conjunción de factores entre los que se destacan los efectos producidos por la aplicación de políticas neoliberales. Desde los primeros años de la década del '70, éstas han venido marcando el rumbo económico, político y cultural en el país. Dicho de otra manera, al igual que para otras naciones del Cono Sur, la receta neoliberal no ha hecho más que profundizar las desigualdades sociales y la marginación de amplias capas de la sociedad.

Las prácticas estéticas de protesta, en su modo de intervenir en hechos de contestación pública, se sitúan en el contexto de una interrogación más amplia acerca de las formas en que se articulan distintos actores y prácticas de comunicación y de producción simbólica, fuertemente sesgadas por el desarrollo de las formas del “capitalismo cultural” (Rifkin 2000).⁶ En principio, y en general, la participación de agrupaciones de

⁶ Jeremy Rifkin plantea que es el acceso y no la propiedad lo que aparece en el núcleo mismo de los intercambios mercantiles contemporáneos. Lo que marcará el fin de la era de la propiedad y el principio de la era del acceso será que en el futuro la vida económica se desplegará cada vez más en términos de acceso a los servicios y a las *experiencias* que desde ahí se experimentan, y cada vez menos en términos de propiedad de las cosas.

artistas en las protestas como las reseñadas al comienzo de este trabajo asegura que los reclamos que se realizan, por tratarse de intervenciones en la vía pública, atraigan la atención de los medios masivos de comunicación. Las producciones de estos grupos son a menudo capturadas rápidamente por los medios por la originalidad y contundencia de sus propuestas. En esta operación se da una *mediación*, marcada por algo que se gana y algo que se pierde en el intercambio que los grupos realizan con los medios masivos. En efecto: en el pasaje de las acciones artístico-políticas concretas al plano de su representación en la narración mediática, se pierde buena parte de la conflictividad de los contenidos políticos puestos de manifiesto en estas acciones. En la representación mediática también es velada la relación que las acciones de estos grupos poseen con otras acciones artísticas previas pertenecientes a otros momentos históricos, donde lo artístico y lo político se imbricaron mutuamente en términos de rupturas y/o continuidades⁷.

Durante el *ciclo de protesta* que señala Svampa (2004), aparecen en el escenario de la protesta, entre otras formas tradicionales de manifestación, una multiplicidad dispar de prácticas estéticas colectivas. Estas manifestaciones pueden adoptar dos formas: la primera corresponde a los grupos que optaron por politizar sus producciones; es el caso de agrupaciones que relacionan las artes plásticas con agendas políticas como resultado de una politización de los propios artistas. La segunda pertenece a otro tipo de grupos que trabajaron estetizando la arena de lo político, convocados por agrupaciones políticas y, desde allí, produjeron una reflexión estética. En esta vertiente, se corre el riesgo de, ante una mirada estetizante, diluir la conflictividad de los sujetos u objetos representados. De todos modos, las diversas relaciones que se fueron construyendo entonces entre el arte y la política cristalizaron en distintas posiciones y constituyeron un espacio de creación y diálogo entre diversos actores: artistas, militantes, militantes-artistas o viceversa, instituciones, circuitos de exhibición, ámbitos de producción, solo para mencionar los más significativos. En general, las acciones estéticas del grupo Etcétera se inclinan más bien hacia la politización de sus acciones, como efectivamente muestran sus performances.

⁷ Los diálogos con la serie histórica se abordarán en el próximo apartado. Allí se verá de qué manera las acciones y producciones de los colectivos de artistas realizan intercambios con la serie histórica, es decir, cómo éstas se inscriben en modos de relación relativamente “estabilizados” entre arte y política que se dieron en el pasado.

Propongo argumentar que los modos de intervención y apropiación del espacio público que realizan los colectivos de artistas aportan visibilidad a los propios actores de la protesta, a la vez que, en la mediación que se produce con la trama institucional, en esa interfaz, se negocian significados con el discurso hegemónico del mercado de la cultura y la información, a la vez que se agencian recursos para sí. Dicho de otra manera, los colectivos de artistas aludidos poseen la capacidad de “capitalizar” las ganancias simbólicas de sus intervenciones en las protestas callejeras en el campo del arte. A diferencia de lo que plantea de Certeau (1996) respecto de la imposibilidad que enfrentan los sectores populares de capitalizar las prácticas de desvío, en el caso de las acciones artístico-políticas de los grupos en los hechos de protesta pública éstos les permiten entrar en el campo del arte con un capital propio. Ejemplo de ello es el creciente interés que el mercado del arte ha centrado en este tipo de prácticas, como la mencionada invitación a bienales internacionales de arte (Venecia, São Paulo) o los proyectos de intercambio cultural entre Alemania y Argentina (Proyecto *La Normalidad-Ex Argentina*).⁸

La trama histórica

En el caso particular de los diálogos que se establecieron entre el arte y la política, se viene desplegando un arco amplio de interrogantes que, desde una multiplicidad de disciplinas, ha intentado responder la pregunta por el modo singular que tiene el arte de acompañar, tematizar, ilustrar, intervenir, iluminar, ser, en las luchas de los sujetos históricamente subordinados. Asimismo, la gran proliferación de colectivos de artistas interviniendo en una variedad de acciones de protesta y de su participación en numerosas instancias institucionales⁹ está marcando claramente una nueva inscripción, para llamarlo de algún modo, en la serie histórica constituida en el cruce entre arte y política. Los significados y sentidos de estas acciones deben rastrearse en desarrollos artístico-políticos de tiempos largos y conectarse tanto con los sucesos particulares que

⁸ La muestra *La Normalidad* es el correlato del proyecto *Ex Argentina* realizado en el ámbito de un programa de intercambio cultural con Alemania, realizado bajo la curaduría de Andreas Siekman y Alice Creischer (artistas residentes en Berlín) con la participación de artistas locales. La coordinación general y los fondos para realizar el proyecto estuvieron a cargo del *Goethe Institut* de Buenos Aires, la *Kulturstiftung des Bundes* de Alemania, el Palacio Nacional de las Artes *Palais de Glace*, su Asociación de Amigos y el Ministerio de Cultura de la Nación.

⁹ Me refiero a la participación de artistas en proyectos de gestión cultural y artística como *Trama o Duplus*, tanto a nivel nacional como internacional.

los generan como con recorridos previos de la historia del arte argentino, ya que con esos desarrollos dialogan los grupos analizados.

Dentro de los usos o apropiaciones que los grupos de artistas contemporáneos que intervienen en las protestas en la vía pública hacen de momentos anteriores de politización de las prácticas artísticas, el recurso a la cita es, en general, un rasgo característico, común a las agrupaciones. Sin embargo, la apropiación o la reformulación que varias de estas producciones realizan sobre experiencias previas de cruce entre vanguardias artísticas y políticas no siempre implica una lectura crítica del pasado.¹⁰ Un período de tensión del campo artístico que le otorga entonces un gran dinamismo, como resultado de la agudización de crisis política, son las experiencias del *itinerario del '68* realizadas en Buenos Aires y Rosario culminando con la obra colectiva *Tucumán Arde* como cierre del ciclo (Longoni y Mestman, op. cit.), y en los '80 acciones como el *Siluetazo*, con la vuelta a la democracia.¹¹

De modo recurrente se ha señalado la fuerte impronta de este particularmente significativo momento de ruptura del arte con las instituciones artísticas. Quizás hoy los ecos de *Tucumán Arde* sirvan para pensar, entre otras cuestiones, las posibilidades de *diferenciarse* que tienen los colectivos de arte contemporáneo en contextos políticos también distintos. Si algo marcó una divergencia respecto de los modos tradicionales de hacer “arte político” hacia fines de los años '60, fue su articulación con nuevas maneras de combinar una praxis entre artística y política. Con el pasaje a la militancia directa en el momento en que la lucha en el campo político se radicalizaba, se obtura el binomio arte y política, subsumiendo a las producciones culturales en la política (Longoni y Mestman, op. cit.). Por otra parte, si pudiera pensarse en términos de un modo estabilizado de interacción entre estas dos variables de lo artístico y lo político en un corte diacrónico, aparecen ciertos rasgos recurrentes ya desde las primeras

¹⁰ Es el caso por ejemplo del constructivismo ruso, el surrealismo, o la gráfica del mayo francés, movimientos que fusionaron el arte y la política ante las realidades de su tiempo, pasando a la acción política y dejando de lado el arte, en el sentido de su autonomía.

¹¹ El *Siluetazo* fue una acción colectiva político-estética realizada por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel durante la tercera Marcha de la Resistencia el 21 y 22 de septiembre de 1983. La acción consistió en dibujar las siluetas de tamaño natural de los miles de detenidos desaparecidos durante la dictadura utilizando los cuerpos de los manifestantes como “modelos” para su realización.

agrupaciones de artistas que desarrollan un programa explícitamente político¹² a principios del siglo XX en nuestro país.

La recepción de todo el ideario que las culturas de izquierda despliegan con la llegada de la inmigración, repercute también en el campo del arte. Las obras de los *Artistas del Pueblo*,¹³ durante la segunda década del siglo XX son la primera expresión local de un grupo de artistas que tiene como programa la producción de un arte de contenidos e intenciones sociales y políticas, acorde con el contexto heterogéneo de las ideologías de izquierda de la Buenos Aires de los años '10-'20 (Muñoz, 1997). Para estos artistas, su arte llevaba a cabo una función pedagógica, de ahí su apuesta por el realismo: “educar al pueblo, despertar su conciencia, en vistas de la inminente Revolución” (citado en Muñoz, op.cit). Es por ello que también adoptaron la técnica del grabado por sus posibilidades de hacer obras múltiples y económicas. Ya se encuentra en *Los Artistas del Pueblo* la idea de constituirse como grupo por encima de las individualidades, garantizando el carácter social y colectivo de su presencia en el campo artístico. Esta estrategia de presentarse como grupo revela también el carácter beligerante de su actuación, definiéndose por sus coincidencias hacia adentro y sus disidencias hacia fuera. Básicamente contra la Academia en un primer momento, ámbito de las clases dominantes a las que ellos se contraponen por ser de origen trabajador, y contra la vanguardia artística en un segundo momento, donde la posición será contra la autonomía del arte y en favor de un arte social. Esta antinomia no podrá ser superada en términos formales por el grupo y será resuelta en los años '30 por el arte de vanguardia. Antonio Berni, Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo entre otros, aunque de manera individual, darán cuenta de las posibilidades del compromiso político del artista a través del desarrollo de obras complejas y resoluciones formales. Estas características de la obra de este grupo remiten rápidamente a varios de los aspectos que hoy en día conserva (aunque no traspuestos de un modo mecánico) por ejemplo el ya disuelto Taller Popular de Serigrafía, agrupación que compartió el espacio público con Etcétera en varias protestas allá por el verano del 2002, momento de mayor dinamismo de los grupos de artistas. La voluntad de ser accesible conceptualmente a las mayorías, su funcionamiento como colectivo de artistas y su crítica a las instituciones formales del

¹² Es decir, publicaciones de los propios artistas en periódicos o revistas especializados a la vez que su militancia en partidos socialistas, comunistas y anarquistas, sociedades y bibliotecas obreras de la época.

¹³ El grupo lo conformaban grabadores anarquistas: Guillermo Facio Hebecquer, José Arato, Abraham Vigo, Agustín Riganelli, Santiago Palazzo, Adolfo Bellocq y Santiago Stagnaro.

arte (básicamente la Academia en el pasado como quizás hoy otras instituciones hegemónicas y también legitimadoras en el campo del arte) son rasgos comunes que se han mantenido en mayor o menor medida.

Continuando con el desarrollo en la serie histórica, el salto responde preponderantemente al sistema de referencias internas que se observan en las prácticas de los colectivos de artistas. Ello no implica desconocer importantísimos exponentes, cronológicamente anteriores en la serie histórica, los cuales probablemente hayan irradiado sentidos e influencias hasta la actualidad. Por ejemplo, para mencionar solo algunos, artistas como Ricardo Carpani en los años '50 con el Grupo Espartaco representó una clara interpelación a la clase obrera peronista desde una perspectiva latinoamericanista, afín a los íconos del muralismo mexicano. Tampoco podría dejarse de lado la obra de León Ferrari, quien ya en 1965 con su intervención individual se ubica en contra de las instituciones modernizadoras artísticas (cfr. Ferrari 2005). Por último, y siendo arbitrario este recorte, también debe señalarse la relevancia de las obras de artistas como Jorge de la Vega y Carlos Alonso. En otras palabras, el salto temporal al que se hace referencia, se produce cuando aparecen en los grupos de artistas contemporáneos aludidos formas de interacción entre el arte y la protesta, denunciando o manifestando en sus acciones y producciones las condiciones desiguales de vida, la marginalidad y la opresión.

Se podría afirmar provisoriamente que en las acciones de los colectivos de artistas que acompañan la protesta en la actualidad, no se observan posiciones de ruptura radical con las instituciones artísticas tradicionales,¹⁴ o al menos no en los mismos términos que en el pasado, ni como una resolución de problemas estéticos de momentos anteriores en donde el arte y la política confluyeron en acciones conjuntas, como por ejemplo el caso ya mencionado de los *Artistas del Pueblo* y la obra de Antonio Berni.¹⁵ Más bien se advierte un intento de *capitalizar*, desde un lugar alternativo, *otros* espacios

¹⁴ Es el ejemplo de la muestra retrospectiva de León Ferrari realizada en el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires, dependiente del Gobierno de La Ciudad porteño. Si bien la muestra estuvo clausurada por presiones de distintos grupos, aunque en medio de una gran polémica, pudo desarrollarse casi en su totalidad y fue cerrada por decisión del artista. Para ampliar esta polémica puede consultarse el sitio web www.leonferrari.com.ar/exposiciones/retrospectiva/index.htm.

¹⁵ Berni puede postularse como un artista que “resuelve” cierto maniqueísmo del realismo socialista antes mencionado. El surgimiento del *Nuevo Realismo* en los años '30 marca, además de un clima de creciente politización de la cultura, una crítica a cierto tipo de modernidad estética basada en la pura especulación sobre las formas y los materiales del arte (Vázquez, 2001).

institucionales que no son exclusivamente el mercado, y que no siempre son los que “legitiman” las producciones que articulan arte y política. De todos modos, las obras y acciones de los colectivos de artistas actuales, ya no necesitan “romper” con las instituciones como quienes participaron de *Tucumán Arde* porque, ya desde los años '80 como ya se mencionara con el *Siluetazo*, el hecho artístico se produce también en el espacio público con el objetivo de impulsar la conciencia política de diversos temas: el genocidio militar, la participación en la construcción de memoria, la lucha contra la desigualdad y la desocupación, entre otros. De manera que parecería que algunos grupos como los vistos aquí llevan adelante una lucha por instalar discursivamente significados contrapuestos a los hegemónicos y con una voluntad expresa de que el arte incida sobre su entorno, aún con la plena conciencia de que el arte, por sí mismo, no cambiará al mundo.

A modo de cierre, se podría afirmar que la cuestión de la politicidad del arte debería insertarse en el marco más amplio de esta redistribución de fuerzas al interior del campo del arte y la manera en que éste procesó tanto las experiencias de los '60 como las prácticas artístico-políticas contemporáneas que estoy describiendo y en qué sentido estas experiencias del pasado constituyen un capital que los grupos pretenden detentar, defender y legitimar. Paralelamente, y en otro orden de cosas, a estas lógicas antagónicas del arte y la política que parecen estar en el centro de las acciones estéticas de las agrupaciones de artistas actuales, debería incluirse una tercera dimensión de análisis: la del mercado de la cultura y la información, entendido como el lugar donde hoy se disputa y se dirime no solo el intercambio de bienes y servicios sino también buena parte de la producción simbólica de nuestra sociedad. Por esos andariveles, imprescindibles, deberán también fluir los debates en torno a la relación entre arte, política y cultura.

Bibliografía:

- De Certeau, Michel (1996): de Certeau, M. (1996): La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer, Universidad Iberoamericana, Méjico.
- Diamond, Elin (1996): Performance and Cultural Politics, London: Routledge.

- Ferrari, León (2005): *Prosa Política*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, Colección Arte y Pensamiento.
- Jameson, Fredric (1999): *El Giro Cultural*, Manantial, Buenos Aires.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2000): *Del di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Muñoz, Miguel. Angel: Los artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas, en *Revista Causas y Azares* N° IV, otoño 1997.
- Oropeza, Mariano (2000): "Las contradicciones del artista. El caso del Grupo Escombros", ponencia presentada ante las IV Jornadas de Estudios e Investigaciones: imágenes, palabras sonidos, prácticas y reflexiones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFy L, UBA, Buenos Aires.
- Rifkin, Jeremy (2000): *La era del acceso*, Buenos Aires; Paidós, Estado y Sociedad.
- Svampa, Maristella (2004): "Relaciones peligrosas. Sobre clases medias, gobierno peronista y movimientos piqueteros" (3-9), en *El Rodaballo*, Año X, Nro. 15, invierno.
- Vázquez, Cecilia (2001): *La representación de lo popular en la obra de Antonio Berni* (mimeo).
- (2006): Vázquez C. (2006): *El arte en la calle. Un panorama del campo*, ponencia ante el 8° Congreso Argentino de Antropología Social, Universidad Nacional de Salta, Argentina, 21 y 22 de septiembre.
- Williams, Raymond (1980): *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península/Biblos.
- Yudice, George (2002): *El recurso de la Cultura*, Barcelona: Gedisa.