

ria) Fávila 9. Alma P. o Leticia Palafox Z. 10. Amalia Saucedo Díaz de León 11. Amalia  
Montañés 20. Aracely Esmeralda Martínez 21. Aracely Gallardo Rodríguez 22. Aracely  
Aifaro Luna 30. Brenda Berenice Delgado Rodríguez 31. Brenda Herrera 32. Brenda  
Ández Martínez 40. Clara Zapata Zepeda Álvarez 41. Claudia Ivette González 42. Claudia  
tínez Mendoza 50. Elba Reséndiz Rodríguez 51. Elba Verónica Olivas 52. Elena Gar  
es Gómez 61. Elizabeth Soto Flores 62. Elodia Payán Núñez 63. Elsa América Arreque  
Zavala 71. Erika Pérez 72. Esmeralda Juárez Alarcón 73. Esmeralda Leyva Rodríguez  
ro Gallardo 82. Francisca Sánchez Gutiérrez 83. Gabriela Bueno Hernández 84. Gabri  
loria Olivas Morales 92. Gloria Rivas Martínez 93. Graciela García Primero 94. Guadalupe  
nacia Morales Soto 102. Inés Silvia Merchant 103. Irene Castillo 104. Irma Angélica  
les 112. Juana González Piñón 113. Juana Inés Mares 114. Juana Sandoval Reyna  
na Inere 123. Laura Berenice Ramos Monárrez 124. Laura Georgina Vargas 125. Leticia  
ticia Varón Flores 133. Lina Alejandra García Amador 134. Lina María Bayre Bustillos  
rtínez Reyes 141. Luz Ivonne De la Cruz 142. Mónica Leticia Quintero 144. Nelly  
cio Salazar 150. María Cristina Quezada Amador 151. María de Jesús Fong Valenzuela  
nível 158. María Zaira Alon 159. María del Carmen Chávez 160. María del Carmen Caldera 16  
arte 168. María del Carmen 169. María del Carmen 170. María del Carmen 171. María del Carmen  
Rocío Cordero Esquivel 178. María Rosa León Ramos 179. María Rosario Ríos y espe  
el Palomino Arvizo 187. Maritza Toribio Flores 188. Martha Alicia Esquivel 189. Mar  
Yolanda Gutiérrez García 196. Mayra Gema Alamillo González 197. Mayra Juliana Re  
los Ángeles Deras 205. Nancy Guillermina Quintero G. Nelly América Gómez H. 206. Nancy  
López 213. Otilia Santos Trujillo 214. Paloma Angélica Escobar Ledezma 215. Paloma  
ng 224. Perla Patricia Sáenz Díaz 225. Petra de la Rosa Masa 226. Raquel Lechuga Ma  
sa Isela Tena Quintanilla 235. Rosa Ivonne Páez Márquez 236. Rosa Margarita Arellano  
ez Ángel 244. Rosario Rocío García-Leal 245. Sandra Corina Gutiérrez Estrada 246. S  
López 254. Silvia Rivera Salas 255. Sofia González Vivar 256. Soledad Beltrán 257. So  
264. Teresa Mérida Herrera Rey 265. Teresita López 266. Tomasa Salas Calderón 267. To  
ria E. Parker Hopking 274. Violeta Mabel Alvidrez Barrios 275. Virginia Rodríguez E  
283. Sin identificar: 284. Sin identificar: 285. Sin identificar: 286. Sin identificar: 287. Sin  
288. Sin identificar: 299. Sin identificar: 300. Sin identificar: 301. Sin identificar: 302. Sin

# No nos cabe tanta muerte

283. Sin identificar: 284. Sin identificar: 285. Sin identificar: 286. Sin identificar: 287. Sin  
288. Sin identificar: 299. Sin identificar: 300. Sin identificar: 301. Sin identificar: 302. Sin

**Roca Umbert, Granollers, 2013**



Se aspira a desligar el arte de su apariencia de belleza (Benjamin, 1991/1973) y a luchar contra la producción burguesa de estados de ilusión (Brecht, 1963/2004).

Por ello apostamos por una relectura contemporánea de las ideas estéticas así como por la ruptura con los márgenes establecidos para y por el arte para deshacer los límites y actuar en sus tensiones. De este modo la pregunta: "¿Esto es arte o política?" se hace obsoleta ya que parte de una dicotomía equivocada.

En definitiva, se trata de bajar el arte de su tarima elitista para rellenarlo de otros contenidos y también para llevarlo a otros públicos, dentro y fuera de las instituciones oficiales del arte como museos, galerías, bienales, etc.

Ya hemos fechado la redefinición del arte en la segunda mitad del siglo XX y en el inicio del XXI; sin embargo, pueden servir como referentes dos pensadores que empezaron a desarrollar sus ideas en la primera mitad del siglo XX: Walter Benjamin y Bertolt Brecht (Vattimo, 2005; Marxen 2008 y 2009). Aunque, para Walter Benjamin, la transformación social y revolucionaria del arte se basaba principalmente en su industrialización técnica (sobre todo en las formas del cine y de la fotografía), él también aspiraba a liquidar el "arte en su forma tradicional burguesa" y a conseguir, para este fin, una nueva clientela: la clase trabajadora (Buck-Morss, 2005: 81). De acuerdo con dicha perspectiva, la industrialización técnica cambiaría de manera radical la relación de las masas con el arte. Debido a las inmensas posibilidades técnicas de reproducción, disminuyen –o, incluso, desaparecen por completo– el aura y la magia del arte, que, después, una vez secularizado, puede alcanzar funciones sociales y políticas (Benjamin, 1991/1973).

Sin embargo, Benjamin en su momento era consciente de que el arte es extremadamente vulnerable, ya que puede ser "usado" para transmitir derechos democráticos, pero igualmente para ser "abusado" con fines contrarios: para "glorificar el poder, cualquiera que sea su credo, el arte político estetiza la política" (Buck-Morss, 2005: 244; Benjamin, 1991: 473 y 506). Benjamin, a su vez, se refiere a Brecht, quien proclamaba la proletarianización del escritor burgués con la finalidad de solidarizarse con el proletariado. En su concepto del "teatro épico", Brecht aspiraba a sacar el teatro de su posición burguesa y a cerrar la brecha entre el público y los artistas; es decir, quería convertir el escenario en un podio donde los espectadores pudieran adoptar una posición crítica y activa (Benjamin, 1975/1991) y donde los actores mostraran las condiciones de la convivencia humana. No se trata de un "teatro de experiencia" (*Erlebnis*), sino de un "teatro de conocimiento" (*Erkenntnis*) (Brecht, 1963: 30). Para dar este paso del teatro aristotélico al teatro épico, Brecht se servía de diversas técnicas, así como de los intervalos entre las acciones, canciones, letreros

en la escenografía, etcétera. De este modo, pretendía detener la identificación tanto del espectador como del actor con los personajes y crear una distancia que permitiera adoptar una actitud crítica frente a la obra, sus contenidos y, sobre todo, su contexto político-social. Las diferentes secuencias de la pieza de teatro chocan entre sí, y este choque es para Brecht un elemento esencial de su teoría teatral (Benjamin, 1975/1991). Es precisamente la idea del choque, o *shock*, la que desarrolla Benjamin con sus "imágenes dialécticas" en *Los pasajes* (1991/2005), pues el objetivo pedagógico de esta obra no es otro, según el autor, que realizar una "psicoterapia colectiva para una clase revolucionaria". En este sentido, el método del *shock* se utilizaría para despertar al colectivo soñador, algo que no se puede conseguir "con un beso, sino con una bofetada en la cara". Este *shock* se produce gracias a las "imágenes dialécticas", en las que surgen al mismo tiempo pasado y presente, y que son definidas "como el recuerdo involuntario de la humanidad redimida", transmitiendo, al mismo tiempo, la cultura del pasado de una manera que las posibilidades revolucionarias del presente queden iluminadas (Benjamin, 1995: 77, 92 y 1991/1973).

En *Los pasajes*, implicaban "poner de manifiesto el otro lado del mundo urbano: el siglo XIX como infierno" (Buck-Morss, 2005: 228). Asimismo, Benjamin (1991/1973) ya había afirmado la importancia del artista en el campo de las imágenes dialécticas.

Podemos seguir preguntándonos ¿qué ventajas ofrece el arte en comparación con otros medios para cumplir con el compromiso benjaminiano para ofrecer imágenes dialécticas y para cumplir con el compromiso político que el pensador alemán exigía?

Para buscar respuestas podemos contemplar las respectivas ideas de la hermenéutica contemporánea: ella pone mucho énfasis en la contemporaneidad que existe entre la obra y su contemplador. A pesar de una conciencia histórica, permanece la absoluta contemporaneidad en la obra misma, que no permite limitarla a su contexto histórico. Esto significa aquí, que lo que representa una obra de arte alcanza una presencia total, aunque sus orígenes estén muy lejos (Gadamer, 1997a). De este modo, se sabe condensar diferentes tiempos en una sola obra: los orígenes del pasado, la situación actual y, al mismo tiempo, puede anunciar alternativas para el futuro.

Por lo expuesto, en comparación con todos los lenguajes verbales o no verbales, para Gadamer (1997a, b y c; 1960/1990/2010), el lenguaje del arte es el que más se basa en un carácter simbólico. Además, el arte juega simbólicamente con una dialéctica insolucionable entre la insinuación y el descubrimiento, por un lado, y lo escondido, por otro. Lo simbólico no remite a un significado sino que lo representa. Esto sucede no sólo con una mera revelación, sino a través de un evento, ya que algo nuevo

entra en el *Dasein* del espectador y lo confronta con el mismo, ayudándole a descubrir o destapar algo escondido. En ello se basa cada "*Betroffenheit*" (afectividad, consternación) (Gadamer, 1997a: 117; 1977; 1960/1990/2010).

En la misma línea hermenéutica Gianni Vattimo (2005) señala el plus de libertad que contiene el arte: puede sobrepasar lo que está verbalmente pautado, denunciando un malestar en el presente abre y anuncia al mismo tiempo horizontes a posibles alternativas, una libertad futura.

También conviene resaltar que no se trata de una exclusividad en el sentido de favorecer el arte para eclipsar otras formas de expresión. Ya Cassirer señalaba que el arte puede tener su sentido igualmente para las ciencias, por ejemplo para diferenciar descripciones y ampliar algunos aspectos de un texto científico (Schwemmer, 1997).

Con este "plus" de eficacia simbólica en el arte volvemos al compromiso político del artista exigido por Walter Benjamín. El artista lo puede realizar de distintas maneras, en forma de un "arte crítico" (Mouffe, 2007: 67) o de una "politicidad del arte" (Longoni, 2011: 24) (3):

-La manera más obvia sería el arte activista donde los artistas trabajan mano a mano con activistas, por ejemplo de los derechos humanos. Este fue el caso del Siluetazo (véase Longoni y Bruzzone, 2009), un movimiento que surgió a finales de la última dictadura militar argentina y que representaba en el espacio público la ausencia de los desaparecidos, mediante el dibujo de sus siluetas. Los artistas brindaban su saber a los movimientos de los derechos humanos en estrecha colaboración, organizando conjuntamente manifestaciones con las producciones plásticas e incluyendo a otros afectados y a los transeúntes en las plazas.

(3) Resumimos aquí las distintas posibilidades de trabajar en la línea de un "arte crítico" según Mouffe (2007) y según la "politicidad del arte" desarrollada por Longoni (2011), añadiendo otros factores y ejemplos identificados por la autora del presente artículo. Estamos totalmente de acuerdo con Mouffe (2007: 67) que señala que la denominación "arte político" sería redundante y apuntaría a una topología equivocada de dos esferas separadas. Al contrario, en lo político siempre hay una dimensión estética ya que la política "se refiere a la ordenación simbólica de las relaciones sociales". Al mismo tiempo, en el arte se encuentra una dimensión política porque "las prácticas artísticas desempeñan un papel en la constitución y en el mantenimiento de un orden simbólico dado". No se mueven en un espacio autónomo que ofrezca una experiencia cultural neutra, sino se encuentran ancladas en la lógica estructural de la sociedad, conectadas con las ideologías gobernantes, dominantes, hegemónicas y pueden reificar o -lo que nos interesa aquí- desafiar sus mecanismos de control y opresión (Alberro, 2009; Bourdieu, 2002; Adorno, 1945).

Otro trabajo (4), en la misma Argentina, realizó más adelante el Grupo de Arte Callejero (GAC) con sus Escraches en forma de señales gráficas parecidas a señales de tráfico con las que acusaban la impunidad de los torturadores militares y sus colaboradores. Se señalaban en público sus viviendas, centros de tortura y barrios con una alta concentración de genocidas impunes; todo con el objetivo de luchar por una justicia que no brindaba la justicia oficial.

-También se puede directamente criticar y denunciar una realidad política con las obras de arte, tal como lo hace el artista Hans Haacke desde hace décadas, por ejemplo, contra las especulaciones inmobiliarias en Nueva York y recientemente también en España (ilustrado en el catálogo de su exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, 2012). El recién fallecido León Ferrari criticaba las políticas bélicas, las dictaduras militares, las colaboraciones de la Iglesia Católica, así como la falta de concienciación de la población, en obras como *La civilización occidental y cristiana* contra la guerra de Vietnam (1965) o *Nosotros no sabemos* (1976), invalidando la misma frase con pruebas que contradicen el supuesto desconocimiento de una gran parte de la población sobre la violencia militar en Argentina. Otros ejemplos serían las obras de Nancy Spero, igualmente contra la guerra de Vietnam (véase en su catálogo *Dissidances*, 2008). Ella misma y otras artistas (Barbara Kruger, Martha Rosler, Cindy Sherman, Jo Spence y otras), han criticado y cuestionado mediante sus obras patrones de género y temas relacionados con la autodeterminación en relación con la heteronomía (imposición ajena).

-Otros artistas critican mediante sus obras la propia condición política de la producción, distribución y recepción artística por parte del circuito oficial de las instituciones del arte. A veces, la circulación del arte sirve como metáfora de discursos de hegemonía y posibilidades de romper con ella desde modelos subalternos o de utopía. Roberto Jacoby, artista y sociólogo, ha destacado en esta línea de trabajo (explicada en su antología, 2011), probablemente porque se maneja en los dos campos y sabe de *Las Reglas de Arte* analizadas por Bourdieu (2002) quien también ha dialogado con Haacke (1994) sobre dicha circulación y, sobre todo, la financiación del arte y cómo esta financiación es usada como capital simbólico por los bancos y las fundaciones de las multinacionales. La crítica con un enfoque de género en este ámbito ha sido realizada por las Gorilla Girls (1998, 2003).

-Una opción diferente puede consistir en mostrar posiciones, identidades opuestas al *mainstream*, las otredades, alteridades, marginalidades, así como las opresiones y las victimizaciones. Krzysztof Wodiczko (1999; Serra y Wodiczko, 2005) ha trabajado

(4) De ninguna manera aquí se pretende ser exhaustiva; se mencionan ejemplos que se consideran ser ilustrativos para lo postulado.

especialmente en esta línea, con sus objetos de diseño como los *Homeless Vehicles* (1988-89) o el *Xenobáculo* (1992-93) y, posteriormente, con sus proyecciones animadas en el espacio público (p.e. *Tijuana Projection*, 2001; Marxen, 2008, 2009 y 2011a). Por supuesto, en esta modalidad de denuncia se instalan dudas éticas ya que se trabaja con una materia prima muy delicada, frecuentemente con los mismos marginalizados, subalternos y estigmatizados. Ahora bien, la cuestión es si se abusa como una forma de mero espectáculo o como marketing para conseguir las reacciones de los medios de comunicación, siguiendo la moda de un arte supuestamente "relacional". No obstante, sigue siendo una manera eficaz de concienciación de la violencia y arbitrariedad del discurso hegemónico y sus subjetivaciones dominantes. Así es cuando los artistas en sus obras aparte de la puesta en escena de la alteridad, también dejan espacio para la resistencia y la narrativa que ofrece alternativa así como modelos diferentes, opuestos a la hegemonía, capaces de desconstruir las vidas institucionalizadas y las situaciones de dominación. De este modo, se pueden modificar las identidades dominantes y reforzar la agencia como capacidad de (auto) determinación. Se alcanza lo que Deleuze/Guattari (1975) han llamado un "lenguaje menor", que se encuentra en los márgenes del pensamiento mayoritario, refractándolo y activando sus potenciales escondidos. Un ejemplo logrado en este sentido sería *The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil* (2010) de Dora García, en la serie *Mad Marginal*: después de hablar de la enfermedad mental, la psiquiatría, la anti-psiquiatría, y de la desinstitucionalización de la psiquiatría, el Teatro del Oprimido, a finales de este vídeo, a la altura de los créditos, hay una reflexión sobre la flexibilidad de una sociedad hacia su nivel de tolerancia y aceptación de la alteridad, en este caso la locura y las barreras, estigmas y etiquetajes impuestos por la misma sociedad.

También es posible crear obras que aparte o en vez de denunciar el modo hegemónico de estar en el mundo, ofrezcan espacios para la experimentación utópica de formas sustitutivas, en oposición al credo del capitalismo, y faciliten un trabajo de subjetividad como alternativa a la normalización. Nuevos modos de habitar el mundo son mostrados por los artistas (Longoni, 2011). Respecto a los modelos de utopía destaca otra vez el artista Roberto Jacoby mediante diversas propuestas de microcosmos (2011), así como al "tratamiento" de subjetividad *La estructuración de un self* (1976-1988) de Lygia Clark (Borja y Enguita, 1998; Rolnik, 2005; Marxen, 2009, 2011a y b).

Algunos artistas han optado por hacer circular el arte por esferas populares y públicas, organizando intervenciones sociales con el arte, a largo, mediano o corto plazo, aspirando a crear obras de arte o no, en el último caso restando importancia al resultado final para ofrecer un trabajo personal. El artista Juan Carlos Romero, por ejemplo, organizaba talleres de distintas técnicas de impresión,

técnicamente al alcance de todos (Romero, Davis y Longoni, 2010). Jo Spence realizaba, a parte de su trabajo profesional como artista, talleres de fotografía donde igualmente aprovechaba una técnica al alcance de todos, para facilitar un trabajo de deconstrucción de las imposiciones sociales y de género. Desde la posición de fotógrafa de oficio, artista y portadora de un saber político incorporado (*embodied*) utilizaba la fotografía como un mapa visual y transformador de los procesos psicológicos (Roberts, 2005; Spence, 2005).

Desde otras profesiones también se pueden desarrollar prácticas con el arte para facilitar un trabajo de subjetividad que se orienta a sostener la capacidad de simbolización, realizándolo mediante el uso de técnicas artísticas o a través de asociaciones verbales sobre el arte y la consistencia de su producción. En ambos casos, se aspiran a crear espacios que ofrezcan respuestas diferentes a las que los participantes han estado acostumbrados en la sociedad y en las instituciones frecuentadas por ellos. En fin, respuestas que se diferencien del Discurso del amo en el sentido lacaniano.

En estas modalidades exigimos que se trate de prácticas continuas que se distingan de intervenciones puntuales y que sean realizadas con el rigor necesario, por profesionales que dispongan de la formación adecuada. Asimismo se respeta la intimidad y confidencialidad absoluta, algo que excluye cualquier exhibición de los participantes y sus creaciones ya sean verbales o materiales. La negativa a la dimensión expositiva se sostiene con el objetivo de ir "más allá del régimen de visibilidad, cuyo paradigma es la exposición" para "restaurar formas de apropiación subjetiva de métodos artísticos en procesos en los márgenes" y fuera de lo expositivo (Ribalta, 2004). Por ello, se trata de romper con la lógica de "los dispositivos de poder soberano, disciplinario y liberal" y de cuestionar la presentación en exposiciones como "momento en que el proyecto artístico se valoriza en nuestra sociedad" (Holmes, 2006: 17, 2).

Ahora bien, entre los ejemplos de artistas, teóricos o movimientos, acabamos de mencionar un alto porcentaje de origen latinoamericano: Lygia Clark, León Ferrari, Roberto Jacoby, Juan Carlos Romero, GAC, el Siluetazo, Ana Longoni, ... y se podrían añadir muchos más (5). Aunque de ninguna manera se trata de homogenizar todo un continente, teniendo en cuenta las distintas expresiones, culturas, realidades y lógicas subyacentes, llama la atención la frecuencia con la que se han suspendido las supuestas fronteras del arte en ese continente, así como las tendencias de fusionarlo con la militancia política, los movimientos de

(5) Sin ni mencionar las tradiciones históricas como los murales mexicanos de Siqueiros, Rivera y Orozco que se iniciaron en los años 20; o más adelante la vanguardia artística en Argentina y el ya mitificado movimiento Tucumán Arde en '68 (véanse Longoni y Mestman, 2000).



La mencionada confluencia artística y cultural la ponen de relieve Ximena Pérez Grobet en *880 (1993-2012)*, incorporando los símbolos utilizados en las ofrendas para el día de muertos en México, así como Poncho Martínez en *El árbol de vida. Los sin nombre*, señalando la importancia del mismo árbol en el imaginario popular mexicano (véanse las obras de la exposición y las explicaciones en [nonoscabetantamuerte.wordpress.com](http://nonoscabetantamuerte.wordpress.com)).

La doble incógnita sobre víctimas y verdugos da lugar a las sospechas más siniestras; una de ellas apunta a una mercantilización de los cuerpos (7), de los cuerpos femeninos, de una crueldad inconcebible, tal como lo ilustra la artista Montse Roure, en particular en su obra *El mundo subterráneo de las maquilas*, que muestra las fábricas productivas en la superficie y en una esfera sobredimensionada subterránea lo siniestro: "las víctimas de todo este sistema, caídas en el olvido...".(8) *Homus Horribilis* expresa la violencia del hombre a la mujer, abusándola, cosificándola como pura mercancía (9). La obra interactiva (*el desierto*) *esconde y revela* (dibujo en grafito y stop-motion) de María Romero nos recuerda de nuestra posible complicidad por indiferencia en esta violencia estructural.

En este sentido y para concluir reiteramos con las palabras del GAC (2009: 79): si no hay justicia oficial hay que buscar "otras formas de conceptualizar y de crearla" mediante "la producción visual para intervenir políticamente".

(7) El concepto de los "commodified bodies" fue acertadamente introducido en el marco de las migraciones filipinas en el sentido de que el Estado genera plusvalía, enviando a los emigrantes por el mundo, beneficiándose de sus remesas (Parreñas 1998: 52, 57). Parreñas ya hace especial hincapié a las mujeres filipinas que emigran para buscar mayores ingresos en el "primer mundo" como trabajadoras domésticas; según ella (2001: 243), las trabajadoras filipinas en la diáspora son "the global servants of late capitalism" (también Baggio, 2008). El patriarcado determina los flujos migratorios, tanto en los países de destino como en el país de origen. Antes, la expresión había sido empleada por Cunneen y Stubbs (1997), refiriéndose a la mercantilización de las mujeres filipinas (y otras) en Australia, donde las "compran" como esposas, novias, amantes o prostitutas, sobre todo por Internet. Fuera del contexto filipino, Scheper Hughes y Wacquant hablan de "commodifying bodies" (2002) en el contexto del tráfico de cuerpos o partes de los cuerpos (para mayor detalle: Marxen, 2012).

(8) Véase sobre el choque entre el funcionamiento económico y el destino personal también las *Tijuana Projection* (2001) de Wodiczko.

(9) Llama la atención el doble juego de Roure entre lo formal con materiales supuestamente blandos y "dulces", como lo textil, y un contenido brutal y atroz.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1945/1991). *Theses upon Art and Religion Today*. En *Notes to Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Alberro, A. (2009). Institutions, critique, and institutional critique. En A. Alberro y B. Stimson (Eds.), *Institutional critique. An anthology of artists' writings*. Cambridge y Londres: MIT Press.
- Baggio, F. (2008). The Migration-Development Disconnect in the Philippines. En M.M.B. Asis y F. Baggio (Eds.), *Moving Out, Back and Up: International Migration and Development: Prospects in the Philippines* (pp. 110-126). Quezon City: Scalabrini Migration Center.
- Benjamin, W. (1975/1991). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus. [Versión original: *Kommentare zu Werken von Brecht*. En *Gesammelte Schriften* (Obras completas), vol. II-2 [pp. 506-572]. Frankfurt: Suhrkamp].
- Benjamin, W. (1991/1973). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En *Gesammelte Schriften* (Obras completas), vol. I-2 (pp. 471-508). Frankfurt: Suhrkamp. [Versión española: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991/2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Aical. [Versión original: *Das Passagen-Werk*. En *Gesammelte Schriften* (Obras completas), vol. V-1 y 2 enteros. Frankfurt: Suhrkamp].
- Benjamin, W. (1995). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- Borja-Villel, M. (2012). [Prefacio]. En *Red Conceptualismos del Sur. Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Borja, M. y Enguita, N. (Eds.). (1998). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. y Haacke, H. (1994). *Libre-échange*. Paris/Dijon: Seuil/Les presses du réel.
- Brecht, B. (1963/2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba. [Versión original: *Schriften zum Theater*, vol. 4. Frankfurt: Suhrkamp].
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Cunneen, C. y Stubbs, J. (1997). *Gender, race and international relations: violence against Filipino women in Australia*. Sydney: Universidad de Sydney, Instituto de Criminología.
- Delgado, M. (2005). *Elogio al vianante. Del 'model Barcelona' a la Barcelona real*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

Expósito, M.; Vidal, A. y Vindel, J. (2012). Activismo artístico. En Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina* (pp. 51-59). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Gadamer, H.G. (1960/1990/2010). *Wahrheit und Methode*. Tübinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). (Versión española: *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme).

Gadamer, H.G. (1977). *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Reclam.

Gadamer, H.G. (1997a). Ästhetik und Hermeneutik. En *Gadamer Lesebuch* (pp.112-119). Tübinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Gadamer, H.G. (1997b). Text und Interpretation. En *Gadamer Lesebuch* (pp.141-171). Tübinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Gadamer, H.G. (1997c). Wort und Bild - 'so wahr, so seiend'. En *Gadamer Lesebuch* (pp. 172-198). Tübinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Gorilla Girls. (1998). *The Gorilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. Londres: Penguin Books.

Gorilla Girls. (2003). *The Gorilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*. Londres: Penguin Books.

Grupo de Arte Callejero (GAC). (2009). *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Haacke, H. (2012). *Castillos en el aire*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Holmes, B. (2006). El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas. *Brumaria*, 7. [www.brumaria.net](http://www.brumaria.net) (consultado 15.7.2013).

R. Jacoby (Ed.). (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: La Central.

Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tello a 'Tucumán Arde'*. Buenos Aires: El Cielo por Asaltos.

Longoni, A. y Bruzzone, G. (Comp.). (2008). *El Siluetazo*. Córdoba: Adriana Hidalgo Ed.

Longoni, A. (2011). Experimentos en las inmediaciones del arte y la política. En R. Jacoby (Ed.). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: La Central.

Marxen, E. (2008). Therapeutic Thinking in Contemporary Art. *Psychotherapy in the Arts. The Arts in Psychotherapy*. <http://dx.doi.org/10.1016/j.aip.2008.10.004> [también disponible en papel [2009] *The Arts in Psychotherapy*, 36, 140-147].

Marxen, E. (2009). La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades*, 19 (37), 7-22.

Marxen, E. (2011a). *Diálogos entre arte y terapia. Del 'arte psicótico' al desarrollo de la arteterapia y sus aplicaciones*. Barcelona: Gedisa.

Marxen, E. (2011b). Pain and knowledge: Artistic expression and the transformation of pain. *The Arts in Psychotherapy*, 38 (2011), 239-46.

Marxen, E. (2012). *'La comunidad silenciosa'. Migraciones Filipinas y capital social en el Raval (Barcelona)*. Tesis doctoral. Universidad Rovira i Virgili, Tarragona. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/96667/TESES.pdf?sequence=1> (consultado 15.7.2013).

Marxen, E. y Rodríguez, M. (20012-2013). *Supuestos opuestos: de lo público, lo artístico y lo clínico. Grupo de trabajo de investigación para una crítica de los dispositivos analítico y arteterapéutico implementados en el MACBA desde 2002*. <http://www.macba.cat/es/supuestos-opuestos> (consultado 15.7.2013).

Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona/Bellaterra: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/Universidad Autónoma de Barcelona.

Parreñas, R. (1998). *The Global Servants: (Im)migrant Filipina Domestic Workers in Rome and Los Angeles*. Tesis doctoral. University of California at Berkeley, Berkeley.

Parreñas, R. (2001). *Servants of Globalization: Women, Migration and Domestic Work*. Stanford: Stanford University Press.

Phillips, P. (2003). Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko. *Art Journal*, 62 (4), 32-47.

Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ribalta, J. (2004). Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos. *Republicart*. [http://republicart.net/disc/institution/ribalta01\\_es.htm](http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm) (consultado 15.7.2013).

Ribalta, J. (2006). Patrimonio común, modernitat periférica, educació política, crítica institucional. Notes sobre la pràctica del MACBA. *Papers d'Art*, 90, 28-31.

Ribalta, J. (2010). Experimentos para una nueva institucionalidad. En M. Borja-Villel, K. Cabañas y J. Ribalta. *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

Roberts, J. (2005). Entrevista con Jo Spence. En J. Spence. *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía subjetividad, antagonismo* (pp. 88-103). Barcelona: MACBA/Actar. [Versión original [1992]. *Selected errors*. Londres: Pluto Press].

Rolnik, S. (2005). *Lygia Clark. De l'oeuvre à l'événement*. Nantes: Musée des Beaux-Arts.

Romero, J.C.; Davis, R. y Longoni, A. (2010). *Juan Carlos Romero*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Scheper Hughes, N. y Wacquant, L.J.D. (2002). *Commodifying Bodies*. Londres: Sage.



Schwemmer, O. (1997). Die Vielfalt der symbolischen Welten und die Einheit des Geistes. Zu Ernst Cassirers 'Philosophie der symbolischen Formen'. En D. Frede y R. Schmücker (Eds.), *Ernst Cassirers Werk und Wirkung* (pp. 1-57). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Serra, C. y Wodiczko, K. (2005). Peace is not a Pacific Concept. *Revista del MACBA*, 1. [http://www.macba.cat/uploads/20051017/serra\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20051017/serra_cas.pdf) (consultado 15.7.2013).

Spence, J. (2005). *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: MACBA.

Spero, N. (2008). *Dissidances*. Barcelona: MACBA.

Valdivieso, M. (2008). Memorándum del horror cotidiano: El monumento espacios para el recuerdo de Stih & Schnock en Berlín. *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XII, 270 (70).

Vattimo, G. (2005). Art Beyond Aesthetics. Alfredo Jaar, The Commitment Rediscovered. En A. Jaar. *The Aesthetics of Resistance. Gramsci Ales 1891 Roma 1937*.

Wodiczko, K. (1999). *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*. Cambridge y Londres: MIT Press.