

Imaginemos Latinoamérica, siempre se parece. Reflexiones sobre lo que consideramos político y sus afecciones a nuestro territorio

Let's imagine Latin America, it always looks alike



Julia Isidori

Julia Isidori
CONICET - Universidad Nacional Tres de Febrero
Buenos Aires, Argentina
juli91_2006@hotmail.com

Recibido: 13/02/2019 - Recibido con correcciones: 10/06/2019 - Aceptado: 18/06/2019

Resumen

Este artículo se pregunta por la injerencia que tiene el arte en la construcción de imaginarios sociales acerca de un territorio. Específicamente sobre el latinoamericano, observamos que las obras de las últimas décadas han alimentado, por ejemplo, la asociación fluida del arte y la política, y el anclaje casi obligado a temporalidades siempre más pasadas que presentes.

Por eso, evocamos cuatro proyectos artísticos que han sido exhibidos con hincapié en su carácter de *latinoamericanos*, para preguntarnos a qué se debe esa categorización y qué consecuencias trae para las construcciones imaginarias de lo social latinoamericano.

Palabras claves

Imaginario; Latinoamérica; contexto; política; marginalidad.



En la primera parte, cuestionaremos la particular univocidad con que el término “político” se homologa al de “resistencia”, al igual que la palabra “latinoamericano” habitualmente connota características no territoriales sino sociales y temporales, signadas por un pasado historiográfico particular.

En un segundo lugar, consignaremos algunos efectos de ello, por ejemplo, la confirmación de la marginalidad, la complicidad con los circuitos de exhibición en territorialidades de poder y la instauración de la política como un mandato para la producción de “arte latinoamericano”.

Abstract

Key Words

*imaginary; context; politics;
Latin America; marginality*

This article questions the influence art has in the process of construction social imaginaries around a territory. Specifically on the Latin American one, we observe that works of the last decades have fed, for example, the fluid association of art and politics, and the almost forced anchoring to temporalities more past than present.

For that reason, we evoke four artistic projects that have been exhibited with emphasis in their Latin American being to ask what this categorization is due to, and what consequences it brings for the imaginary constructions of Latin America.

In the first part we will question the particular univocidad in homologating the term “political” to that of “resistance”, just as the word “Latin American” usually refers non-territorial characteristics but social and temporal ones, marked by a particular historiographic past.

In a second place, we will record some effects of this, for example, the confirmation of marginality, the complicity with exhibition circuits placed in influential territorialities, and the establishment of politics as an obligatory command in the production of “Latin American art”.

¿Hay algo así como un *Manual para artistas revolucionarios* de América Latina? ¿Puede un artista latinoamericano no ser revolucionario? ¿Cuán rentable es a su práctica hablar de los problemas de América? ¿Hacerlo es una necesidad existencial, política o es, más bien, una estrategia para participar de ciertos circuitos?

Si nos preguntamos qué entendemos por arte político, ¿se trata de una categoría en géneros, al lado de la que podríamos ubicar el paisaje o la naturaleza muerta, o de un nivel clasificatorio más amplio, en el que cabrían todos los géneros si cumplieran algunos requisitos? En ese caso, ¿qué otras categorías presentan opciones contiguas? ¿La de lo no-político? ¿Existe tal cosa?

Dar una respuesta no es tan fácil, aun cuando el término *político* es habitualmente usado en los discursos sobre arte. Tanto en los de divulgación como en los de análisis específico, podemos encontrar el concepto sin dificultad. Reconocemos, entonces, un problema terminológico alrededor de este concepto.

En la investigación y crítica académicas sobre arte, solemos inscribir bajo este rótulo aquellas obras que traen a escena problemáticas públicas, de gobierno y de regulación de las sociedades, que pueden ir desde el terrorismo de Estado hasta la pobreza, la marginación o la intolerancia a las minorías sexuales. A fuerza de uso, entonces, el término “político” se ha consolidado como la categoría adecuada para referir a las prácticas de resistencia. Esto conlleva algunas consecuencias: en primer lugar, se olvida que *lo político* es un ejercicio entre poderes y que, por

lo tanto, está presente también en posiciones que se promocionan neutrales o que, incluso, abiertamente forman parte de los circuitos de poder.

En segundo lugar, las acciones que desde un primer momento hacen visible algún problema social de minoría son aceptadas inimpugnablemente como políticas y, en los análisis de estas obras, el juego de poder referenciado – por ejemplo, el de un sector marginal con el Estado– toma protagonismo por sobre el ejercicio de poder, podríamos decir el *referenciante*, que se ejerce en la poética artística misma. En resumen, se acuerda de forma tácita en tomar lo político no como juego de fuerzas, sino como de ciertas fuerzas y hacia el exterior del territorio de la obra. Es decir, se plantea coloquialmente como *contenido*.

El problema es que, en la preocupación de dejar en claro la oposición con ese “afuera hegemónico”, se pierden de vista ejercicios internos del poder. Entonces, la experiencia del disenso, que para pensadores como Jacques Rancière es componente clave de la política, existe sólo hacia afuera de los límites de las obras. En suma, las reseñas, publicaciones inmediatas y críticas orales de las obras de arte contemporáneo parecen recurrir al término política cuando los contenidos lo ameritan. En el plano de la teoría académica sobre arte, en cambio, se reconoce la política como un ejercicio de forma, de relaciones habilitadas por las obras.

En *El espectador emancipado* propósito del arte participativo, Rancière cuestiona la supuesta redistribución de poderes en las obras de arte en

las que no hay disenso, es decir, en que la organización de los agentes implicados es exactamente la misma que aquella con la que se disponían antes del acontecimiento artístico:

En el término de todo un siglo de supuesta crítica a la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artísticamente subversivas.¹

Según el autor, las intenciones de los artistas de generar una situación políticamente resistente al orden no garantizan que dicha situación lo sea, y en la mayoría de los casos sucede que el estado de cosas que se pretende subvertir –por medio de dar voz a los dominados– queda no sólo inalterado –ya que éstos y éstos no abandonan su categoría de dominados y dominadas– sino, incluso, reafirmado.

En referencia a las obras que, *a priori* revolucionarias, pretenden hacer visible determinado contexto de injusticia, el autor indica que lo más revolucionario sería romper la mimesis, no dar lugar a la lógica dominante–que él llama policial–: “no se trata (...) de adquirir un conocimiento de la situación sino ‘pasiones’ que sean inapropiadas para esa situación”². Si observamos desde la teoría de Rancière los cuatro casos que mencionaremos a continuación, comprobaremos que las situaciones generadas a raíz de las obras no son en absoluto *inapropiadas*, sino más bien *miméticas* de las lógicas policiales que disponían a los participantes en la cotidianidad extra ar-

tística de Latinoamérica. Y que entonces lo político entendido en estos términos teóricos no se condice con el uso coloquial que estamos dando al término.

¿Qué es lo político y qué es la resistencia para el sentido común, o el uso coloquial de los agentes del campo del arte? ¿Son sinónimos? Y en ese caso, ¿a qué resistencia es homónima la política en los imaginarios sobre América Latina?

En mayo del año pasado, un grupo de artistas se organizó para llevar adelante una Bienal alternativa a la afamada Bienal de La Habana, en respuesta a la decisión del gobierno cubano de posponer el evento hasta el 2019 por la crisis social urbanística a raíz del huracán Irma. La Bienal #00 se gestionó de manera colectiva, anunciando la convocatoria vía redes sociales, y plantea para nosotros un ejemplo clave de los preceptos historiográficos que recaen sobre el concepto de lo político. Desde el inicio, nos preguntamos si hay un imaginario vigente de la manera correcta de hacer política en artes. En respuesta a esto, diremos que la autogestión de los artistas fue a la vez aclamada y repudiada, volviéndose un caso polémico que desvió la atención de las obras y constituyó al evento en el tema de discusión. El periodismo internacional y medios cubanos como Martí Noticias, Cubanet o Havana Times aplaudieron la propuesta, como también lo hizo vía Youtube el reconocido crítico y curador Gerardo Mosquera, quien formó parte desde los inicios de la Bienal Oficial.

1 Rancière, *El espectador emancipado*, 54.

2 *Idem*, 64.

Pero la recepción no fue homogénea. El gobierno y algunas organizaciones como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) repudiaron el gesto autogestivo, por considerarlo promotor de “los intereses de los enemigos de la nación”. Incluso algunos artistas sufrieron represalias violentas, como Luis Manuel Otero, quien fue encarcelado en su domicilio el 6 de noviembre de 2017 por parte de la policía.³

Otro caso que pone sobre la mesa las discusiones que puede traer el concepto de resistencia, cuando se pretende congelar su significado en una única estrategia, es el de Antonio Mas, artista alicantino cuya obra *Esto es democracia* fue retenida por la aduana hasta cinco días después de que la exposición hubiera terminado.

Algunas de estas consecuencias demuestran que, literalmente o de forma tácita, el campo artístico ha convenido en los últimos años una cierta definición del *arte político*, alimentando un imaginario que insiste en dominar otras posibilidades.

Nos preguntamos, entonces, qué presupuestos están operando allí donde lo político admite ciertos modos, reconocidos y consensuados previamente. En otras palabras, qué posibilidades reales tiene la política si hay recetas para ejercerla. Es en este punto que nos planteamos la posibilidad de que un pasado artístico que goza de legitimación en la escena mundial empieza a aparecer como mandato para la producción y lectura del arte.

³ El arresto se efectuó sin orden de registro y coincidió con la iniciativa de Otero de compartir la convocatoria de la Bienal Alternativa en redes sociales.

Si buscamos desde el presente hacia atrás en un ejercicio arqueológico, encontramos ejemplos de resistencia que dialogan con el relato oficial en cierta historiografía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Da cuenta de esto el rastreo que Ana Longoni y Mariano Mestman han hecho de los conceptos de vanguardia y revolución, como ideas fuerza en lo que ellos llamaron “la década larga”.⁴

Las acciones recuperadas por ellos, inclasificables exclusivamente en el campo artístico o en el político, dejan aflorar temáticas que han devenido casi géneros dentro de lo que solemos clasificar como *arte político*: la precarización laboral, el terrorismo de estado, la marginación de minorías identitarias, entre otros. Lo que nos muestra esta observación es que problemáticas del orden inmediato, contextual, aparecieron inicialmente coyunturales, a causa de un reclamo específico, para instalarse luego de manera abstracta entre los posibles tópicos de producción asociados a una identidad latinoamericana.

Si estos referentes están asociados a un contexto inmediato, ¿está realmente dispuesto el arte político contemporáneo a una mirada profunda de las especificidades del presente? ¿En qué medida esa mirada está guiada por los temas del pasado, que vienen forjando una forma tradicional de lo común latinoamericano? Esta última cuestión, a su vez, instala para el término *latinoamericano* preguntas similares a las observadas alrededor del concepto de política.

⁴ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a Tucumán arde*.

Obras de los últimos años que se relacionan de hecho con el contexto, *in situ*, lo demuestran. Sólo mencionaré una, porque puede ponerse en relación con otras de estrategia similar. *Porto-Tijuana: las mujeres en busca de su vida cotidiana y más allá (2016)* fue una propuesta desarrollada por un colectivo de artistas brasileñas en las ciudades de Porto Alegre (Brasil) y Tijuana (México). Durante 2016, trabajaron con un grupo de mujeres del barrio de Vila Renascença y de Casa Corazón de México, asesorando en el uso de equipos profesionales de filmación y sonido y narración audiovisual a los grupos locales, con los que llevaron a cabo la producción de videos narrativos en torno a su cotidianidad. Los videos fueron editados por el grupo de organizadoras y quedaron exhibidos en una plataforma virtual administrada por ellas.⁵

En esta obra, ¿qué patrones se repiten que provengan de la tradición latinoamericana de arte político? La relación práctica con un sector marginal, la evidencia de sus carencias y el traslado de estos registros a una plataforma de exposición que es ajena al territorio relevado. Posteriormente, las artistas podrán buscar otro territorio que devendrá tema, lo cierto es que Tijuana y Porto Alegre fueron pasajeros, quedaron abandonados después de la obra, para ser reemplazados por otras inmediateces. Las artistas no hicieron de su propio contexto inmediato el tema de la obra, sino que viajaron a buscar uno cuya marginalidad fuera lo suficientemente llamativa.

La figura del viaje es crucial para el giro contextual del arte entendido como etnografía y nos permite también ver cómo el pasado artístico político de América condiciona no sólo las producciones americanas. ¿Qué significa América para los autores del resto del mundo vinculados al ejercicio político? Artistas estadounidenses y europeos abandonan deliberadamente la comodidad de sus talleres insertos en el centro de grandes ciudades, lejos de las necesidades sociales más básicas, buscando un sitio donde el problema esté en su peor estadio. Buscan estar incómodos, vivir las carencias de los locales. Viajan persiguiendo un lugar con problemas que contar. América aparece así como una suerte de cantera de la que sacar material, como fue el Cerro Rico Potosí para los españoles. Numerosos casos servirían de ejemplo, Ai Wei Wei, FrancisAlÿs, Santiago Sierra, entre tantos. Pero para poner en relación con Porto-Tijuana quisiera al menos mencionar dos trabajos.

El primero es la serie *Zona Sur Barrio Piedra Buena (2000-2010)*, del fotógrafo suizo Gian Paolo Minelli. Minelli se radicó en Argentina, donde experimentó a largo plazo la vida de Villa Lugano, entablando relación con los habitantes. Para la obra, aun siendo él un excelente retratista, dejó las fotos en manos de los retratados, transformándose en asistente en el momento de la toma. La persona a fotografiar elegía un lugar del barrio adonde llevaban los elementos, Minelli ubicaba el trípode y configuraba la toma, y eran ellos, los fotografiados, quienes accionaban la cámara con un cable disparador.

5 "Mulheres Olhando para Seu Cotidiano e Além Dele". Consultado el 10 de enero de 2019, disponible en <http://portotijuana.wixsite.com/mulheres>.

Segundo caso: de un modo distinto, el fotógrafo iraní-francés Reza Deghati, productor para National Geographic, también se instaló en un barrio de Buenos Aires, específicamente en la Villa Fuerte Apache. Lo hizo en un plazo considerablemente más corto: llegó con motivo de la primera edición de BIENALSUR y dictó en la villa un taller de fotografía para adolescentes que duró dos encuentros en febrero de este año.

Aun en sus abismales diferencias de trabajo, estos dos casos presentan ejemplos de la tradición política asociada al territorio latinoamericano. Evidentemente, los modos de experimentar la marginalidad son diferentes, pero lo inamovible es esto último: la existencia de una marginalidad, la presuposición de que existe en determinados lugares y de que ahí está congelada, sustantivada, como imaginario obligado de un territorio.

Luego de un pasado comprometido con la política, el arte latinoamericano se ha ganado la fama de militante de tiempo completo. Hacer obra a partir de la desgracia parece ser la decisión más sensata y redituable si se quiere participar de los circuitos contemporáneos “globales”, que esperan que el arte latinoamericano se comporte de esa manera. De ello dan cuenta diversos programas curatoriales globales que incluyen a países como Chile, Bolivia, Colombia, Guatemala, México o Cuba con sus narraciones de ruinas sociales locales.⁶ Lo que ocurre es que, en la exi-

gencia de la novedad inherente al campo del arte, se da una suerte de competencia con el pasado, que dictamina los temas y, a la vez, sienta un precedente de alta intensidad con los horrores de la segunda mitad del siglo XX.

En otras palabras, la historia fue marcando el camino con los tópicos apropiados para el arte político latinoamericano, y lo hizo nada menos que a raíz de coyunturas políticas extremas, como por ejemplo, la desaparición forzada de personas, poniendo la vara muy arriba en la mediación de eficacia del arte en términos de impacto por tópico. Por ende, con las intenciones de inscribirse en esa genealogía, las obras contemporáneas que hacen del tema su característica más interesante, lo ubican en comparación con los del pasado, teñidos de horrores abrumadores. No encontramos, por ejemplo, producciones sobre la desaparición de Santiago Maldonado o de Rafael Nahuel que no hayan sugerido relaciones con las obras durante la última dictadura, o sobre sectores urbanos marginales que no hayan competido con el arte político de los 60.

Por ello nos preguntamos: las obras contemporáneas que se inscriben en la categoría de *arte político*, ¿se producen como un gesto inevitable ante el desastre particular social, o están determinadas *a priori* por la tradición? En ese caso, los problemas que acechan a les latinoamericanes,

6 Ver *Werken* (Bernardo Oyarzún, 2017) y *Miradas Alteradas* (Voluspa Jarpa, 2019) en la Bienal de Venecia; *Principio Potosí* (propuesta curatorial comisariada por Silvia Rivera Cusicanqui, Max Hinderer, Alice Creischer y Andreas Siekmann, 2010)

en el Museo de Arte Reina Sofía; *America's Family Prison* (Regina Galindo, 2008) en el MoMA; *A flor de piel* (Doris Salcedo, 2012) en el White Cube de Londres; y *Tatlin's whisper* (Tania Bruguera, 2008) en la TATE Modern de Londres, entre otros.

¿son repudiados o, en algún punto, “esperados” por el arte?

El mandato del pasado pesa sobre los artistas del presente en cuanto a lo que tiene que ser el arte político de América Latina hoy, ante el mundo. Es así que sobre la producción actual de arte desde acá reposan las expectativas del extranjero y del local que, basándose en su conocimiento de la simbiosis social/estética del continente desde mediados de siglo XX hasta ahora, suponen conocer una cierta esencia del *arte latinoamericano*.

La consecuencia es una ola de producción de obras que asumen ser políticas por el mero hecho de mencionar contenidos asociados a esa “esencia”. En la medida en que la política es consigna, pierde potencial revolucionario. Porque, si el ejercicio político –entendido en términos de Rancière– supone el ensayo de nuevas posibilidades de organización de lo común, esas posibilidades se ven impedidas por el condicionamiento histórico. Entonces, las paradojas de la resistencia que observábamos al principio, a propósito de la Bienal #00, no son tan casuales. El término mismo viene de la palabra *resistir*, es decir, aguantar, mantenerse, no sufrir cambios.

El estudio de la marginalidad como categoría reificada que han desarrollado Guattari y Rolnik en textos como *Micropolítica. Cartografías del deseoplantea* una encrucijada especialmente adecuada a nuestro caso de estudio: cuando se introduce a un grupo social en el concepto de marginal, este grupo deja de ocupar un no-lugar dentro de esa sociedad, ya pasa a instalarse

inamoviblemente dentro de uno sus encasillamientos posibles.⁷

Así como en las experiencias mencionadas antes, el *devenir-marginal* parece no tener lugar en los circuitos de exhibición de arte, pero sí su reificación. Es allí donde el arte asume roles periodísticos, apropiándose de titulares que no necesariamente pone en discusión. Porque, al igual que lo hace con el periodismo, la vorágine de la agenda contemporánea exige a los artistas producir numerosos sensacionalismos a corto plazo. Los temas que circulan en nuestro presente se reifican al repetir las mismas categorías discursivas hegemónicas, masivas y superficiales que los soportes cotidianos que pretenden ser políticos por mera aparición.

Ante determinada situación, los productores de arte toman la decisión procesual de recontarla, repetirla para les destinatarios una vez más, como ya miles de veces circuló en radios y pantallas: los artistas no dejan de ejercer su rol de artistas y los habitantes de un territorio considerado marginal no escapan de esa lógica. Lo que denominamos “imaginario”, entonces, ejerce más coerción de la que se supone.

Observamos, consecuentemente, que la imposibilidad política está determinada por los conceptos que vienen a instalarse en las obras antes, incluso, del momento de su producción. Cuando cabe en categorías que ya existen, el arte deja de ser inoportuno, lo que, a su vez, habilita una reflexión terminológica sobre lo *contemporáneo*.

7 Guattari y Rolnik, *Micropolítica*, 142-143.

Contrario a lo extemporáneo, a lo inoportuno, lo contemporáneo refiere a la proximidad con el tiempo inmediato, trae aparejada la asociación con la *oportunidad* y esa asociación supone adecuarse, amoldarse, ser oportuno, ya sea a lo coyuntural o a lo esperable, a un imaginario. ¿Es posible, entonces, que la contemporaneidad del arte imposibilite el ejercicio político?

Por lo pronto, reconocemos que nuestros ejemplos están adecuados a la particularidad coyuntural, pero que no pueden limitarse al contexto, porque tal atención parece estar dictada por un mandato del pasado.

En resumen, este giro contextual y sus paradojas están en íntima relación con el ser contemporáneo del arte, lo que complica los límites temporales del término y deja ver que el problema de si hay efectivamente o no política, o si hay o no arte, o si existe la verdadera resistencia no es un problema de las obras, sino de los conceptos con que las leemos y los imaginarios que subyacen a esos conceptos.

El congelamiento de las categorías teóricas que usa el arte para estudiar las obras desde el precepto de la contemporaneidad es un problema, porque, en su pretensión de ser contemporáneo, no da lugar a lo inadecuado, a lo oportuno, que sería lo que efectivamente estaría torciendo los límites de lo posible y, por lo tanto, *haciendo política*.

IMAGINAR DISTINTO

Hemos mirado a América desde nuestra perspectiva teórica latinoamericana, compartiendo discusión en el mismo terreno en que se producen las obras. Esto implica que hablemos de nuestros propios problemas, pero ¿a quiénes nos estamos dirigiendo cuando reseñamos, estudiamos o hacemos crítica de obras que traen a cuento problemas públicos como la marginación, la segregación urbana y la pobreza? Pensar en esta respuesta implica también cuestionarnos, en primer lugar, si las categorías que descubrimos estáticas fueron estatizadas por sus protagonistas o si es el exterior el que congela una imagen de la pobreza, una imagen de lo marginal, reduciéndola a fórmulas conocidas; y, en segundo lugar, si como habitantes de este territorio contribuimos nosotres a su reificación.

Está claro que en el panorama global nuestro continente se sabe doliente, eternamente pobre y carente de servicios, pero, cómo interpreta América su rol de marginalidad es una pregunta que compete tanto a artistas como a intelectuales teóricos. ¿Hay también una manera *ideal* de mirar las producciones, o conceptos obligados que mencionar en la crítica de arte latinoamericano?

Se espera del periodismo sobre arte que ponga los pesares de América en las pantallas de los lectores. Se espera también de la crítica que proponga abordajes teóricos de las obras con adjetivos trillados, que todos conocemos y que, a la vez, por repetirse, perdieron peso en

su paso. Se espera de la investigación sobre arte que aplauda ciegamente la producción sobre los males de América y que se catalogue esa producción como arte político; pero que no osemos, como investigadores, ejercitar la política ensayando nuevas formas de leer, de hacer significar las obras. Justamente, por todo eso que se espera, creo que ejercitar lo político sería hacer lo contrario, lo inoportuno, lo *inapropiado*.

Al estudiar académicamente el arte, juzgamos, comparamos con lo ya conocido. Es lo que ocurre cuando de antemano recibimos una obra catalogada como *arte político*. Si no creamos nuevas categorías –*a posteriori*, después de la observación de casos concretos–, lo que hacemos es cercenar las posibilidades del arte encauzándolo dentro de un texto preexistente. Si no inventamos palabras nuevas y si no nos mostramos ante la práctica como capaces de innovar las formas de leer, no dejamos de movernos dentro del límite de lo posible. Entonces, no hacemos política.

Cuando se piensa a sí misma cuestionando y ensayando otros modos de estar en el mundo, distintos de las categorías que la domestican, América puede *imaginarse* distinta.

Cómo citar este artículo:

Julia Isidori, "Imaginemos Latinoamérica, siempre se parece. Reflexiones sobre lo que consideramos político y sus afecciones a nuestro territorio", *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 7-18



Bibliografía

AAVV, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001).

Giorgio Agamben, "Qué es lo contemporáneo", en *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 17-29.

Ulrich Beck, *La invención de lo político* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999).

Félix Duque, *Arte público y espacio político* (Madrid: Akal, 2001).

Hal Foster, "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 175-206.

Carlos Granés, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales* (Madrid: Taurus, 2011).

Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).

Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006).

Ana Longoni y Mariano Mestaman, *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires: Eudeba, 2008).

José María Parreño, *Un arte descontento* (Murcia: Cendeac, 2006).

Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010).

Jaron Rowan, *Cultura libre de Estado* (Madrid: Traficantes de sueños, 2016).

Diana Wechsler, "¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas", *Caiana*, 1 (septiembre de 2012): 1-9.

Biografía

Julia Isidori

AUTORA

Vive en Río Negro, Argentina, y es Licenciada en Artes Visuales de la UNRN. Actualmente cursa el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes de la UNTreF con una beca CONICET. Participa en grupos de investigación en ambas universidades.



Julia Isidori

CONTACTO:

juli91_2006@hotmail.com