

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Escuela de Verano

**Arte y política en América Latina
experiencias y recorridos en México y en Argentina**

Profesora Cristina Híjar González - Profesor Juan Carlos Romero

Alumno: Lic. Daniel Duarte Loza

Doctorando en Artes

Febrero 2012

Trabajo final

Caracol Coral de los Sueños Libres: Arte, Política y Memoria (Mural sonoro colectivo y participativo – Grabación digital)

Daniel Duarte Loza

Presentación

Este trabajo final perteneciente al curso “Arte y política en América Latina, experiencias y recorridos en México y en Argentina” dictado por el Profesor Juan Carlos Romero (Argentina) y la Profesora Cristina Híjar González (México) ha sido elaborado a partir de las temáticas desarrolladas, la bibliografía y las obras estudiadas en el curso y está compuesto de dos instancias: una de investigación y otra de producción. Aunque ambas instancias no están escindidas entre sí; se funden, se complementan y se vinculan, íntimamente, tanto en este escrito, como en el mural sonoro colectivo y participativo (registrado en formato digital) que integra esta presentación (presente-acción). En este trabajo escrito he optado por dar cuenta de la investigación que conlleva la realización artística. Esta investigación no aborda la obra consumada para poder realizar así una taxonomía del objeto estático e inerte; más bien se propone lidiar con la experiencia viva de la creación y documentar este proceso y sus interrogantes. El mural sonoro realizado ha sido fruto de diversas indagaciones y en el mismo proceso de creación han surgido relaciones y vínculos con diferentes fuentes y textos que han ido contribuyendo a darle forma a esta elaboración artística.

Para describir este proceso de realización investigativa y artística elegimos comenzar, entonces, por referirnos al título elegido. La mención al Caracol en este trabajo se relaciona, en principio, con la denominación que reciben las distintas regiones que conforman el territorio zapatista. Los Caracoles constituyen regiones autónomas que dependen en su organización de sus pueblos y de las Juntas de Buen Gobierno por ellos elegidas e instauradas a partir del 9 de agosto de 2003 bajo el liderazgo del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) en México. Sería deseable, entonces, que este título fuera interpretado y considerado como un nuevo Caracol o región posible. Aunque este Caracol no ocupe, realmente, un territorio físico anclado en el territorio zapatista, participa de los principios sostenidos por el zapatismo y de la definición de Caracol que ha enarbolado el comandante Javier en el momento de su creación: “abre nuevas posibilidades de resistencia y de

autonomía de los pueblos indígenas de México y del mundo, una resistencia que incluye a todos los sectores sociales que luchan por la democracia, la libertad y la justicia para todos” (González Casanova, 2003). Podríamos proponer con mucha esperanza e ilusión que este caracol fuera, entonces, habitado por todas aquellas obras artísticas, literarias e investigativas que fueran inspiradas en estas ideas reivindicatorias y que manifestaran, activamente, los lazos existentes entre arte, política y memoria. Este territorio podría estar ocupado y definido, además, por trabajos realizados tanto dentro del marco zapatista como del de otros movimientos sociales y políticos del mundo que adhirieran a esta propuesta y a estos principios.

La inclusión de la palabra caracol aquí tiene, además, su razón de ser por la polisemia que convoca; destacando sensiblemente, en esta multiplicidad de elecciones viables, una de sus otras posibles acepciones en la que está implícita la relación con el sonido. Según una evocación “los Caracoles, como dicen los zapatistas, son una casita resistente al sol y a la lluvia, caminan lento pero a paso seguro. Son un lugar donde se puede reunir la palabra, escucharla, decirla y llegar a acuerdos” (Aurora, 2009); con lo que esta propuesta de asociación semántica entre el caracol y el oído estaría presente desde la concepción original de los zapatistas. En uno de los textos del Subcomandante Marcos que aparece en nuestro mural también podemos encontrar indicios de la importancia de esta asociación: “Hazte oído nuestro para escuchar del otro la palabra; ya no serás tú ahora eres nosotros” (Marcos, 2001; citado en: Musotto, 2006). Por otro lado, siguiendo lo dicho por el compositor, fundador y director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz, Bolivia, Cergio Prudencio que nos comentara el caso aymara-q’echua en particular (Prudencio, 2007), podríamos considerar extensivamente que la tradición oral en la que se basan los pueblos indígenas americanos está ligada indefectiblemente con un desarrollo considerable de la capacidad auditiva. Para poder heredar una tradición, una leyenda, una creencia, un arte, de manera oral, es necesario saber escuchar (transmitirla supone el ejercicio previo de la escucha). Continuando, entonces, con esta vinculación habría que decir que la cóclea es una parte constitutiva fundamental del oído interno y tiene la forma (espiralada) del caparazón (o concha) del caracol. Vale decir que la cóclea también es conocida por ese mismo nombre: caracol. Podemos agregar que, además, los caracoles en tanto concha –y sobre todo las marinas o caracolas– conforman una cavidad de resonancia y son también utilizados –como instrumentos musicales de viento– por varios pueblos originarios de nuestra América. Para este trabajo que se centra en una elaboración artística sonora en vínculo con diferentes

fuentes de sonidos y registros de voces y textos, las vinculaciones expresadas resultan cruciales.

La enorme variedad de imágenes poéticas que refieren los originales Caracoles zapatistas (por ejemplo: Caracol Madre de los Caracoles del Mar de Nuestros Sueños, Caracol Torbellino de Nuestras Palabras) nos invitaban a intentar continuar en esa senda imaginativa y acuñar una denominación acorde. Bajo la influencia de esta lírica inspirada surgió este más modesto Caracol Coral de los Sueños Libres: Arte, Política y Memoria.

La palabra coral, aparece referida no sólo por el juego anagramático con la palabra caracol sino también –y más decididamente– por el abordaje coral de las voces en el mural sonoro realizado. La denominación de mural responde, en este aspecto, a los principios de esta particular forma de realización artística que surge de la base de un trabajo colectivo y participativo (en este caso en particular, se han sumado los aportes de las compañeras y compañeros del curso a través del registro grabado de sus propias voces). La denominación coral responde, fundamentalmente, a esta idea colectiva de mural pero, también, hay que decir que esta suma de voces se da de manera literal en esta composición sonora, con lo que las voces grabadas de manera individual –diciendo varios de los textos involucrados– en su superposición y convivencia final, conforman un verdadero coro “musical” de intérpretes.

La mención a los Sueños Libres responde a la búsqueda siempre constante y no estancada de nuevas maneras de imaginar. Entronca con la idea del texto sobre la dimensión estética de Marcuse (1969) que aparece como corolario del mural sonoro. El arte y los sueños se anticipan a las soluciones prácticas y políticas. Tal vez, mejor dicho, no se trate sólo de un anticipo sino más bien de una construcción y un proceso que presenta las bases para que luego tengan lugar y desemboquen esas soluciones. “Sueños libres” hace mención, además, al título de una composición mía escrita con anterioridad (letra y música): la letra se incluye en el apartado de materiales (no aparece explícitamente, pero sí está presente su concepto) y parte de su música ha sido arreglada y grabada, especialmente, de manera instrumental para este mural sonoro.

Arte, política y memoria han sido los ejes del curso y representan la base de esta propuesta. Todos los textos incluidos plantean una relación intrínseca con las fuentes abordadas en clase. Sobre la concepción de mural sonoro, debo agregar a lo antedicho que, en el curso, la temática del mural ha sido fuertemente desarrollada. Por otro lado, he tenido la oportunidad de realizar bocetos, talleres y pintar murales “plásticos” y han sido estas experiencias conjugadas con la investigación y lo aprendido durante las clases de “Arte y Política” lo que me ha llevado a pensar en la posibilidad de extender este concepto hacia lo sonoro. En este

sentido el hecho de partir de una base organizativa de realización artística colectiva ha resultado esencial. Pero también, la posibilidad de diferenciar este proceso constructivo de lo que sería un procedimiento como el collage (que también se utiliza en el ámbito de lo sonoro). Aquí es crucial y de suma importancia la continuidad sonora de algunos elementos a lo largo de toda la obra que es lo que, al igual que en el mural, le otorga coherencia y unidad a la realización: la verdadera posibilidad de elaborar un proceso constructivo. No se trata solamente de yuxtaponer elementos, ni de que cada quien aporte arbitrariamente cualquier tipo de material (con la probabilidad de que resulten inconexos con el resto). Al generar una unidad de criterio (en este caso, la base propuesta, estaba dada por las fuentes trabajadas en el curso, la experiencia compartida y las memorias comunes) y entrelazar distintos materiales seleccionados (fragmentos de textos, sonidos y músicas), otorgándoles una presencia continua a algunos, estamos aplicando, decididamente, técnicas de elaboración relacionadas específicamente con el mural. Es decir, cada uno expresa su individualidad, elige las frases, las pronuncia, entona e interpreta a su manera, oscila *el tempo* de su alocución pero al actuar en el marco de un acuerdo, no se repliega sobre su propio yo: contribuye a la construcción y a la organización general.

La referencia al muro en materia sonora tiene asidero en las distancias y en las profundidades abordadas, ya que el andamiaje sonoro se da aquí no sólo en los dominios del tiempo –como nos proponía la visión clásica de la música– sino sobre el continuo espacio-tiempo. Las texturas, los distintos estratos y las mayores o menores amplitudes de sonido y de campo le dan a este trabajo la base tridimensional para reivindicar para sí la cualidad de “mural” sonoro.

Lo colectivo y lo participativo van de la mano, en este caso. La participación para la elaboración del mural estaba restringida a los participantes del curso. He podido contar con las voces de 7 compañeros grabadas-registradas por ellos mismos o por mí. En tanto registro, el arte del grabado también se vincula, de alguna manera, con esta realización. Finalmente la existencia de este mural ocurre sólo a través de una grabación. La terminología en uso nos habla de la grabación de sonido y esto responde al origen de la técnica de grabación que imprimía, en lugar de tinta sobre una hoja, surcos sobre un disco. Actualmente se graba información en dígitos, se inscriben ceros y unos en un disco rígido que pueden permanecer allí o luego pueden ser, otra vez, grabados en algún otro soporte; de todos modos la técnica continúa siendo denominada grabado, se le agrega lo digital; pero no deja de ser grabado al fin. En definitiva, se trata de un mural sonoro colectivo y participativo que se hace presente acción a través de su registro grabado.

Materiales y métodos utilizados

La casi totalidad de los textos presentes en el mural sonoro y la mayoría de las fuentes sonoras utilizadas surgieron a partir de los materiales abordados en el curso.

Convoqué a varios/as compañeros/as de "Arte y Política" para que participaran poniéndole su voz, a algunas frases y palabras sueltas trabajadas en el curso o bien a un fragmento del texto de Forster. Sugerí, también, la posibilidad de que cada uno hiciera alguna reflexión o memoria sobre el curso. A partir de esta convocatoria muchos me enviaron sus contribuciones (desde los más variados rincones de la Provincia de Buenos Aires) y a otros los pude grabar yo mismo. Las grabaciones registran las más variadas interpretaciones de las frases y palabras sugeridas. La selección y compaginación de estos materiales ha descartado finalmente algunos registros. Mediante la posibilidad de superponer lo grabado en forma individualizada, las voces de los compañeros y compañeras dan origen a los coros (lo coral del caracol). También pude extraer algunas frases de videos de los artistas Juan Carlos Romero y Cristina Terzaghi cuya presencia desde el relato y sus testimonios artísticos y de vida contribuyen a darle un giro expresivo al mural.

El recuerdo de algunos fragmentos de un tema musical de Ramiro Musotto (La Plata, Argentina 1963 - Bahia, Brasil, 2009) músico fallecido prematuramente, considerado uno de los más grandes percusionistas de Brasil, cumple una función destacada. En este tema se radica la presencia de la voz del Subcomandante Marcos y un coro de niños guaraníes de Brasil, acompañados por instrumentos típicos de la música popular brasileña y algunos sonidos electrónicos. A partir de este hallazgo pude rastrear la grabación original del coro e incluirla, también, en el mural.

La evocación del sonido de las wankaras de la obra señera "La Ciudad" (1980) de Cergio Prudencio con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz, Bolivia, contribuye a establecer, también, una filiación entre este mural sonoro y las realizaciones artísticas de las culturas indígenas de Nuestra América.

Algunas palabras y frases sueltas escuchadas en el curso "Arte y política en América Latina, experiencias y recorridos en México y en Argentina" de la Profesora Cristina Híjar González y el Profesor Juan Carlos Romero:

"El otro arte, sujeto a emociones, subjetividades, sensibilidades para la construcción alternativa",

"Utopías de reconstrucción",
"Arte y utopía",
"Arte y memoria",
"Mural",
"Violencia",
"Hablar chueco",
"Está Usted en terreno zapatista donde el pueblo manda y el gobierno obedece",
"Mandar obedeciendo".

Fragmento del texto de Ricardo Forster (abordado en clase) "La memoria como campo de batalla":

"La memoria es una política.

La memoria es un territorio de conflictos.

La memoria nunca es ingenua, nunca es neutral, nunca es objetiva.

La memoria no es un retorno a lo ya acontecido.

No es un dispositivo objetivo.

No es una mera acumulación de información.

No es un problema cuantitativo.

No es ir acumulando en nuestras reservas informáticas todos los datos y todos los hechos del pasado como para que a partir de esa mitificación fáctica, cuantitativa, soñemos con ser portadores de la verdadera memoria.

La memoria siempre es una elección, o la memoria no se elige, o la memoria nos toma desocupados, confundidos, olvidados.

La memoria, cuando es elección, también miente.

La memoria, cuando es política de Estado, también es precisamente una manera de construir y de reconstruir el pasado generando surcos donde las voces que regresan, que retornan sobre nosotros, no siempre son las voces de aquellos que fueron derrotados por la historia.

La memoria entonces es un campo de batalla, es un lugar de conflicto, es un lugar bélico, y es un lugar también donde se dicen muchas verdades contaminadas por demasiadas mentiras".

Subcomandante Marcos (Comunicado, Marzo, 2001, fragmentos extraídos del tema Gwyrá Mi de Ramiro Musotto):

"Hazte oído nuestro para escuchar del otro la palabra; ya no serás tú ahora eres nosotros".

“Hermano y Hermanas: (...) nosotros somos indígenas (...) guardianes somos, a nadie quitamos nada, pero no permitimos que nadie nos quite nada”.

Alberto Híjar (extraído del video “La insurrección de la memoria” de Cristina Híjar González):

“La memoria por sí sola es nostalgia llorosa, organizada para sostener la lucha es garantía de victoria”.

Herbert Marcuse y su Ensayo sobre la liberación (citado en “La libertad de la imaginación como libertad política” de Romina Conti, compañera del curso):

“La dimensión estética puede hacer las veces de metro para una sociedad libre un universo de relaciones humanas ya no mediadas por el mercado ya no basadas en la explotación competitiva o en el terror exige una sensibilidad liberada de las satisfacciones represivas de la sociedad no libre; una sensibilidad receptiva con formas y modos de la realidad que hasta ahora han sido ideados solamente por la imaginación estética”.

Juan Carlos Romero (audio extraído de video):

“Lo que tratábamos era denunciar lo que pasaba en la política, en las cuestiones sociales, con los represores, entonces, la intención era esa”.

“El artista es siempre una persona peligrosa porque piensa y cuestiona”.

Cristina Terzaghi (audio extraído de video):

“Trabajé con sonido (...) para trabajar con el tema de la memoria”.

“El haber sobrevivido a la generación del '70... yo creo que estoy viva para poder hablar de esas cosas”.

Obras de Juan Carlos Romero (grabadas sonoramente):

Unidad serial, 1971

El lunfardo lenguaje argentino 3, 1972

Violencia, 1973

Marina Féliz (compañera del curso):

Recuerdos del curso “Arte y Política” (testimonio)

“Me acuerdo las imágenes: muy fuertes; las emociones, la gente conectándose con sus recuerdos, con sus propias memorias”.

Daniel Duarte Loza - Sueños libres (Letra y música):

Siento la tierra en mis pies
caminando por sobre el asfalto

Veo el cielo abierto
enjaulado por los edificios

Necesito viento sople
para respirar
para llegar a tu encuentro

El mundo se encierra en la ciudad
quiero sueños libres

Oigo los ríos correr
por las calles gritos de bocinas

Huelo tu aroma en mi piel
entre nubes con olores grises

Necesito piedra vuele
para derribar
para tirar este cerco

El mundo se encierra en la ciudad
quiero sueños libres
te quiero conmigo
quiero seamos libres

al fin

Fuentes sonoras

Gwyrá Mi: Disco Ñande Reko Arandu "Memória Viva Guarani" (2000) – Aldea Morro da Saudade (coro de niños guaraníes)

Gwyrá Mi: Disco Civilização & Barbarye (2006) – Ramiro Musotto (coro de niños guaraníes, voz del Subcomandante Marcos, berimbau, percusión electrónica)

Sisters: Disco Vivo Acá (2003) – Divididos

La Ciudad: Disco homónimo (1999) – Cergio Prudencio y la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (La Paz, Bolivia) Wankara

Sueños Libres – Daniel Duarte Loza (2001) Versión instrumental (2012) Guitarra, bandoneón, charango, wankara, bombo electrónico.

Arpillera sonora – Daniel Duarte Loza (2010) Charango

Voces de compañeros del curso de Arte y Política (por orden alfabético):

Gustavo Bustamante (Pehuajó, Provincia de Buenos Aires)

Romina Conti (Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires)

Daniel Duarte Loza (La Plata, Provincia de Buenos Aires)

Marina Feliz (La Plata, Provincia de Buenos Aires)

Marina Panfili (La Plata, Provincia de Buenos Aires)

Laura Telechea (Azul, Provincia de Buenos Aires)

Guillermina Valent (Tandil, Provincia de Buenos Aires)

Voces del Profesor Juan Carlos Romero (audio extraído de video), **la Vicedecana Cristina Terzaghi** (audio extraído de video) y **el Subcomandante Marcos** (audio extraído a partir del tema Gwyrá Mi incluido en el disco de Ramiro Musotto).

Conclusiones

En la elaboración de esta espiral sonora, de este caracol mural y coral hemos plasmado varias indagaciones acerca del arte, la memoria y la política, materia sustantiva del curso. De esta manera la autorreferencialidad se ha hecho presente y mientras hemos hablado de la memoria y su consistencia, también, hemos colaborado a una posible construcción y organización a través de una mirada-escucha artística. En el recuerdo de las voces escuchadas

en el curso y de varios de los actores que fueron fundamentales para el desarrollo del mismo hemos dado esa batalla y hemos lidiado con esos conflictos de los que habla Forster en su texto (que fuera debatido oportunamente en clase). Decimos memoria porque este proceso artístico de construcción colectiva que hemos denominado mural sonoro, se encarga de revisar algunas cuestiones en torno a este concepto, tanto por las reflexiones abordadas a partir de los autores trabajados en clase, como a través de las memorias de los docentes, las palabras resonantes, los recuerdos de los alumnos y los testimonios de vida que se han hecho presentes en esta composición sonora. Esta memoria referida es más bien plural. Y en la construcción de este proceso que constituye el mural, la intención se afirma en organizar y darle sentido a todas las pequeñas memorias mancomunadas. Nuestra victoria sería la de poder consagrar lo aprendido en este recuerdo vivo y en todas las reflexiones que durante el transcurso de la elaboración y luego de finalizado el proceso podamos enlazar y proyectar. A través de una realización artística como herramienta para la transformación de la realidad –la dimensión estética diría Marcuse– abrimos una puerta hacia la liberación. La base de una historia documentada, una lucha preparada y sostenida, a través de la memoria organizada –parafraseando a Alberto Híjar–: nos conducirá a la victoria. Y entonces esta memoria es también, política. Finalmente, el mural sonoro colectivo y participativo “Caracol Coral de los Sueños Libres: Arte, Política y Memoria” que documenta diversas expresiones sensibles y artísticas de Nuestra América también se propone desde la emoción como una memoria propia del curso “Arte y política en América Latina, experiencias y recorridos en México y en Argentina”.

Bibliografía general

Del curso

Ante el dolor de los demás- Susan Sontag-Editorial Alfaguara- 2003

Colección Revista Puentes- Centro de Estudios de la Memoria- La Plata

El pasado que miramos- Claudia Feld y Jessica Stites Mor- Editorial Paidós 2009

El pueblo por escrito- Genevieve Bolleme. Ed. Grijalbo, México, 1990.

En busca del futuro perdido- Andreas Huyssen Editorial Fondo de Cultura Económica 2007

Entrevista a Sara Blonfield-Silvina Schuchner. En: Clarín Cultura, 7 de marzo de 2000.

Forma y Fondo- Vivianne Loria. Lápiz n° 206, Octubre 2004

Fracturas de la memoria- Nelly Richard- Siglo XXI Editores- 2007
Imágenes pese a todo- Georges Didi Huberman- Editorial Paidós España 2004
La memoria como campo de batalla – Ricardo Forster. Puentes año 2 n° 8 noviembre 2002
Comisión Provincial por la Memoria La Plata
La memoria de la cenizas- Pablo M. Dreiker compilador-Colección Patrimonio Argentino
Dirección Nacional de Patrimonio Museos y Arte-2001
La memoria de las heridas también tiene un límite- David Rieff. Clarín, Suplemento 11 de
septiembre 11-09-11.
La política de las imágenes- Alfredo Jaar - Autores varios-Editorial Metales Pesados Santiago
de Chile-2008
Memoria en construcción Marcelo Brodsky y otros- la marca editora 2005
Memorias en la ciudad- Memoria Abierta- Eudeba 2009
Monumentos memoriales y marcas territoriales- Elizabeth Jelin y Victoria Langland. Siglo XXI
Editores-2003
Organización Institucional y contenidos del futuro Museo de la Memoria-Colección Memoria
Abierta-2000
Poder y desaparición- Pilar Calveiro Editorial Colihue 1998
Utopía y libertad- Miguel Benasayag- Eudeba 1998
Violencias de la memoria-Jorge Jinkis- Editorial Edhasa 2011

Arte y utopía:

Híjar, A. (2000). Los torcidos caminos de la utopía estética. Arte y utopía en América Latina (pp. 13-41). México: Cenidiap/CONACULTA.

Híjar, A. (2007). Presentación. Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX (pp. 9-26). México: Cenidiap/CONACULTA/Juan Pablos.

Híjar, C. (2000). Utopías para caminar. Arte y utopía en América Latina (pp. 77-102). México: Cenidiap/CONACULTA.

Marcuse, H.(1965). "La dimensión estética" en Eros y Civilización. México, Joaquín Mortiz.

- (1978). La dimensión estética. Barcelona, Editorial Materiales.

Reszler, A. (1973). La estética anarquista, México, FCE.

Zapatistas: lucha en la significación:

Híjar, C. (2004). Calcomanías zapatistas. Contribución a una poética latinoamericana. México, Cenidiap/AMV/Estampa.

Híjar, C. (2007). Zapatistas, lucha en la significación. El arte y los debates sociales. Imágenes en guerra. Segundo Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales (pp. 239-246). México: CENIDIAP-INBA.

Híjar, C., Zapatistas, lucha en la significación. Apuntes. (2007).

<http://www.discursovisual.net/dvwebne9/agora/agohijar.htm>

- Rastros coloridos de rebeldía, desde Chiapas hasta Palestina. Entrevista con Gustavo Chávez Pavón. (2008)

<http://www.discursovisual.net/dvwebne10/diversa/diventhijar.htm>

- Pintar Obedeciendo: mural comunitario participativo. (2011)

<http://discursovisual.net/dvweb18/aportes/apohijar.htm>

Oaxaca 2006:

Aquino, A., Imágenes de rebelión y resistencia: ASARO-Oaxaca 2006. (2010)

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb14/aportes/apoarnulfo.htm>

- Artejaguar: arte de la calle para la calle. (2010)

<http://discursovisual.net/dvweb15/aportes/apoarnulfo.htm>

- La fotografía, imagen y documento/Oaxaca 2006. (2011)

<http://discursovisual.net/dvweb18/agora/agoarnulfo.htm>

- Lapiztola: el estencil como proyecto político y público. (2011)

<http://discursovisual.net/dvweb16/agora/agoarnulfo.htm>

Híjar, C. Un arte para tiempos infames. Ponencia III Encuentro Internacional de Pintura Mural, Guanajuato, Gto., México, nov. 2011 (inédito)

- Atenco: un crimen de Estado. Resistencia y dimensión estética. Ponencia IV Encuentro de Investigación y Documentación de las Artes, Cenidiap, México, octubre 2011 (inédito).

Scott, James C. (2000). Los dominados y el arte de la resistencia. México, ERA.

Del presente trabajo

Aharonián, Coriún: Conversaciones sobre música, cultura e identidad. Ombú, Proyecto editorial de FUCAP (Federación uruguaya CASAS PUEBLO) Montevideo, 1992. Ediciones Tacuabé, Montevideo (2ª edición corregida y aumentada, 2000.)

Aurora, Beatriz: "No tenemos que pedir permiso para hacer valer nuestros derechos". Entrevistada por Mario Casasús. En: El Clarín, Chile, 20 de diciembre de 2009. En línea: http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=19508&Itemid=2729#

Carpani, Ricardo: La política en el arte. Ediciones Continente. Buenos Aires, 2011 [1962].

Colombres, Adolfo: Sobre la cultura y el arte popular. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1987.

----- La colonización cultural de la América indígena. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1991.

----- La cultura popular. Ediciones Coyoacán, México, 1997.

----- Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2005.

Conti, Romina: "La libertad de la imaginación como libertad política". En actas: Primeras Jornadas de Filosofía Política. Democracia, Tolerancia y Libertad. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2008.

De Campos, Augusto: Poesía, antipoesía, antropofagia. Editorial Cortez & Moraes, São Paulo, 1978.

De Campos, Haroldo: De la razón antropofágica y otros ensayos (traducción de Rodolfo Mata). Siglo XXI, México, 2000.

Duarte Loza, Daniel: "Una investigación sobre la música latinoamericana de nuestro tiempo a través del estudio de sus técnicas de instrumentación y orquestación". Anais, Asociación de Universidades Grupo Montevideo, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil, setiembre 2004.

----- y Penette, Giacomina: "Arte mural como práctica social identitaria. La realización del mural del Hospital Público de Ensenada". Actas, Asociación de Universidades Grupo Montevideo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, octubre 2010.

Escobar, Ticio y ot.: Hacia una teoría americana del arte. Ed. del Sol. Buenos Aires, 1991.

García Canclini, Néstor: Culturas híbridas. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008.

González Casanova, Pablo: *Los caracoles zapatistas (Ensayo de interpretación)*. En: La Jornada, México, 26 de marzo de 2003. En línea: <http://www.jornada.unam.mx/2003/09/26/per-texto.html>

Jiménez, José (ed.): Una teoría del arte desde América latina. MEIAC/Turner, Junta de Extremadura, 2011.

Kusch, Rodolfo: Geocultura del hombre americano. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1976.

Marcos, Subcomandante: "Vamos por el reconocimiento a nuestros derechos como indios y como mexicanos". Comunicado, México, marzo 2001. En línea: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2001/2001_03_03.htm

Marcuse, Herbert: Ensayo sobre la liberación, Bs.As. Ed. Gutierrez, 1969.

Murray Schafer, R.: El nuevo paisaje sonoro. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1972.

Prudencio, Cergio: Entrevistado por Daniel Duarte Loza. Texto inédito. La Paz, Bolivia, 2007.

Romero, Juan Carlos y ot.: Romero. Fund. Espigas, Buenos Aires, 2010.

Siqueiros, David Alfaro: Como se pinta un mural. Ediciones Taller Siqueiros. México, 1979 [1951].

----- Manifiesto: Un llamamiento a los plásticos argentinos. Diario Crítica. Buenos Aires, 1933.