

TEXTOS Y CONTEXTOS

Latin American Cardboard Publishers: Collective Poetics and Politics ■ Editoriales cartoneras latinoamericanas: poéticas y políticas colectivas

RECIBIDO • 23 DE AGOSTO DE 2019 ■ ACEPTADO • 30 DE SEPTIEMBRE DE 2019

VALERIA LEPPA/INVESTIGADORA Y DOCENTE ■
vlepra@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

editoriales cartoneras ■
América Latina ■
políticas ■
prácticas colectivas ■
arte contemporáneo ■

KEYWORDS

Cardboard publishers ■
Latin America ■
politics ■
collective practices ■
contemporary art ■

RESUMEN

El presente texto recoge reflexiones que acompañaron una investigación recientemente desarrollada sobre editoriales cartoneras latinoamericanas, proyectos editoriales que tienen su origen en la poscrisis argentina de 2001 a partir de la experiencia de Eloísa Cartonera, cofundada por Washington Cucurto y Javier Barilaro. Propongo aquí algunas categorías para pensar la dimensión política en las prácticas de estas editoriales: las formas en que gestionan sus proyectos, la preocupación por la democratización del acceso a bienes culturales, su actividad revisada desde las miradas de Stephen Wright y Jacques Rancière en torno al par política/policia y las relaciones que establecen estas editoriales con los recolectores de cartón.

ABSTRACT

This text includes reflections that accompanied a recently developed research on Latin American cardboard publishers. These are editorial projects that have their origin in the Argentine post-crisis of 2001 based on the experience of Eloísa Cartonera co-founded by Washington Cucurto and Javier Barilaro. I propose here some categories to think about the political dimension in the practices of these publishers: the ways in which they manage their projects; their concern for the democratization of access to cultural goods; their activity as viewed from the perspective of Stephen Wright and Jacques Rancière, in terms of the politics/police pairing, and the relationships established by these publishers with cardboard collectors.

Introducción

Las editoriales cartoneras en sus orígenes se proponían realizar ediciones baratas confeccionadas con fotocopias y tapas de cartón. Eloísa Cartonera conseguía su materia prima con cartoneros de la ciudad, pagando un precio mayor del que podían obtener en el mercado. En el año 2006 Eloísa Cartonera participó en la Bienal de San Pablo, curada por Lisette Lagnado, “Cómo vivir juntos”, con un espacio para la producción de libros cartoneros durante la exhibición. Los proyectos editoriales cartoneros se fueron expandiendo por América Latina y el mundo, pero con características tan heterogéneas que resulta imposible una caracterización que describa todas las propuestas existentes. Aquí se recoge la experiencia de trabajo con los manifiestos de algunas editoriales cartoneras editados por Bilbija y Carbajal que recoge las voces de Eloísa Cartonera (Argentina), Animita Cartonera (Chile), Dulcinéia Catadora (Brasil), La Cartonera (México), Mandrágora Cartonera (Bolivia), Sarita Cartonera (Perú), Yerba Mala Cartonera (Bolivia), Yiyi Jambo (Paraguay) y entrevistas realizadas a cinco editoriales cartoneras: Amapola Cartonera (Colombia), La Cartonera (México), Dadaif Cartonera (Ecuador), Vento Norte Cartonero (Brasil) y La Propia Cartonera (Uruguay).

Para pensar lo político

En un sentido que nos conduce a su raíz etimológica, pero también a contextos específicos de transformación en la vida de los griegos en la antigüedad, la política refiere, en un sentido amplio, a lo que acontece en la polis. Con esto se busca referenciar una perspectiva de algo que se reconoce como lo público, el lugar del ciudadano en la comunidad. La dimensión de lo político, espacio de libertad, de reunión entre iguales estaba separado de la familia como ámbito de lo privado y la reproducción de la vida biológica. La creciente indistinción entre lo social y lo político y el pasaje de esferas de lo privado al campo de la política implican un movimiento, una distancia entre aquello que integramos como dimensión de lo político.

Algunas formas de asociación entre los integrantes de las editoriales cartoneras asumen más claramente el carácter de reunión entre iguales con una finalidad compartida¹ (no se tratará de obtener el sustento a través de esta actividad), otras se aproximarán a una búsqueda que integra la reproducción de la vida, aunque se

¹En este caso se trata de una transposición, no se propone la gloria como finalidad como lo hubiese sido para la democracia ateniense.

trate en algunos casos de fenómenos mixtos. Hablar de lo político en un sentido ampliado supone utilizar el término en registros variados, pero debe ser claro que remite a superar la acción del ámbito privado y tomar un espacio público en el gesto de promover el acceso a bienes culturales como usuarios y también como productores. Salir del ámbito privado con sus recompensas y dificultades.²

Formas de gestión de los proyectos

El lugar en que desarrollan sus actividades las editoriales cartoneras y desde donde articulan sus prácticas facilita o no la participación de otras personas, y con la participación el tipo de relaciones que se promueven. Una matriz barrial o institucional, una editorial que funciona en la casa de uno de sus miembros, o una que asume una postura itinerante para el desarrollo de sus talleres influye en las formas que tome ese hacer colectivo. Tanto las formas que esgrimen esos encuentros como los espacios que eligen para circular sus producciones dan cuenta de compromisos, perspectivas y preocupaciones en torno a la realidad que habitan y cómo operar en ella.

La Propia Cartonera comenzó sus actividades en un barrio popular de Montevideo, Uruguay. Durante un tiempo participaban mayormente niños de la zona. La actividad desarrollada en un bar que prestaba sus instalaciones llevó a que “la interacción con el barrio se daba naturalmente porque iba la gente a chupar a la barra del bar, estábamos ahí [...] Entonces eso se daba naturalmente. Y cuando había una presentación, como era en el barrio, eso estaba bueno”.³ Esto impulsaba formas de relación entre grupos heterogéneos cuando en las presentaciones de los libros se encontraban autores, vecinos, participantes de la editorial y el círculo de lectores.

² En más bellas palabras en una cita que hace Joan-Carles Mèlich de Helena Béjar: “La modernidad cree que la felicidad (o sus nombres más templados, el contento, el bienestar, la plenitud) y la libertad se encuentran en la esfera privada, lejos de los sinsabores y tumultos que acarrea el mundo público. De ello resulta una cultura individualista que abandona los asuntos colectivos y recluye a los hombres en el ámbito íntimo: es la familia, la pareja, los pares lo que constituyen hoy el único mundo con sentido. Dentro de sus paredes nos creemos más seguros”. Joan Carles Mèlich, “Narración y hospitalidad”, *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, núm. 25, Barcelona, 2000, p. 138.

³ Entrevista a La Propia Cartonera, diciembre 14 de 2016.

La mudanza de la editorial a casas que albergaban otros proyectos sociales cambió la matriz de participación; el aspecto de localía dejó de ser importante y los talleres se conformaron como una comunidad de interés.

Sí, yo creo capaz esa relación que se empezó teniendo con el barrio, ahora, en realidad, se tiene pero como con colectivos (risas), ¿no? Dejó de ser un proyecto identificado con un barrio para ser un proyecto ahora con Casa Tomada o en su momento con Casa de Filosofía que tiene que ver con movidas pero no exactamente con un barrio, o sí. Las cosas que funcionan acá como “Mujeres en el horno”, “Pro derechos”, no sé qué, digamos como hay una cabeza, hay una ideología ahí...⁴

Las actividades de las editoriales se llevan a cabo en espacios de trabajo propios que consiguen a fin de desarrollar sus actividades, donde convocan a otras personas a participar, pero también en ferias o en los espacios de instituciones que los inviten a participar o desarrollar talleres. En el caso de Dadaif y Amapola el trabajo se hace en la casa de uno de sus integrantes, y también realizan talleres para otras instituciones o grupos en otros espacios.

El lugar de trabajo de La Cartonera es un museo en la ciudad de Cuernavaca, México, un espacio público en el que se reúnen semanalmente. Esta regularidad facilita la participación de terceros; cualquier visitante del museo es un colaborador potencial. Esta modalidad de trabajo abierta, de “convivencia colectiva”, es para sus integrantes un elemento que dinamiza y fortalece la propuesta. Siguiendo esta idea, una noción que captura el interés es la de *mutirão*, que trae a la conversación un integrante de Vento Norte Cartonero yendo más allá de la dimensión del espacio y haciendo foco en el carácter que estas reuniones asumen.

aquí existe una palabra en portugués *mutirão* que viene sobre todo de los sectores más pobres ¿no?, cuando tienes que hacer trabajos colectivos, alguien está construyendo su casa, entonces van a hacer la plancha, entonces a hacer un *mutirão*. Entonces eso, justamente, hay que organizar un *mutirão* con los colaboradores para pintar las “capas”, eh, hay que pensar la cuestión

⁴ *Idem*.

del lanzamiento, eh, hay que vender, hay que colocar los libros en circulación.⁵

Esta forma de trabajo se caracteriza por reunir personas dispuestas a colaborar con el proyecto de alguien, pero también compromete a quien hace la solicitud a disponerse al llamado de sus colaboradores en caso de ser necesitado. Otro elemento importante del *mutirão* es que supone cierta rapidez para la realización de la tarea. Esto parece apoyarse en que los participantes se dedican a otras actividades y pueden ofrecer un tiempo parcial a la tarea que los convoca. Sirva esto para aclarar que si bien en algunas editoriales la actividad supone el sustento de sus miembros, en varias de ellas se trata de una labor por la que no perciben remuneración y que deben conciliar con otras tareas cotidianas. Para esta ocupación “ [g]eneralmente los vecinos suelen ser convocados y el beneficiario les ofrece comida y una fiesta al terminar el trabajo. Pero no hay compensación directa alguna, excepto la obligación moral del beneficiario de responder a las eventuales llamadas de quienes lo asistieron.”⁶

Esta modalidad favorece lazos de solidaridad, desarrollo de vínculos y relaciones de camaradería y actúa en beneficio de lo común, entendiendo que las relaciones entre los participantes configuran lo común “ como lo que se ha construido precisamente a través de relaciones de diferencia, tensión y disputa”.⁷ Es importante esta aclaración porque inhibe el riesgo de romantizar las prácticas de estas editoriales y diluir diferencias entre perspectivas y posiciones de poder que surgen en su interior. Otro aspecto que opera sobre el tipo de articulaciones que se realizan está dado por los lugares de circulación de las editoriales cartoneras. Entiéndase por esto los espacios donde ofrecen sus producciones,

las instituciones con las que se vinculan y cómo establecen esa relación.

Sobre la relación con la institución artística, Dulcinéia Catadora (Brasil) propone una aproximación que los aleje de lo estrictamente exhibitivo. En tanto el libro no es la parte más importante de su trabajo sino la práctica construida colectivamente en la que se proponen problematizar algunas modalidades de exposición artísticas:

Los libros no son el “ producto artístico ” logrado por el grupo. Son un resultado, pero no el punto más importante. Por lo tanto, cuando proponemos un proyecto, siempre incluye un taller, lo que deja en claro que el hacer colectivo es el punto fundamental del trabajo. Nuestras participaciones en exposiciones de arte son siempre instalaciones de taller. Estas son propuestas híbridas que huyen de las categorías tradicionales y, por esta razón, a menudo no se comprenden bien, generan perplejidad. Las instalaciones, donde se realizan talleres, con personas pintando y produciendo en el espacio de “ exhibición ”, dejan en el aire el cuestionamiento de las modalidades tradicionalmente vistas en un espacio de arte.⁸

La práctica de la editorial cartonera busca, en algunos casos, “ la creación y la participación de la sociedad; que genere movimiento real y no sólo muestras en galerías, cafés literarios y bibliotecas ”.⁹ Otro aspecto a tener en cuenta es cómo el hacer colectivo diluye el lugar central que ante otras propuestas asumiría el artista en cuya persona comenzaría y terminaría la obra.

⁵ Entrevista a Vento Norte Cartonero, septiembre 27 de 2016.

⁶ “[g]eneralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram”. Antonio Candido “As formas da solidariedade”, en Clifford Welch, [et al.] *Camponeses brasileiros: leituras e interpretações clássicas*, vol. 1, São Paulo, Editora UNESP, Brasília, DF, Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009, p. 194. Traducción de la autora.

⁷ Mõntmann en Javier Rodrigo y Antonio Collados, “Retos y complejidades de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas”, *Pulso. Revista de Educación*, núm. 38, Alcalá, 2015, p. 61.

⁸ “Os livros não são o ‘produto artístico’ alcançado pelo grupo. São um resultado, mas não o ponto mais importante. Por isso, quando propomos um projeto, este inclui sempre uma oficina, que deixe claro que o fazer coletivo é o ponto fundamental do trabalho. Nossas participações em mostras de arte são sempre instalações-oficinas. São propostas híbridas que fogem das categorias tradicionais e, por essa razão, muitas vezes não são bem entendidas, geram perplexidade. As instalações, onde estão acontecendo oficinas, com pessoas pintando e produzindo em pleno espaço ‘expositivo’, deixam no ar o questionamento das modalidades tradicionalmente vistas em um espaço de arte”. Dulcinéia Catadora, en Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, *Akademia cartonera: Un abc de las editoriales cartoneras en América Latina*, Madison, Parallel Press, University of Wisconsin-Madison, 2009, pp.147 y 148. Traducción de la autora.

⁹ Nuñez, en Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, *Akademia cartonera: Un abc de las editoriales cartoneras en América Latina*, op. cit., p. 84.

Otros resultados para el disenso. De Rancière a Wright

Las nociones a las que se apelarán en este apartado son las de disenso y el par política/policía propuestos por Jacques Rancière:

Generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de estas legitimaciones. Propongo llamarlo policía. [...] De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido.¹⁰

Dice Stephen Wright que en el mundo del arte estás estrictamente vigilado siguiendo la lógica policial donde se determina quiénes toman parte, quiénes y qué es visto y cómo se hace visible. Es cuestión de pensar que sólo es atendible lo que acontece en el marco de una institución artística como reconfiguración de lo sensible. En algunos casos, el ingreso al mundo del arte desactiva algunas propuestas, les quita la fuerza que les proveía su contexto de aparición.

Si la política del arte, en consonancia con la forma en que Rancière la define, supone provocar una distorsión en la percepción, hacer visible aquello inadvertido, se trata de una actividad del orden del litigio, del conflicto: “reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagónica de la primera: la que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte”.¹¹

Sobre la posibilidad de visibilizar cabe ejemplificar con la actividad de las editoriales cartoneras que compran el cartón a recolectores pagando más de lo que pueden venderlo en el mercado y que a la vez los incluyen en el proyecto. Arrojan así luz sobre personas y situaciones que pasaban desapercibidas, hacen visible a quien nadie ve a la vez que a una serie de relaciones de desigualdad. Pero también debe tenerse en cuenta que la mayoría de estas actividades acontece fuera del ámbito institucional del arte, y la inclusión o no en él no la modifica sustancialmente. Ahí entra en juego la lógica policial en torno a la legitimación de un determinado orden de lo visible.

Se rescatan aquí palabras de Dulcinéia Catadora sobre la forma que asumen sus actividades:

Como colectivo, nuestra actuación va mucho más allá de confeccionar libros en un espacio privado. Realizamos intervenciones urbanas. Creemos que debemos ir a las calles, al lugar donde va el recolector de papel. Es en el espacio público donde nos encontramos activos en el contexto social y político.

Y podemos decir que nuestro trabajo como colectivo ocurre predominantemente fuera del contexto del mundo artístico institucionalizado. Los colectivos, a pesar de tantos, continúan desarrollando una actividad considerada marginal. No consideramos el arte como una producción para un mercado. Operamos fuera de la curaduría y las manos controladoras de las instituciones, además de las cámaras de vigilancia de los espacios tradicionales que conforman el circuito de arte.¹²

Ir a las calles supone una forma de actuar sobre la experiencia sensorial; al reubicar a las personas en el te-

¹⁰ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996, pp. 43-45.

¹¹ *Ibidem*, p. 45.

¹² “Como coletivo, nossa atuação vai muito além da confecção de livros em espaço privado. Realizamos intervenções urbanas. Acreditamos que devemos ir para as ruas, o lugar por onde transita o catador de papel. É no espaço público que nos vemos atuantes no contexto social e político. E podemos afirmar que nosso trabalho como coletivo acontece predominantemente fora do contexto do mundo artístico institucionalizado. Os coletivos, apesar de tantos, continuam desenvolvendo uma atividade considerada marginal. Não consideramos a arte como uma produção para um mercado. Atuamos fora da curadoria e das mãos controladoras das instituições, além das câmeras de vigilância dos tradicionais espaços que compõem o circuito da arte”. Dulcinéia Catadora, *op. cit.*, p. 148. Traducción de la autora.

territorio de los cartoneros se proponen otras formas de relación en ese espacio. La referencia a las manos controladoras de las instituciones y al actuar fuera de ellas es un intento de rehuir a la fuerza de vigilancia que impone el mundo del arte, a lo que puede ser tenido en cuenta como parte del discurso en lugar del ruido o interferencia.

En ese sentido vale traer el disenso que no supone un conflicto de ideas sino el conflicto entre regímenes sensoriales, entre el ver, el ser y el decir. El conflicto permite visualizar formas nuevas de percepción que impactan en las relaciones entre las partes que conforman el común; se trata del conflicto de la representación, de hacer ver, de dar lugar. En definitiva, el conflicto de la política.

En lo que respecta al arte, sin embargo, Rancière pone su atención en prácticas artísticas que se desenvuelven exclusivamente en el terreno que le proveen las instituciones del arte. Sus escritos permiten pensar en un posible apartamiento, en detener la mirada en prácticas que se desarrollan en ámbitos mixtos donde las competencias de agentes provenientes de diferentes “repartos de lo sensible” se ponen en juego para movilizar aspectos de lo real. Aquí es útil la preocupación de Wright, para quien

Mientras que los escritos políticos de Rancière proporcionan herramientas conceptuales para repensar el arte, y aquí estoy pensando sobre todo en la “polición” que encarna y defiende el consenso y define las líneas de partición de lo sensible, sus escritos estéticos y de crítica artística parecen paradójicamente reforzar una partición y concepción convencional del arte. Con esto quiero decir que para él parece casi autoevidente que para hacer visible lo invisible (es decir, para romper el consenso, cambiar las líneas de partición de lo sensible) el arte debe disfrutar en sí mismo del mayor coeficiente de visibilidad artística; no debe ser simplemente visible, sino ser visible como arte per se.¹³

¹³ Stephen Wright, “Behind Police Lines: *Art Visible and Invisible*”, *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 2, núm. 1, verano 2008, <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/wright.html>>. Consulta: 20 de diciembre, 2017. Traducción propia.

Esto se enfrenta a las prácticas que habitualmente desarrollan las editoriales cartoneras, que en algunas oportunidades han participado de ámbitos regulados y reguladores de la institución artística (el ejemplo paradigmático fue la participación de Eloísa Cartonera en arteBA, y en la 27 Bienal de San Pablo) para modificar las relaciones entre artistas, público y objeto de arte al proponer un taller de confección de libros, un espacio donde los participantes ponen en juego conocimientos y desconocimientos y también el deseo de romper con formas preestablecidas de relación y apreciación para asumir un lugar activo en la creación y la posibilidad de preguntarse cosas como ¿dónde están los cartoneros?

Si se trata de desestabilizar regímenes de perceptibilidad, de revisar qué es visible, cómo, qué es audible, por qué, quiénes hablan, en el sentido de discurso articulado digno de ser escuchado, que tiene un lugar, entonces las prácticas que se encuentran fuera del arte, o más bien fuera del mundo del arte, son dignas de atención porque eluden una forma de ordenación, del control que opera en las instituciones.¹⁴

Relaciones con los cartoneros

Esta relación es importante en la medida en que recorre la experiencia desde su premisa fundadora y observa los cambios que se han suscitado en el correr de los años. Eloísa Cartonera inauguró su actividad comprando cartón a los cartoneros que recorren Buenos Aires. Esta elección política se mantiene hasta hoy. Fue también la decisión de las editoriales mencionadas, con excepción de La Cartonera en México.

Decidir no trabajar con cartoneros responde en cada caso a diferentes motivos y contextos. En algunos casos se ha reportado alguna dificultad con los cartoneros con los que hay relación. En otros parece que ni siquiera haberse planteado la cuestión como problema. Lo cierto es que si bien no existe una serie de condiciones que permita definir o dar cuenta de qué requieren para denominarse como cartoneras, es

¹⁴No se trata de prácticas absolutamente radicales, en su radicalidad serían irreconocibles, sino prácticas que dislocan, desorganizan, revisan formas de percepción o formas de relación.

un elemento importante porque permite establecer relaciones de intercambio de respeto por el trabajo del otro, y arrojan luz sobre un grupo que estaba invisibilizado y que compone una parte de la población de las ciudades arrojadas a tareas para las que no tienen protección, y porque la criminalización de la pobreza es un fenómeno creciente.

De las cinco editoriales entrevistadas sólo una había tenido alguna experiencia de trabajo con cartoneros por comprar cartón en alguna oportunidad, pero ninguna había integrado a cartoneros al proyecto editorial. Sobre incluirlos, Javier Barilaro proponía que una vez que se incorporaba a la editorial dejaban de ser cartoneros, por lo que hablar de ello es un asunto vidrioso. La editorial se conforma por artistas, escritores y ex-cartoneros. Como Barilaro explica: “Tan sólo cómo llamarnos los integrantes del proyecto fue siempre un motivo de debate. Artistas, escritores y cartoneros en un principio. Nos dimos cuenta que quienes armaban los libros dejaban de ser cartoneros al entrar al proyecto [...] Nosotros usamos ‘trabajadores del libro’”.¹⁵

Hay un desplazamiento, una variación en el lugar que ocupan los cartoneros en la vida de la editorial. En algunos casos la relación es inexistente. Esto su-

pone distancia y apertura. Distancia de las editoriales que aún basan el funcionamiento en este vínculo y apertura a otras formas de funcionamiento.

Consideraciones finales

El interés por explorar estas prácticas radica sobre todo en la dificultad que supone definir las o realizar una caracterización de ellas a partir de la recuperación de algunas experiencias. La posibilidad de brindar información exhaustiva supondría estudiar el universo completo, tarea imposible pues es cambiante. Una aproximación por fragmentos tiene mayor interés, ya que no es posible hacer una captura de un universo siempre en movimiento. Trata de un hacer colectivo, que puede apoyarse en comprar el cartón a cartoneros o editar autores latinoamericanos, hacer talleres en otras organizaciones o su preocupación por volver al libro accesible, favorecer que las personas se sientan capaces de desarrollar una actividad creativa, favorece el amor por la lectura, promover la escritura, acercar a la gente a la literatura, propiciar el encuentro entre desconocidos, y la enumeración podría continuar. ▽

¹⁵Javier Barilaro, en Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, *Academia cartonera: Un abc de las editoriales cartoneras en América Latina*, op. cit., p. 38.

BIBLIOGRAFÍA

- BILBIJA, Ksenija y Paloma Celis Carbajal, *Akademia cartonera: Un abc de las editoriales cartoneras en América Latina*, Madison, Parallel Press. University of Wisconsin-Madison, 2009.
- CANDIDO, Antonio "As formas da solidariedade", en Welch, Clifford, *et al.*, *Camponeses brasileiros: leituras e interpretações clássicas*, vol. 1, São Paulo, Editora UNESP, Brasília, DF, Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009.
- MÈLICH, Joan Carles, "Narración y hospitalidad.", *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, núm. 25, Barcelona, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996.
- RODRIGO, Javier y Antonio Collados, "Retos y complejidades de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas", *Pulso. Revista de Educación*, núm. 38, Alcalá, 2015.
- WRIGHT, Stephen, "Behind Police Lines: Art Visible and Invisible", *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 2, núm. 1, verano 2008, <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/wright.html>>. Consulta: 20 de diciembre, 2017.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

VALERIA LE PRA • Magíster en Educación Artística por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), Licenciada en Artes Plásticas y Visuales por la Universidad de la República (Uruguay). Docente del Departamento de las Estéticas en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes en Montevideo, Uruguay. Integrante del "Núcleo de investigación en cultura visual, educación y construcción de identidad" y del grupo de investigación "Arte, Comunidad y Territorios Organizados" (ACTO). Orienta su quehacer investigativo a prácticas colectivas de acción social, política y artística.