

# DESAFÍOS SOCIOCULTURALES DEL ARTE COLECTIVO EN EL BARRIO DE LA LUZ, SÃO PAULO, BRASIL

ELORZA GUZMÁN, ORLANDO

*Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Iztapalapa (UAM-I)*

## RESUMEN

La presente ponencia describe y analiza la labor sociocultural y los desafíos que enfrentan dos compañías de teatro (Cia. Pessoal do Faroeste y Cia Mungunzá) ubicadas en el Barrio de la Luz, zona central de la Ciudad de São Paulo, Brasil. En las últimas décadas, el Barrio de la Luz ha tenido un incremento considerable de personas consumidoras de crack, así como de personas en condición de calle, por lo que se le reconoce popularmente como «cracolândia». Ante esta problemática social, el barrio se percibe desde la marginalización y la estigmatización. El texto presenta aproximaciones empíricas y teóricas sobre el papel, los límites y las virtudes de los colectivos culturales y las artes con una perspectiva social.

Palabras clave: *Antropología urbana, arte social, teatro, marginalización, colectivos culturales*

## ABSTRACT

This presentation describes and analyzes the sociocultural work and the challenges faced by two theater companies (Cia. Pessoal do Faroeste and Cia Mungunzá) located in Barrio de la Luz, central area of the City of Sao Paulo. In recent decades, Barrio de la Luz has had a considerable increase in crack users, as well as people living on the street, which is why it is popularly known as «cracolândia». Faced with this social issue, the neighborhood is perceived from marginalization and stigmatization. The text portrays empirical and theoretical approaches to the role, limits and virtues of the cultural collectives and the arts with a social perspective.

Keywords: *Urban anthropology, Social art, Theater, Marginalization, Cultural Collectives*

## INTRODUCCIÓN

**A**L SALIR DE LA EMBLEMÁTICA *Estação da Luz*, se percibe de manera casi inmediata un entorno aparentemente hostil. Personas en condición de calle, el trabajo sexual, el consumo y la venta de drogas circulan por las distintas calles del Barrio de la Luz. Desde la década de 1990 este barrio ha sido reconocido por los paulistanos<sup>1</sup> por ser la zona donde se encuentra un número considerable de consumidores de crack, por lo que suele recibir el nombre de *cracolândia*. La atención por parte de diferentes sectores de la sociedad como los medios de comunicación, las autoridades gubernamentales y la sociedad civil, comenzó a tener mayor auge durante la primera década del siglo XXI (Rui, 2016). Asimismo, la fuerza pública a partir de diferentes operativos empezó a ser más agresiva en contra de los químico-dependientes y gente en condición de calle. Una de las operaciones policíacas más significativas fue la operación «Sofuco» del día 3 de enero de 2012 (Rui, 2016; Souza y Melo, 2016).

La Luz, a pesar de ser un barrio estigmatizado por la criminalidad y el consumo de drogas, también es una zona por la que circula un elevado número de transeúntes. Dado el amplio comercio en los barrios vecinos, el Barrio Bom Retiro se desataca por la amplia oferta de comercios de ropa. Por otra parte, en el Barrio de Santa Efigenia existe una gran cantidad de locales especializados en venta de productos electrónicos. Además, la estación de tren y de metro *Luz* conecta con diversas periferias y distintas zonas de la ciudad de São Paulo, por lo que es un área de mucha movilidad para paulistas<sup>2</sup> y paulistanos. Otro aspecto importante para considerar sobre el Barrio de la Luz son las importantes instituciones culturales del Estado ubicadas en la zona, el museo *La Pinacoteca* y la sala de conciertos de música clásica *Sala São Paulo* (Frúgoli Jr. y Spaggiari, 2010). Estas instituciones culturales, de acuerdo con algunas investigaciones, han demostrado una falta de identidad con la población local (Talhari, *et. al*, 2012; Frúgoli Jr. y Sklair, 2009).

Dentro de todo este contexto en esta zona central de São Paulo, se encuentran ubicadas dos compañías de teatro: *Cía. Pessoal do Faroeste* y la *Cía. Mungunzá de teatro*. *Pessoal do Faroeste* fue fundada en el año 1998, es dirigida por el actor y dramaturgo Faria. Esta compañía se encuentra ubicada en una casa antigua acondicionada como teatro. Por otra parte, la *Cía. Mungunzá de teatro* nace en el año 2008, es una compañía de teatro contemporáneo compuesta por siete artistas de distintas disciplinas (artes visuales, música, artes escénicas). Esta compañía tiene como sede un teatro construido con contenedores portuarios: *Teatro container*. Es-

<sup>1</sup> Gentilicio con el cual se le reconoce a los habitantes de la ciudad de São Paulo.

<sup>2</sup> Gentilicio con el cual se reconoce a los habitantes del Estado de São Paulo.

tas compañías representan piezas artísticas contemporáneas y populares con objetivos de integración e inclusión social. Estos colectivos culturales se encuentran vinculados con diversas organizaciones y actores sociales quienes de manera permanente y semipermanente colaboran con actividades culturales en el barrio. Además, estas compañías de teatro ofrecen su repertorio con una cooperación económica de acuerdo con el criterio del público y el acceso es gratuito para pobladores del barrio. Estos artistas, productores y promotores de la cultura en la Luz hacen uso de algunos de sus elementos y los integran para el desarrollo de sus propios trabajos intelectuales. Por un lado, entienden su responsabilidad social, el trabajo comunitario, la búsqueda de integración a partir de las artes. Por otra parte, desarrollan diferentes propuestas creativas y estéticas a partir de un conocimiento académico y de elementos artísticos contemporáneos adaptados al contexto que los rodea.

#### EL ARTE SOCIAL Y SU OBRA. LA EPIDEMIA DE LA PLATA EN LA CIUDAD INVISIBLE

El teatro en el Barrio de la Luz realizado por estas dos compañías comprende y resume las grandes problemáticas históricas y contemporáneas que suceden en esta zona central de la inmensa ciudad de São Paulo. La marginalidad y la estigmatización son uno de los puntos centrales que ambas compañías buscan denunciar y representar. Un ejemplo de lo mencionado está en la pieza teatral *Epidemia Prata* de la compañía de teatro Mungunzá. Esta pieza consiste en experimentaciones estéticas visuales y sonoras que manifiestan la perspectiva de estos artistas sobre sus vivencias durante su estadía en el Barrio de la Luz. La pieza critica la invisibilidad, el desconocimiento al trato de estos grupos vulnerables, la estigmatización de la pobreza. La obra comienza narrando un evento que realmente aconteció en el teatro. Gentilini (2019), miembro de *Mungunzá*, narra que, durante un encuentro de investigadores de Bogotá y São Paulo sobre drogas, salud pública y usuarios de crack, llevado a cabo en el *Teatro Container Mungunzá*, Camilo –un joven consumidor de crack que ingresó al teatro– entró en un «estado deplorable, subió al pódium y comenzó a gruñir en primera fila». Gentilini cuestionó que nadie supo cómo actuar, algunos daban dinero, los ponentes continuaban hablando, la audiencia y el panel demostraba una notable incomodidad. «¡Personas que estaban estudiando a personas como Camilo, no sabían qué hacer!». Para Gentilini (2019), la pieza teatral, basada en este acontecimiento, es un cuestionamiento y una invitación para entender mejor los códigos en vez de reprimirlos.

Por su parte, *Pessoal do Faroeste* a través del diálogo con grupos locales y la investigación histórica ofrecen una narrativa de la historia cultural del Barrio Luz en distintos periodos del siglo XX. Algo que destaca en el trabajo artístico de esta compañía es la representación y recreación de la vida sociocultural a mediados y

finales de siglo XX, cuando la región de la luz era reconocida como *Boca de Lixo* (Boca de la basura), imaginario reconocido por ser una zona en donde el trabajo sexual y la circulación de drogas eran característicos de la zona. Por ello, durante ese periodo personajes nocturnos como artistas, intelectuales y progresistas encontraban en el Barrio de la Luz un atractivo bohemio (Rui, 2016; Frúgoli, 2012; Frúgoli, 2016). Una de las piezas teatrales más representativas es *Cine Camaleão: Boca Do Lixo*. Esta pieza teatral, ubicada en las décadas de los 70 y 80, se basó en las productoras cinematográficas dedicadas a los géneros eróticos y pornográficos, géneros denominados «porno-chanchadas», situadas en la región de la Luz. Desde la perspectiva de Calvillo, este tipo procesos creativos y capacidades inventivas nos otorgan una perspectiva histórica y social desde un punto de vista íntimo, «una historia de la intimidad» (Calvillo Unna, 2004). De acuerdo con lo demostrado por estos artistas, resultan sugerente las ideas de Bourriaud, quien afirma que existe un cambio mental por parte del artista que ha construido nuevos objetivos estéticos, políticos y culturales de acuerdo con una forma de vida urbana (Bourriaud, 2008). En palabras del autor:

Dentro este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella. (Bourriaud, 2008, p. 17)

De acuerdo con Bourriaud, se generan nuevos esquemas o modelos artísticos que se insertan en un contexto social específico. Ante lo mencionado, Faria (2019) entiende que la compañía Pessoal do Faroeste tiene que trabajar «la ciudad invisible», revelando desde sus capacidades creativas el potencial de trabajar con la historia y el mayor patrimonio que tiene la ciudad: «las personas»<sup>3</sup>. De ese modo pretende construir un sentido de pertenencia. Faria, además señala que el arte no puede desvincularse de lo político, es una herramienta con funcionalidad social. La palabra artista se ha ido tergiversando desde los intereses del mercado y ha existido una ruptura con la militancia política. Entiende sus prácticas artísticas desde la perspectiva de la religión candomblé, como un trabajo de curandería de la región. Faria no concibe escoger un tema para sí mismo, tiene que existir un efecto hacia los otros.

Yo creo que el arte está en la sociedad civil. No consigo ver dónde está el glamur de eso, la vanidad, el ego. El artista quiere denunciar, quiere revolucionar, para mí es una práctica. Tengo 21 años en esta compañía, 40 años haciendo teatro.

<sup>3</sup> Todos los testimonios incluidos en este texto provienen de entrevistas realizadas en portugués y los he traducido para esta ponencia.

José (2019), también miembro de *Pessoal do Faroeste*, explica que ellos pertenecen un campo artístico que los define como disidentes, izquierdistas, comunistas por parte de algunas instituciones culturales públicas y privadas. Con respecto a esta perspectiva, Becker sostiene que estos artistas tienen una posición sumamente crítica ante los recintos culturales tradicionales. Becker los denomina «artistas inconformes», artistas que buscan ir en contra de las normas convencionales del arte, así como de sus instituciones tradicionales como los museos, las salas de concierto y los teatros, (Becker, 1977). Por su parte, el artista activista Sholette agrega que existe el rechazo y la invisibilidad en el mundo institucional de las artes, tanto voluntaria como involuntariamente (Sholette, 2011). Sholette entiende que el mundo del arte está conformado por diversos sectores, más allá del «mainstream» o el sector legítimo y hegemónico. Sholette indica que existe un pequeño número de grupos de artistas profesionales y no profesionales, llevan a cabo prácticas artísticas vinculadas con una transformación radical social y política. Sholette nos explica que este tipo de artista con auto consciencia elige trabajar en los márgenes periféricos y marginados de la sociedad de acuerdo con un cuestionamiento económico, político y cultural (Sholette, 2011).

Por su parte, la crítica de arte Lippard agregaría que el artista activista es motivado por la frustración del funcionamiento de los espacios artísticos y las limitaciones del arte (Lippard, 1983). Lippard hace una diferencia entre un «artista progresista» o «político», quien asume un rol, tanto fuera como dentro del mundo artístico legítimo; y el artista «comunitario» cuyo papel se encuentra fuera del mundo del arte convencional y busca construir una base social con distintos grupos locales, desarrollando actividades de participación comunitaria, generalmente desde una óptica crítica y de cambio en las estructuras de la sociedad (Lippard, 1983). López Cuenca propone una diferencia entre artistas vinculados con temáticas políticas similares a las de Lippard. Por un lado, existe el «artista político», quien lleva a cabo representaciones y cuestionamientos de los sectores poderosos de la sociedad, mas no entra en conflicto directo; por otro lado, está el «artista activista», quien lleva a cabo la práctica de la socialización, un arte radicalizado y conceptual con un proyecto de cambio, su forma de trabajo es accesible para cualquier otro sector social (López Cuenca, 2018). Aunque estas compañías de teatro no se encuentren totalmente desvinculadas de instituciones culturales o de espacios convencionales de las artes, sí podemos mencionar que buscan alternativas y acciones que están fuera de los focos tradicionales de las artes, por lo que los intereses creativos, sociales e ideológicos de estos colectivos artísticos implican cierto distanciamiento con círculos e instituciones culturales y artísticas tradicionales.

## LA INTENCIONALIDAD DE LA OBRA. REPRESENTACIONES SOCIALES Y NUEVOS PÚBLICOS

De acuerdo con esta discusión cabría preguntar ¿cuál es el papel de la pieza artística para estos grupos teatrales? Gell sugiere que la funcionalidad del arte deriva

de la intencionalidad que contiene cada obra artística, compuesta por interacciones sociales concretas y con agencias sociales intencionales (Gell, 2016). Un ejemplo destacado que nos ofrece Gell sobre la intencionalidad estética, está en el diseño y/o imagen expuesta en un escudo de Guerra. Gell explica que la función de este objeto es conseguir el miedo del enemigo. Con ello, el autor entiende que cada obra debe contener respuestas emocionales y sociales (Ibídem). Los artistas descritos en este texto asumen una intencionalidad social, retratan aspectos invisibilizados de la sociedad. Desde la óptica de Bêda (2019), actor de *Mungunzá*, existe una intencionalidad de recrear una realidad con elementos estéticos. El actor explica que *Mungunzá* construye, a través de múltiples elementos y prácticas artísticas como textos, fotos, videos, danza, música, un formato dramaturgico y crea una experiencia estética a partir de dinámicas performáticas con el público. Bêda entiende que el arte es una herramienta social con la capacidad de deconstruir elementos de la vida cotidiana de acuerdo con un repertorio más amplio de significados paralelos a la realidad, por lo que se construyen nuevas subjetividades.

Por otra parte, Chacón (2019), miembro de *Pessoal do Faroeste*, entiende que la obra debe tener un discurso y una conciencia política con una forma poética para mediar en otro tipo de campos sociales, como es el caso de poblaciones en situaciones de vulnerabilidad. José entiende que «la obra artística tiene que representar lo que la mayoría de las personas no quieren ver, la miseria y demás aspectos de la crudeza de la realidad». José resalta que parte de la intencionalidad social de esta compañía es representar lo invisibilizado de la sociedad y tener una relación directa con la vida callejera de la Luz. Este artista considera que la calle es un espacio impersonal perteneciente a todo mundo, su intencionalidad esta en darle sentido a partir de sus propias características. Lo que acontece en la calle, sus modos particulares deben ser captados y adaptados de acuerdo con sus propios trabajos. Para José, la intencionalidad del arte existe a partir de entendernos a nosotros mismos y nuestra propia historia.

De acuerdo con Bêda y Gentilini, una de las principales intencionalidades de las obras es integrar a los públicos en ella y, de ese modo, crear una experiencia artística completa. Entre los públicos de estos teatros comunitarios existen públicos tradicionales de las artes, descritos por miembros de esta compañía como clase medias, universitarios, intelectuales, artistas, activistas, etc. Muchos de estos públicos –de acuerdo con Faria y Gentilini– han manifestado temor al pisar por primera vez el Barrio de la Luz.

Por otra parte, las compañías han buscado diversos mecanismos para incluir a grupos vulnerables a sus obras de teatro (acceso gratuito, vinculación con otros organismos que atienden a poblaciones vulnerables de la zona y vinculación directa con grupos sociales vulnerables). No obstante, la mezcla de distintos públicos, como gente en condición de calle, personas químico-dependientes y una clase ar-

tística, ha causado ciertos desconcertos. Gentilini cuestiona que parte de la clase artística debe entender que no todos saben cómo se tienen que comportar en un teatro, por ejemplo: «el guardar silencio durante la obra de teatro son cuestiones que se entienden poco a poco. Gentilini considera que el arte tiene que atravesar fronteras sociales: «mi mayor preocupación es que mi mamá lo va a entender». La actriz entiende que hay que dejar de lado el precepto que el arte es para los artistas. Entre alguno de los obstáculos que Gentilini encuentra para dar acceso al teatro a personas en condición de calle y consumidores de crack, es que al no tener ropa adecuada y sentir que tienen un mal olor les resulta incómodo cuando se mezclan con un público de clase media. Es por ello que la compañía ha llevado a cabo una serie de espectáculos exclusivamente para todos ellos.

A su vez, Gentilini confiesa que existe una población trabajadora que habita en la zona, –personas que trabajan todo el día, salen de sus casas muy temprano y regresan muy tarde– que aún desconoce el teatro. La actriz ha logrado una cierta relación con algunos de estos habitantes a partir de espectáculos infantiles llevados a cabo los días domingo. Gentilini me explica que estos espectáculos no pueden anunciarlos una semana antes, esperando que sean recordados por los habitantes de la zona, es por ello que se tiene que invitar a las madres y sus hijos minutos antes del comienzo del espectáculo.

Estos artistas no renuncian a una experimentación estética en sus trabajos, sino las adaptan de acuerdo con su contexto. Por eso Lippard explica que el auténtico arte no tiene que sacrificar su complejidad e integridad estética por el temor de dejarse manipular por parte del sector cultural dominante (Lippard, 1983). Como se ha demostrado, existe una perspectiva artística con capacidad de agencia para socializar con sectores vulnerables, romper con los esquemas tradicionales del arte, buscar alternativas a las ofrecidas por instituciones culturales tradicionales. Asimismo, generar una funcionalidad e intencionalidad recreando aspectos invisibilizados de la vida social, así como integrar a nuevos tipos de espectadores con un fin de inclusión social y de regenerar las experiencias estéticas a través de su propuesta performática y dramática.

## LÍMITES Y VIRTUDES DEL ARTE SOCIAL COLECTIVO

Finalmente, las propuestas de estos artistas activistas o comunitarios tienen capacidades emocionales que favorecen la inclusión social de grupos marginalizados. No obstante, sus capacidades sociales para generar cambios estructurales se ven reducidas, en tanto que su intencionalidad va más allá de las artes. Lippard entiende que ni el arte, así como ninguna otra práctica social, pueden cambiar las cosas por sí mismo y sugiere simplemente formar parte de un mundo que busca una alternativa y un cambio social (Lippard, 1983). Por su parte, la historiadora del arte Bishop recono-

ce que algunos de estos movimientos cargan con una presión de una organización política, misma que muchos de sus miembros no tienen las suficientes herramientas para llevarlas a cabo (Bishop, 2012).

El arte participativo no es un médium político privilegiado, tampoco está preparado para ser una solución social del espectáculo, más bien es incierto y precario como la (misma) democracia; ni siquiera puede entenderse como legítimo, sino necesita ser continuamente interpretado y examinado en cada contexto específico (traducción propia del inglés). (Bishop, 2012, p. 284)

Lippard agrega que esta búsqueda de un arte subversivo y socialmente comprometido intenta ir más allá de la galería, aunque todavía no comprende del todo su quehacer (Lippard, 2017). Sin embargo, se tiene que reconocer que las formas experimentales del arte pueden ser herramientas para apoyar un proyecto político, sin que éste sea el único responsable de implementarlo.

Dado que la labor artística no es suficiente para resolver problemáticas como la marginalización y la violencia policiaca ante grupos vulnerables, Faria ha tenido que manifestarse física y verbalmente en contra de las autoridades para defender a grupos vulnerables: «He tenido que defender a personas negras, travestis, usuarios de crack y mi condición de hombre blanco me ha favorecido». Augusto (2019) y Gentilini de *Mungunzá* explican el mismo fenómeno mencionado por Faria: tener rasgos occidentalizados y piel blanca ha servido como herramienta para mediar entre la policía y los usuarios de crack, limitando el nivel de violencia por parte de la policía. Por otra parte, Gentilini, Augusto y Faria entienden que la parte afectiva a personas en condición calle o químico dependientes es uno de sus mayores virtudes. Oliveira (2019), actor de *Mungunzá* subraya que nunca podrá entender el sentir de un estado de vulnerabilidad: «no sé qué es dormir en la acera»; sin embargo, eso no significa que no se le pueda dar afecto a personas en situación de vulnerabilidad. Oliveira es tajante: «El artista no resuelve la vida de nadie, más que la propia». Sin embargo, este actor me explica que su condición social, siendo hijo de obreros, criado en la periferia de São Paulo, le favorece para tener una visión social crítica, a diferencia de algún otro artista de un nivel social medio o alto. Por otra parte, Oliveira entiende que erradicar la idea (y práctica) de la criminalización de la pobreza es uno de los aspectos más necesarios, es decir, romper con estigmatizaciones que, de acuerdo con Goffman, son un medio de exclusión entre los grupos sociales; son expectativas normativas conformadas por una suerte de estereotipos de acuerdo con la conducta y el carácter (Goffman, 2006). La labor sociocultural en una zona con tales problemáticas sociales tiene implicaciones que sobrepasan las virtudes creativas y estéticas, los miembros de esta compañía entienden que el compromiso de la comunidad requiere otro tipo de responsabilidades, acercamientos emocionales, así como poner en riesgo su propia integridad física al encontrarse en una zona violentada por las autoridades policiacas.

## REFLEXIONES FINALES

Las prácticas culturales y creativas de estos colectivos culturales se corresponden con –y se derivan de– aspectos contextuales actuales del Barrio de la Luz. Por una parte, la estigmatización y marginalización de grupos vulnerables, principalmente personas en condición de calle y usuarios de crack. El trabajo de estos gestores y creadores culturales se concibe a partir de la importancia de la cultura y el arte como herramienta política y un recurso de cohesión social. Estos artistas también deciden romper con convenciones tradicionales, y pretenden llegar hacia otros sectores de la sociedad para construir otros significados socioculturales, utilizando sus propias virtudes para generar cambios, sutiles o amplios, de acuerdo con el contexto de cada artista (esquemas biográficos, su entorno familiar, comunitario, nivel socioeconómico, etc.), así como su visión y posición ideológica de su vida. Finalmente, existen movimientos sociales y artísticos que buscan mecanismos de resistencia, por lo que resulta de suma importancia dar seguimiento, y entender de qué modo, los trabajadores de la cultura, a partir de su visión y su labor, favorecen a sectores sociales vulnerables a partir de sus medios y capitales sociales, políticos, económicos y culturales.

## REFERENCIAS

- BECKER, H. S. (1977). Mundo artísticos e tipos sociais. En G. VELHO (Ed.). *Arte e Sociedade. Ensaio de sociologia da arte*. Zahar editores.
- BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- BOURRIAUD, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora.
- CAVILLO UNNA, T. (2004). Historia de la Intimidación. En C. HERNÁNDEZ (Ed.). *Historia y novela histórica. Coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*. El Colegio de Michoacán.
- FRÚGOLI JR, H. (2016). Territorialidades e redes em la região da Luz. En L. KOWARICK y H. FRÚGOLI JR. (Eds.) *Pluralidade urbana em São Paulo. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismo*. Editora 34.
- FRÚGOLI JR., H. (2012). Introdução. *Ponto Urbe*, (11). <http://journals.openedition.org/pontourbe/1129>
- FRÚGOLI JR, H. y SPAGGIARI, E. (2010). Da cracolândia aos nórias: percursos etnográficos no bairro da Luz. *Ponto Urbe*, (6). <http://journals.openedition.org/pontourbe/1870>;
- FRÚGOLI JR., H. y SKLAIR, J. (2009). O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification. *Cuadernos de Antropología Social*, (30), 119–136.
- GELL, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. SB editorial.
- GOFFMAN, E. (2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Amorrortu Editores.
- LIPPARD, L. (2017). Foreword: Is Another Art World Possible? En G. SHOLETTE. *Activist Art and the Crisis of Capitalism. Delirium and Resistance*. Pluto Press.

- LIPPARD, L. (1983). Caballos de Troya: arte activista y poder. En MARZO, J. L. (Ed.) *Fotografía y activismo*. Gustavo Gili. <https://theoryofimage.wordpress.com/2010/02/14/caballos-de-troya-por-lucy-lippard-1983/>
- LIPPARD, L. (1971). *Changing essays in art criticism*. E.P. Dutton & Comics.
- LÓPEZ CUENCA, A. (2018). ¿Pero esto qué es? del arte activista al activismo artístico en américa latina, 1968-2018. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (8).
- RUI, T. (2016). Fluxos de uma territorialidade: duas décadas de cracolândia (1995-2015). En L. KOWARICK e H. FRÚGOLI Jr. (Eds.). *Pluralidade urbana em São Paulo. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismo*. Editora 34.
- SHOLETTE, G. (2011). *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Pluto Press.
- TALHARI, J., SILVEIRA, L. y PUCCINELLI, B. (2012). Reflexões em torno de práticas culturais na Luz. *Ponto Urbe* (11). <http://journals.openedition.org/pontourbe/1151>.