

Eje 4: Representaciones, discursos y significaciones

María Stegmayer

Lic. en Sociología (UBA) IIGG

mariastegmayer@yahoo.com

Arte, política y discurso. Un aporte al análisis de las discursividades emergentes en el campo del arte en argentina (1995-2005).

I

Presento este trabajo para someter a discusión los presupuestos que, en su dimensión teórica y metodológica, estarían orientando sus objetivos e hipótesis. O más bien para confrontar las lecturas y los modos de la lectura que terminaron dando cuerpo a esta indagación, que es todavía proyecto, con otros posibles que no se hayan puesto en juego todavía o con los que resulte productivo confrontar. En términos generales, lo que me propongo es ensayar una descripción y análisis de las representaciones del trabajo artístico en sus modalidades colectivas, considerando en particular los distintos discursos que articulan las formas de organización de las relaciones y las prácticas al interior del *campo*¹(del arte), y explorando sus vinculaciones con el campo más extendido de las discursividades sociales que atraviesan la experiencia de la contemporaneidad. Dado que esta tarea resulta extremadamente ambiciosa, mi modesto aporte consistiría en:

La construcción de un corpus de enunciados pertenecientes a iniciativas artístico- culturales de distinta índole² cuya emergencia y actividad como grupo se desarrolle durante la última década (1995-2005), a fin de seleccionar los casos más pertinentes a incluir en el presente estudio. Me refiero fundamentalmente a colectivos de artistas como el Grupo de Arte Callejero, el Taller Popular de Serigrafía, Escombros (en este caso, concentrándonos en la obra y las intervenciones discursivas que coinciden con el período propuesto), Suscripción, así como en proyectos independientes de gestión cultural y artística como Proyecto Duplus, Proyecto Trama, y comunidades experimentales como Proyecto Venus. La idea consiste en identificar y caracterizar al

¹ *Campo* como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situados en posiciones diversas, es decir un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas (Bourdieu:1980)

² Estamos pensando en colectivos de artistas como GAC, TPS, Escombros (en este caso, concentrándonos en la obra y las intervenciones discursivas que coinciden con el período propuesto), Suscripción, así como en proyectos independientes de gestión cultural y artística como Proyecto Duplus, Proyecto Trama, y comunidades experimentales como Proyecto Venus.

interior del corpus seleccionado las coyunturas específicas en que los discursos tienen sus condiciones de posibilidad, estableciendo continuidades y rupturas, así como describir y analizar cómo se articulan discursivamente en la “autopresentación” de los colectivos y proyectos de gestión cultural seleccionados, las modalidades de organización, comunicación, financiamiento, espacios de actividad, naturaleza de los objetivos perseguidos, estrategias y valores que organizan su práctica específica.

Otra de las cuestiones a abordar será la relación que estas iniciativas colectivas mantienen con el entramado institucional del campo artístico y qué estrategias discursivas movilizan para mantener o revertir dichas posiciones. Para esto resulta necesario identificar y caracterizar las estrategias retóricas en juego (topos y tropos privilegiados), así como las modalidades de enunciación (de sí mismos y de los otros) que den cuenta de la lucha simbólica al interior del campo.

Por último, propongo analizar en qué medida las convergencias y divergencias en el plano retórico conforman o no diferencias ideológico-políticas en un campo que excede al sistema del arte.

Un tema relevante pero que excede la primera etapa del proyecto es el análisis de la recepción de estos discursos en los medios masivos de comunicación, a fin de dar cuenta de los “efectos de sentido” en el campo más extendido de la discursividad social, siempre teniendo en cuenta la especificidad de la arena mediática.

II

Nuestra perspectiva teórica incluye los aportes de Raymond Williams (1980, 2001) y Stuart Hall (1996), quienes desde una matriz de pensamiento marxista, más específicamente desde un materialismo cultural³, nos permiten vincular sociedad y cultura a través de sucesivas operaciones de especificación que no caen en las abstracciones generalizantes propias de quienes hablan del “contexto social” sin poder ligar ese “contexto” con los fenómenos concretos que desean analizar⁴. Este modo de análisis supone una jerarquización de “lo cultural” como agente activo en la configuración de los procesos sociales, cuyas operaciones de especificación no olvidan sin embargo la necesidad de referirse a una red más amplia, en la que los fenómenos

³ que se distancia profundamente de las teorías del reflejo y las metáforas mecanicistas.

⁴ Coincidiremos con Williams en la preocupación por la arquitectura institucional de los hechos artísticos y culturales y el interés en las *formaciones*, es decir, esas relaciones variables dentro de las cuales los “productores culturales” han sido organizados o se organizan.

Rescatamos también el concepto de *estructuras del sentir* y el de “*tradición selectiva*” no como un canon sino como un campo de disputas sobre el armado de las líneas estéticas e ideológicas, campo de enfrentamiento por la hegemonía cultural, en la medida en que cada fracción que en y desde el presente se relaciona con el pasado “selectivamente”.

analizados pueden vincularse con los avatares de procesos sociales más generales.

Tomamos de Williams una serie de conceptos que nos resultan inmensamente productivos a la hora de abordar nuestro problema. El concepto de *“formaciones”*, entendidas como “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa, y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada, con las instituciones formales” de modo que “las formaciones son reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos, o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos de sus producciones formativas...y que de ningún modo pueden ser identificados con las instituciones formales o con sus significados y valores formales, y que a veces pueden ser positivamente opuestas a ellas”. Se desprende de lo anterior que en la relación fundamental entre instituciones y formaciones de una cultura existe una gran variabilidad histórica.

¿Dónde su ubica hoy la potencia innovadora de lo artístico? ¿En cierta cualidad de las obras, en nuevos procedimientos formales, en nuevos medios tecnológicos? ¿Qué horizontes teóricos, o qué discursos sociales recogen las nuevas narrativas identitarias en el campo del arte? Nos enfrentamos, en todo esfuerzo por hacerlo inteligible, con una topografía que se encuentra en estado de solución fluida. Las narrativas de lo “actual” configuran en ese espacio indecible una serie de problemas que refieren al estatuto de lo “nuevo” y la posibilidad de aprehenderlo, de hacerlo legible en los que Jameson llama una particular “conciencia” del propio tiempo, donde se generan nuevos relatos y puntos de partida de los anteriores. La idea de horizonte, o más bien de *horizontes*, en plural, sea quizá especialmente afortunada para exponerlo. La línea del horizonte es evanescente, es movimiento, se desplaza con el sujeto que mira, obliga a la mirada a sellar una suerte de continuidad entre objetos discontinuos, heterogéneos: es el mar que se funde con el sol, son el pasado y el futuro por venir los que tejen imperceptiblemente el pliegue de un presente sometido a discusión.

El concepto de *“estructuras del sentir”* puede resultar una hipótesis teórica adecuada a la hora de captar, en una configuración cultural, los momentos de cambio. Es nuestra preocupación, dada la naturaleza de nuestro objeto, encontrar herramientas que permitan pensar la emergencia de lo nuevo. En este sentido tomamos el concepto quizá con menos optimismo que Williams, para quien la historia intelectual y cultural evidenciaba la capacidad de modificar drásticamente las tradiciones dominantes. Desde el escenario cultural que nos toca transitar, muy distinto al que asistió Williams en la

Inglaterra de los años sesenta y setenta especialmente, nos resulta difícil acordar de lleno en dicho optimismo o, al menos sin descartarlo, lo experimentamos en una versión atenuada, desconfiada, en la que lo “nuevo” no consigue arrastrar consigo esa potencialidad del cambio drástico indisociable del clima político de aquellos años.

En este sentido la noción de “campo” de Bourdieu nos va a permitir hacer foco en los intereses y las estrategias de los actores presentes en sus discursos a partir de las posiciones estructurales. El campo es una configuración de relaciones objetivas entre posiciones (Bourdieu, 2003) y se define a partir de aquello que está en juego (reconocimiento intelectual, valoración económica estética de obras de arte), del capital específico distribuido desigualmente en su interior. La estructura del campo está dada por el estado de las relaciones de fuerzas entre los agentes e instituciones intervinientes en la lucha. Las diferencias en el capital marcan posiciones desiguales dentro del campo y estas posiciones generan las estrategias a seguir: quienes posean más capital tenderán a estrategias conservadoras, quienes posean menos a subvertir la lógica del campo. Pero junto a estos intereses específicos convive también un interés genérico que los vuelve posibles: mantener el juego.

Cada campo o subcampo tiene una lógica y necesidades específicas irreducibles a otros campos (como el económico o el político). Esto nos permite analizar en primer término los cambios en el campo de las artes plásticas con autonomía, por ejemplo, respecto del campo económico o de la lucha política. Sin embargo existen homologías estructurales entre los diferentes campos que toman relevancia a la hora de las alianzas entre sectores diversos (por compartir posiciones dominadas o dominantes en sus respectivos campos).

Ambos autores comparten la preocupación por la arquitectura institucional de los hechos artísticos y culturales y el interés en las formaciones, es decir, esas relaciones variables dentro de las cuales los “productores culturales” han sido organizados o se organizan. El concepto de estructuras del sentir sería, siguiendo la lectura que Beatriz Sarlo hace de Williams, “un campo de posibilidades, un límite a ese campo y un conjunto de líneas de desplazamiento hacia fuera”; un horizonte de posibilidades imaginarias expuestas tanto como ideas, como formas literarias o retóricas en sentido amplio, o como experiencias sociales.

Por último nos resulta útil para el análisis el concepto de “tradición selectiva” no como un canon sino como un campo de disputas sobre el armado de las líneas estéticas e ideológicas, campo de enfrentamiento por la hegemonía cultural, en la

medida en que cada fracción se relaciona con el pasado “selectivamente”.

Respecto de nuestra noción de discurso, Verón aporta una teoría de los discursos sociales superadora tanto de los modelos formalistas como de aquellos análisis mecánicos aún presos de las teorías del reflejo o de concepciones entrampadas en la dicotomía base-superestructura. Entendemos con Verón que es necesaria una rearticulación entre teoría del discurso y lingüística, por un lado, y la reformulación del pensamiento ternario de la significación postulado por Charles S. Peirce, por otro. De esta manera es posible articular una teoría de la materialidad del sentido, como lo entiende Williams, y plantear la “construcción de lo real en la red de la semiosis”. Pensar en el sentido como producción discursiva implica afirmar que los fenómenos de sentido remiten a: conglomerados de materias significantes (productos) y al funcionamiento de la red semiótica (procesos). La hipótesis de Verón es que el sistema productivo deja huellas en los productos y que, a partir del análisis de estos últimos, podemos reconstruir el sistema fragmentariamente, a partir de la manipulación con estos productos discursivos: “analizando productos, apuntamos a procesos”. Todo discurso es una configuración espacio-temporal de sentido sujetos a un conjunto de “condiciones productivas” que apunta tanto a una serie de restricciones a su generación, por una parte, y a las restricciones que determinan su recepción, por otra. Entre estos dos conjuntos de condiciones circulan los discursos sociales. El análisis del discurso no es otro que la descripción que las huellas de las condiciones productivas, sean de generación o de reconocimiento. Otro supuesto fundamental que tomamos de Verón es que entre las condiciones productivas de un discurso hay, siempre, otros discursos. Las gramáticas de producción describen pruebas de asignación de sentido a materias significantes, siendo posible reconstruir estas operaciones a partir de marcas o huellas significantes. Del mismo modo, todo proceso de construcción de un texto es un fenómeno de reconocimiento, y los “efectos de sentido” solo pueden manifestarse a partir de un texto producido. Resulta importante dejar nuevamente asentado que la relación de los textos (en nuestro caso el corpus elegido) con su sistema productivo social, es de naturaleza histórica.

III

En el marco de una contemporaneidad signada por el proceso de globalización neoliberal, y la consecuente caída de los relatos clásicos de la modernidad en muchas de sus dimensiones, el análisis del discurso que organiza las prácticas artísticas y la

singularidad de las vinculaciones entre la serie artística y la serie política que dichos discursos proponen exige un replanteo que tenga en cuenta tanto los procesos mencionados como su reinscripción y cruzamientos específicos en el espacio singular de nuestras sociedades latinoamericanas. Un aporte novedoso en este sentido consiste en el abordaje del campo artístico desde el punto de vista de *la organización de la esfera del trabajo*, ya que este último no ha sido un enfoque muy aplicado a los estudios artísticos y culturales en sus desenvolvimientos más recientes. En esta dirección el trabajo de J.L. Brea, retoma la postulación benjaminiana del "autor como productor" y propone analizar cómo los distintos modos del trabajo y la organización de las prácticas en cada "epocalidad" resuenan entre sí entrando en constelación. Esta perspectiva nos interesa en la medida en que se distancia de la típica localización de cortes estilísticos o formales y se centra en las *transformaciones de la esfera del trabajo y la producción*, y cómo ellas determinan algunas demarcaciones significativas en la especificidad del campo de las prácticas culturales, y en su relación con los modos y figuras del imaginario social (Brea: 2004).

Es un clima muy diferente al de las décadas del sesenta y setenta, el que permite reinscribir en el presente la tensión entre arte y política. Son un antecedente relevante los análisis de Giunta (2001), y los de Longoni y Mestman (1999) respecto de dichos escenarios, y el de Amicola (2000), respecto del *camp* y la denominada *posvanguardia*, que refieren a la capitalización y reinscripción de ciertos debates de los sesenta y setenta en las décadas posteriores.

En lo que respecta a las formas de organización del quehacer colectivo al interior del campo del arte en la Argentina de la última década, y considerando específicamente la reconstrucción discursiva de dichas modalidades de organización y relación por parte de los sujetos implicados en ellas, nuestro trabajo pretende empezar a cubrir, en su modesta medida, una carencia respecto del estudio de las condiciones de posibilidad de las *narrativas comunitarias* en tanto discurso que deviene central en la organización de las relaciones y las prácticas artísticas desde comienzos de siglo a la actualidad. La periodización propuesta intenta indagar dichas condiciones de posibilidad durante la década del 90, ya que para comprender el sentido de los desplazamientos semánticos es necesario caracterizar a los actores en juego y sus posiciones estratégicas en un estado del campo inmediatamente precedente.

Concentrándonos en el ámbito nacional, asistimos a principios de los noventa a la paulatina consolidación de un conjunto de fenómenos que advierten de una

transformación del campo del arte y de las artes visuales en particular. A la proliferación de emprendimientos pedagógicos (Trama, Becas Kuitka, Taller de Barracas), y la creación de instituciones otorgadoras de subsidios: fundaciones como Antorchas, Espigas, Proa, Start, Klemm, Constantini, se le suma una progresiva institucionalización de la "escena alternativa" (Montequín:2003)⁵. Por otra parte, ya comenzando el nuevo siglo, proliferan "proyectos independientes de gestión cultural y artística": colectivos de arte, (Grupo de arte callejero, Taller Popular de Serigrafía, Suscripción, etc.), proyectos de intercambio entre artistas, curadores e intelectuales (Duplus), así como "redes" o "comunidades" experimentales (Proyecto Venus).⁶

Las críticas jornadas de diciembre de 2001 constituyen un punto de inflexión social y político de gran impacto en las retóricas de la organización del trabajo y el intercambio artístico y es desde allí que podemos rastrear las coordenadas de un nuevo escenario, aún en formación. En este sentido este trabajo interroga el espacio de una transición todavía indecisa que concierne al conjunto de actores implicados en estas prácticas de comunicación y producción simbólica⁷. Ésta se juega en el cruce de tres coordenadas: a) el desarrollo de las formas del *capitalismo cultural*, como determinante de los nuevos modos de producción y del trabajo, b) la constelación expandida de las *industrias de la subjetividad*, como fondo de contraste, y c) las *políticas de la identidad*. Las prácticas artísticas, según este triple anudamiento, han acusado recibo de que en ellas más que en ningún otro espacio están en juego *micropolíticas de la identidad*, y que en los últimos años han encontrado su despliegue más propio en lo que constituye una serie de "prácticas relacionales, que mediante la *construcción de situaciones*, exploran el potencial investidor de identidad de las experiencias de socialización y *producción de comunidad*" (Brea: 2004, p. 31). Asumimos que no hay identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización - necesariamente ficcional- del sí mismo, individual o colectivo. Entender la identidad no como un ser sino como un *devenir*, coloca la cuestión de la interdiscursividad social, de las prácticas y estrategias enunciativas, en un primer plano (Arfuch:2002). A partir de Bajtin (1982) es posible postular la comunicación como un proceso dinámico, multilateral y activo en que todo

⁵ nuevas galerías que proponen premisas divergentes pero quizá complementarias a los otros procesos mencionados. En suma, Belleza y felicidad, Juana de Arco, Duplus, Sonoridad Amarilla, Dabba Torrejón. Del mismo modo, se reciclan espacios oficiales aspirando a nuevos criterios: es el caso del Museo de Arte Moderno y el Centro Cultural Recoleta.

⁶ Para una caracterización del discurso de algunos de estos grupos ver Fernández Vega, José, Variedades de lo mismo y de lo otro, Revista Ramona N° 3, Buenos Aires, 2004.

⁷ Como señala Nelly Richard siguiendo a Hal Foster, el horizonte de sentido que tiene su condición de posibilidad en la "neovanguardia", revela un arte que, a diferencia de la vanguardia, no apela a la transgresión absoluta desde un afuera del sistema sino que se rige por un modelo (posmodernista/postestructuralista) de (des)plazamiento deconstructivo, de interferencia estratégica, que se calcula dentro de un marco de análisis institucional.

acto enunciativo se constituye sobre la presencia de otros enunciados anteriores, tanto propios como ajenos, en los que el discurso se apoya, polemiza, o supone conocidos por su interlocutor.

Resulta pertinente señalar que a este respecto es insoslayable retornar al debate en torno a las categorías de modernidad y posmodernidad (Jameson: 1996, 1999, 2004, Eagleton: 1997, Gruner: 2002, Foster: 2001, Brea: 2004, Perinola: 2002, Huyssen: 2002, Lash: 2005). Si para Jameson el ícono por excelencia en el espacio posmoderno es el *grupo*, Scott Lash (2005) caracteriza al orden social contemporáneo ya no como el espacio de las asociaciones modernas, sino el de un tipo particular de comunidades: las *comunidades postradicionales*, es decir *sociaciones* mucho menos formales y con lazos mucho más afectivos que las asociaciones modernas.⁸ Este tipo ideal elaborado por Lash resulta también un aporte valioso a la hora de caracterizar el discurso de las formaciones culturales emergentes por las que nos interrogaremos en este espacio.

Nos preguntamos: ¿A qué responde la necesidad de constituir “colectivos” como modalidad privilegiada de la praxis artística y social? ¿Qué es lo que esta existencia comunitaria permite conjurar? ¿Qué tipo de relaciones promueve y por qué? ¿Qué hace que el significante “comunidad” encarne, en nuestros días, entre sus muchos significados flotantes, uno que lo liga necesariamente a una plena positividad? ¿A qué se opone, o cuál es su reverso temido? ¿Qué evaluación se hace del pasado y qué discursos se someten a discusión desde el presente? ¿Es esta valoración de nuevas narrativas comunitarias un fenómeno exclusivo del campo artístico o es posible rastrearlo como síntoma de procesos más generales?

Suponemos que la revalorización de narrativas comunitarias y la centralidad que adquieren en el discurso artístico la gestión de relaciones y de nuevos espacios de sociabilidad constituye un dato político que excede el campo del arte y se vincula a una coyuntura histórica modulada por la crisis de ciertas categorías de raigambre moderna como obra, autor, autonomía, vanguardia, ligadas al modernismo estético, y hoy cuestionadas fuertemente al menos en el plano retórico. Así como a la pérdida de hegemonía de las antiguas máquinas productoras de identidad: estado, familia, religión, patria, etnia, género, entre otras.

⁸ Mientras las asociaciones se basan en los individuos y la membrecía, las sociaciones se basan en el reconocimiento mutuo y no en la membrecía sino en la pertenencia. Para este autor las sociaciones transgreden el límite de lo público y lo privado. Se forman en los márgenes, en el “límite” que separa lo uno de lo otro. Su fundamento es, en cambio, el lazo afectivo, la innovación de significados rituales y compartidos, y el reconocimiento basado en la coproducción de horizontes. Destacan la importancia de las relaciones en desmedro de los individuos atomizados, y exaltan asimismo la significación de la comunidad.

A principios del nuevo siglo encontramos que la práctica artística se organiza en torno a un campo semántico que goza de un ajustado consenso y en el que ciertas categorías o valores en juego: la fluidez, la movilidad, el margen, el funcionamiento rizomático, la metáfora de la red, la idea misma de proyecto, entre las más destacadas configuran un nuevo discurso hegemónico.

En las estrategias retóricas que juegan en la producción identitaria de los emprendimientos, su (autorrepresentación) será central el rol que cumplen al respecto tanto el pensamiento postestructuralista como el modernismo estético, siendo estos dos discursos los que organizan la lucha simbólica entre las distintas posiciones. En el plano nacional, la resemantización del campo artístico que operan estas narrativas se sostiene en una diferenciación respecto del pasado reciente, específicamente de lo que podemos denominar "la estética de los noventa", locus de una disputa simbólica por el sentido que dicha estética supuso y supone, debate que resulta imprescindible para comprender la índole de los desplazamientos y estrategias retóricas mencionadas.

En el terreno metodológico, nos ubicamos, en líneas generales, en la herencia de la llamada "Escuela Francesa" de Análisis del Discurso, que articula concepciones antirrepresentacionistas del lenguaje, teorías de la enunciación, pragmáticas del discurso, con una concepción comunicativa dialógica, polifónica, que destaca la dimensión ideológica de la interdiscursividad social (Bajtín, 1982). Esta metodología supone la construcción de corpus textuales o discursivos para su análisis (comparativo) en términos enunciativos, pragmáticos, argumentativos y/o narrativos, según se pondere, es decir, para un tipo de estudio que va más allá de los "contenidos".

Trabajaremos con corpus de enunciados pertenecientes colectivos y proyectos independientes de gestión cultural que incluye:

- los discursos de "autopresentación" de dichas iniciativas que se encuentran publicados en Internet (la gran mayoría de los grupos seleccionados cuenta con sitio de Internet propio),
- las intervenciones discursivas de los grupos en encuentros de distinto tipo desarrollados en nuestro país durante el período a estudiar, los documentos que publiquen los grupos, correspondan a jornadas, talleres de reflexión u otras actividades de las que haya un registro escrito.
- las alusiones o reflexiones acerca de estos colectivos y proyectos en la prensa especializada y masiva.

- el material que arroje una serie de entrevistas de corte cualitativo. Esta técnica, cuyo estudio en tanto género discursivo aborda Arfuch (Arfuch, 1992, 1995), será la herramienta a utilizar en la búsqueda de testimonios o palabras autorizadas de algún representante en particular:

-Entrevistas en profundidad a referentes privilegiados del campo artístico ligados a la creación de las mencionadas iniciativas colectivas, teniendo en cuenta los siguientes dimensiones: representaciones que los sujetos se hacen de su empresa (obra, colectivo, proyecto); sobre los conceptos en los cuáles imaginaron su originalidad y novedad, es decir, lo que los distingue, a sus propios ojos, de sus contemporáneos y sus predecesores.

Entrevistas a miembros de los emprendimientos seleccionados, a fin de indagar en los siguientes indicadores: campo disciplinar de pertenencia, actividad desarrollada en el grupo, tiempo dedicado a las actividades del grupo, nuevas relaciones a partir de su ingreso al grupo, relación entre la trayectoria biográfica y la pertenencia al colectivo o proyecto.

Anexo. Bibliografía general

- Adorno, Theodor, Teoría Estética, Taurus, Madrid, 1971.
- Amícola, José, Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Arfuch, Leonor "Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real", en Revista *Confines* N° 15 FCE, Buenos Aires, 2004.
- Arfuch, Leonor El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea, Buenos Aires, FCE, 2002.
- Arfuch, Leonor, (comp). Identidades, sujetos, subjetividades, Buenos Aires, Prometeo, 2002.
- Arfuch, Leonor, "Arte, memoria y archivo", en Revista *Punto de Vista* No. 67, Buenos Aires, Nov-Dic, 2000.
- Arfuch, Leonor, La entrevista, una invención dialógica, Barcelona, Paidós, 1995.
- Badiou, Alain, Deleuze ("El clamor del Ser"), Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Bajtín, M.M., Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI, 1982.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973.
- Bourdieu, Pierre, Campo del poder y campo intelectual, Bs. As., Folios, 1983.
- Bürger, Peter, Teoría de la vanguardia, Madrid, Península, 1987.
- Espósito, Roberto, Communitas. Origen y destino de la comunidad, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- Fernández Vega, José, Variedades de lo mismo y de lo otro, Revista Ramona N° 3, Buenos Aires, 2004.
- Foster, Hal, El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, Madrid, Akal, 2001.
- Foster, Hal, Recodings, Art, spectacle, cultural politics, Seattle, Bay Press, 1993.
- Foucault, Michel, El orden del discurso, Barcelona, Tusquets, 1980.
- Giunta, Andrea, Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Gruner, Eduardo, Fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Hall Stuart, Who needs identity? en Hall Stuart y du Gay, Paul (Eds): Questions of cultural identity, Londres, Sage publications, 1996. Traducción de Natalia Fortuny.
- Huyssen, Andreas, En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Jameson Frederic, Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Jameson, Fredric, El giro cultural, Buenos Aires, Manantial, 1999.
- Jay, Martin, Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural, Buenos Aires,

Paidós, 2003.

Laddaga Reinaldo, "Las artes en una era de globalización". El giro a la práctica, en Ramona N° 46, Buenos Aires, Oct. 2004.

Lash, Scott, Crítica de la información, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano: Del Di Tella a 'Tucumán Arde': Vanguardia artística y política en el '68 argentino, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 1999.

Montequín, Ernesto, Estertores de una estética. Minutas de un observador distante) en Ramona 31, abril 2003.

Richard, Nelly, Lo político y lo crítico en el arte. "Quién le teme a la neovanguardia", en Pensamiento en los confines, Buenos Aires, FCE, 2004.

Thayer Willy, El golpe como consumación de la vanguardia, Revista Confines, Buenos Aires, FCE, 2005.

Williams, Raymond, El campo y la ciudad, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Williams, Raymond, Marxismo y literatura, Barcelona, Península, 1980.