

“CULTURA PARA TODOS” Y FORMAS DE HACER ESTADO

Dr. Gustavo Blázquez

Eje temático: Cultura, Arte y Comunicación

Pertenencia Institucional: CONICET (Museo de Antropología)/ UNC (CIFYH)

gustavoblazquez3@hotmail.com

Resumen

Como señalan Bourdieu (1994) o Taussig (1992), entre otros, darse a la tarea de pensar analíticamente el Estado es exponerse al peligro de su encantamiento. El brillo (¿fálico?), su carácter de fetiche, su E mayúscula, tienen el poder mágico de hacernos perder en sus representaciones, en sus efectos encantados y encantadores. En tanto trabajadores del Estado, empleados públicos de la Ciencia y el Saber universitario, corremos también el riesgo de encantar nuestras propias creencias con los discursos doctos que producimos, manteniéndolas intactas y fuera de toda crítica. Concientes de estos peligros y con la pretensión, quizá tan mágica, de dar cuenta del Estado buscaremos con el auxilio de la Antropología desnaturalizar cierto “sentido común intelectual” a partir de la discusión del término cultura y performance. En continuidad con investigaciones anteriores, el presente trabajo se concentra en performances de Estado donde la “Cultura” aparece como un recurso (Yúdice, 2002). Inauguraciones de museos y centros culturales, creación de corredores culturales, erección de monumentos, organización de premios y salones, conciertos, ciclos de cine, festivales, *vernissages*, entrega de distinciones honoríficas y pensiones vitalicias, son algunas de estas “performances de Cultura” cada vez más frecuentes en el marco del llamado “capitalismo cultural”. (Rifkin, 2000).

“CULTURA PARA TODOS” Y FORMAS DE HACER ESTADO

“El poder también se sostiene en la ficción
El Estado es también una máquina de hacer creer”

Ricardo Piglia *Crónicas y ficciones*

Hacer(se) Estado

Como señalan Bourdieu (1994) o Taussig (1992), entre otros, darse a la tarea de pensar analíticamente el Estado es exponerse al peligro de su encantamiento. El brillo (¿fálico?), su carácter de fetiche, su E mayúscula, tienen el poder mágico de hacernos perder en sus representaciones, en sus efectos encantados y encantadores. En tanto trabajadores del Estado, empleados públicos de la Ciencia y el Saber universitario, corremos también el riesgo de encantar nuestras propias creencias con los discursos doctos que producimos, manteniéndolas intactas y fuera de toda crítica. Concientes de estos peligros y con la pretensión, quizá tan mágica, de dar cuenta del Estado buscaremos con el auxilio de la Antropología desnaturalizar cierto “sentido común intelectual” a partir de la discusión del término cultura y performance. En continuidad con investigaciones anteriores, el presente trabajo se concentra en performances de Estado donde la “Cultura” aparece como un recurso (Yúdice, 2002). Inauguraciones de museos y centros culturales, creación de corredores culturales, erección de monumentos, organización de premios y salones, conciertos, ciclos de cine, festivales, *vernissages*, entrega de distinciones honoríficas y pensiones vitalicias, son algunas de estas “performances de Cultura” cada vez más frecuentes en el marco del llamado “capitalismo cultural”. (Rifkin, 2000).

La cultura como recurso: “Cultura para todos”

El término cultura concentra y disemina, tras su aparente unidad, un conjunto de sentidos diversos históricamente originados. ¿Qué es cultura? ¿A qué llamamos cultura? Según la clásica descripción de Raymond Williams (1980), el término describe cuatro campos semánticos interrelacionados. En primer lugar refiere a la extensión metafórica del proceso físico de trabajar la tierra al cultivo de sí desarrollada en el mundo latino. En el siglo XVIII encontramos una importante mutación en este primer sentido. Cultura deja de referirse exclusivamente a un proceso personal e individual, para nombrar al proceso social de desarrollo espiritual, intelectual y estético de un determinado grupo

social: la burguesía. Según analiza Norbert Elias (1987), *Kultur* fue el concepto utilizado como autoimagen ideal por parte de la elite burguesa ilustrada alemana, con un escaso peso poblacional, cuyos miembros se encontraban aislados, dispersos y sin participación en el mundo de las civilizadas cortes aristocráticas. Excluidos de la política, estos grupos buscaron refugio en la *Kultur* como un instrumento de crítica no política al régimen político. Alojados en sus torres de marfil, los grupos burgueses liberales cultivaron las libertades interiores y el desarrollo de una *Bildung* asociando *Kultur* con las producciones artísticas, científicas, filosóficas, poéticas, arquitectónicas, musicales, etc. de su clase. Sin embargo, y en particular luego de 1871 y el nuevo Imperio del Kaiser, *Kultur* pasó a definir cada vez menos un proceso simultáneo de formación individual y colectiva para devenir un estado del ser. Al mismo tiempo, se enfatizaba el carácter expresivo de la cultura, especialmente de la idiosincrasia de un *Volk*, un pueblo, una raza.

En esta encrucijada se constituyó la Historia de la Cultura (*Kulturgeschichte*), una ciencia relacionada con las tensiones de la elite burguesa ilustrada alemana constituida, como sostiene Ernest Gombrich, en torno a los diferentes intentos de salvar la hipótesis hegeliana, transformando el *Zeitgeist* en *Volkgeist*, sin aceptar su base metafísica.

Como parte de este proceso, íntimamente relacionado con la formación de los Estados nacionales, *Kultur* dejó de designar un proceso para convertirse en un descriptor de un estado de cosas. De acuerdo con Norbert Elías, esta mutación fue posible porque, mientras en el siglo XVIII, los conceptos utilizados por la burguesía como parte de su autoimagen ideal se orientaban hacia el futuro, para el siglo XIX, esos conceptos se fundaban en un pasado. Este cambio es correlativo al traslado en la posición en relación a la política de la burguesía que de excluida pasó a dirigir el Estado. Este período coincidió con el momento de invención de tradiciones descrito por Hobsbawm y Ranger (1984) confirmando la mutua dependencia entre Cultura y Estado-Nación.

Un tercer sentido que reconoce Williams, es aquel referido a cultura como “estilo de vida de un pueblo” que remite a la tradición antropológica inaugurada por Edward Taylor con su potencial democratizante y su crítica al concepto de “alta cultura” propio de la Historia de la Cultura. La Cultura pasó a ser una propiedad exclusiva de la Humanidad en tanto especie gregaria y en este sentido, pieza fundamental de los dispositivos discursivos destinados a crear la Naturaleza. Objeto de una nueva ciencia, Cultura se transformó en materia de debates teóricos y epistemológicos al mismo tiempo que comenzó a reconocerse su potencialidad para trazar nuevas fronteras y re-

establecer jerarquías bajo otros justificativos. Cultura, una ideal radical utilizada en defensa de las diferencias y un instrumento importante en la lucha contra el racismo, era denunciada para los años '70 como un instrumento del colonialismo. (Cf. Kuper, 2001) Por último, una cuarta versión del término estaría referida a las obras y prácticas intelectuales y en especial las artísticas. Este sentido se encuentra orientando la acción de los Ministerios de Cultura, en las políticas culturales y en las prácticas gubernamentales destinadas a la administración centralizada de los “bienes culturales”. Esta definición de cultura, deudora tanto de la tradición alemana como antropológica, podría ser considerado como el concepto “estatal” de cultura desarrollado en la segunda mitad del siglo XX. Después de la Segunda Guerra Mundial y con el advenimiento de la Guerra Fría, la acción de los estados occidentales en las cuestiones “culturales” se organizaron en torno a dos ideas principales: “democratización de la cultura” y “democracia cultural”.

La primera idea puede reconocerse en la creación del que sería el primer Ministerio de Asuntos Culturales en Francia en 1958. Este organismo del gaullismo, en manos de André Malraux, buscaba difundir las obras de arte y fomentar la creación de nuevas obras, a través de por ejemplo las Casa de la Cultura. Como analiza Lebovics (2000) estas políticas generaban una legitimación de los bienes artísticos y valores estéticos burgueses en general y franceses en particular al mismo tiempo que proponía la posición de espectador/consumidor de la cultura para la mayor parte de la población. La segunda idea se encuentra en las transformaciones impulsada por la UNESCO a partir de la década de 1970 y en especial a partir de la Conferencia de México de 1982 que adoptó una definición más antropológica de cultura, ligada al relativismo cultural. A partir de una definición de cultura menos elitista, las “culturas populares” fueron incorporadas al universo de la Cultura que el Estado debía proteger, resguardar y promocionar a partir de una participación igualitaria de los ciudadanos en el desarrollo de sus propios “estilos de vida”.

A estas cuatro versiones de “cultura” descritas por Williams podemos agregar un quinto elemento asociado a la transformación de la cultura en un recurso como parte del capitalismo cultural (Rifkin,2000; Yudice, 2002). De acuerdo con el análisis de George Yúdice, en la actualidad la cultura constituye una base legitimante a partir de la cual es posible plantear un mejoramiento de las condiciones sociales, económicas y políticas. La nueva estrategia de legitimación de la cultura se basa en la utilidad de la misma para la resolución de problemas sociales así como para estimular el crecimiento económico.

La cultura en tanto recurso no alcanza sólo al ámbito del crecimiento económico. La cultura constituiría también una fuente para la construcción y el fortalecimiento de la ciudadanía local paralelamente a la desarticulación de una identidad esencialista, no conflictiva, a la cual los sujetos deberían adscribir forzosamente (Yúdice, 2002).

Para Rifkin, luego de haber transformado la Naturaleza en bienes de propiedad, las sociedades occidentales transforman las experiencias culturales en recursos negociables en un mercado asociado con el entretenimiento, la privatización, y la mercantilización de los bienes culturales. “La cultura – nuestra experiencia compartida- se está convirtiendo en un objeto económico gracias al poder que comienzan a ejercer las nuevas tecnologías de la comunicación sobre nuestra vida cotidiana. (...) asegurarse el acceso a las propias experiencias de vida se vuelve tan importante como lo fue el ser propietario en la era dominada por la producción de bienes industriales” (Rifkin, 2000).

La estructuración de la vida social se basa cada vez más en la posibilidad del acceso simbólico a los bienes culturales antes que a su propiedad. En caso de su apropiación material, como señala Benjamin (1989), la misma se realizaría en la forma de una copia, posibilitada por las nuevas tecnologías de la reproducción mecánica. La reproducción técnica de la imagen y el sonido, asociada con la formación de las masas, modificaría tanto la función de la obra de arte como el aparato sensorial expresados en la experiencia de trituración del aura (Benjamin, 1989). Estas transformaciones se encontraban engarzadas en la formación de un mercado de bienes culturales que, aun siendo públicos, se producirían y mercantilarían en manos del capital privado. La radio, el cine, la televisión, pero también el turismo, el entretenimiento, la moda, la cocina, las bellas artes y las artesanías, el teatro, la pornografía, constituirían entonces una especie de “vanguardia comercial de la era del acceso” (Rifkin, 2000:189). En torno a todo un conjunto de prácticas “culturales” se constituiría el locus de la mutación de un capitalismo industrial basado en la producción de bienes en un capitalismo cultural interesado en la producción de servicios y el creciente desarrollo de la “industria cultural”.

El énfasis en el (derecho al) acceso, propio del capitalismo cultural puede observarse en el slogan publicitario de Secretaria de Cultura de la Provincia de Córdoba para el período 2008 -2011: “Cultura para todos y en todas partes”. Este enunciado era una reelaboración tanto del slogan del Ejecutivo provincial “Córdoba entre todos” como del de la agencia estatal de administración de la Cultura del gobierno anterior del mismo signo político que el actual. El slogan oficial, presente en infinidad de espacios desde

los grandes carteles publicitarios a las pequeñas invitaciones para una inauguración, acentuaba la idea de facilitación del acceso a la Cultura a partir de su diseminación generalizada como tarea de estado.¹

No se trataba sólo de continuar protegiendo los “bienes culturales”, tarea regulada por Ley Provincial N° 5543 sancionada en abril de 1973 por un gobierno de facto y su Decreto Reglamentario 484/83 de febrero del 83 también de un gobierno de facto². La Cultura reconocida como un derecho universal era una necesidad que el Estado provincial cordobés de la última década se proponía y efectivamente debía atender.

Para facilitar el acceso a la Cultura, un término que parecía no precisar ser definido, y como una apuesta a la “puesta en valor del patrimonio cultural local”, se pusieron en marcha una serie de acciones destinadas a asegurar “Cultura para todos y en todas partes”.

Una de estas acciones fue la creación de la llamada “Media legua de oro cultural”, un corredor cultural que atraviesa un área céntrica de la ciudad de Córdoba. Según describe el portal web de la Secretaria de Cultura

“La Media Legua de Oro Cultural es un recorrido que abarca cerca de 2.500 metros entre la histórica Plaza San Martín y el recoleto barrio de Nueva Córdoba, descansando sobre el majestuoso Parque Sarmiento diseñado hace más de un siglo por el arquitecto Charles Thays.

Allí se encuentran los centros destinados al quehacer cultural más importantes de la Provincia, conformando un distrito cultural de gran diversidad y elegancia al estilo de las grandes capitales del mundo.

Un circuito que recupera para todos los cordobeses y quienes nos visitan, un conglomerado de espacios culturales de gran valor en cuanto a su patrimonio arquitectónico y artístico.”

Este recorrido, cuyo nombre refiere a una unidad de medida colonial, fuera de uso en el lenguaje cotidiano actual, se inicia en un remodelado teatro oficial, el *Teatro Real*, reinaugurado en 2007 para culminar en “*el polo artístico cultural más importante de Latinoamérica*”: la *Ciudad de las Artes*, Este complejo edilicio abierto en 2005

¹ Este slogan no pertenece únicamente al gobierno cordobés. Por ejemplo, el Museo Oscar Niemeyer de Curitiba (Paraná) se publicitaba en 2011 con la frase “ARTE PARA TODOS visite o MON”

² Los “bienes culturales de Córdoba se hayan también protegidos por la Resolución N° 104/03 de Protección de Yacimientos Arqueológicos y Paleontológicos; la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Natural de UNESCO (ratificada por Ley Nacional Nro. 21.836); la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales (ratificada por ley Nacional N° 19.943); además, de lo dispuesto en la Constitución de la Provincia de Córdoba en su artículo N° 65.

pertenecía antiguamente al Ejército y en el se concentraron todas las instituciones educativas provinciales relacionadas con las artes.

El “*dorado*” circuito incluye en su recorrido el “*tradicional Teatro Libertador San Martín, concebido con las tendencias de los teatros líricos europeos*”; el paseo del Buen Pastor “*un ambiente de aguas danzantes, galerías de arte, capilla restaurada abierta al público, restaurantes y tiendas comerciales*”, inaugurado en 2004, ubicado en lo que fuera la cárcel de mujeres y un convento; un museo de Ciencias Naturales que “*se abre como espiral para viajar a los orígenes del universo*” y dos Museos de Bellas Artes: El Museo Superior de Bellas Artes “*Evita (ex Palacio Ferreyra)*”, que alberga “*la centenaria colección provincial de artes plásticas*” y el Museo Provincial de Bellas Artes “*Emilio Caraffa*” “*un escenario privilegiado del arte contemporáneo*”³. Todos estos museos fueron inaugurados en 2007

Los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo resultaron una oportunidad provechosa para continuar estas transformaciones del espacio público. Por ejemplo, se incorporaron a este paseo del Bicentenario⁴, el Monumento a un militar cordobés del siglo XIX⁵, y el Faro del Bicentenario⁶. También se demolió la sede del poder ejecutivo local, ubicada en la misma zona geográfica y en su lugar se construye un paseo público que albergará un Observatorio Astronómico.

En esta tarea no sólo participó el Estado provincial. La Universidad Nacional de Córdoba, con la ampliación del Museo de Antropología ubicado en la “*Media legua de oro cultural*”, y la Iglesia Católica, con la restauración de varios templos coloniales, también se integraron en este proceso de hacer “*Cultura para todos*”.

Las grandes obras públicas que facilitaban el acceso a la Cultura eran parte de unas renovaciones urbanas de determinadas áreas de la ciudad de Córdoba relacionadas con la reactivación del mercado inmobiliario y la industria de la construcción, a su vez asociados con los altos rindes del sector agrícola, especialmente del cultivo de soja. A

³ Los edificios que albergan a estos tres museos fueron inaugurados en 2007, año en que concluyó el segundo mandato del gobernador de la Sota.

⁴ Este espacio verde, aledaño al Museo Caraffa, posee 201 años de colores, que representan los hechos más significativos de la historia del país desde 1810. El número 201 simboliza el futuro. La obra fue una iniciativa conjunta del Gobierno provincial de Córdoba, la Municipalidad de la ciudad de Córdoba y el diario “*La Voz del Interior*”.

⁵ El monumento al General Juan Bautista Bustos, gobernador de la provincia de Córdoba entre 1920 y 1929, fue inaugurado el 20 de mayo de 2010 en el trayecto que une el Museo Caraffa y la Ciudad de las Artes

⁶ Este monumento, una torre de 102 mts. de altura, está ubicado a escasa distancia del Museo Caraffa y fue inaugurado el dos de junio de 2011. El Faro cuenta con un sistema de iluminación computarizada y forma parte de un proyecto más amplio que está en construcción, denominado “*Centro de Interpretación del Bicentenario y Archivo Histórico*” que supuso una inversión de nueve millones de pesos por parte del gobierno de la Provincia de Córdoba.

inicios de 2011 los mts2 construidos en la ciudad de Córdoba superaban a los de Buenos Aires, según el informe del Mercado Inmobiliario (Cf. <http://www.cacic.com.ar/adjuntos/8.pdf>). Al mismo tiempo, el turismo, fomentado por los bajos precios a partir de la devaluación de la moneda nacional de 2001, se nutría y recreaba un valor patrimonial local fundado en la singularidad del pasado cordobés y su aporte a la Humanidad.

Recuperar el patrimonio cultural y ponerlo a disposición de “todos” era un anhelo, una obligación, un slogan y una práctica gubernamental que encontraba en la declaración del “legado” jesuítico de la provincia "Patrimonio de la Humanidad" por la Asamblea Anual de la UNESCO en el año 2000. Frente a nuestros ojos, entre ruinas de las cuales surgían nuevos museos, paseos culturales, bares, centros de compras y parques, la “Cultura para todos” se hacía recurso en la reproducción del capital y del Estado.

Performances en el capitalismo cultural.

La transformación de la cultura en un recurso, asociada con el capitalismo cultural, la práctica del turismo masivo y la mercantilización de las experiencias, no sólo demanda y se realiza en una serie de performances específicas como las *vernissages* que analizamos más adelante. La teatralización y la invisibilización de los procesos de producción forman parte de las estrategias básicas del capitalismo tardío en tanto ya no consumimos sólo objetos materiales sino, fundamentalmente, “estilos de vida” y “culturas”.

Las vivencias, como planteara la Internacional Situacionista⁷, devienen mercancía bajo la lógica de la “Sociedad del Espectáculo” donde “todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” (Debord, 1999:37). El espectáculo, según las propuestas del filósofo y cineasta Guy Debord, no debe entenderse como un engaño, una realidad falsa, un suplemento del mundo real o un adorno de último momento, por el contrario “se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales” (Debord, 1999:38). Para Debord, el espectáculo es una visión del mundo objetivada que da cuenta y realiza, una vez más, la alienación de la producción capitalista garantizada por el Estado como órgano de dominación de clase

⁷ La Internacional Situacionista fue una organización de intelectuales y artistas revolucionarios formada en 1957 a partir de la fusión de colectivos de artistas de vanguardia como la “Internacional Letrista”, el “Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista” y la “Asociación Psicogeográfica de Londres”. El grupo se disolvió en 1972 y su participación se considera fundamental en la revuelta estudiantil conocida como Mayo francés de 1968, en la Angry Brigade británica y el Movimiento Ibérico de Liberación. (Cf. Plant, 2008).

que ejerce el “monopolio de las apariencias”. En la sociedad espectacular “la cultura íntegramente convertida en mercancía debe convertirse a su vez en la mercancía estelar” (Debord, 1999:159)

En la era del espectáculo y el capitalismo cultural, no sólo las performances ocupan la escena sino que el propio vocablo performance se volvió masivo. Como señala Schechner (2000) en el mundo contemporáneo, las personas viven, como nunca antes, a través de la performance. Siguiendo esta línea, programas televisivos de audiencia masiva en Argentina como “Cantando por un sueño” o “Bailando por un sueño” proponen que la realización de un anhelo (*sueño*), generalmente relacionado con alguna organización social o benéfica, se conseguiría mediante una “buena” performance coreográfica y artística sujeta a evaluación por parte de un jurado. En los mundos del arte contemporáneo también observamos una inflación de las producciones artísticas denominadas performances y la organización de festivales oficiales de performances⁸. Esta diseminación del término y de las prácticas designadas con este nombre de origen latino pero no reconocido por el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, nos permite imaginar la emergencia de una “sociedad de la performance” como parte del desarrollo capitalista contemporáneo.

Para describir esta sociedad utilizamos el término performance en un doble sentido. En primer lugar, entendemos con este término a prácticas artísticas vanguardistas que utilizan principalmente recursos dramáticos. Esta forma del arte contemporáneo, empeñada en representar lo real lacaniano (Phelam,1993), es “esencialmente el movimiento (de cuerpos y procesos de significación) que impulsa el espectáculo o el evento (Angers, 2009:180) antes que la puesta en escena de un texto previo. En segundo lugar, queremos recuperar otro de los sentidos del término performance. Antes de la llegada de los artistas de la performance y los Performance Studies (Cf. Schechner, 2000; Turner, 1986), solía entenderse por performance el rendimiento de un bien o producto. Así, se hablaba, y continúa hablándose, de: la alta o baja performance de automóviles, aceites lubricantes o acciones en el mercado de valores.

Parafraseando la definición de espectáculo que Debord (1999) propone en la tesis 4 de “La Sociedad del Espectáculo”, proponemos que “la performance no es un conjunto de acciones dramáticas sino una relación social entre las personas mediatizada por las representaciones de acciones dramáticas”. En la sociedad de la performance, las

⁸ El Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, uno de los museos de la Secretaria de Cultura del gobierno de la Provincia de Córdoba organizó en 2010 el Festival de Performances “Habeas Corpus”.

relaciones sociales devienen una representación dramática que cita y repite una experiencia anterior vacía/vaciada por la cultura del espectáculo. “Pasar” por quien uno es, es decir ser reconocido por quien uno dice ser a partir de una “buena” performance de sí, forma parte de las preocupaciones existenciales de los miembros de esta sociedad y una dimensión valorizada del yo donde se invierte tiempo, dinero y emociones. Si el espectáculo “no dice más que esto: ‘lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece’ ” (Debord, 1999:41), quizá la performance afirme que “lo que aparece rinde, lo que rinde aparece”

En esta sociedad de la performance una manera frecuente de encontrarnos con el Estado es a través de sus representaciones dramáticas que, como advierte Schechner (2000) además de ser, hacer, mostrar al hacer y explicar las acciones demostradas, hacen creer. Las performances son parte de las tecnologías de gobierno y en este sentido parte de las políticas culturales o de las políticas gubernamentales de gestión de la Cultura. Recuperando las apuestas teóricas de Max Gluckman y la llamada “Escuela de Manchester”, en relación a las “situaciones sociales”, las performances podrían ser entendidas como realizaciones efectivas de políticas culturales, y por ello constituir en una vía regia para su análisis.

Las performance de Cultura, es decir aquellas donde el Estado se muestra siendo y haciendo Cultura permiten analizar qué políticas gubernamentales se realizan en nombre de la Cultura y qué formas adquiere este hacer. ¿Qué Cultura hace el Estado? ¿Cuáles son las tecnologías de subjetivación y las formas de gubernamentalidad que se realizan en y por esas performances? ¿Cuáles son los estilos de hacer Estado que se ponen en escena? ¿Cómo se hace Estado cuando se hace Cultura?

Bibliografía

- ANGERER, Marie. 2009. “Performance y Performatividad” en Hubertus Butin /ed.) *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada
- BENJAMIN, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus
- BOURDIEU, Pierre. 1994. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action*. Paris: Éditions du Seuil
- DEBORD, Guy. 1999. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- ELIAS, Norbert. 1987. *El proceso de la Civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires: FCE.

- HOBBSBAWN Eric & Terence RANGER (eds).1984. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- KUPER, Adam. 2001. *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós.
- LEBOVICS, Herman, 2000. *La misión de Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires: Eudeba
- PHELAN, Peggy. 1993. *Unmarked. The politics of performance*. Londres: Routledge
- PLANT, Sadie. 2008. *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época posmoderna*. Madrid: Errata naturae.
- RIFKIN, Jeremy. 2002. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Paidós: Barcelona
- SCHECHNER, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires. Libros del Rojas - UBA.
- TAUSSIG, Michael. 1992. *The Nervous System*. New York: Routledge.
- TURNER, Victor. 1986. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ
- WILLIAMS, Raymond. 1980. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- YUDICE, George. 2002. *El recurso de la Cultura*. Barcelona: Gedisa.