

# Archivos, redes sociales, espectáculos, tecnologías

DOSSIER

MARÍA FERNANDA PINTA

01

Las tecnologías y los medios de comunicación revisten, en tanto *contexto e intertexto* de la escena teatral y, más ampliamente, de la escena cultural contemporáneas, un lugar central en las reflexiones actuales en torno a la noción de *espectáculo*. *Apátrida* (SPREGELBURD, 2010-2011) y *Feizbuk* (MUSCARI, 2010-2011) ofrecen algunos recorridos posibles para pensar aquella noción. Explorando los dispositivos del archivo y de las redes sociales en la web, borrando las especificidades disciplinares (teatro, historia, crítica, prácticas cotidianas), traduciendo lenguajes heterogéneos, recrean, asimismo, espacios comunes entre la escena y las experiencias mediáticas del espectador y lo invitan a elaboren sus propias traducciones y su propia historia. Lejos de una tradición que otorga al espectáculo efectos *mistificadores, alienantes y engañosos*, aquí el teatro también abandona la utopía de la *comunidad ejemplar (presencia en sí*, opuesta al simulacro y a la alienación de la representación) y adquiere la forma de una *comunidad de traductores*.

Palabras claves: archivo, red social, tecnología, SpregeIburd, Muscari

## Acerca de las tecnologías y los espectáculos

A fines de la década del 60 del siglo pasado, GUY DEBORD (1967 [2008]:34) ensaya la siguiente definición del espectáculo: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de las imágenes”. En la perspectiva del espectáculo como *dispositivo* social (entendiendo este último como un conjunto de artefactos, operaciones, saberes, normas que regulan la relación sujeto/objeto en un determinado contexto social), la sentencia del teórico francés se encuadra en un diagnóstico ampliamente con-

sensuado respecto de la apropiación y neutralización, por parte de la industria cultural, del programa de las vanguardias históricas en torno al reencuentro arte/ vida en términos de una *cultura espectacular*. SUBIRATS (1989: 184-185) reafirma esta idea señalando:

*“A este diseño total de las condiciones de vida, y de la propia organización psicológica, de las emociones y valores humanos, o sea, a esta concepción de la arquitectura elevada a síntesis completa de todas las artes, la llamo producción del espectáculo. (...) El espectáculo, que hoy define el carácter esencial de la cultura administrada, es la realidad humana artísticamente configurada en una edad en que ya el arte sólo existe efectivamente como la capacidad técnica de reproducción y producción de las formas culturales”.*

Entre los antecedentes de aquellos diagnósticos en torno a la cultura espectacular, la obra de Walter Benjamin (*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, entre otras) se ubica como una de las voces más sobresalientes. Como señala SUBIRATS (2009), el carácter original y radical de las propuestas del autor alemán reside en sus observaciones respecto de las transformaciones de la obra de arte moderna desde la perspectiva de las nuevas formas de construcción social de la realidad (derivadas de las técnicas de reproducción) y sus consecuencias tanto en los modos de percepción como de la experiencia vital del hombre moderno (empobrecimiento de la percepción de lo real, pérdida de la experiencia de la comunidad). Se trata de una teoría crítica de la sociedad que, si bien tiene como horizonte histórico el análisis del nacionalsocialismo y su *estetización de la política*, su legado aún nos interpela respecto de la dimensión social, histórica y política de la experiencia estética.

Como observa DE MARINIS (1997), nos encontramos desde hace varias décadas ante una noción ampliada de *espectáculo* que implica un cambio en la concepción de la actividad teatral como así también un cambio de paradigma cultural respecto de las formas tradicionales de entretenimiento, arte y comunicación. Por un lado, se define un concepto de creación escénica en diálogo con las formas de comunicación dominantes de la cultura contemporánea, de ahí el énfasis en los medios masivos de comunicación, el audiovisual y las herramientas tecnológicas. Por otro lado, de la antigua metáfora del *theatrum mundi* se pasa a la de la *sociedad del espectáculo* con el propósito de diversos caminos de reflexión socio-cultural. En primer lugar, desde la filosofía se interroga acerca de las condiciones tecnológicas de la sociedad industrial y posindustrial desde la perspectiva de un proceso de desrealización que atravesaría toda la trama de las relaciones de los hombres entre sí y con las cosas. En segundo lugar, una mirada comunicacional, sobre el rol social de los *mass media* en la relación entre hecho y noticia, dato e información, realidad e imagen. Por último, una observación antropológica en la que el teatro es pensado como un modelo explicativo de la vida cotidiana y los vínculos sociales a partir de la extrapolación de nociones como *performance*, representación, rol, actor, conflicto, drama, entre otras.

Más recientemente, RANCIÈRE (2010) revisa el panorama crítico y artístico en torno a la noción de *espectáculo* y, lejos de toda una tradición que la observa desde la perspectiva de sus efectos *mistificadores*, *alienantes* y *engañosos*, el autor ensaya una teoría de la *emancipación del espectador* considerando dos aspectos complementarios del problema: en primer lugar, lo que denomina *la paradoja del espectador* y que se emparenta con los principios de la prohibición platónica del teatro en una red de presupuestos que establece equivalencia (mirada/pasividad, exterioridad/separación, mediación/simulacro, público teatral/comunidad) y oposiciones (colectivo/individual, imagen/realidad, actividad/pasividad, posesión se sí/alienación). En esta línea se encuadran la crítica misma del espectáculo (por

ejemplo, las observaciones del propio Debord en torno al espectáculo como reino de la visión y la visión como exterioridad, es decir, desposeimiento de sí), como también la voluntad de devolver al teatro su esencia (por ejemplo, los críticos de la mimesis teatral desde Brecht a Artaud que señalan la necesidad de un teatro en el que los espectadores aprendan a tomar distancia crítica, afinen su mirada en pos de un compromiso activo con la realidad, o bien pierdan toda distancia y se conviertan en participantes activos en plena posesión de sus energías vitales). En todos los casos, el buen teatro es aquel que utiliza su realidad exterior, separada para suprimirla, se da como una mediación que deberá tender a su propia supresión. Finalmente, el autor francés revisa la idea del teatro en tanto *forma comunitaria ejemplar* inscrita, desde el romanticismo alemán, en la perspectiva del teatro como una forma de constitución estética, sensible, de la colectividad. Así entendida, la comunidad es *presencia en sí*, opuesta a la distancia de la representación, es un modo de ocupar un lugar y un tiempo, un *cuerpo en acto*. Para el autor a clave no estará, como desarrollaremos más adelante, en esa presencia en sí, sino en aquello que nos vuelve a todos semejantes: “es siempre la misma inteligencia la que está en funciones, una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle” (17).

Finalmente, Rancière coincide en el diagnóstico de De Marinis acerca de los nuevos modos de creación escénica vinculados a los *shows multimedia*, en un amplio panorama que incluye el cruce de las fronteras disciplinares, la revisión de sus jerarquías y la redistribución de los roles productores/consumidores pero advierte acerca de ciertos egos artísticos sobredimensionados, sobre cierto hiperconsumismo, sobre el acrecentamiento del efecto espectáculo y su falta de cuestionamiento a los presupuestos arriba señalados. ¿Qué respuesta podemos encontrar en el teatro argentino actual a este campo de discusiones en torno a la tecnología, los medios y los espectáculo? A continuación dos propuestas.

## Historia y archivo

En *Apátrida. Doscientos años y unos meses*<sup>1</sup> su realizador e intérprete, Rafael Spregelburd, traduce y actualiza con una forma escénica la acalorada polémica que el crítico español Maximiliano Auzón y el pintor argentino Eduardo Schiaffino sostienen durante 1891 en la prensa. Se debate el valor artístico de una exposición realizada en Buenos Aires por un grupo de artistas becados por el gobierno nacional tras sus estudios en Europa, entre ellos el propio Schiaffino. Pronto, sin embargo, sale a la luz otro debate, el de la fundación de un arte nacional y, con él, el del mercado del arte y las políticas culturales. Entre lo universal y lo nacional, Auzón encarnará el estigma del mal artista devenido crítico, del extranjero, del apátrida. Schiaffino, por su parte, en su defensa sobre los valores de un arte propio (regido, a su vez, por el canon europeo) se proyecta como el futuro fundador del Museo Nacional de Bellas Artes.

Se trata de la (re)construcción del discurso polémico y de las figuras antagónicas allí representadas. Toda una serie de estrategias argumentativas delinean un punto de vista, una voz, una subjetividad que se recorta, a su vez, por oposición a su interlocutor. Se ponen en juego no sólo perspectivas ideológicas

1 *Apátrida, doscientos años y unos meses* (Instituto Goethe, 2010 / El Extranjero, 2011). Dramaturgia y dirección: Rafael Spregelburd / Actuación: Rafael Spregelburd, Federico Zypce / Música: Federico Zypce / Voces en off: Erik Altorfer, Félix Estaire de la Rosa, Pablo Osuna García, Ruth Palleja, Mónica Raiola, Zaida Rico / Escenografía: Santiago Badillo / Iluminación: Santiago Badillo / Fotografía: Gabriel Guz, Ale Star / Asesoramiento histórico: Viviana Usubiaga.

contrapuestas, sino también la legitimidad de los sujetos (de sus discursos) en el dominio de la opinión pública, en el seno de un tipo específico de sociabilidad, de comunidad: el de la crítica de arte. Se ponen en juego, de esta manera, una serie de representaciones, de imágenes de sí y del otro y los diarios se vuelven escenario de un conflicto que alcanza ribetes dramáticos y espectaculares más allá de la palabra escrita para alcanzar el duelo cuerpo a cuerpo que terminará con el pleito y la mano herida de Schiaffino.

En el actual horizonte *posproductivo* (BOURRIAUD, 2007) la historia, el archivo, los cánones de las bellas artes, los gustos estéticos, las retóricas de la crítica del arte y los circuitos culturales finiseculares se ponen en contacto con los medios de comunicación y las tecnologías audiovisuales contemporáneas. El resultado es un trabajo de interpretación, reproducción, reciclaje de aquellos materiales que desactualiza los documentos históricos así como los tópicos del debate. El espectáculo redistribuye ciertos lugares comunes y jerarquías del arte y de la industria del entretenimiento y cruza fronteras disciplinares entre los discursos de las artes visuales, la música, el teatro, la historia y la crítica. Más precisamente respecto de la historia, se trata de un trabajo que dialoga con el campo de la historiografía contemporánea y su revisión de la historia del arte argentino (USUBIAGA, 1999) para insertarse, a su vez, en el horizonte del *paradigma archivístico* (GUASCH, 2011) del propio campo artístico. Sintéticamente, el archivo entraña ciertos protocolos de consignación, nace con el propósito de coordinar un corpus dentro de un sistema delimitado y articulado, a su vez, previamente. El archivo opera como un dispositivo social de memoria que establece relaciones temporales específicas entre el pasado el presente y el futuro.

Desde esta perspectiva, *Apátrida* se propone como una *máquina archivística* cuyo escenario despliega, organiza, recorta, compone, un pequeño capítulo de la historia del arte, un fragmento, desde un sistema de lenguajes y tecnologías heterogéneos. En este sentido, la manipulación de los aparatos sonoros en escena, los dispositivos de iluminación (además de las luces de la parrilla, la puesta en escena cuenta con enormes reflectores en escena, al ras del piso y en dirección a la sala que producen diferentes intensidades lumínicas y dramáticas), los objetos escénicos, el pesado cortinado de terciopelo bordo, así como la proyección de imágenes hacían ostensible el funcionamiento de la *maquinaria escénica* acenando su carácter espectacular.

En el escenario, un mismo actor (Sprengelburd) se desdobra con un máximo de histrionismo, representando alternadamente al pintor y al crítico. Fragmentos de la polémica original se mezclan con otras voces de la historia, con las del dramaturgo/actor, así como con la gestualidad, la oralidad y el ritmo que este último le imprime a cada personaje. Del otro lado, la *performance* del músico Federico Zypce se parece más a la función del coro que a la del actor. Comenta la escena dramática mezclando sonidos, ruidos y música (cumbia, *jingles* de programas de televisión, el himno nacional) con sintetizadores y artefactos musicales no convencionales. Trae también otras voces pregrabadas instaurando temporalidades diferidas respecto al *aquí* y *ahora* de la representación. A diferencia de su *partenaire*, el músico resulta un elemento artificial y exterior al debate dramático entre los personajes, crea un efecto de distanciamiento, vuelve ostensible la mirada presente sobre los acontecimientos históricos representados, sobre el archivo exhumado. El horizonte cultural desde donde el músico activa los artefactos sonoros, *sampleada*, *remixa*, *mezcla*, sonidos heterogéneos y *posproducidos* resulta, finalmente, contiguo al del espectador que, más allá del virtuosismo del *performer*, puede integrar, significar, aquellas prácticas desde su propia experiencia en el mundo de los aparatos y plataformas digitales.

Anacronismos mediante (Roque Sáenz Peña arbitra en el duelo por teléfono celular y gramófono, el recorrido de la exposición es relato por una audio-guía reproducida en *cassette*, Auzón se autodefine como el primer *punk*), el espectáculo disloca las temporalidades en clave paródica. Tecnologías y traducciones mediante, las voces del pasado se vuelven nuestros contemporáneos y, entre los *intertextos* de aquel duelo y los *remixes* de palabras y sonidos actuales, el espectáculo reedita un episodio recientemente exhumado de la historia de la constitución del sistema artístico argentino y se transforma en un dispositivo de lectura del archivo cultural.

## Redes sociales y tecnologías del yo

Mientras *Apátrida* (re)construye modalidades históricas de subjetividad y sociabilidad pública en el campo de las artes y sus instituciones, *Feizbuk*<sup>2</sup> se ocupa de explorar los mundos privados y públicos que se (re)producen en las prácticas, usos e intercambios cotidianos de las redes sociales, en este caso, del sitio web *Facebook*. Aquí la propuesta teatral no es un espectáculo, sino un ciclo de siete versiones diferentes de una única obra; el número se multiplica, además, por siete escenas, siete elencos, siete actores por elenco y siete funciones semanales. El resultado: “Feizbuk Míticos (7 que ya hicieron Muscari); Feizbuk Sex (7 chicas trans con chicos gays); Feizbuk Tours (7 extranjeros de cualquier lugar); Feizbuk Hot (7 perras y chongos a full); Feizbuk Stars (7 que la fama los merodea); Feizbuk Teens (7 pendex en estado de ebullición); Feizbuk Freaks (7 rarezas varias del montón)”<sup>3</sup>.

Como la red social que tematiza, *Feizbuk* multiplica los escenarios, los perfiles sociales y los códigos comunicacionales involucrados y los proyecta más allá de las representaciones teatrales diarias para devolverlos a la experiencia del ciberespacio y sus comunidades virtuales. De esta manera, no sólo se activa el *Facebook* en la pantalla que se encuentra en escena (por medio de una operadora que navega la web en tiempo real frente a la mirada del público y de los actores que, a su vez, comentan lo que se proyecta en la pantalla), sino que una parte de la experiencia teatral se sube a la *web* (*Facebook*, *Blogger*, *Twitter*, *YouTube*) en forma de comentarios, fotografías y videos de los artistas, los espectáculos y el público. Esta intertextualidad de idas y vueltas de la escena teatral a las redes digitales y viceversa es una operatoria que José María Muscari, su director, trabaja en otras oportunidades (*Dame Morbo*, *Crudo*, *Auténtico*) y que funciona de múltiples modos: como parte de su dramaturgia, como crónicas y entretelones de los espectáculo y de la vida de sus protagonistas, como anuncio publicitario, como *bonus track* de los espectáculos (fragmentos de videos y fotos de las representaciones, de los ensayos, camarines, afiches, etc.)

También las tipologías humanas y los temas aquí investigados constituyen una marca de la producción del director: por un lado, personalidades *freaks* (fuera de serie, extravagantes, singulares), ya sea por su condición de género, por sus hábitos, por su aspecto físico, por sus gustos, por sus excesos, sus faltas, por sus deseos, temores y fantasías; en todo caso, se trata de personalidades que,

2 *Feizbuk* (Centro Cultural Konex, 2010 / Teatro de la Comedia, 2011). Idea, dramaturgia y dirección: José María Muscari / Vestuario y arte: Vessna Bebek / Diseño de luces: David Seldes, Diego Todorouich / Realización de escenografía: Nicolás Botte / Audiovisuales: Laura Huberman / Fotografía: Griselda Seira / Asistencia general: Laura Huberman (temporada 2010), Mariana Plenazio (temporada 2011) / Productores asociados: Jose Castro Soto, Jorge Dodds, Ricardo Quiroz, Walter Quiroz / Producción y gestión: Héctor Bordoni / Lista de elencos completa en: <http://feizbukteatro.blogspot.com/>

3 Cfr. <http://feizbukteatro.blogspot.com/>

ya sea en su totalidad o en algunos de sus aspectos, quedan fuera de las convenciones del sistema social. Por otro lado, los tópicos del amor, la soledad, el sexo, la belleza, la amistad, la fama, el éxito, el teatro, la cultura *mass media*. En algunas ocasiones, personalidades y universos temáticos están jugados al modo de la representación de una ficción; en otras, se trata de los propios actores (incluyendo, en varias oportunidades al propio Muscari) haciendo de ellos mismos, presentando fragmentos de su historia personal en escena. Entre unas y otras (ficciones y realidades), sin embargo, muchas veces no hay demasiadas diferencias y este será uno de los aspectos que indaga *Feizbuk* haciendo foco, a su vez, en las personalidades virtuales o perfiles que promueve *Facebook*.

En el caso del ciclo teatral, todos los elencos reproducen, a la vez, un único texto escrito por Muscari (que puede ser modificado mínimamente). Cada uno de los siete actores de cada elenco ocupa el mismo *lugar* que algún otro actor del resto de los elencos. Las voces del texto son lugares vacíos a ser ocupados por diferentes actores que les otorgan, a la vez, su tono particular, su singularidad. Los breves momentos en los que los actores se presentan a *sí mismos* se insertan en el texto único para volver más ostensible el efecto de repetición y de *cliché* del mismo. Más allá del grado de realidad y/o ficción que se establezca entre los fragmentos biográficos y el texto dramático, su articulación pone en perspectiva dos aspectos complementarios del fenómeno de las redes sociales en internet: por un lado, ciertos principios de *teatralidad* que soportan su construcción: el espacio de representación y de mundos posibles, el carácter *performativo* (en tanto acción y proceso) de las historias de vida y de la subjetividad, la mirada del otro y el saberse observado como parte del proceso. Por otro lado, el juego de conflictos y complementariedades entre las técnicas de construcción y transformación de los individuos sobre *sí mismos* y las técnicas de coerción social, entre las *tecnologías del yo* y las *tecnologías de poder* (FOUCAULT, 2008). En esta línea foucaultiana, también DE CERTEAU (2007) observa las operaciones microbianas que proliferan en el interior de las estructuras tecnocráticas y la multitud de *tácticas* articuladas con base en los detalles de lo cotidiano con el propósito de exhumar aquellas formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en las *redes de disciplinamiento*. En este amplio horizonte de estudios sociales y antropológicos sobre la articulación entre las *artes de sí* y los *dispositivos sociales de control y dominación*, el modelo teatral ha despertado, como señalábamos más arriba, un gran interés (ceremonias sociales, pequeños rituales cotidianos, presentación de sí, etc.).

Los colectivos sociales más o menos estereotipados que explora *Feizbuk* (adolescentes, turistas, gays y transexuales, seudocelibridades, actores, etc.) nos permiten observar ciertos modelos de sociabilidad desde un complejo equilibrio entre las imágenes y representaciones (de sí mismo, de los otros, del entorno social) cristalizadas, vaciadas de sentido y su reelaboración, su dinamismo, su apropiación por las diversas discursividades sociales (Amossy y Herschberg Pierrot, 2005). Un ejemplo de ello lo ofrece el texto dramático. Si bien la repetición de un mismo texto en todas las versiones fija cierta progresión de secuencias (monólogos, coreografías, canciones, proyecciones de imágenes), esquematiza ciertos tópicos de discusión en torno al *Facebook* (perfiles, contactos, usos compulsivos, exhibicionismo, personajes indeseables) su actualización en la voz de cada actor (con su pertenencia a determinado grupo social, su edad, su profesión, su condición sexual, su propia biografía) despliega los matices, las contradicciones y los sentidos posibles de un mismo texto. El repertorio de estereotipos y *clichés* ponen en escena los *ideologemas* subyacentes a los discursos cristalizados y su *doxa*, pero su actualización en unos sujetos concretos, ellos mismo excéntricos, *freaks*, *fuera de sistema*,

se vuelve una nueva (contra)argumentación que señala tanto la fuerza del sistema como su carácter histórico, cultural e ideológico. Un segundo ejemplo lo ofrece el reciclaje de la cultura de los *mass media*, de las prácticas estéticas y comunicacionales cotidianas y de las tecnologías. Como en otros espectáculos de Muscari, el valor no está puesto en la originalidad de la obra de arte, sino en el trabajo de *bricolage* de diversos materiales, propios y ajenos, en clave de una *operatoria post-productiva* que dinamiza las jerarquías cristalizadas de los productos culturales. De este modo, el espectador puede comparar su propia *doxa*, sus propios lugares comunes desde sus propias prácticas comunicacionales; reflexionar finalmente, acerca *lugares comunes* en tanto lugares compartidos con los otros, cruce de *subjetividades*.

## Teatro y *mass media*: contextos, intertextos, traducciones

Como pudimos observar hasta aquí, en tanto *contexto e intertexto* de esta escena teatral y, más ampliamente, de la escena cultural actual y sus prácticas, las tecnologías y los medios de comunicación revisten un lugar central en las reflexiones contemporáneas en torno a la noción de *espectáculo*. *Apátrida* y *Feizbuk* ofrecen algunos recorridos posibles para pensar aquella noción. Explorando los dispositivos del archivo y de las redes sociales en la web, borrando las especificidades disciplinares (artes escénicas, visuales, música, video, historia, crítica), traduciendo lenguajes heterogéneos, propician, asimismo, que los espectadores elaboren sus propias traducciones y su propia historia. Desplegando lenguajes, operaciones, estrategias, modos de uso y apropiación de las tecnologías y los medios a la manera de algunas de las prácticas estéticas y comunicacionales contemporáneas, recrean espacios comunes entre la escena y las experiencias mediáticas del espectador. Aquí el teatro abandona la utopía de la *comunidad ejemplar* (como *presencia en sí*, opuesta a la distancia, al simulacro y a la alienación de la representación) y adquiere la forma de una *comunidad de traductores*.

¿Cuál es el alcance de esta teoría de la traducción? Dos aproximaciones finales. Según BOURRIAUD (2009), la traducción, en tanto práctica de desplazamiento, realza el paso de los signos de un formato a otro, transfiere elementos de una cultura visual, filosófica (donde estaban estrictamente codificados y fijados) a otra donde se ven puestos en movimiento y quedan al alcance de una lectura crítica. En los espectáculos analizados esta operación de traducción se presenta en al menos tres niveles: pasaje de fronteras disciplinares (artes escénicas, visuales, música, video, historia y crítica del arte), desplazamiento de una esfera de la vida social a otra (entre las prácticas artísticas y las prácticas de vida cotidiana en torno a plataformas multimedia) y de un contexto histórico a otro (siglo XIX, Siglo XXI en el caso de *Apátrida*). Asimismo, la traducción se presenta como una forma ética de reconocimiento del otro en tanto búsqueda de una resonancia entre los códigos y referencias propios con la historia ajena. Esta perspectiva coincide con la de Rancière, cuya reflexión acerca de la traducción funciona como base de la *práctica emancipadora del maestro ignorante*. A diferencia de la *pedagogía* (y la escena) *embrutecedora*, la distancia entre maestro y aprendiz (entre artista y espectador) no es un mal a abolir, sino que es la condición normal de toda comunicación, es el camino desde aquello que el *ignorante* ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender. El autor señala:

*“El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo, o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que nos vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra” (23).*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AMOSSY, Ruth y Anne HERSCHBERG PIERROT (2005). *Esterotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- BOURRIAUD, Nicolás (2007) *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DE CERTEAU, Michel (2007) *La invención de lo cotidiano (Vol.1)*, Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México.
- DE MARINIS, Marco (1997) "A través del espejo: el teatro y lo cotidiano". En *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 171-186.
- DEBORD, Guy (2008) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca. (Versión original 1967)
- FOUCAULT, Michel (2008). *Tecnologías del yo*. Buenos Aires: Paidós.
- GUASCH, Anna María (2011) *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) "El espectador emancipado". En *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 9-28
- SUBIRATS, Eduardo (1989) *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- SUBIRATS, Eduardo (2009, diciembre). "De la reproducción técnica al espectáculo". En *Señas y Reseñas*. Centro de Estudios Visuales de Chile. Disponible en: <http://www.centroestudiosvisuales.cl>
- USUBIAGA, Viviana (1999). "Pinceles, plumas y sables. La Exposición Artística de 1891". En *III Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires.