

Resistiendo el presente: Félix Guattari, arte conceptual y producción social*

nomadas@ucentral.edu.co • PÁGS.: 156-167

Stephen Zepke**

Traducción del inglés: Mónica Zuleta***

Este ensayo explora la comprensión de la estética de Félix Guattari como práctica política a través del desarrollo de las implicaciones del vanguardismo, de acuerdo con su lectura del “ready-made”. Dicha lectura revitaliza las ambiciones políticas del proyecto vanguardista, postula una genealogía alternativa que surge en el trabajo de algunos artistas conceptuales latinoamericanos y de la artista norteamericana Adrian Piper, y ofrece estrategias políticas claras y efectivas para la práctica del arte contemporáneo.

Palabras clave: estética, ready-made, práctica política, pragmática, genealogía.

Este artigo explora a compreensão da estética de Félix Guattari como prática política através do desenvolvimento das implicações do vanguardismo, de acordo com sua leitura do “ready-made”. Tal leitura revitaliza as ambições políticas do projeto vanguardista, postula uma genealogia alternativa que surge no trabalho de alguns artistas conceptuais latino-americanos e da artista norte-americana Adrian Piper, e oferece estratégias políticas claras e efetivas à prática da arte contemporânea.

Palavras-chaves: estética, ready-made, prática política, pragmática, genealogia.

This essay explores Guattari’s understanding of aesthetics as a political practice, by developing the implications for the avant-garde found in Guattari’s reading of the readymade. Such a reading re-vitalises the political ambitions of the avant-garde project, and launches an alternative genealogy of the readymade that emerges in the work of some Latin American Conceptual artists and the American artist Adrian Piper, and offers clear and effective political strategies to contemporary art practice.

Key words: aesthetics, political practice, ready made, pragmatic, genealogy.

ORIGINAL RECIBIDO: 04-VII-2006 – ACEPTADO: 15-VIII-2006

* Esta investigación es continuación de la tesis doctoral titulada *Art as abstract machine, ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari* realizada en la Universidad de Sydney (Australia) en el año 2002. En sus desarrollos actuales ha sido financiada por la Akademie der bildenden Künste Viena, Austria.

** Profesor e investigador de filosofía, cine y teoría del arte en la Akademie der bildenden Künste. E-mail: s.zepke@akbild.ac.at

*** Coordinadora de la Maestría en Investigación en Problemas Sociales Contemporáneos y del Grupo de investigación *Socialización y Violencia* del IESCO-UC.

En un tono típicamente apocalíptico, Jean Baudrillard al referirse a Marcel Duchamp, condenó el arte contemporáneo, su “nulidad” e insignificancia. En relación con el “ready-made”, señaló: “toda la banalidad del mundo pasa a la estética e, inversamente, toda la estética se vuelve banal: toma lugar una comunicación entre los campos de la banalidad y la estética que, en el sentido tradicional, supone el fin de la estética” (Baudrillard, 2005: 52). Desde una posición casi exactamente contraria, Félix Guattari posicionó al “ready-made” como principio del paradigma estético o, por lo menos, como su ejemplo privilegiado. “Marcel Duchamp declaró”, cita Guattari con gesto aprobatorio, que “el arte es un camino que nos conduce hacia regiones que no están gobernadas por el tiempo y el espacio” (Guattari, 1995: 101). Estas dos concepciones opuestas ilustran la discusión actual sobre

las posibilidades políticas del arte: para unos, el colapso del arte en la vida diaria, a través del “ready-made”, ha conducido a la instrumentalización de la práctica estética¹; para otros, a la creación de una ontología política de transformación y, con ella, a la invención de mundos nuevos y desconocidos. En sentido estricto, las dos posiciones no suponen simplemente tomar partido. Es innegable que el arte está siendo instrumentalizado por el capitalismo global; más grave aún, que el uso de la estética por los medios masivos de comunicación (“las industrias del afecto”), es qui-

zás el mecanismo más importante de control biopolítico contemporáneo. Sin embargo, a pesar de su pérdida de autonomía, el arte –o la estética– también es capaz de llevar a cabo un ataque renovado a las condiciones contemporáneas del Imperio. Entonces, el problema no se resuelve al tomar partido o, por lo menos, no todavía. Por el contrario, su solución supone primero conocer las maneras como el arte conceptual y el contemporáneo, producto de la tradición vanguardista de Duchamp, está conduciendo



Escuela de San Roque, Antioquia, Guillermo Melo G., 1988. BPPM.

do, simultáneamente, al fin y al inicio de la resistencia política del arte. A mi juicio, solamente de esta forma podremos comprender cómo nuevamente el arte puede unirse a la vida en una resistencia efectiva para el presente.

Debo aclarar que, en lo que atañe al potencial de la resistencia política inherente a la práctica estética, comparto el punto de vista de Guattari. Sin embargo, no estoy de acuerdo con su explicación sobre la categoría ontológica del paradigma estético, puesto que subordina las prácticas artísticas².

Creo que la posición política que emerge de la ontología de Guattari, y de pensadores similares como Antonio Negri, tiende a afirmar procesos críticos a expensas de prácticas que normalmente entendemos como artísticas. Este ensayo explora la comprensión de la estética de Guattari en cuanto práctica política y desarrolla las implicaciones del vanguardismo, de acuerdo con su interpretación del “ready-made”. A mi juicio, tal interpretación revitaliza las ambiciones políticas del proyecto vanguardista y postula una genealogía alternativa, que surge en el trabajo de algunos artistas conceptuales latinoamericanos y de la artista norteamericana Adrian Piper; igualmente, ofrece estrategias políticas claras y efectivas para la práctica del arte contemporáneo.

Retornemos al “ready-made” de Duchamp, porque es la condición de posibilidad del tipo de práctica artística

del que nos ocuparemos. Guattari argumenta que este arte –él discute primero *Bottle Rack*– “funciona como el disparador para una constelación de universos referenciales enganchados a reminiscencias íntimas (la mansarda de la casa, un cierto invierno, los rayos de luz sobre telarañas, soledad adolescente) y a connotaciones de un orden cultural y económico –el tiempo cuando las botellas eran lavadas con un cepillo de botellas...” (Guattari, 1996a: 164). El estante de las botellas de Duchamp aparece aquí como un evento generador de un proceso autopoiético, que crea un

campo abierto de afectos “pre-personal” (Guattari lo llama ‘subjetivación’) que acompaña las dimensiones personal y social (*Ibid.*: 158). Como arte de vanguardia, *Bottle Rack* no es un producto sino un productor de una constelación única de relaciones afectivas, que sobrepasa los límites de la subjetividad burguesa para construir y expresar nuevos tipos de colectivos sociales³. Según esta aproximación, el “ready-made” reviste la obra de arte (entendida como un proceso y no como un objeto) con un aura benjaminiana de singularidad que escapa y resiste a formas mecánicas de reproducción social (*Ibid.*: 164)⁴. Lo que hace falta en la descripción de Guattari, no obstante, es relacionar esta transformación específicamente con el arte. Él no describe un objeto de arte o, por lo menos, ninguno de los afectos que describe son producto de algo normalmente asociado con el arte. De hecho, Guattari no toma del “ready-made” ninguna

estrategia artística, sino más bien lo utiliza para demostrar que los procesos creativos autopoieticos y a-subjetivos del paradigma estético están siempre listos para el trabajo, ¡aun en un humilde estante de botellas! Sin embargo, reversa el proyecto vanguardista porque, en vez de lanzar un ataque a la barrera entre el arte y la vida, él anuncia que, en primera instancia, ¡esta barrera nunca existió! En consecuencia, a pesar de que parece ignorar las cualidades artísticas de

dicha técnica es, precisamente, este aspecto lo que hace tan útil su perspectiva. En efecto, su insistencia sobre la naturaleza cotidiana de la producción de los afectos del “ready-made” va en contra del clamor histórico estandarizado del arte, que dice que esta técnica transforma el arte en un asunto conceptual y discursivo⁵. Según esta



Corredor y calle de Mompox (detalle), Guillermo Melo G., 1999. BPPM.

última interpretación, Duchamp, y mucho del arte conceptual que lo sigue, hace uso del “ready-made” para volver inmaterial el arte. Por el contrario, para Guattari esta técnica produce afectos indisolubles de un ensamblaje material más amplio que, a la vez que construye, expresa. De acuerdo con Gilles Deleuze y Guattari, este ensamblaje es un “territorio” y, como resultado del “ready-made”, es una construcción /expresión –una subjetivación– que organiza la vida

animal⁶. Como tal, el afecto no es ni conceptual ni discursivo, y su expresión de una red de relaciones materiales envuelve la subjetividad en un campo social más amplio que está siempre bajo construcción. Aquí el “ready-made” de Guattari actúa en una dimensión, al mismo tiempo estética y animal, y se parece muy poco al duchampiano que no

emerge de un proceso estético, sino más bien niega tal proceso en la producción de una “anestesia” que lleva la mente del espectador a otras regiones más “verbales” (Duchamp, 1973: 141). De tales regiones discursivas habla Duchamp en su entrevista con James Johnson Sweeney en 1955. De hecho, el inicio de la cita que Guattari toma de Duchamp dice: “yo creo que el arte es la única clase de actividad en la cual el hombre como hombre se muestra a sí mismo como un verdadero individuo capaz de ir más allá de la fase animal. El arte es una apertura hacia regiones que no están reglamentadas por espacio y

tiempo”⁷. Por lo que, para Duchamp, el arte involucra un acto discursivo de nominación que abre una realidad “no retinal” propia del pensamiento humano. Tal posición difiere de la comprensión de la estética de Guattari como creación de afectos que, al mismo tiempo, construyen y expresan entidades emergentes (territorios) en una producción subjetiva de la vida social. De manera que, el “ready-made” de Guattari revitaliza el proyecto vanguardista y produce afectos, a la vez,

estéticos y vivos, con los cuales se da entrada a la posibilidad de una práctica de arte que interviene directamente en los procesos de producción social. Esta línea de argumentación, no obstante, permanece implícita en Guattari. Queda por verse cómo, desde finales de los sesenta y principios de los setenta, ciertos artistas conceptuales de Latinoamérica y la artista norteamericana Adrian Piper, ya habían comenzado a utilizar en sus obras esta misma comprensión del “ready-made”.

Entramos dentro del reino de la recepción de Duchamp, entendido como un campo del estudio histórico del arte que intenta identificar los diferentes usos que el arte conceptual ha hecho del “ready-made”. Muchos comentaristas distinguen entre dos versiones del arte conceptual: una que descansa en la filosofía lingüística analítica (ejemplarizada por la concepción tautológica de Joseph Kosuth del “Arte como Idea”: (1991)), y otra, que utiliza la lingüística estructuralista (llamada a menudo “arte sistémico” y tipificada por el trabajo de Sol LeWitt⁸). Ambas versiones privilegian las condiciones discursivas del arte y desarrollan explícitamente el “giro lingüístico” que Duchamp hace con el “ready-made”. Pero este campo de estudio fracasa en reconocer una herencia alternativa del “ready-made”, que explora su papel en la producción de los afectos, su potencia para la transformación social y la necesidad de desarrollar una comprensión del vanguardismo como inmanencia del arte y de la vida.

Antes de que elaboremos esta última posición con más detalle, analicemos el amplio rechazo del

arte conceptual que presentan Deleuze y Guattari en su libro *What is the philosophy?* Ellos argumentan que el arte conceptual, al querer abarcarlo todo (por ejemplo, el “ready-made”), desmaterializa el arte y lo hace indiscernible de la “opinión” del observador, quien es el que dice “esto es arte”. Por consiguiente, según su punto de vista, el arte de Duchamp no produce ni afectos ni conceptos, sino que reduce “el concepto a la *doxa* del cuerpo social o de la gran metrópoli americana” (Deleuze y Guattari, 1994: 198). Así, la herencia del “ready-made” en el arte conceptual continuó tal banalización y condujo a las “ideas de los hombres” del capitalismo global, quienes manufacturan la opinión y la mercadean de acuerdo con los universales de la comunicación (*Ibid.*: 10-11).

Este argumento nos conduce a la notable confluencia por la desmaterialización que, en los años sesenta, compartieron el capitalismo y el arte: por un lado, la desmaterialización capitalista de la mercancía y del trabajo; por otro, la del objeto de arte y del artista en el arte conceptual. Lo que hace esta confluencia más significativa es que la tentativa del arte conceptual de producir una obra de arte inmaterial, por fuera del trabajo inmaterial, fue concebida como modo de resistencia al mercado. Para decirlo de manera simple, si, por un lado, la obra de arte no tenía existencia material y si el trabajo que la producía simplemente era un proceso del pensamiento que, en principio, podía ser hecho por cualquiera, entonces, muchos artistas conceptuales dijeron: ¿qué podría venderse? La ingenuidad de esta

posición fue obvia, porque el arte conceptual se acompañó inmediatamente de un auge en el mercado que estableció una nueva categoría de la inversión: el arte contemporáneo⁹. Igualmente, no dejó de sorprender que este mercado principalmente estuviera asociado con las “industrias de la información”, y que sus nuevos coleccionistas fueron las corporaciones y los ejecutivos de los sectores del comercio, la publicidad y los medios masivos¹⁰.

La captura del arte conceptual por el capital corporativo, en efecto, reterritorializó la desmaterialización del objeto de arte y del artista y las convirtió en mercancías, a través de la firma del artista, o mejor, de la incapacidad del arte conceptual para abandonar al sujeto creador, individual y autónomo. La integración del arte conceptual dentro de la lógica del mercado que procuró resistir, continúa hoy (de hecho, era y es su “resistencia” que es su punto de venta más fuerte). Justamente, ella se ha ampliado a tal punto, que los encargados de la comercialización miran hacia el arte contemporáneo para encontrar nuevos mecanismos estéticos con los que se haga factible la explotación comercial del reino de los afectos¹¹.

Tal es, entonces, el *quid* del problema. El arte conceptual surge al mismo tiempo que varios de los mecanismos más importantes del capitalismo global, y comparte muchas de las estrategias por las que la desmaterialización se une a la economía globalizada del mercado. Como he dicho, esta confluencia es, simultáneamente, la condición de posibilidad para la práctica política del arte contemporáneo y

para su instrumentalización dentro del reino del biopoder. A continuación procuraré separar estas dos prácticas. Para ello sugiero distinguir entre aquellas prácticas conceptuales y sus herederas contemporáneas que: primero, desmaterializan el arte al acentuar sus características discursivas; segundo, producen afectos privados para el mercado y tercero, procuran producir afectos a-significantes y a-subjetivos capaces de transformar las enunciaciones colectivas. Esto nos lleva, de nuevo, a la afirmación de Guattari del “ready-made” como una producción de afectos que expresa ensamblajes sociales y que escapa a la explotación capitalista, al dejar atrás su maquinaria semiótica de estandarización. Lo que hay que desarrollar todavía es la manera como las estrategias artísticas particulares, que usan de esta forma el “ready-made”, pueden ser entendidas como procesos políticos que funcionan dentro del “paradigma estético” de Guattari.

La construcción de una genealogía del arte conceptual no discursivo, obviamente sobrepasa los límites de este ensayo. Sin embargo, mis ejemplos de arte conceptual latinoamericano y del trabajo de la artista estadounidense Adrian Piper, son un primer acercamiento a esta genealogía y a la cuestión más amplia de entender el arte en los términos que propone Negri; es decir, como “una práctica social de la militancia subversiva y transformativa” (2004: 155). Lo que estos trabajos comparten es el rechazo al “giro lingüístico” del arte conceptual y a la asunción de que el lenguaje es el factor más importante en la construcción del arte, del sujeto y, en última instancia, de la

vida colectiva. En cambio, este arte conceptual más políticamente motivado, se funda desde un lugar en el que el arte, el sujeto y la vida social son estructurados por factores ideológicos no-lingüísticos que, a través de los afectos, actúan directamente sobre la vida¹². En este sentido, ambos ejemplos, el “conceptualismo ideológico” latinoamericano¹³ y el trabajo de Piper, se separan del contexto institucional para intervenir las relaciones afectivas que estructuran la vida social. Este movimiento refleja una preocupación por un contexto político más amplio: las fallas de los programas del *desarrollismo* latinoamericano (modernización) y los ascensos de las dictaduras militares y, en el caso de Piper, el movimiento feminista por los derechos civiles. Lo que emerge es una politización directa de las estrategias artísticas del vanguardismo, con la que se intenta romper, mediante una intervención estética en el reino sociopolítico, las barreras entre arte y vida. Como se lee en el manifiesto argentino de 1968, del *Grupo de Artistas de Vanguardia*:

El Arte Revolucionario es la manifestación de ese contenido político que lucha para destruir la filosofía artística y estética obsoleta de la sociedad burguesa, integrando en las fuerzas revolucionarias que luchan, las formas de opresión económica de la dependencia y de la clase –es, por lo tanto, un arte social– (Gramuglio y Rosa, 1968: 77).

Lo más significativo del “conceptualismo ideológico” es que no entiende la ideología en términos de su contenido discursivo, sino como un campo de coerción afec-

tiva. En contra de la operación política de los afectos, el “conceptualismo ideológico” ofrece dos estrategias amplias de resistencia social, que se asemejan a las sugerencias de Guattari con respecto a una política del “paradigma estético”. La primera, implica la construcción de nuevas colectividades no-discursivas a través de intervenciones estéticas que provocan “la participación sensorio-corporal” (Oiticica, 1967: 41). La segunda, supone la apropiación de las redes existentes de los medios masivos de comunicación para la “contra-circulación” de mensajes políticos y la revelación de las operaciones ideológicas de los medios.

El trabajo de los artistas brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica son los ejemplos más conocidos de esta primera aproximación. La participación, o la relación, fue el elemento central de su trabajo, organizada por medio de la creación de afectos no discursivos. Los trabajos de Oiticica exploraron ambientes sensoriales (*Tropicália*, 1967) y ambientes utilizables (*Parangolé* los cabos) que requerían del “espectador” para ser terminados; estos trabajos afirmaron una sociabilidad singularmente brasileña (asociada, respectivamente, a la favela y a la samba) en contra de la comercialización del mundo (arte) americanizado. Lygia Clark también trabajó con el “medio” de la participación pública, a través de objetos simples que, cuando se manipulaban, producían una conciencia de la corporeidad a-significante en un cuerpo social, construida mediante los afectos. Posteriormente, el trabajo de Clark se dirigió hacia prácticas “terapéuticas” no-lingüísticas anti-freudianas¹⁴. Los tra-

bajos de Oiticica y Clark previeron una “nueva objetividad” y definieron colectivamente una nueva “verdad” de la relación social que era inesperada y contingente, y un nuevo “objeto” que fue democráticamente producido; pero que actuaba en contra de los mecanismos de conformidad social.

El trabajo de Adrian Piper desarrollado a principios de los setenta, también exploró el arte como mecanismo político capaz de una producción colectiva de la vida social. Su obra más conocida de ese entonces, *Catalysis IV*, le supuso desplazarse por la ciudad, en autobús y otros medios de transporte, con una toalla blanca de mano que rellenaba su boca. El gesto simple de bloquear la boca cambia de posición el modo de enunciación, del signifiante al cuerpo, y de la exposición subjetiva a la relación social; revela la programación social de los afectos que produce el sexismo y el racismo (Piper es una mujer negra), y procura catalizar la producción de nuevos e inesperados afectos que den un sentido renovado a la vida colectiva¹⁵. Para Piper, el “ready-made” es su propio cuerpo, y los circuitos ideológicos que lo producen y se reproducen a través de él, y su trabajo lo emplea en una estrategia, a la vez política y estética, tendiente a catalizar los afectos singulares en contra de las relaciones sociales opresivas. Como tal, el arte es una práctica subjetiva y colectiva, y la producción de Piper sobre los afectos actúa en el punto exacto de su im-

plicación recíproca. La artista llama a esta práctica “meta-arte”:

En la elucidación en un nivel personal del proceso de hacer arte, el meta-arte critica y procesa las maquinaciones necesarias para mantener a esta sociedad como está. Permite el escrutinio del modo como el capitalismo trabaja en nosotros



Calle de Yarumal, Antioquia (detalle), Jaime Osorio Gómez, 1983. BPPM.

y a través de nosotros; por lo tanto, cómo vivimos, pensamos, lo que hacemos como artistas; qué clase de interacciones sociales tenemos (personal, política, financiera) (Piper, 1973: 299,301)¹⁶.

El trabajo de Piper se conecta con el de Guattari. Ambos buscan dirigir los afectos en contra de las valoraciones normalizadas y estereotipadas, con miras a catalizar directamente en la vida nuevos procesos colectivos de auto-organi-

zación. Piper nos ofrece un ejemplo de lo que Guattari llamó “revolución molecular”: un movimiento micro-político que evita la teleología del vanguardismo histórico y de sus ambiciones heroicas de una revolución total (teleología que comparten muchos artistas revolucionarios latinoamericanos), mientras que conserva y desarrolla el gesto vanguardista de rechazo a una esfera autónoma e individualizada de la producción artística, en favor de un proceso estético implicado directamente en las prácticas colectivas de la vida.

El “conceptualismo ideológico” y el trabajo de Adrian Piper están muy cercanos al concepto de Guattari de “metamodulación”, una práctica que él liga directamente al “esquizoanálisis”¹⁷. Estos trabajos intentan intervenir en los procesos colectivos que producen subjetividad, primero, analizando cómo los colectivos alcanzan este punto, y segundo, introduciendo un proceso de “auto-poiesis” que revitaliza la vida al liberarla de la valoración capitalista y al afirmar sus afectos a-significantes, al tiempo que le devuelve a los colectivos el manejo social. De hecho, estos dos trabajos artísticos son ejemplos de la práctica que Guattari supone como integrada a las operaciones políticas del paradigma estético: en primer lugar, la afirmación de un acontecimiento aleatorio como el ímpetu para una desterritorialización de la estandarización y el control sociales; en segundo lu-

gar, la reterritorialización de ese acontecimiento alrededor de procesos de auto-organización¹⁸.

Lo que es particularmente significativo aquí es la manera como el “acontecimiento” prepara la catálisis de la transformación social. Como resultado de un encuentro que no puede predecirse, la acción del “acontecimiento” es aleatoria pero, simultáneamente, emerge de un proceso detallado del análisis que se refleja sobre el cuerpo social dentro

del cual actúa, y circunscribe un ámbito de actividad que puede ser identificado como “arte”. El “conceptualismo ideológico” y el trabajo de Piper, por lo tanto, complementan y perfeccionan el de Guattari, porque al usar el “ready-made” para producir ensamblajes afectivos que actúan directamente dentro de lo social, evaporan la distinción entre el arte y la vida y re-evalúan, sin subsumir, el arte –o quizás el término “estética” de Guattari es mejor– como práctica política. Esta nueva evaluación del valor del arte le da un estatus ontológico por el cual, como Piper dice, “éste acecha en medio de las cosas” (Piper, 1996, 37). Aquí el artista es pensado como inseparable de su medio: el cuerpo social, y de su trabajo: la transformación social¹⁹. Pero esto no significa que el arte desaparece en la acción política. Por el contrario, Oiticica insiste en que el objeto del arte es el que actúa políticamente, tal como Piper insiste en que es el artista quien realiza la



Balcón boyacense, Horacio Gil Ochoa, 1995. BPPM.

catálisis social, no simplemente el individuo de la vida diaria²⁰. Similarmente, tales intervenciones estéticas no son activismo, puesto que su insistencia respecto a la producción de afectos no-discursivos, claramente las distingue de acciones políticas organizadas. Sin embargo, en este tipo de trabajo, el arte se ha re-evaluado: ahora su valor es la fuerza del cambio (micro-político) que produce, más que el juicio emitido desde un estándar estético externo o desde las ambiciones “absolutas” del proyecto vanguardista histórico. Como lo señaló León Ferrari en 1968, con respecto al proyecto de Tucumán: “el arte no será ni belleza ni novedad, será eficacia y disturbio. La obra de arte acertada será la que, en el contexto en el cual el artista se mueve, tendrá un impacto similar al que tiene un ataque guerrillero sobre el modo particular de liberación de un país” (citado por Ramírez, 2000: 81).

Podemos entender, entonces, como el “conceptualismo ideológico” y el trabajo de Adrian Piper son técnicas estéticas que sirven para administrar procesos libertarios de enunciación colectiva, es decir, de intervención, planeamiento y construcción de la vida social. Estos procesos experimentaron una reevaluación fundamental después del malestar de finales de los 60, y emergieron como mecanismos inmanentes de producción biopolítica. Como vi-

mos, estos ejemplos exploran las posibilidades estéticas de aquello que Negri llama, “una reapropiación de la administración, una reapropiación de la esencia social de la producción, de los instrumentos de la comprensión de la cooperación social y productiva” (Negri, 1996: 221). Sugiere que ella debe alcanzarse gracias a “un ejercicio de trabajo individual planteado dentro de la perspectiva de la solidaridad” (*Ibid.*), que es una buena descripción de la práctica conceptual que hemos considerado. Tal labor artística es inmaterial, afectiva y construye “los soviets intelectuales de la masa” (*Ibid.*). Estos son los ensamblajes afectivos formados alrededor de la intervención estética de los procesos de la administración social, que provocan procesos democráticos alejados de formas institucionales de estandarización y control, y de las mercancías del comercio del arte. Estas intervenciones son –una vez más Negri da una buena descripción de tal tra-

bajo conceptual– “un mecanismo a partir del cual una democracia del cada día puede organizar comunicación activa, interacción entre los ciudadanos y, al mismo tiempo, producir aumentos de libertad y subjetividades complejas” (*Ibid.*).

Es oportuno retomar la muy conocida descripción de arte conceptual de Benjamin Buchloh: “la administración de la estética”. Su análisis es pertinente en cuanto él argumenta que dicha administración es, al mismo tiempo, cómplice con y resistente al capitalismo de los años sesenta. Como resultado de lo anterior, ella provoca otro mecanismo para evaluar las estrategias políticas que el arte conceptual lega a sus herederos contemporáneos. Por un lado, argumenta Buchloh, la fascinación del arte conceptual con el “vernáculo de la administración” convierte en mercancía los mecanismos del trabajo inmaterial y de la producción posfordista, para que estén al servicio del mercado del arte y del museo: tal acción remueve el arte del ámbito de la lucha política. Esta estrategia, que Buchloh asocia a la versión de arte conceptual de José Kosuth, conserva la autonomía y la especialización del arte, mientras minimiza la maquinaria capitalista de administración y la comercializa como un nuevo producto artístico. La separación entre el arte y la vida que ésta representa es, exactamente, lo que rechazan Guattari y Negri, cuando dicen que el arte conceptual solo permite las burocracias transcendentales de la administración como el museo, las cuales explotan y controlan procesos de producción colectiva²¹. Buchloh opone a Kosuth el trabajo de Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel

Broodthaerso, que desarrolló una “crítica institucional”, en la que las burocracias y los mecanismos ideológicos del museo fueron vueltas contra sí mismas.

De acuerdo con Buchloh, este trabajo tuvo éxito en utilizar el anonimato y la inmaterialidad de la práctica conceptual para atacar los aparatos administrativos de las instituciones del arte, en especial, la figura del artista individual y la forma mercancía de la obra de arte. En este aspecto, sus análisis se asemejan a los nuestros. Sin embargo, el problema de su apuesta, al igual que en el trabajo fundacional de Peter Bürger, es lo que tal apuesta sigue; “la crítica institucional” es amortajada en *pathos*. Si bien, de acuerdo con Buchloh, la “crítica institucional” es la última de las erosiones (y quizás la más eficaz y devastadora) “de aquellas que tradicionalmente han sujetado la esfera separada de la producción artística”, este último suspiro vanguardista solo ha tenido éxito en repavimentar el camino por donde “se reinstalará con renovado valor”, el espectáculo de la pintura y la escultura (Buchloh, 1990: 143). Por otro lado, no obstante, él alega que, si la crítica institucional de estos artistas conceptuales fuera a tener éxito, ello significaría la desaparición del arte en su conjunto²². A mi juicio, de manera acertada, Hal Foster ha precisado que el pesimismo de las apuestas de Bürger y Buchloh es generado por su compromiso con una concepción dialéctica de la revolución vanguardista, entendida como proceso de negación²³.

Ahora podemos apreciar la importancia que tiene la lectura hecha por Guattari de Duchamp. Si

el “ready-made” es el principio del vanguardismo, solo lo es en la medida en que reemplace la separación entre arte y vida con una ontología política del paradigma estético. Esta re-evaluación del arte como vida no supone la sustitución del arte por los términos dialécticamente opuestos de un proceso de negación, sino la aparición de una estética afirmativa definida por procesos de producción social. Tal acción la podemos ver claramente en el “conceptualismo ideológico” y en el trabajo de Piper, donde la crítica institucional no es un blanco declarado, sino que aparece como un “éxodo” inherente a sus intervenciones creativas en lo social. Por lo tanto, la “crítica institucional” escapa a su captura por la dialéctica de sus fallas o por la desaparición del arte, y surge como “éxodo institucional” propio de un modo específicamente artístico de intervención política en la vida diaria²⁴. En este sentido, entonces, dichos artistas ejemplifican lo que Guattari ha llamado “análisis institucional” –un proceso por el cual los mecanismos institucionales son abiertos sobre otros campos–, al desterritorializar el control burocrático de la creatividad del trabajo en museos y en el mercado, y al transformar la administración de la producción social en un proceso colectivo directamente democrático.

Por otra parte, hoy es evidente que las estrategias estéticas contemporáneas deben dirigirse contra nuestras formas de control administrativo, particularmente contra el uso de los medios masivos sobre los afectos y sus efectos en la producción de subjetividades obedientes. Esta tarea, quizás, requiera otra investigación que vaya más allá de las

posiciones contorneadas por el “conceptualismo ideológico” y el trabajo de Adrian Piper. Cabe anotar, que los experimentos tempranos en esta materia, también surgieron dentro del movimiento del arte conceptual latinoamericano. El trabajo del *Grupo de Artistas de Vanguardia*, implicado en el movimiento argentino *Tucumán Arde*, surgió de una alianza entre los artistas locales y la Confederación General del Trabajo, en respuesta al impacto del programa de racionalización del gobierno militar en el área de Tucumán, y a sus tentativas de encubrir estos efectos con programas ficticios de desarrollo para el área, promovidos por los medios de comunicación. En 1968 este grupo montó una exposición en los pasillos de las sedes del Sindicato, en Rosario y en Buenos Aires, que documentaba las consecuencias de las políticas gubernamentales, así como la información falsa diseminada por la prensa, y, de esta manera, la convirtió en acontecimiento para los medios de comunicación. Dicha apropiación de los medios fue diseñada para establecer “circuitos contra-informativos” (Ramírez, 1968: 67), como alternativas a la reproducción mediática al servicio del Estado y del capitalismo. La exploración de Guattari del movimiento popular “de radio libre” siguió una lógica similar, y vemos hoy este proyecto ampliado en los proyectos artísticos que desarrollan los potenciales libertarios de la tecnología

digital (ver Guattari, 1996: 73-78). El blanco de tales prácticas sería, una vez más siguiendo a Guattari, la creación de una era posmediática en la que experimentos mediáticos de la subjetividad retroalimenten la vida colectiva, en cuanto procesos esquizoanalíticos de producción (Guattari, 1996: 113).



Patio de casa en Sonsón, Antioquia, Jaime Osorio Gómez, 1982. BPPM.

A pesar de la importancia de tales proyectos, el paradigma estético de Guattari no se limita a ellos, sino a todo tipo de arte vanguardista. La revaloración que hace del arte afirma su capacidad productiva para transformar las relaciones sociales, a través de la creación de

nuevos colectivos afectivos. Ésta es una forma de intervención política que no se restringe ni a las definiciones cronológicas, ni a las del mercado del arte contemporáneo, la cual surge, redefinida, como resistencia vanguardista frente al presente.

Citas

1 Esta formulación del vanguardismo proviene del importante trabajo de Peter Bürger (1984).

2 “El poder estético del sentimiento”, escribe Guattari, “aunque en principio es igual a los otros poderes de pensar filosóficamente, conocer científicamente, actuar políticamente, parece que ocupa una posición privilegiada dentro de las Asambleas de enunciación de nuestra era”. Este poder estético surge en una subjetividad trans-individual que puede también encontrarse en los mundos de la infancia, la locura, la pasión amorosa y la creación artística. En consecuencia, Guattari señala “puede ser mejor hablar de un paradigma proto-estético para enfatizar que no nos estamos refiriendo al arte institucionalizado o a sus trabajos en un campo social, sino a una dimensión de la creación en estado naciente, perpetuamente en avance, a su poder de emergencia que subsume la contingencia y los peligros de las actividades de los Universos inmateriales en el ser” (Guattari, 1995: 101-102). El objeto de este ensayo es, precisamente, analizar cómo el paradigma estético está actualizado por las obras de arte que actúan dentro del campo social.

- 3 Las implicaciones mutuas de la construcción y la expresión en el trabajo de Deleuze y Guattari han sido brillantemente exploradas por Éric Alliez (2004).
- 4 Esta superación de la subjetividad individualista y burguesa en la producción afectiva del “ready-made” evita la crítica común sobre los artistas vanguardistas en tanto héroes modernos, una “clase de

- Moisés”, como dice Donald Kuspit, que sacan a la gente de su vida ordinaria y la conducen “hacia un mundo prometido de percepción y de un nuevo sentido de vida” (1993: 2).
- 5 El trabajo de Thierry de Duve (1996) acerca del concepto de “nominalismo pictorial” de Duchamp es el más notable en este sentido.
 - 6 Deleuze y Guattari escriben: “Las marcas territoriales son ‘ready-mades’. [Ellas son...] meramente esa constitución, esa liberación de materias de expresión en el movimiento de la territorialidad: la base o el territorio del arte” (1988: 316). Para Deleuze y Guattari entonces, dentro del paradigma estético, el animal-artista usa colores, líneas y sonidos “ready-made” para construir un territorio existencial – una subjetivación– como expresión de la fuerza vital de la vida inorgánica. De hecho, Deleuze y Guattari dicen que “el arte comienza con el animal, al menos con el animal que delimita un territorio” (1994: 183).
 - 7 Éric Alliez (2003) habla de la misma cuestión. Él también cita una de las entrevistas de Duchamp con Sweeney en la que Duchamp dice: “esta es otra dirección que el arte puede tomar: expresión intelectual más que la expresión animal”. En este sentido podemos decir que Guattari utiliza a Duchamp de la misma manera como presenta el “ready-made”, es decir, en tanto trabajo en sí mismo de subjetivación. Como la extracción de un objeto de su campo discursivo con miras a abrirlo a nuevas mutaciones, nuevos universos virtuales. Tal operación es similar a la invitación de Guattari a sus lectores: “nosotros invitamos a nuestros lectores para que libremente tomen y dejen los conceptos que creamos. Lo importante no es el resultado final sino el hecho de que el método cartográfico coexista con el proceso de subjetivación y que se haga posible una reapropiación, una auto-poiesis de los medios de producción de la subjetividad” (1996b: 196).
 - 8 Para una interesante versión de esta apuesta ver el libro de Stephen Melville (1995).
 - 9 La conciencia de las fallas del proyecto político del arte conceptual emergió en 1973, cuando Lucy Lippard escribió: “las esperanzas de que el ‘Arte Conceptual’ pudiera ser capaz de abolir la comercialización general, la tendencia destructivamente progresiva del ‘modernismo’, en su mayoría fueron infundadas. En 1969 parecía que nadie, ni siquiera un público deseoso de novedad, realmente pudiera pagar por una hoja copiada que se refería a un evento pasado o nunca directamente percibido, a un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, a un proyecto de trabajo nunca concluido, a palabras habladas pero no registradas; parecía que estos artistas, por lo tanto, podrían liberarse de la tiranía del estatus de la mercancía y de la orientación del mercado. Tres años después, los principales artistas conceptuales están vendiendo su trabajo por una suma considerable aquí y en Europa; ellos son representados por (y aun más inesperado, están exponiendo en) las galerías más prestigiosas del mundo. Independiente de las revoluciones menores en la comunicación logradas por el proceso de la desmaterialización del objeto (obras de fácil envío postal, piezas de catálogo y revistas, arte que puede ser mostrado sin costo y sin obstrucción en infinitas locaciones al mismo tiempo), el arte y los artistas en la sociedad capitalista permanecen como objetos de lujo” (Lippard, 1973: 263).
 - 10 Para una explicación de este desarrollo ver el fascinante libro de Alexander Alberro (2003).
 - 11 Julián Stallabrass argumenta que hoy “un componente estético está integrado dentro de la producción general de bienes de consumo, que son afectados, incluso, en un tiempo mayor en la medida en que se acelera el paso de su moda. Estas compañías que producen tales productos apoyan financieramente su brazo de investigación-reciclaje, las artes” (Stallabrass, 2004: 77). Adicional a esto, está la difusión de los valores del multiculturalismo, la hibridación y la movilidad global del trabajo, a través de la industria burguesa de la Bial, que hace del arte contemporáneo “una propaganda de los valores neoliberales” (*Ibid.*: 72).
 - 12 Para una explicación del arte conceptual latinoamericano en estos términos, ver Alex Alberro (1999). Alberro dice que el rechazo latinoamericano al lenguaje está integralmente conectado con sus orígenes coloniales. Este es un tema importante que no puedo discutir en detalle en este ensayo. Los lectores interesados pueden consultar el importante ensayo de Luis Camnitzer (1970).
 - 13 Este es un término sugerido por Simón Marchán Fiz en 1972 (citado en Ramírez, 2000: 69).
 - 14 Suely Rolnik ha producido un gran cuerpo de trabajo que desarrolla las conjunciones entre el arte de Clark y el trabajo de Guattari. Algo de este trabajo está disponible en <http://ut.yt.t0.or.at/site/index.html>.
 - 15 Piper explica esta estrategia en términos muy semejantes a los de Guattari: “El racismo comienza con usted y conmigo, aquí y ahora, y consiste en nuestra tendencia a intentar suprimir cualquier otra singularidad a través de concepciones estereotipadas” (Piper, 1988: 425).
 - 16 La declaración de Piper es hecha cinco años después de una muy similar del *Grupo de Artistas de Vanguardia*: “el arte revolucionario propone el trabajo estético como un cubo que integra y unifica todos los elementos que conforman la realidad humana: lo económico, lo social y lo político. Es una integración de las contribuciones de las diversas disciplinas que elimina la separación entre los artistas, los intelectuales y los técnicos en una acción unitaria de todos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social” (Gramuglio y Rosa, 1968: 77). En los escritos de Piper no existe indicación de que ella estuviera enterada de esta declaración, aunque había una cierta presencia del arte conceptual latinoamericano en Nueva York en los tempranos 70. Para mencionar apenas algunos ejemplos, había un grupo activo de artistas conceptuales latinoamericano en Nueva York centrado alrededor del artista y del teórico Luis Camnitzer. Cildo Meireles fue incluido en la exposición de MoMA de 1970, *Information*, y Lucy Lippard (1995: 20) menciona su encuentro con el trabajo de Tucumán en su visita a Rosario en 1968, que la “politicó” (el catálogo de la exposición fue editado por A. Goldstein y A. Rorimoer, 1995, Cambridge, Mass., MIT Press.). Ambos, Alberro (1999) y Ramírez precisan el hecho de que los elementos del Conceptualismo latinoamericano que he discutido aquí son anteriores a su aparición en Norte América y Europa. Parece que hubiera una desafortunada falta de investigación que identificara estas influencias específicas, por lo menos en inglés.
 - 17 Escribe Guattari: “Dentro de las diversas cartografías en acción en una situación dada, [el esquizoanálisis] trata de hacer discernible los núcleos virtuales de la auto-poiesis, para actualizarlos por medio de una transverbalización que les confiere una diagramación operativa (por ejemplo, por un cambio en sus materiales de expresión), al volverlos operativos dentro de ensamblajes modificados, más abiertos, más procesuales, más desterritorializados. El esquizoanálisis, más que moverse en la dirección de las modelizaciones reduccionistas que simplifican

- lo complejo, trabajará hacia su complejización, su enriquecimiento procesal, hacia la consistencia de sus líneas virtuales de bifurcación y diferenciación, en breve, hacia su heterogeneidad ontológica” (Guattari, 1995: 60-61). Para una explicación de la metamodelización ver Guattari (1996).
- 18 Como señala Guattari: “el trabajo del arte, para aquellos de nosotros quienes lo usamos, es una actividad de ruptura del sentido, de proliferación barroca o de extremo empobrecimiento que conduce a una recreación y a una reinención del sujeto en sí mismo. Un nuevo sustento existencial oscilará en la obra de arte, basado en un registro doble de reterritorialización y resingularización. El acontecimiento de su encuentro puede fechar de modo irreversible el curso de una existencia y generar campos de lo posible ‘lejos de los equilibrios’ de la vida diaria” (Guattari, 1995: 131).
- 19 Piper da una buena explicación de cómo su práctica revitaliza el proyecto vanguardista: “realmente me interesa la eliminación del objeto de arte en tanto una forma discreta (que incluya los objetos de comunicación masiva), una cosa en sí misma con sus relaciones internas aisladas y sus estándares estéticos de autodefinición. Yo he estado haciendo piezas en las que el significado y la experiencia están definidas, tanto como es posible, por la reacción y la interpretación del espectador. Idealmente, este trabajo no tiene un significado o una existencia independiente por fuera de su función como un medio para el cambio” (Piper, 1996: 42).
- 20 Dice Oiticica que la producción del “arte colectivo” supone lanzar “las producciones individuales al contacto con el público en las calles (naturalmente, las producciones creadas para ello, no las producciones convencionales)” (Oiticica: 41). Similarmente, escribe Piper: “el artista se convierte en el agente catalizador que induce cambios en el observador; el observador responde a la presencia catalítica del artista como obra de arte. Esto no se confunde con la vida en tanto arte o la personalidad del artista en tanto arte. La formalidad estética y el artificio del trabajo temporalmente reemplazan los atributos personales del artista como un individuo privado. La obra de arte consiste en asumir artificialmente los atributos del artista” (Piper, 1996: 34).
- 21 Escriben Guattari y Negri: “Rechazamos todo aquello que repita los modelos constitutivos de la enajenación representati-
va y la ruptura entre los niveles donde se forma la voluntad política y los niveles de su ejecución y administración” (1990: 104).
- 22 En este punto, Buchloh sigue a Bürger: “Cuando el arte y la praxis de la vida son lo mismo, cuando la praxis es estética y el arte es práctico, el propósito del arte ya no puede seguir descubriéndose, porque la existencia de las dos esferas distintas (el arte y la vida práctica) que es constitutiva de su propósito o de su uso ha llegado a su término” (Bürger: 51).
- 23 Foster argumenta sobre una lectura alternativa de la relación entre el vanguardismo histórico y su repetición en la crítica institucional de principios de los setenta, que ve la crítica institucional no como una cancelación del vanguardismo, sino como un movimiento que “lo comprende por primera vez” (Foster 16). En consecuencia, en lo que concierne a la comprensión de los artistas vanguardistas más agudos, tales como Duchamp, “la clave no está en la negación abstracta o en la reconciliación romántica con la vida, sino en una prueba perpetua de las convenciones de ambas” (Foster 18). Debe decirse que el análisis de Foster diverge del mío en su intento de entender la relación entre lo histórico y lo neovanguardista de acuerdo con su lectura deconstructiva, como un continuo demorado de oposiciones y su preferencia por un modelo psicoanalítico de subjetividad que interpreta la relación entre lo histórico y lo neovanguardista como de trauma y repetición.
- 24 Podríamos apropiarnos de una observación que al parecer Guattari le hizo a Lacan: “Lo tranquilicé: todavía habrá ‘artistas’ e independiente de la manera como las cosas vayan, pronto habrá más de ellos que abogados y farmacéuticos. Pero ése no es el punto. El punto es saber si los artistas serán agentes del orden establecido o si se harán cargo de sus responsabilidades políticas” (Guattari, 2006: 344).

Bibliografía

ALBERRO, Alexander, 2003, *Conceptual Art and the politics of publicity*, Cambridge, Mass., MIT Press.

_____, 1999, “A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 60s”, en: Michael Newman y Jon Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Londres, Reaktion Books.

ALLIEZ, Éric, 2004, *Signature of the World, What is Deleuze and Guattari's Philosophy?*, trad. de Eliot Ross Albert y Alberto Toscano, Nueva York / Londres, Continuum.

_____, 2003, “Rewriting Postmodernity (Notes)”, en: *Trésors publics 20 ans de création dans les Fonds régionaux d'art contemporain*, Paris, Flammarion.

BAUDRILLARD, Jean, 2005, *The Conspiracy of Art*, Sylvère Lotringer (ed.), trad. de Ames Hodges, Nueva York, Semiotext(e).

BUCHLOH, Benjamin H. D., 1990, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, en: *October 55*, Cambridge, Mass., MIT Press, pp. 105-143.

BÜRGER, Peter, 1984, *Theory of the Avant-Garde*, trad. de Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press.

CAMNITZER, Luis, 1970, “Contemporary Colonial Art”, en: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 1999, Cambridge, Mass., MIT Press.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1994, *What Is Philosophy?*, trad. de Hugh Tomlinson y Graham Burchell, Nueva York, Columbia University Press.

_____, 1988, *A Thousand Plateaus*, trad. de Brian Massumi, Londres, Athlone.

DUCHAMP, Marcel, 1973, *The Writings of Marcel Duchamp*, M. Sanouillet y E. Peterson, (eds.), Nueva York, Da Capo.

DUVE, Thierry de, 1996, *Kant After Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press.

FOSTER, Hal, 1994, “What's Neo about the Neo-Avant-Garde?”, en: *October*, No. 70, pp. 5-32, Cambridge, Mass., MIT Press.

GRAMUGLIO, María Teresa y Nicolás Rosa, 1968, “Tucumán Burns”, en: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 1999, Alexander Alberro y Blake Stimson, (eds.), Cambridge, Mass. MIT Press.

GUATTARI, Félix, 2006, *The Anti-Edipus Papers*, Stéphane Nadaud (ed.), trad. de Kéline Gotman, New York, Semiotext(e).

_____, 1996, “Popular Free Radio”, en: Sylvère Lotringer (ed.), *Soft Subversions*, New York, Semiotext(e), pp. 73-78.

_____, 1995, *Chaosmosis, an ethico-aesthetic paradigm*, trad. de Paul Baines y Julian Pefanis, Sidney, Power publications.

- GUATTARI, Félix y Antonio Negri, 1996, "Institutional Schizo-Analysis", en: Sylvère Lotringer (ed.), *Soft Subversions*, Nueva York, Semiotext(e).
- _____, 1996a, "Ritornellos and Existential Affects", en: Gary Genosko (ed.), *The Guattari Reader*, Oxford, Blackwell.
- _____, 1996b, "Subjectivities: For Better and for Worse", en: Gary Genosko (ed.), *The Guattari Reader*, Oxford, Blackwell.
- _____, 1990, *Communists Like Us, New Spaces of Liberty, New Lines of Alliance*, trad. de Michael Ryan, Nueva York, Semiotext(e).
- KOSUTH, Joseph, 1991, "Art After Philosophy", en: G. Guercio (ed.), *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- KUSPIT, Donald, 1993, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LIPPARD, Lucy, 1995, "Escape Attempts", en: A. Goldstein (ed.), *Reconsidering the Object of Art*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- _____, 1973, "Postface", en: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger.
- MELVILLE, Stephen, 1995, "Aspects", en: A. Goldstein (ed.), *Reconsidering the object of art*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- NEGRI, Antonio, 2004, "Letter to Félix Guattari on 'social practice'", en: *The Politics of Subversion, A Manifesto for the Twenty-First Century*, trad. de James Newell, Cambridge, Polity Press.
- _____, 1996, "Constituent Republic", en: Virno y M., Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy, A Potential Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- NEGRI, Antonio y Félix GUATTARI, 1990, *Communists Like Us, New Spaces of liberty, New Lines of Alliance*, trad. de Michael Ryan, Nueva York, Semiotext(e).
- OITICICA, Hélio, 1967, "General Scheme of the New Objectivity", en: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 1999, Cambridge, Mass., MIT Press.
- PIPER, Adrian, 1996, *Out of Order, Out of Sight Volume 1: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- _____, 1988, "On Conceptual Art", en: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 1999, Cambridge, Mass., MIT Press.
- _____, 1973, "In support of meta-art", en: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 1999, Cambridge, Mass., MIT Press.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, 2000, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en: Sabine Breitwieser (ed.), *Vivências / Lebenserfahrung / Life experience*, Viena, Generali Foundation.
- STALLABRASS, Julián, 2004, *Art Incorporated, The Story of Contemporary Art*, Oxford, Oxford University Press.

