

ARTE, TECNICA Y DESMATERIALIZACION EN DOS EXPERIENCIAS ARGENTINAS DE LOS SESENTA

Mag. Daniela Koldobsky (FBA - UNLP)

Si desde los griegos el concepto de *teckné* es inseparable del de arte, la particularidad de las artes visuales radica en que ellas producen objetos, y por ello se encuentran *atadas* de un modo específico a las condiciones materiales en general y a los procedimientos técnicos en particular.¹ Sin embargo, desde hace ya medio siglo, una de las rupturas producidas en el marco de las artes visuales implica el abandono de la noción de obra de arte como objeto único realizado –al menos parcialmente- en forma manual, y en ese tránsito se constituyen nuevas relaciones entre arte, técnica y materialidad. En este trabajo se analizan dos casos del arte argentino de la década del sesenta con el objeto de reflexionar, por un lado, acerca de esas nuevas relaciones, y por otro, acerca de la necesidad de una perspectiva teórica y metodológica que parte de las condiciones materiales para dar cuenta de esos fenómenos.

Técnica y artes visuales: una relación conflictiva

En las artes visuales el vínculo entre arte y técnica ha sido considerado tan importante que durante mucho tiempo su productor fue calificado socialmente como artesano, y su producción incluida en las artes mecánicas (“artes serviles” en los tiempos de la Antigüedad clásica), en contraposición con otras, consideradas artes liberales. La misma denominación de artes mecánicas indica la centralidad que el aspecto técnico tenía en la atención social de estas artes productoras de objetos. Las artes liberales en cambio, se definían por la necesidad de aprendizajes intelectuales además de técnicos, y tuvieron su lugar en las nacientes universidades medievales.² Por supuesto, ello no implicaba en términos del estatus social de la actividad solamente una taxonomía descriptiva, sino más bien un ordenamiento jerárquico e incluso una mirada despectiva hacia las artes mecánicas y la figura del artesano.

Hasta el Renacimiento, en que artistas como Leonardo definieron a la pintura como “cosa mentale” -en gran medida con el objeto de despegarla de las artes mecánicas y despegar a su productor de la figura de artesano³- el lugar ocupado por las artes visuales en la clasificación entre artes mecánicas y liberales, no cambió. El mismo Leonardo no definía del mismo modo a todas las artes visuales, ya que planteaba la diferencia entre la escultura de talla –a la que asimilaba al trabajo del picapedrero- y la pintura, a la que concebía como una actividad delicada desde el punto del vista del esfuerzo físico que requería, para marcar el dominio de los aspectos intelectuales sobre los físicos en la producción pictórica.

En un complejo proceso histórico, las artes visuales terminaron adquiriendo un nuevo estatuto social, hasta el punto de que en el siglo XVIII se produjo la gran división por la que Artesanía pasó a definir un campo diverso e incluso contrapuesto al del Arte con mayúsculas o de las Bellas Artes (Shiner 2004, [2001]), concebidas a partir de ese momento como un mundo autónomo respecto de la utilidad o del ritual por ejemplo. Este proceso afectó particularmente a las artes visuales, que en gran medida se asimilaron a partir de allí a la sola noción de Arte. Por supuesto, esa ruptura no se mantuvo por mucho tiempo, ya que el arte moderno (con

¹ En el caso de la literatura canónica en cambio, el objeto sobre el cual está escrito el texto no determina su especificidad como tal, en cambio las artes visuales han sido productoras de objetos únicos realizados –por lo menos en parte- manualmente por sus productores. Por supuesto, las vanguardias literarias han introducido también la condición objetual como variable de producción literaria, y ello les aporta una nueva dimensión, especialmente vinculada con lo técnico.

² Entre los autores que han estudiado los diversos estatus sociales del artista –desde perspectivas como la sociología del arte o la historia cultural- se encuentran por ejemplo Jean Gimpel, Nathalie Heinich y Larry Shiner (datos en bibliografía). En *La inespecificidad del artista* (tesis de maestría, 2009) me he ocupado del tema en extenso tomando como casos, entre otros, los dos que se analizan aquí.

³ Ello no inhibe que en el Renacimiento la relación entre arte y técnica y arte y ciencia fueran privilegiadas, como lo demuestra Claudia Kozak al recordar la figura del artista inventor en el Renacimiento como prueba de que la época concebía al arte y la técnica como conceptos solidarios (2007). Y es quizás el mismo Leonardo por otra parte, el artista inventor más paradigmático.

movimientos como el *Art and Craft*, el *Art nouveau*, etc, en el siglo XIX) y especialmente gran parte de las vanguardias artísticas del siglo XX, borraron las fronteras y comenzaron por fundir al arte con todos los campos posibles de la experiencia social, y entre ellos con nuevos modos de relación entre arte y técnica.

El acotado recorrido realizado permite concluir algunas cuestiones acerca de la relación entre arte y técnica. En primer lugar, que tanto la noción de arte como la de técnica no fueron las mismas en cada momento de la historia. En segundo lugar, que ellas muestran modos de concepción general de la actividad humana que involucran muchas veces posiciones contrapuestas. Y en tercer lugar, que la relación entre artes visuales y técnica fue históricamente tan fundamental como tensionada y conflictiva.

Esa tensión en la que se contraponen por ejemplo mecánico versus intelectual, “alto” versus “bajo”, según Flavia Costa se extiende en el siglo XX, y “dinamiza otras dicotomías: entre tradición y vanguardia, entre privilegio de la forma o del contenido, entre lo ‘alto’ y lo ‘bajo’, el arte y el entretenimiento, lo letrado y lo audiovisual-mediático, lo nacional o lo universal-cosmopolita..., etc” (2007)⁴.

En las artes visuales del siglo XX la relación entre arte y técnica es tan definitoria, que en ella se observa de modo privilegiado el movimiento de ruptura con la noción de arte que Peter Bürger define como burgués (1987, 1974), y ello es posible en gran medida por el cuestionamiento material que algunas vanguardias hacen a la obra de arte canónica. Esa obra de arte que es un objeto único producido por el artista fue a su vez sobre la que Walter Benjamin postuló la existencia del aura, justamente por el valor cultural dado por su unicidad. Por supuesto, la condición objetual fue también la que la convirtió en mercancía. Es entonces el cuestionamiento al modo de definir el trabajo material y técnico el que marcará a gran parte de las vanguardias artísticas del siglo XX, bajo la búsqueda de intentar “organizar –a partir del arte- una nueva praxis vital” (Bürger 1987: 104).

Aunque hay otras modalidades de cuestionamiento a la obra desde el punto de vista material y técnico, en las denominadas vanguardias históricas el *ready made* de Duchamp produce un gesto clave, que será retomado especialmente en la segunda mitad del siglo XX. El *ready made* propone como obra un objeto que no es producido en forma manual sino mecánica e incluso industrial –es decir, no es único sino seriado-, y que por lo tanto quiebra la definición de obra de arte (apenas exhibe *trabajo* del artista). Si bien no representa novedad alguna, es necesario decir que lo que hace el *ready made* es un doble movimiento crítico, con una gran carga de autoironía respecto de la figura del artista creador: por un lado, su crítica se dirige a esa noción burguesa de arte que había terminado por entronizar la posición aurática; y por el otro, parece estar presente también una reflexión acerca del modo de producción industrial, de manera que aborda tanto la noción de arte como la de técnica o tecnología.

Es en gran medida a consecuencia de las rupturas provocadas por el *ready made* que las vanguardias argentinas de la década del sesenta –que son objeto específico de este trabajo- avanzan de nuevos modos en esa línea de cuestionamiento a la obra de arte canónica. Intentamos postular aquí que en ellas se puede observar una relación entre arte, materialidad y técnica que se pone en tensión en dos direcciones que, sólo en apariencia, pueden parecer contrapuestas.

Dos modos de cuestionamiento a la noción de obra de arte en la Argentina de los sesenta

Las artes visuales argentinas de la década del sesenta ponen en cuestión la noción de obra de arte a través del abandono de la condición *objetual* por un lado, y a través de la acentuación de la operatoria técnica por el otro. La primera modalidad la ejemplificaremos con una de las formas del *Arte de acción*; y la segunda con el denominado *Arte de los medios*.

El *Arte de acción* o performático -en el que se encuentran experiencias tan diversas como el *land art*, la *performance*, el *happening* o la *intervención* por ejemplo- se caracteriza por el abandono del objeto como resultado del trabajo artístico. Ello implica que en muchos casos los

⁴ La observación de Flavia Costa es específicamente para la relación entre literatura y técnica, lo que demuestra que estas tensiones están presentes en la relación general entre arte y técnica más allá de las especificidades de cada caso.

procedimientos técnicos son minimizados, ya que la obra se constituye así como un acontecimiento efímero, más cercano a las artes performativas o artes del espectáculo que a la tradición de las artes visuales.

La experiencia del *Arte de acción* argentino que permite ejemplificar mejor el abandono de la obra como objeto y su reemplazo por un acontecimiento efímero de carácter mínimo es el *Arte vivo* o *Vivo Dito*, de Alberto Greco. En la línea de lo que por ejemplo realizaba en Italia Piero Manzoni con sus *Esculturas vivientes*, Greco presentó en Génova en 1962 el “Manifiesto dito del arte vivo”, en el que se dice:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo (*dito*). Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto, pero (una vez) el “objeto encontrado” lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es comunicación y contemplación directa. Quiere acabar con lo que significan galería y muestra. Deberíamos ponernos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares, situaciones. Arte vivo, movimiento dito.⁵



Fig. 1. *Vivo Dito*, Alberto Greco, 1963

El *Vivo Dito* es un evento en el que los transeúntes son invitados en la calle a través de volantes que explican que el artista “firmará gentes, situaciones, cabezas de cordero, y todo cuanto considere una obra de arte vivo-dito” (repartido en Madrid, 1963). Los volantes poseen fecha, hora y lugar de encuentro. En el momento y lugar previamente fijados (una calle de la ciudad, una estación de Metro, por ejemplo) el artista se detiene y encierra con un círculo de tiza trazado en el suelo a una persona o un objeto. El círculo es firmado y el hecho la mayor parte de las veces es registrado por un fotógrafo, ya que dura unos instantes y no deja rastro material (a excepción de las fotografías y los volantes de invitación).

Como se dijo, la práctica del *Vivo dito* es mínima: constituye un intercambio simultáneo entre tres sujetos (si lo marcado por el dedo del artista es una persona) en plena presencia perceptiva, en un espacio común y durante un fragmento temporal acotado. Los cuerpos de

⁵ Tomado de la documentación presentada en el catálogo de la exposición “Versiones del sur”, *Heterotopías* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

esos sujetos no son construidos en la palabra o en la imagen, sino que se exponen como presencia física, aunque cada uno tiene una función diferenciada: el del transeúnte objeto de la tiza de Greco es convertido por el señalamiento en algo equivalente al urinario de Duchamp, en tanto cumple ese cambio de función que se pretendía para el *ready made*, y solicita por lo tanto por un momento una atención “otra”, no automatizada. El cuerpo del receptor no se diferencia de ese mismo cuerpo en ocasión de enfrentarse a una obra constituida como objeto: tanto si se trata de un receptor movido por los anuncios del *Vivo dito* y por lo tanto informado de las características generales de la propuesta como en el caso de la situación sorpresiva o azarosa del encuentro que convierte al transeúnte en espectador fortuito y casual, es en el marco de una situación estrictamente guiada. Finalmente, y por primera vez en las artes visuales, el cuerpo del artista está presente en el momento de la recepción de la obra.

En el teatro, un conjunto de prácticas sociales (en general acompañadas por ciertos modos de segregación del espacio como la sala) diferencian ese encuentro de cuerpos copresentes en tiempo y espacio de otra actividad cualquiera de puro encuentro social, convirtiendo esos cuerpos en presencias con una función determinada. En el mismo sentido, en el *Vivo dito*, un cuerpo es marcado para ser visto, otro es el cuerpo del que mira -que sólo por azar no pasó a la circunstancial posición de convertirse en cuerpo mirado-; y el tercero es el cuerpo del propio artista, quien -con su aparición física- guía la lectura. Sin embargo, el *arte vivo* no está “marcado”, en la medida que -a diferencia del teatro- no se produce en un espacio determinado para la experiencia artística, y eso mismo lo coloca como una experiencia más de borde que el *ready made* (aunque, como se dijo, pareciera ser posible gracias a su previa existencia), ya que no se desplaza hacia un espacio de arte. El *Vivo dito* sólo produce un extrañamiento fugaz sobre la vida cotidiana en la calle misma, pero está el artista que expone y certifica con su presencia el gesto de introducción al arte. Es de notar -como en Duchamp- un gesto autoirónico en la aparición triunfal del artista en escena, ya que, en definitiva, sólo queda él para asegurar que eso -que no es una obra en términos canónicos- es arte.

El extrañamiento que el vivo *Vivo dito* provoca es doble: respecto de la previsibilidad artística por un lado, y respecto de la previsibilidad de la vida ciudadana por otro, ya que irrumpe en ella proponiendo tomar distancia de sus automatismos. De este modo, el efecto es indirectamente proporcional: la carencia de materialidad y la mínima operatoria sobre el objeto producen el mayor extrañamiento de sí, y extienden las fronteras de lo considerado arte. Esa extensión de fronteras, sin embargo, no pretende producir consecuencias solamente en el terreno del arte, sino más bien y por el contrario, proponer -utilizando las palabras de Bürger- una nueva praxis vital.⁶

También en los años sesenta se desarrolló en Argentina el denominado *Arte de los medios*, que produjo una gran cantidad de experiencias y en el que estuvieron involucrados artistas como Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Marta Minujín, León Ferrari, Edgardo Giménez, Dalila Puzovio, Carlos Squirru, etc, e incluso Oscar Masotta.⁷ Dentro del conjunto de fenómenos que tomaron a “los medios de comunicación masiva como *materialidad* artística” (Herrera 1997: 71),⁸ Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari presentaron en 1966 el manifiesto *Un arte de los medios de comunicación*. En el manifiesto se decía:

El arte actual (fundamentalmente el pop) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolos de su contexto natural (...). A diferencia del pop, nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medios. De este modo nos proponemos entregar a la prensa el

⁶ Si bien no es objeto de este trabajo, es tan necesario como transitado indicar que ese proyecto de vanguardia ha fracasado, o por lo menos mostrado sus límites. Ante la dificultad de la transformación de la sociedad en la que esas experiencias se producen y ante esa evidencia, es que Adorno defendía por el contrario la autonomía del arte.

⁷ En 1967 Masotta produjo el *Mensaje fantasma*, que incluía afiches en vía pública y apariciones del mismo afiche en televisión. Es analizado en “Arte (y) medios en la década del sesenta. El caso latinoamericano”, Daniela Koldobsky y Claudia López Barros, ponencia presentada en el Congreso internacional “Políticas culturales e Integración regional”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA (2004). Se encuentra disponible en la web.

⁸ En “En medio de los medios”, María José Herrera realiza un extenso relevamiento de las experiencias que se pueden definir como Arte de los medios en la Argentina durante la década del sesenta.

informe escrito y fotográfico de un happening que no ha ocurrido...
(1966)

El producto más conocido del grupo fue el *Happening para un jabalí difunto* (1966) o *falso happening*, ya que se trató de un evento existente sólo en los medios de comunicación masiva. En él lo único concretamente realizado por los artistas es la crónica de un happening que salió en algunos diarios y revistas que solían publicar los eventos de arte de vanguardia. Es decir, no hubo *happening* más que en ellos. Esa crónica fue desmentida y rectificada unos días más tarde en esos mismos medios gráficos, en los que se explicó que la experiencia no había existido como tal sino sólo como noticia. En el mismo manifiesto citado, se postulaba “una obra de arte en la cual desaparezca el momento de la realización, ya que así se comentaría el hecho de que estas obras son, en realidad, un pretexto para poner en marcha el medio de comunicación”. De modo que para los artistas, ella permitía comprobar la presencia de los medios de comunicación como productores de la realidad social compartida.



Fig. 2. Happening para un jabalí difunto
Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, 1966

Así como Duchamp no produce el *ready made* con sus manos, la tecnología de producción de una noticia no es producida por los artistas, sino por la compleja operatoria técnica de la prensa, que incluye la reproducción seriada en cada uno de los ejemplares que sale a la calle. El *Arte de los medios* producido por Jacoby, Costa y Escari no sólo señala el lugar que la tecnología de los medios de comunicación tiene en la década del sesenta y los efectos que los medios producen en la “construcción de la realidad socialmente compartida” en un momento en que la sociedad está comenzando a visualizar el modo en que ellos definen la vida de la sociedad contemporánea. Además se instala en ella, conformándose dentro del conjunto de opciones de vanguardia que se distancian de la noción de obra de arte canónica ya no por abandono de la condición objetual sino por acentuación y complejización de la operatoria técnica.⁹

Happening para un jabalí difunto pone el acento en la capacidad de los medios masivos para construir la experiencia social compartida (la reflexión, un tanto ingenua ya para nuestra época, es “no hay que vivirlo, no hay que estar allí, si los medios lo dicen existió”); y se constituye así en espacio privilegiado de análisis sobre esos

⁹ En ese sentido, el Arte de los medios puede ser incluido en lo que Claudia Kozak define como poética tecnológica.

rasgos de la sociedad contemporánea que, por supuesto, tienen en su centro tanto la problemática tecnológica como industrial, de un modo complejo.

Como gran parte de las experiencias artísticas del siglo XX, *Happening para un jabalí difunto* pone entre paréntesis la idea del arte como un hacer humano -es decir, realizado por la propia mano del hombre- y se erige como un hacer que es producto de la máquina. Es por ello que en el *Arte de los medios* se puede hablar de una acentuación de la operatoria técnica.¹⁰

Abandono de la operatoria técnica y acentuación de la operatoria técnica

En escasos cuatro años de la década del sesenta, el arte argentino vivió un proceso centrífugo de expansión de las fronteras de lo considerado artístico. De él se consignan aquí sólo dos experiencias, que desde el punto de vista de la *teckné* están cerca de ser opuestas. En la primera –el *Vivo dito*– se abandona la condición *objetual* de las artes visuales y por lo tanto su trabajo técnico (y lo hace un artista que en los años anteriores había introducido en Argentina la pintura informalista, que privilegiaba justamente el contacto con la pura materia). En la segunda –*Happening para un jabalí difunto*– se acentúan los procedimientos tecnológicos y el trabajo del artista “roba” su especificidad al del periodista.

El carácter del *Vivo dito*, que abandona la condición *objetual* de las artes visuales para conformarse como evento efímero de existencia temporal acotada y que no deja rastro¹¹, puede ser considerado opuesto al del *Arte de los medios*, que además de necesitar de la compleja operatoria técnica de la prensa gráfica no deja sólo una huella material (la nota periodística es en este caso “la obra”), sino que ella es multiplicada por la producción en serie de los medios masivos. Sin embargo, y en la línea abierta por el *ready made*, en el *Arte de los medios* la operatoria técnica –la *máquina*– no es *manejada por el artista*, más bien es apropiada por él de modo tal que su efecto es mostrarse como gesto que pone el acento en un problema conceptual más que específicamente material. Así, lo que su manifiesto describe como la desaparición del momento de la realización de la obra, se inscribe en un movimiento que se comenzó a definir tanto en Argentina como en Estados Unidos con el nombre de *desmaterialización* del arte. Curioso modo entonces por el que –en lugar de oponerse– el arte efímero y el *Arte de los medios* se convierten en experiencias análogas.

La desmaterialización y su relación con el binomio arte/técnica

En Argentina el concepto de desmaterialización fue acuñado por Oscar Masotta que a su vez lo tomó de un conjunto de reflexiones del artista constructivista El Lissitzky, quien en la década del '20 planteaba que los medios masivos de comunicación tendían a la desmaterialización por permitir tomar contacto con personas alejadas en el espacio, por ejemplo a través del teléfono. Pero el concepto de desmaterialización se extendió de tal modo que fue clave para explicar el giro conceptual que en los sesenta tomó el arte, especialmente a partir del libro de Lucy Lippard, *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Y si es verificable que tanto el *Vivo dito* como el *Arte de los medios* se encuentran en la línea de lo que fue definido como desmaterialización, también lo es que abonan a ese giro de gran parte de las artes visuales de la segunda parte del siglo veinte hacia lo conceptual.

El sucinto análisis realizado hasta aquí permite subrayar entonces, en primer lugar, que el *Vivo dito* se puede definir como parte del proceso de desmaterialización por tratarse de una acción

¹⁰ En “Un efecto de las vanguardias” (Koldobsky 2008), ejemplifiqué la acentuación de la operatoria técnica con el uso que Andy Warhol realizó de la serigrafía para imprimir fotografías de accidentes tomadas del diario, repetir imágenes de Marilyn Monroe y otras celebridades de su época o en las famosas botellas de Coca Cola. Esta técnica de grabado, utilizada hasta hoy para las impresiones seriadas de carácter industrial, le permitía a Warhol reproducir imágenes producidas a su vez en forma no manual, de modo que tampoco la imagen primigenia era producida por él, sino por una máquina fotográfica que él mismo no accionaba.

¹¹ Si bien es cierto que del *Vivo dito* quedan fotografías para atestiguar la acción efímera, ellas no son fundamentales para la existencia de la acción, sino sólo para su registro; es decir, para guardar su memoria histórica. Sobre el problema de la conservación de las obras de arte efímeras trabajé en “Memoria mediática versus arte efímero”, *El volver de las imágenes*, 2008 (hay una publicación de 2002).

efímera producida en un fragmento temporal escaso y que no deja huella material en la vía pública. El *Arte los medios* de Jacoby, Costa y Escari también se inscribe en él, aunque no ya por no dejar huella material sino por tratarse de un suceso sólo existente en la noticia que de él se construyó. Si bien la asociación entre *Vivo dito* y desmaterialización en artes visuales es directa, es la cita que el mismo Masotta toma de El Lissitzky la que da la clave para avanzar en el modo en que el *Arte de los medios* (a partir de su manifiesto) permite relacionar mediatización y desmaterialización. De manera que, a pesar de poseer un proceso de producción que se puede definir como opuesto, ambos casos forman parte de lo que se podría denominar el gran horizonte que a partir de los años sesenta se definió como arte conceptual, ya que en ninguno de ellos el sentido de la obra está estrictamente ligado a su materialidad¹². De allí que dos modalidades técnicas opuestas, con su especificidad, puedan confluir en algún aspecto desde el punto de vista de su significación en el campo artístico. También aquí se pretende reflexionar sobre otra oposición nacida en el mundo clásico. Si de algún modo lo conceptual es pensado como despegado e incluso como opuesto a lo material, en este trabajo se intenta aportar a una perspectiva de análisis que no sólo pone en relación ambos conceptos sino que propone que para dar cuenta de lo que en arte se define como conceptual, se debe partir del análisis de los procesos de producción de fenómenos que inevitablemente debieron enfrentarse a la definición canónica de obra de arte como objeto único producido manualmente. Ese recorrido –que parte de lo que desde los griegos se considera *techné* en sentido amplio, y que en este trabajo se ha definido más específicamente como operatoria técnica- es el que permite llegar por ejemplo a la conclusión de que dos casos aparentemente contrapuestos del arte argentino de los sesenta confluyen en lo que se puede denominar el giro conceptual que domina la escena del arte en la contemporaneidad.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor: *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004.
- BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- BURGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Cap. II y III. Madrid, Península, 1987.
- COSTA, Flavia: “El arte en el siglo XX, la literatura y la técnica” en A.A.V.V. Dossier Arte y técnica en revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* n° 6. Buenos Aires, primavera de 2007.
- GENETTE, Gérard: “El estado conceptual”, en *La obra del arte*. Barcelona, Lumen, 1997.
- GIMPEL, Jean: *El artista, la religión del arte y la economía capitalista. Contra el arte y los artistas*. Barcelona, Gedisa, 1991.
- SHINER, Larry: *La invención del arte*. Barcelona, Paidós, 2004.
- GRINSTEIN, Eva: “El invencionismo: una utopía anti-realista” en A.A.V.V. Dossier Arte y técnica en revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* n° 6, Buenos Aires, 2007.
- HEINICH, Nathalie: *Être artiste*. Paris, Klincksieck, 1996.
- HERRERA, María José: “En medio de los medios” en *Arte argentino del siglo XX*, FIAAR, Buenos Aires, 1997.
- KOLDOBSKY, Daniela: “La inespecificidad del artista. Figuras de las artes visuales en la vanguardia argentina de los sesenta”, tesis de maestría inédita, 2009.
- KOLDOBSKY, Daniela: “Un efecto de las vanguardias”, en revista *Figuraciones* n° 4, “Las muertes de las vanguardias”, <http://www.revistafiguraciones.com.ar>, 2008
- KOLDOBSKY, Daniela: “Memoria mediática versus arte efímero”, en STEIMBERG, O., TRAVERSA, O. y SOTO, M. (editores): (2002) *El volver de las imágenes*. Buenos Aires, La crujía, 2008.
- KOZAK, Claudia: “El nudo” en A.A.V.V. Dossier “Arte y técnica” en revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* n° 6. Buenos Aires, 2007.

¹² En concordancia con esto, en “El estado conceptual” G. Genette cita a Binkley: “Para conocer una obra de arte de este tipo, hay que conocer la idea que subyace en ella. Y para conocer una idea, no se necesita una experiencia sensorial específica ni –siquiera- una experiencia específica a secas siquiera”. Y Genette agrega que más que describirse, un concepto, “como todo concepto”, debe definirse. En una obra conceptual el relato de la misma funciona casi sin necesidad de su propia experiencia.

KOZAK, Claudia: "Construcción y exploración de lenguajes. Del poema proceso a la tecnopoesía", en http://www.expoesia.com.ar/j07_kozak.html

LIPPARD, L.: *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Prager Publishers, 1973.

PACHECO, M., RAMÍREZ M. C. y otros: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Documentos Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.