

¿QUÉ ES UNA PIPA?

WHAT'S A PIPE?

ALBERTO CARLOS ROMERO MOSCOSO

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

alberto.romero@utadeo.edu.co

Recepción: 5 de mayo 2017 • Aceptación: 1 de julio 2017

RESUMEN

¿En qué términos debe ser pensada la imagen contemporánea? Bien que la imagen puede ser aún la consolidación de la presentación y la representación del mundo, no es por tanto solo eso, es preciso también aceptar los límites de la representación e intentar ajustar su condición al mundo actual. El arte contemporáneo, luego de esfuerzos heroicos, por tomar distancia de la imagen y dismantelar la idea según la cual, el artista era un productor de imágenes, logró desplazar su centro de interés de la representación; equivocado pensar, aunque tentador, que logró separarlo de la imagen, si bien así lo creyeron artistas y demás. Fue la idea renovada de archivo, por una parte, la que la trajo de vuelta al mundo del arte. En ese sentido, quizá lo más atractivo de la imagen del arte contemporáneo es que no se ve, aunque tampoco será celebre por eso.

Palabras clave: arte contemporáneo, imagen, visibilidad, archivo.

ABSTRACT

In what terms the contemporary image should be thought. Although the image can still be the consolidation of the presentation and representation of the world, it is not only that, it is also necessary to accept the limits of representation and try to adjust its condition to the world today. Contemporary art, after heroic efforts to distance itself from the image and to dismantle the idea that the artist was an image producer, managed to shift his center of interest from representation; Wrong to think, although tempting, that managed to separate it from the image, although so believed artists and others. It was the renewed idea of archiving, on the one hand, that brought her back to the world of art. In that sense, perhaps the most attractive of the image of contemporary art is that it is not seen, but it will not be celebrated for that either.

Keywords: contemporary art, image, visibility, archive.

Hay en el arte —y esto, sin duda, tanto en el contemporáneo como en el clásico— una doble postulación y por tanto, una doble estrategia. Una pulsión de aniquilamiento, borrar todas las huellas del mundo y de la realidad y una resistencia contra esta pulsión.

Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética.*

IMAGEN Y COMUNICACIÓN

La imagen aparece como fundamental para la comprensión e interpretación del arte contemporáneo. Cada vez es más evidente, en las manifestaciones del arte actual, una vuelta a la imagen; sin duda, ésta ha devenido una de sus características fundamentales. Los espectadores van por imágenes (a donde sea necesario ir a buscar el arte), y los artistas que dejan algunas veces más pistas que otras, siempre terminan dejando imágenes, aunque sea la repetida imagen del espacio vacío, la de un par de herméticos textos intencionalmente silenciosos, la de algún monitor abandonado en el suelo o la del visitante que se sabe solo en el espacio de la contemplación borrosa.

En consideración, principalmente a que justo la imagen era aquello a lo que quería renunciar, el arte de vanguardia y sus continuaciones, en los largos movimientos *neo* de toda índole y en los conceptualismos, resulta paradójico que el arte actual se interese cada vez más en la imagen o insista en la dificultad de tomar distancia de esta.

No obstante, la imagen que interesaba al arte de la modernidad no es por tanto la misma que interesa al arte actual. La que interesaba al arte moderno, se debatía en ámbitos de la representación y tenía por tarea instituirse como referencia al mundo a partir de su similitud; la que corresponde al mundo actual, se distancia claramente de la idea de imitar el mundo.

Sin embargo, el arte que en algún momento de la segunda mitad del siglo xx celebraba su desmaterialización; en palabras de Lucy Lippard: “arte conceptual significa una obra en

la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria; de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterializada»” (Lippard, 2004: 8), y en consecuencia había logrado consolidar la tarea de finalmente desprenderse de la imagen. No encontró más recursos que aparecer en escena insistiendo en la imagen, ahora como lenguaje.

Es decir, el arte que afirmó que se había desprendido en definitiva de la imagen y que por tanto, se había alzado con el triunfo sobre la imitación, no logró consolidarse en términos de un discurso que tomara efectivamente distancia de la imagen y fue en el lenguaje de la imagen, bien de sus artistas, bien de los lugares o bien de los relatos transformados en imágenes, que consiguió no desaparecer. El mundo del arte también hizo su tarea, conteniéndolo y ordenándolo en términos de imagen, hasta para aquellas propuestas más extremas.

Sin embargo, por dos vías se ha intentado objetar la primacía de la imagen en el mundo actual. La primera, tiene que ver con lo que se ha denominado arqueología de los medios, que busca insistir en que en la historia del mundo occidental se privilegió de manera pertinaz la visión, no solo descuidando los otros sentidos que permitían comprensiones distintas del mundo, sino asegurando estrategias y maneras que se instituirían en los lenguajes, a partir de los cuales sería posible la comprensión del mundo; particular énfasis se hace en la idea de mediación.

La mediación, es la capacidad de consolidar un discurso en el que los sentidos serán la herramienta de interpretación de los medios, la arqueología de los medios cree entonces que la práctica de estos, era genuinamente multimediática e interdiscursiva (Zielinski y Burbano, 2007). En consecuencia, intenta la consolidación de un territorio de pensamiento que se aleje del ocularcentrismo y se disponga para comprenderse a partir de la estimulación de los sentidos por otros medios o por otros sentidos.

Por otra parte, la teoría francesa, quizá el cuerpo teórico más sólido de conocimiento en la segunda mitad del siglo xx,

intentó de manera importante tomar distancia del presupuesto de la imagen. Martin Jay sostiene que el principal propósito de su estudio será demostrar y explorar lo que, a primera vista, puede parecer una propuesta sorprendente: “Gran parte del reciente pensamiento francés, en una amplia variedad de campos, está de una manera u otra, imbuido por una profunda sospecha ante la visión y ante su papel hegemónico en la era moderna” (Jay, 2007: 20).

De manera que la imagen, la visión y el observador se han constituido en nociones fundamentales para la consolidación e interpretación del mundo actual; si bien es cierto, algunas veces se traslapan y otras no logran precisarse de manera adecuada, sin duda, en torno a estas ideas se ha ajustado de forma importante el campo del arte actual.

LA IMAGEN QUE FUE

Algunos piensan que el mundo está completo, que no falta nada, que las cosas no solo están sino que están en su sitio; por su parte, otros creen que faltan cosas y por una vía o por otra, se empeñan constantemente en perseguir las cosas que faltan. Con respecto a si las personas o los seres vivos son los que deben ser, o están los que deben estar, se ha vuelto un lugar recurrente pensar que en el mundo somos muchos, o que no hay posibilidades para todos. Así, es posible que exista un acuerdo en pensar que el mundo es muy pequeño para enfrentar el maravilloso futuro que tenemos por delante. Entonces, nos faltan cosas y somos muchos.

La mayor parte de las ideas que construimos del mundo y sus cosas depende de las imágenes que levantamos de uno y otras; si bien, enfrentar las nociones de pensamiento e imaginación consolida un territorio filosófico espinoso, es posible también pensar simplemente que la idea que tenemos del mundo (incluidas cosas y seres vivos), depende de las imágenes

que podamos hacernos de él. La idea según la cual, el mundo son las imágenes del mundo, parece adecuada.

En consecuencia, el mundo se puede pensar con imágenes. Son pocas las cosas del mundo que hemos visto cada uno de nosotros, o mejor, aunque haya muchas cosas en el mundo, son pocas aquellas cosas con las cuales hemos entrado en contacto cada uno de nosotros; lo mismo sucede con las personas, si bien, hemos visto individuos y también multitudes; salvo por quienes están en nuestro entorno, los demás no son más que imágenes. Por tanto, la facultad de pensar el mundo se consolida en términos de imaginarlo. Del mismo modo, no es fácil pensar en el mundo sin imágenes. Es así, como algo similar se puede decir de procurar consolidar las ideas de: naturaleza, ser humano, historia, azul, rana o “Mondrian”. Ajustar la idea de algo al parecer requiere de la imagen. Pero tampoco es posible consolidar una idea de mundo, sin considerar que algunas de las cosas que lo constituyen, son las imágenes. Parece una paradoja intentar consolidar una noción de mundo sin recurrir a las imágenes. Es decir, una noción de mundo ordenada y completa, debe incluir las imágenes como alguno de sus componentes.

El mundo contemporáneo está abarrotado de imágenes y estas llegan a nosotros por distintos medios y las hay de todo tipo y formato. Las imágenes median nuestras relaciones con el entorno y con los demás, devienen una herramienta para la comunicación y estrategia para la comprensión. Orientan y determinan desde los comportamientos hasta la identidad. El poder de la imagen en el mundo actual rebasa, sin duda, nuestra comprensión.

Entonces, ¿en qué términos debe ser pensada la imagen contemporánea? Bien que la imagen puede ser aún la consolidación de la presentación y la representación del mundo, no es por tanto solo eso, es preciso también aceptar los límites de la representación e intentar ajustar su condición al mundo actual.

Sabemos bien que la imagen ya no ocupa el tranquilo y académico lugar de la representación tradicional venida de las artes, que se constata precisamente en el dibujo, la pintura y la escultura; tampoco el de la fotografía, en el que la imagen es la captura del instante que se hace espacio y cuerpo visible en el papel impresionado. La imagen no es solo el resultado de la vuelta a presentar el mundo.

Por varias vías, además se ha insistido en la fuerte colonización que ha hecho del mundo, desde los dispositivos que mágicamente llevaron de la invención del cine, hasta aquellos más ajustados que emergieron en la intersección entre las ciencias de la computación y los desarrollos de los equipos y equipamientos para la vida cotidiana. Del evidente y amplio número de artefactos que tiene por tarea archivar las imágenes del tiempo presente, hasta los innumerables dispositivos de comunicación, que han determinado como lenguaje la imagen y esta se ha instalado como condición del mundo.

Los lenguajes en los que, de mejor manera se traducen las acciones e intervenciones en el mundo actual, ostentan como condición la imagen. En los medios masivos de comunicación y también en las pequeñas comunicaciones privadas y particulares, la imagen ha acaparado las estrategias y los dispositivos. La imagen es el lenguaje, hasta la palabra misma aparece en el mundo actual en términos de imagen.

La colonización de la vida por parte de la imagen es sin duda, la consecuencia de la primacía que concedió el mundo occidental al sentido de la vista y que es posible rastrear en variadas construcciones teóricas; se privilegió en últimas, el lenguaje de la imagen, como el lenguaje total. Jonathan Crary cree que una de las condiciones del sujeto actual es la de “observador” y piensa además, que las tecnologías emergentes de producción de la imagen se están convirtiendo en los modelos dominantes de visualización de acuerdo con los cuales funcionan los principales procesos sociales y las instituciones (Crary, 2008).

Por tanto, no es evidente que en el mundo actual pueda existir algún tipo de intercambio que no sea mediado por la imagen o que finalmente no se reduzca a la simple constatación en la misma, desde el no siempre aburrido lugar del discurso de la publicidad y de la comunicación, pasando por las aventuras del entretenimiento digital, hasta los dispositivos que prometen constataciones de toda índole y que solo tienen lugar a merced de la mediación de las imágenes. Alejados de la lógica mecánica e insertos en el nuevo régimen digital, dice Paula Sibilía, que los cuerpos contemporáneos se presentan como sistemas de procesamiento de datos, códigos, perfiles cifrados y bancos de información. Lanzado a las nuevas cadencias de la tecnociencia, el cuerpo humano parece haber perdido su definición clásica y su solidez analógica: en la estera digital se vuelve permeable, proyectable, programable (Sibilía, 2005).

Entonces, no son solo los cuerpos, desde soportes análogos tradicionales como los extractos de la cuenta del banco, hasta las hiperespecializadas herramientas médicas que han dispuesto el universo de la imagen y el color como el insumo primero de la interpretación; incluidas todas las formas de interacción y mediación, la imagen es abarcadora, abrumadora y está en todas partes.

No se ha desechado aun la vieja idea de lo “espectacular”, según la cual, la vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas, se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación (Debord, 2000), sentenciaba Debord hace más de cincuenta años. Por el contrario, se renueva una y otra vez, con algún otro ornamento adicional; formulando un interrogante sobre lo real, para Žižek, de nuevo la verdad última del universo capitalista, utilitarista y desespiritualizado es la desmaterialización de la propia “vida real”, su inversión en un espectáculo espectral (Žižek, 2005).

Así, en la imagen se constata el entorno cercano, particular y privado, pero también el lejano, aquél que se presume solo será alcanzado y transmitido justamente por la imagen, en tanto, nuestra capacidad corporal no consigue habitar como experiencia, al igual que aquel que sobrepasa nuestra condición escalar y por muy pequeño o por su inmensidad, no es posible abarcar. Accederemos a estos universos por la imagen.

Hasta el interior de los cuerpos se presenta como una composición de formas y colores en el sentido más tradicional. Nuestro cuerpo se ha hecho imagen por dentro y por fuera.

La pregunta acerca de la imagen, bajo toda evidencia, es quizá, una de las más interesantes en el último tiempo, en consideración al número importante de estructuras epistemológicas y de acciones e intercambios de toda índole que se desprenden de su mediación.

La historiografía del arte había categorizado a la imagen como una condición fundamental de la noción de arte. El arte eran imágenes y se ordenaban y jerarquizaban en su historia y su teoría. No obstante, vistos los ingentes esfuerzos que hizo la producción artística en los movimientos posteriores al impresionismo, pero mejor y fuertemente, en las propuestas de la segunda mitad del siglo pasado, interesadas sobretudo en abandonar la idea tradicional de arte, concluyeron por renunciar a la más tradicional, la de imagen.

No solo es que el arte manifestara su interés por alejarse de la imagen, sino que su producción, por vía de nociones como la desmaterialización, se fue consolidando. La imagen, no era entonces un asunto necesario del arte. Empezó a devenir algo contingente. De manera que cuando se habla de arte, hemos aceptado: no se habla de imagen, la imagen es una contingencia.

LA VUELTA DE LA IMAGEN

El arte contemporáneo, luego de esfuerzos heroicos por tomar distancia de la imagen y dismantelar la idea según la cual el

artista era un productor de imágenes, que como bien sabemos, comenzaron muy temprano en el siglo xx, logró desplazar su centro de interés de la representación; equivocado es pensar, aunque tentador, que logró separarlo de la imagen, aunque así se lo hayan creído artistas y demás.

De manera que, el arte de la última modernidad logró ponerse al margen de la representación e intentó sustituir el lugar de la referencia del mundo por una supuesta referencia del sujeto. No había manera pues, de comprender el mundo representado, sino que, en principio debíamos enfrentar el mundo de las emociones o lógicas del artista, este que, no obstante, algunas veces se presentaba también en imágenes.

Si lo que condujo a la idea de que el arte progresaba, pues a partir de Kant el progreso ya no se formulará como un hecho, sino como una idea que a través de todas las manifestaciones culturales y entre ellas la historia del arte, acompaña la permanente reflexión del hombre sobre sí mismo (Uribe, 2008), era la idea de que en el curso de la historia de la representación, la aparición de la perspectiva había contribuido de manera fundamental a la consolidación de estrategias y herramientas que permitían la eficaz simulación del espacio de la representación, y que éste a su vez, cada tanto se ajustó mejor al mundo real o irreal de las medidas naturales, la representación devino un principio a partir del cual se emprendía una evaluación en la que lo fundamental era la imitación verídica del mundo.

Se ha hablado con insistencia del mito de Zeuxis y Parrasio,¹

¹ Zeuxis (de Heraclea) y Parrasio (de Éfeso y posteriormente Atenas) fueron pintores que florecieron durante el siglo V a. C. Están mencionados cuatrocientos años más tarde en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo según la cual celebraron un concurso para determinar quién de los dos era el artista más grande. Cuando Zeuxis desveló su pintura de uvas, aparecían tan exquisitas y tentadoras que

que parece dar cuenta de buena manera del afán por la representación verdadera de la realidad, que claro, no se agota en el mundo clásico y tampoco en el de la larga modernidad, que insistió siempre en la atención al modelo y la fidelidad de la copia. Por alguna vía, el impresionismo acentúa la idea de la realidad que se intenta capturar de manera precisa, aunque no insista en el acuerdo entre el mundo y lo representado.

Los distintos momentos del hiperrealismo y las continuaciones contemporáneas de universos como el de Ron Muek, ejemplifican la idea de un mundo de la práctica artística que se ancla de manera fuerte en la representación de lo real.

No obstante, es bien sabido que los límites de la representación no se encuentran en el mundo de la figuración, con el advenimiento tardío del arte abstracto, no se advierte una distancia real con la representación; por el contrario, es consentida la representación no figurativa, de manera que los esfuerzos lejanos a la figuración, no toman distancia de la representación.

La conquista del expresionismo abstracto es por tanto, la persistencia de la representación y sus estrategias. El signo escapa tanto a la semiótica como a la fenomenología, aunque surja como un acontecimiento con ocasión de la presentación de un fenómeno sensible y sensato. Lo sensible, es siempre presentado aquí y ahora en las formas. Pero, ¿qué es artístico en las formas? Lo “artístico”, es un gesto, un tono, un timbre recibido y querido, que les trasciende habitándolos, dice Lyotard

los pájaros bajaron volando del cielo e intentaron picotearlas. Zeuxis le pidió entonces a Parrasio que corriera la cortina de su pintura, tan solo para que entonces Parrasio revelara que la cortina en sí era una pintura, y Zeuxis se vio obligado a conceder la victoria a su oponente. Se rumoreaba que Zeuxis había dicho: «Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasio me ha engañado a mí». En otras palabras, mientras que su obra había conseguido engañar los ojos de los pájaros, la obra de Parrasio había engañado los ojos de un artista.

(1996), pensando sobre lo sublime y el signo en su arrinconada defensa postmoderna de la pintura.

Empero, hay momentos suficientes en el último siglo a partir de los cuales el arte apuesta por una distancia entre la imagen del mundo y su representación, lo que permitió que el arte tomara un camino que se distanciaba de la imagen (del mundo o del sujeto) e intentara componerse en el espacio, la acción, el tiempo y algunas otras venturas que transformaron, no solo el lugar tradicional de la pintura, sino por el contrario, los referentes amplios del vínculo —arte e imagen—.

Este tránsito duraría décadas y haría posible el cambio en las formas de aparición de la obra de arte y de los dispositivos de circulación e interpretación. Desmaterializaciones, conceptualismos y otras, devinieron en las nociones para comprender una obra que ya no era en principio imagen. Y al mundo del arte no le quedó otro camino, que la aceptación de que imagen y arte, no eran coincidentes y que el arte, en consecuencia, no era un problema de imagen. Lentamente para la sociedad, el arte fue tomando también distancia de la imagen y se consintieron como instancias independientes.

Larga fue la tarea e importantes las apuestas, en los centros dispuestos para el arte contemporáneo ya no era previsible encontrar imágenes y la producción artística ya no era medida y evaluada en términos de la imagen, parecía que el arte había dejado de ser solo imagen.

Se ha dicho, por ejemplo, que con el *Land* y el *Body Art*, las obras ocupaban un espacio distinto al de los lugares expositivos del arte y que la fotografía (imagen), era además de su constatación, aquello que como con el video arte, devenía obra, y por tanto se exponía, se comentaba y se comercializaba.

Prácticas sociales, propuestas de contexto, acciones colaborativas, instalaciones, performances, intervenciones, deslocalizaciones y otros muchos términos, se convirtieron en el lenguaje de eso que era posible demandar del arte. La dificultad

para comprender que eran los productos resultantes de la práctica derivó en la consolidación de un lenguaje que, abarcador y generoso, permitía que casi cualquier cosa entrara en el universo de la descripción de aquello en lo que se había convertido la obra de arte.

De manera paradójica las propuestas y productos fueron tomando distancia de forma irreversible de la imagen, no así, el archivo sobre las amplias estrategias de producción del arte después de la segunda mitad del siglo pasado y en especial de que aparecería posterior a las invitaciones de los conceptualismos y el video arte, no encontró como alternativa a su divulgación, más que la imagen.

Es decir que, si bien por muchos caminos y con insistencia, el arte se alejó de la imagen y abandonó sus criterios y herramientas de presentación y representación, y como se dijo, se aventuró en explorar otras nociones y estrategias, fue la imagen archivo, por una parte, la que lo trajo de vuelta al mundo del arte. Las obras que tomaron distancia de la imagen, en términos de lugar del arte, volvieron al campo del arte como imágenes.

De manera que, la disparatada invitación del Futurismo referente al fin de los museos, pero por supuesto también, todas las que tenían como horizonte proponer que el museo se había convertido en un espacio obsoleto y anacrónico, que guardaba un arte agonizante, no se va a cumplir por la vía de unas obras de arte que consolidaron sus discursos con diferentes estrategias formales o intereses conceptuales, se va a cumplir porque las obras si hicieron su parte, pero también porque la forma de capturarlas fue la imagen, y ésta no retornó al museo y a los espacios tradicionales del arte, sino que circuló también por los medios que no se reconocían como espacios de arte. Al devenir en imagen el archivo de la obra de arte, entró en la cacofonía de las imágenes contemporáneas.

El arte contemporáneo, entonces se hace vivible en el sentido de que muestra lo que no está mostrando, y presenta for-

mas de carácter alegórico o simbólico que, interpretadas por un espectador, le permitirán otorgar un sentido a un texto particular inscrito en lo que estas formas sugieren o intiman como algún tipo de sospecha (Romero, 2014).

Oscar Muñoz, artista Colombiano, en el bienio 2004-2005, hace un video en el que se ve que una mano pinta un rostro sobre una laja de piedra caliente, lo hace con una pintura a base de agua; a medida que la pintura avanza y el espectador percibe que el rostro está tomando forma y que la pintura pronto puede concluir, lo primero que la mano ha comenzado a pintar, en consideración a la temperatura de la piedra, se desvanece y empieza a desaparecer. Obra intitulada: *Proyecto para un memorial*.

Lo que el espectador ve es un video, y lo ve, de la misma manera que le son presentadas algunas obras del arte actual. Entonces, el formato poco importa, la calidad del video no importa, y las precisiones o pericias técnicas tampoco son importantes para el caso. El espectador se enfrenta a un video, a la imagen aproximada de lo ya relatado. La obra dista enormemente de ser esa imagen; la obra, sabemos bien, no es el video, ni la imagen, la obra supera la imagen, la imagen es solo su constatación.

Lejos de la imagen está la obra, que es posible por otra parte, que haya desaparecido, que ni siquiera se haya constituido jamás como obra, que sea solo la consecuencia de un montaje que permitió la eficiente realización del video. De manera que la obra, no es el video, pero al parecer tampoco algo que esté tras el video y que se pueda limitar, “espacializar” o describir cabalmente. Tampoco, claro está, es una mano que pinta un rostro que finalmente, jamás concluye.

No obstante, es la imagen la que ha permitido la obra y las discusiones en su entorno. Es la imagen la que será archivada como obra y sobre lo que volveremos cuando se mencione la obra. No será ya posible, como bien sabemos, separar obra e imagen.

De manera que el arte contemporáneo es también un archivo de imágenes. Incluso el arte que pretende escenificar en los espacios del museo su propia caducidad, acaba documentado, archivado y custodiado. Para el archivo, lo nuevo de una cosa cualquiera de la realidad, no consiste solo en su otredad, sino sobre todo, en su capacidad de representar, al menos durante un tiempo, el entero ámbito profano exterior al archivo (Groys, 2008).

Boris Groys considera que algunas obras de la vanguardia son imágenes débiles, quiere decir, que son sencillas, que no determinan ninguna pericia o dificultad en su factura o en su comprensión (Groys, 2015). Bien sabemos que la vanguardia no se hizo célebre por la condición y estatuto de calidad de sus imágenes, en ese sentido, quizá lo más atractivo de la imagen del arte contemporáneo es que no se ve, aunque tampoco será célebre por eso.

REFERENCIAS

- Crary, J. 2008. *Las técnicas del observador*, Murcia, CENDEAC.
- Debord, G. 2000. *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- Groys, B. 2008. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia, Pre-Textos.
- Groys, B. 2015. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Jay, M. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XXI*, Madrid, Ediciones Akal.
- Lippard, L. 2004. *Seis años: la desmatetrialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Ediciones Akal.
- Lyostrad, J. F. 1996. *Moralidades posmodernas*, Madrid, Editorial Tecnos.
- Romero, A. C. 2014. "Alegorías contemporáneas" en *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, núm. 8, pp. 122-131.
- Sibilia, P. 2005. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Uribe, C. A. 2008. *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Zielinski, S. y A. Burbano 2007. *Siegfried Zielinski. Genealogías, comunicación, escucha y visión*, Bogotá, Universidad de los Andes.
- Žižek, S. 2005. *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Ediciones Akal.