


## Hacia una ecología política del arte conceptual: *Tucumán Arde e Information*, entre el azúcar y el petróleo

Jaime Vindel

Instituto de Historia del CSIC ✉ 

Pablo Martínez

Instituto de Historia del CSIC ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.91703>

Recibido: 3 de octubre de 2023 • Aceptado: 16 de noviembre de 2023

**ES Resumen.** A partir del análisis de dos experiencias colectivas del arte conceptual como fueron *Tucumán Arde* (1968) y la exposición *Information* en el MOMA (1970), este artículo pretende aportar desde la ecología política una nueva perspectiva al capítulo que la historia del arte dedica al conceptualismo. A pesar de las diferencias existentes entre los ecosistemas del arte en los que ambas experiencias participaban, las propuestas de sus artistas compartieron elementos críticos inspiradores para promover transformaciones en la disciplina de la historia del arte que respondan a la crisis ecosocial. Las conexiones con el azúcar en el caso de la experiencia argentina y la condición fósil de la institucionalidad artística del capitalismo avanzado en la que se inscribe *Information* constatan el carácter bifronte (Norte/ Sur) de la modernidad energética y sus conexiones con las experimentaciones artísticas de vanguardia. Los artistas autogestionados en torno a la experiencia tucumana ensayaron la conversión del arte en información sin pasar por los canales y espacios comunicativos del arte globalizado. Por su parte, algunos de los que participaron en la muestra neoyorkina se resistieron a la asimilación acrítica y espectacular de sus prácticas en la maquinaria institucional al servicio de la industria cultural, cómplice con el mercado de la guerra y la extracción fósil.

**Palabras clave:** arte conceptual, ecología política, humanidades energéticas, *Information*, *Tucumán Arde*.

### ENG Towards a political ecology of conceptual art: *Tucumán Arde and Information*, between sugar and oil

**Abstract.** From the analysis of two collective experiences of conceptual art, *Tucumán Arde* (1968) and the exhibition *Information* at MOMA (1970), this article aims to provide through the lens of political ecology a new perspective to the chapter dedicated to conceptualism in the history of art. Despite the differences between the art ecosystems in which both experiences participated, their artists' proposals shared critical elements that can inspire transformations in the discipline of art history that respond to the ecosocial crisis. The connections with sugar in the case of the Argentinean experience and the fossil condition of the artistic institutionality of advanced capitalism in which *Information* is inscribed confirm the bifronted character (North/South) of energetic modernity and its connections with the artistic experimentations of the avant-garde. The self-managed artists around the Tucuman experience attempted to convert art into information without going through the communication channels and spaces of globalised art. For their part, some of those who participated in the New York show resisted the uncritical and spectacular assimilation of their practices into the institutional machinery at the service of the culture industry, complicit with the market of war and fossil extraction.

**Keywords:** conceptual art, energy humanities, *Information*, political ecology, *Tucumán Arde*.

**Sumario:** 1. Introducción: modernidad fósil y arte conceptual. 2. *Tucumán Arde*. 3. *Information*. 4. Conclusión. Referencias.

**Cómo citar:** Vindel, J. & Martínez, P. (2024). Hacia una ecología política del arte conceptual: *Tucumán Arde e Information*, entre el azúcar y el petróleo. *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), 445-455. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.91703>

### 1. Introducción: modernidad fósil y arte conceptual

La fábrica de Soho Works, en las afueras de Birmingham, albergó la producción de las máquinas de vapor patentadas por la firma de Matthew Boulton y James Watt. Soho Works se convirtió en un referente del

origen del capitalismo industrial, en la medida en que aliaba los modos de producción basados en la energía fósil con los beneficios reportados por la propiedad de las innovaciones tecnocientíficas. Sin embargo, otros elementos de la historia de la fábrica son menos conocidos, pese a que resultan igualmente relevantes para comprender la capilaridad de la nueva experiencia social promovida por la Revolución industrial. En 1802, en el exterior de Soho Works, tuvo lugar la primera exposición pública iluminada con gas de hulla. La integración de ese gas en el trabajo industrial, donde sustituyó el uso anterior de las velas, había permitido alargar hasta tres horas la jornada laboral. Trasladada al exterior de la fábrica, esta innovación contribuyó a configurar una forma original de la experiencia colectiva del deseo, que Peter Linebaugh (2020) ha vinculado con la constitución de las sociedades modernas del consumo y el culto fetichista de las mercancías criticado por Karl Marx. A su vez, resulta igualmente interesante recordar que en torno a Soho Works el propio Boulton impulsó en 1787 una industria de acuñación de moneda que facilitó su fabricación y contrarrestó las falsificaciones por personas pobres y desposeídas. Soho Works proponía así una articulación entre las revoluciones tecnológicas en el modo de producción capitalista, la mercantilización (estética) de las relaciones sociales, la estabilización de los flujos monetarios y el recurso a los combustibles fósiles como energía primaria de la civilización industrial.

Casi dos siglos después de la inauguración de Soho Works (1761) y coincidiendo con el inicio del proceso de desindustrialización de las economías occidentales, el arte conceptual interaccionó con varias de esas dimensiones del origen de la modernidad industrial. Así, en relación a la experiencia estética, el conceptualismo propuso entre 1966 y 1972 una desmaterialización del objeto artístico que acabara con su carácter fetichista (Lippard, 2004). En el ámbito del consumo (de arte), esa desmaterialización poseía un componente fuertemente utópico: al convertir la obra de arte en una idea, una información, una acción o una proposición, aquella podía ser apropiada por cualquier persona y con ello se promovía la desmercantilización y la democratización del acceso al arte. En algunos contextos, esta experimentación vino acompañada además de una politización que transgredió las instituciones del arte para inscribirse en las dinámicas del activismo social. La desmaterialización del arte propugnada por los artistas conceptuales hacía saltar por los aires la asignación de un precio a las mercancías, cuyo valor marginal (esto es, el coste adicional de producir una réplica de ese producto) tendía a cero. La desmaterialización de las mercancías (artísticas) implicaba por tanto una incertidumbre radical sobre su valor monetario. Con esta operación, el arte de vanguardia se resistía a la perdurabilidad y a la acumulación, y en muchos casos a la exposición misma como consecuencia de su acento en la “retirada de la percepción”.

Sin embargo, salvo contadas excepciones, el arte conceptual no conectó su crítica anti-mercantilista con los efectos ecosistémicos de la matriz energética que servía de base material a las ideologías del progreso y el crecimiento económico, basadas en los flujos y las infraestructuras del petróleo, la principal fuente energética de la civilización industrial tras la Segunda guerra mundial. Esta falta de conciencia sobre las repercusiones medioambientales del desarrollo industrial contribuye a explicar la celebración acrítica de las nuevas tecnologías de la comunicación por parte de numerosos artistas conceptuales, que identificaron en la aldea global tematizada por teóricos como Marshall McLuhan (2009) una veta a explorar por sus prácticas informacionales<sup>1</sup>. Los partisanos conceptuales del comunismo informativo solían obviar la materialidad socioecológica de la matriz tecnológica que lo debía hacer factible. De esta manera, se omitía la relación entre esa innovación tecnológica y los intercambios ecológicos desiguales entre el Norte y el Sur globales, que caracterizan hasta hoy el despliegue de la modernidad industrial (Hornborg, 2001) y condicionan las características que el ecologismo adopta en las diversas geografías y segmentos sociales (Martínez Alier, 2009).

Por supuesto, existen una serie de prácticas y figuras que se sustrajeron a este estado de cosas, sembrando las semillas del arte ecologista. Pero quienes firmamos este texto no estamos tan interesados en realizar una historia del arte medioambiental como en impulsar una historia ecologista del arte contemporáneo. Ese cambio de perspectiva en el análisis de las relaciones entre arte y ecología no debería limitarse exclusivamente a modificar los relatos conforme a temáticas, estilos o técnicas. Se trata, más bien, de apostar por una historia del arte que dé cuenta de las implicaciones materiales de las producciones artísticas y sus infraestructuras institucionales. Esta opción ofrece una perspectiva metodológica más rica desde el punto de vista reflexivo y político, en sintonía con otras aportaciones a la historia del arte como las realizadas por la crítica decolonial y las metodologías feministas, que a través de la obra de autoras como Griselda Pollock descifraron “la intrincada interdependencia entre clase, género y raza, en todas las formas de la práctica histórica” (Pollock, 2013, 127). Esta historia ecologista del arte persigue complementar los trabajos ya existentes sobre cuestiones como la descolonización de las relaciones entre arte y naturaleza (Demos, 2020), el reconocimiento por la ecología profunda de la interdependencia entre el cerebro-mente humano y el entorno a partir del concepto de *noosfera* (Raquejo, 2015), la determinación de los parámetros de un arte ecológico (Parreño, 2015) o la propuesta de nuevas categorías epistémicas como *ecoartistas* o *ecoética* (Ardenne, 2022). Con ese propósito en mente, a continuación, analizamos dos conocidas experiencias del arte conceptual que, si bien no presentan de modo explícito rasgos ecologistas, es posible abordar desde la ecología política. La elección de *Tucumán Arde e Information* como casos de estudio responde a que se han convertido en referentes fundamentales para entender la evolución de las relaciones entre el arte conceptual, la sociología de los colectivos artísticos, la práctica cultural expandida y la política revolucionaria en sus

<sup>1</sup> El concepto de aldea global aparece por primera vez en su publicación *The Gutenberg Galaxy* (1962) y más tarde en *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964).

diferentes localizaciones. El enfoque que proponemos persigue contribuir a actualizar su interpretación en el contexto de la emergencia ecosocial, enfatizando el carácter situado, singular y diferenciado de las dos experiencias analizadas.

## 2. Tucumán Arde

*Tucumán Arde* (TA) (1968) marcó un parteaguas en la historia de la vanguardia artística argentina de los años sesenta. Por su radicalidad militante, TA se ha convertido no solo en una experiencia emblemática de los recorridos de la vanguardia argentina de los años sesenta. A ella han quedado asociados los relatos del arte conceptual más politizados que, desde geografías periféricas, reclaman una conexión de las prácticas artísticas desmaterializadas con el activismo social. La audacia de TA consistió en una ruptura con las instituciones artísticas de vanguardia locales (en concreto, el Instituto Di Tella de Buenos Aires) que condujo a los artistas a establecer una colaboración transdisciplinar con una pluralidad de saberes (en particular, procedentes de las ciencias sociales, como los sociólogos de la Universidad de Buenos Aires) con el objeto de revelar la crisis de subsistencia que sufría la provincia de Tucumán (situada en el Norte de Argentina) con motivo del cierre de sus ingenios azucareros (Longoni y Mestman, 2010).

El compromiso de los artistas conceptuales, que llevaron adelante actos previos como la quema de sus obras en la puerta del Instituto Di Tella en mayo de 1968, se ubica dentro de las coordenadas del proceso de radicalización política que vivió la izquierda argentina durante un periodo marcado por la irradiación de las tesis del foquismo guevarista en América Latina y la represión practicada por la dictadura militar de Juan Carlos Onganía. Constituyendo una suerte de guerrilla cultural, los artistas e intelectuales involucrados en TA realizaron un trabajo de campo en la provincia de Tucumán con la intención de revelar los intereses especulativos que estaban detrás del cierre de los ingenios. La carestía social generada en forma de hambre, desempleo y enfermedad, fue registrada por los integrantes de TA a través de metodologías que iban desde el documental fotográfico (centrado en la situación de los ingenios y el drama de las familias de los trabajadores) hasta entrevistas transcritas y/ o grabadas en formato audiovisual con agentes sociales del territorio (como maestras de escuela o sindicalistas), que proporcionaron una explicación de primera mano de lo que estaba sucediendo (Figs. 1 y 2). Los resultados de esa investigación fueron posteriormente mostrados en dos exposiciones celebradas en las sedes de la CGT de los Argentinos de Rosario y Buenos Aires<sup>2</sup>, aunque en este último caso la muestra fue rápidamente censurada por la policía. Las exposiciones generaron además alianzas con instituciones externas al mundo del arte, con el objetivo de multiplicar el alcance político de su activismo entre nuevos públicos. TA constituyó así un arte sindicalizado que aspiró a hacer de la vanguardia artística un acto político.



Figuras 1 y 2. *Tucumán Arde*, 1968. Fotos tomadas por los integrantes del Grupo de Artistas de Vanguardia que viajó a Tucumán, y que dan cuenta de la falta de mecanización de las tareas de recogida de la caña de azúcar y del almacenaje especulativo de kilos de azúcar procedente de los ingenios azucareros (Fuente: Archivo Graciela Carnevale).

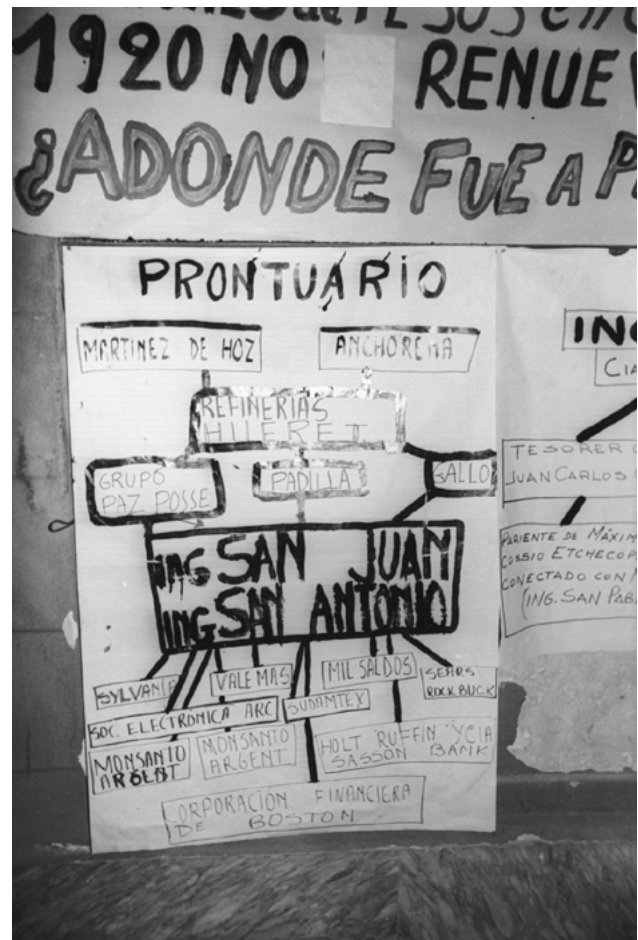
Las interpretaciones de TA han sido ricas y variopintas, oscilando entre las que profundizan en la historicidad de la experiencia y aquellas que abundan en su potencia matriz para pensar las genealogías del arte activista (Longoni y Mestman, 2010, 291 y ss; Vindel, 2014)<sup>3</sup>. Sin embargo, ambos enfoques no han propuesto un análisis de la experiencia que otorgue mayor peso al papel que el azúcar jugó en la ecología política de la modernidad capitalista y colonial. Diversos estudios han descrito cómo, desde el Caribe hasta América del Sur, las plantaciones de azúcar impulsaron el esclavismo y la servidumbre (Mintz, 1985; de Carvalho et al., 2014). A su vez, la socialización del consumo de azúcar a partir del siglo XIX puede considerarse como uno de los productos pioneros a la hora de extender entre las clases populares del Norte global la relación extractiva con las materias primas del Sur, que hasta entonces habían sido básicamente

<sup>2</sup> La CGT fue el sindicato que durante la dictadura estuvo alineado con los sectores sociales de la izquierda argentina que apostaban por la ruptura con las estructuras políticas del régimen.

<sup>3</sup> Para una aproximación a otros relatos posibles que parten del principal repertorio documental conservado sobre la experiencia: (Carnevale et al, 2015).

acaparadas por las elites. Así, el azúcar jugó un rol fundamental en la política energética de la modernidad industrial, proveyendo a los trabajadores y trabajadoras empleados en las fábricas de un ingrediente básico de su dieta. El azúcar fue para la corporalidad de los obreros lo que el carbón para las máquinas. Según ha sugerido Jürgen Osterhammel, el azúcar de caña fue, junto al té, la única “importación exótica que, más allá del circuito restringido del consumo de lujo, cambió la alimentación de un amplio sector de la población”, convirtiéndose “en un alimento para pobres, un proveedor de energía para los trabajadores agotados de la industrialización” (Osterhammel, 2015, 934).

Fue también a partir de 1850 cuando en diversos países de América Latina se configuró un orden neocolonial que garantizó la prosperidad de las elites burguesas y las clases medias sojuzgando a la población nativa, percibida como un obstáculo para el progreso (Halperín Donghi, 1969). La sacarocracia<sup>4</sup> tucumana era heredera de este acontecimiento histórico, acaparando el poder económico y político en una de las regiones con mayor población indígena del país (algo que se puede apreciar en las fotografías de TA). Los propietarios de los ingenios azucareros revalidaron esa política colonial mediante el cierre de los ingenios, una decisión que los artistas de TA y los sociólogos María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa interpretaron como un intento de desarticular la pujanza de los sindicatos del azúcar en la región. De manera similar a lo que sucedió con la minería del carbón en las naciones en proceso de industrialización, el azúcar se había convertido en un sector estratégico para implementar la modernización asimétrica y dependiente de los países subdesarrollados (Gunder Frank, 2005 [1966], 144-157). El cierre patronal de los ingenios forzó hasta un punto límite la resistencia de los sectores subalternos, sirviendo de punta de lanza de un proceso disciplinante de la fuerza de trabajo en el campo argentino considerado como “programa piloto” para medir el nivel de resistencia de la población (Gamuglio y Rosa, 2023).



Figuras 3 y 4. Tucumán Arde: muestra en la CGT de Rosario, 1968. Fotografías de Carlos Militello.

(Fuente: Archivo Graciela Carnevale).

Esta maniobra económico-política concertada entre la dictadura militar y los empresarios del azúcar se vio a su vez acompañada del control mediático de la llamada prensa libre, que silenció lo acontecido en Tucumán. Contra ese “Operativo Silencio”, los artistas involucrados en TA decidieron denominar a su proyecto “Operativo Tucumán”. Esta decisión situaba la experiencia dentro de las prácticas de contrainformación que caracterizaron uno de los vectores más relevantes de las vanguardias artísticas politizadas del siglo XX. Esa tradición contrainformativa se enriquecía con nuevas aportaciones teóricas, como las precedentes

<sup>4</sup> Recurrimos al término empleado por Manuel Moreno Fragnals (2001) para describir a la oligarquía azucarera de la Cuba criolla.

de la semiótica (en particular, de la obra de Roland Barthes), contribuyendo a resignificar el concepto de “desmaterialización” desde una óptica geográficamente situada. Los artistas argentinos entremezclaron la denuncia de la tergiversación mediática de la realidad implícita en la idea de contrainformación con una apuesta menos reactiva, que consistía en ocupar esos espacios de la comunicación de masas con sus propios mensajes, sin necesidad de que estos se dedicaran a invalidar o refutar los difundidos por la prensa servil a los poderes fácticos. La concepción factográfica del arte de vanguardia (la idea según la cual este se orienta a la “escritura de los hechos”, no meramente a testimoniarlos) se reprodujo en TA como un dispositivo crítico que interpelaba no a una determinada información sobre lo sucedido en los ingenios azucareros, sino a la ausencia de ella. El parón de la actividad del azúcar (el cese de la producción) había tenido su correlato en el cese (y la censura) de la información.

Lo que TA proponía era una reconstrucción en clave eco-política de lo sucedido en los ingenios, que, entre otros factores, destacaba el modo en que el cierre, más allá de las razones coyunturales, parecía anunciar una nueva era en las relaciones de producción del azúcar. Uno de los elementos más destacables de la muestra en la CGT de Rosario eran los diagramas que revelaban las relaciones de propiedad de los ingenios no solo con el poder político (como el gobernador de la provincia de Tucumán), sino también con el capital extranjero, como la empresa estadounidense Monsanto, que más tarde se haría con el control de una parte muy significativa de la producción agrícola argentina (en particular, de la soja transgénica) (Figs. 3 y 4). Por otra parte, estos diagramas funcionaban en la práctica como una sinécdoque del conjunto de la exposición, que también abundaba en esa interconectividad entre los diversos fenómenos ecosociales. En un texto coetáneo de la experiencia, Gramuglio y Rosa enfatizaron que la conversión de TA en un acto político implicaba la “modificación del ambiente” de la sede de la CGT de los Argentinos. Al margen de que esta descripción apelase ante todo al deseo de los artistas de ocupar íntegramente el edificio, también puede ser leída como la materialización de una visión holística sobre lo sucedido en Tucumán. Recordemos que la interconexión entre los diversos fenómenos (eco)sistémicos (el “todo está conectado con todo”) ha sido un motivo fundamental tanto de la dialéctica marxista como del pensamiento ecológico desde el siglo XIX. Pese a que la exposición celebrada en Rosario estuvo marcada por la premura y un grado no menor de improvisación, el deseo de constituir una totalidad socioecológica (una reproducción imaginaria completa) de lo sucedido en Tucumán fue un propósito recurrente en la literatura que produjeron los artistas de TA en paralelo al desarrollo de la experiencia.

En relación con lo anterior, otro aspecto que amerita una relectura ecológica de esos mismos testimonios se relaciona con el lamento que algunos artistas expresaron acerca de la precariedad material del dispositivo de exposición. Sin duda, se trata de un punto de vista que no se puede desmerecer, en tanto que pudo restar impacto expresivo a la muestra. Pero a la vez, esa escasez de medios da cuenta del modo en que la experiencia se insertó en la agitación política de la época, marcada por las limitaciones y la osadía de la semiclandestinidad, la contracultura del DIY (Do It Yourself) y una aceleración febril de los tiempos de la política. En la línea de otros fenómenos estéticos de la época, como el Tercer Cine<sup>5</sup>, la precariedad de TA expresa por tanto su historicidad. Esa condición precaria puede ser también leída como un rasgo ecológico-político: en consonancia con otras propuestas del período como el arte povera, el movimiento Fluxus o distintas manifestaciones del conceptualismo, encarnaba una materialidad débil en comparación con la exaltación de los nuevos entornos tecnológicos que acompañó a algunas narrativas del arte conceptual, particularmente en los países centrales del capitalismo. Desde esta perspectiva, es posible trazar un paralelismo imaginario entre el trabajo de recolección de la caña de azúcar registrado por los propios artistas en Tucumán, que destacaba por su grado ínfimo de mecanización, y la propia labor de colecta y procesamiento de la documentación por los artistas.

Esta re-materialización precaria del arte conceptual contrastaba con los énfasis en la “desmaterialización” vehiculada por los nuevos medios de información (la televisión, el cine, las revistas o los periódicos), teorizada tan solo un par de años antes por Óscar Masotta en su ensayo *Después del pop, nosotros desmaterializamos* (1966). Como precursor de una poética que abundaba en la percepción inmaterial de las tecnologías, Masotta citaba un pasaje de sobre *El futuro del libro* (1926-1927) de El Lissitzky, que había leído en la *New Left Review*. En una nota al pie, Masotta afirmaba que “las diez páginas de El Lissitzky, se adelantaban en más de treinta años a las ‘tesis’ de Marshall McLuhan” (Masotta, 2004, 352). Más allá de evidenciar las conexiones históricas entre la vanguardia argentina y los planteamientos del constructivismo soviético (Vindel, 2010), las tesis de El Lissitzky relativas al vínculo directo entre el crecimiento exponencial del consumo de masas propiciado por el desarrollo industrial (lo que denominaba como el materialismo de la vida cotidiana) y la desmaterialización de la comunicación provocada por los nuevos medios de información (la superación progresiva de la carta por el teléfono y de este por la radio) adquirirían nuevas resonancias en el contexto de los años sesenta. Reproduciendo un axioma clásico del arte de vanguardia, el intelectual argentino suponía que la actividad de los artistas debía situarse a la altura de ese correlato entre el materialismo consumista y la desmaterialización mediática. Este propósito ya había sido ensayado al nivel de los imaginarios socioculturales por el arte pop, cuyo impacto el arte de los medios respaldado por Masotta retomaba desde una óptica más autorreflexiva<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> La estética “pobre” de TA podría interpretarse como una materialización de lo sugerido por Julio García Espinosa expresada en 1969 en “Por un cine imperfecto” (1995, 11-30) en el contexto cubano en torno a la realización de un cine “imperfecto”.

<sup>6</sup> Lejos de caer en el formalismo, esa autorreflexividad no renunciaba a los contenidos, sino que aspiraba a identificar estos con una indagación en los propios medios. (Masotta, 2004, 342-343).

La concepción liberadora y energética de la información, exaltada por El Lissitzky en una cita rescatada por Masotta relativa a la desmaterialización que propiciaban las nuevas tecnologías de la comunicación (2004, 335), sería reinterpretada por TA. En lugar de propiciar un movimiento contractivo caracterizado por la reflexividad sobre los medios, la experiencia impulsó un movimiento expansivo que aspiraba a convertir la información en ideología (Renzi, 1968), el arte en política. Las muestras de TA pretendían dar respuesta a uno de los señalamientos de Masotta, quien había insistido a propósito de “la distancia o el vacío que va desde los productos de la información masiva a la actividad artística de vanguardia” (2004, 338). Como si trataran de suturar esa disociación entre cultura de masas y arte de vanguardia, los artistas decidieron desplegar en la sede del sindicato un dispositivo “sobreinformativo” que entremezclaba la interconexión entre los documentos y las producciones audiovisuales con la necesidad de aprovechar cada milímetro espacial para instigar una politización revolucionaria del arte de los medios. Los artistas de vanguardia combatían así su pertenencia anterior a lo que Masotta denominaba un “underground institucionalizado” (el Instituto Di Tella) que abundaba en la incompreensión social del arte avanzado, para proyectar sobre los muros del sindicato su deseo de devenir masa.

Desde esta perspectiva, el ecosistema estético-informativo diagramado por TA en la sede de la CGT puede ser interpretado como un tránsito de la centralidad del arte de vanguardia desde la reflexión sobre los medios hacia la importancia del contexto, que allí adquiría una doble dimensión. Por una parte, en lo referente a los contenidos, se planteaba una aproximación dialéctica a la economía y la ecología políticas del azúcar, que revelaba tanto los diversos intereses de clase en conflicto como las repercusiones sobre el medio socioambiental del cierre de los ingenios azucareros. Por otra, en relación al dispositivo de exposición, se potenciaba la mencionada interconexión entre los diferentes aspectos documentados de la realidad tucumana. Enfrentados a la materialidad del trabajo de campo y la necesidad de formalizar los resultados de su investigación, los artistas de TA se percataron de que, al contrario de lo planteado por Masotta, la “materialidad” de las “obras de comunicación” era menos “inmaterial” e “invisible” de lo que la teoría hacía presuponer. “Los procesos, los resultados, los hechos y los fenómenos de la información” (Masotta, 2004, 350), cuando no circulaban por los canales de los medios hegemónicos, exigían poner el cuerpo y asumir los límites materiales a su recopilación, cribado y exhibición, particularmente bajo las condiciones semiclandestinas impuestas por la dictadura y como parte de un itinerario de politización tan radical y arriesgado como el que afectó a la vanguardia argentina de los años sesenta.

### 3. Information en enero de 1969

En enero de 1969 nace en Nueva York la *Art Workers' Coalition*, que en su origen pretendía presionar a los museos para diversificar la nómina de artistas presentes en sus colecciones y exposiciones, así como para defender sus derechos laborales. Sin embargo, la organización comenzó pronto a plantear duros enfrentamientos con los principales museos de Nueva York, como el MOMA, por las relaciones existentes entre el patronato del museo, el poder político y el entramado empresarial beneficiario de la guerra del Vietnam. El 22 de mayo de 1970 tuvo lugar un acontecimiento fundamental para entender el alcance de la implicación política de los artistas asentados en la ciudad de Nueva York, como fue la convocatoria de huelga de arte en contra del “racismo, el sexismo, la represión y la guerra”, más comúnmente conocida como *Art Strike* (Fig. 5). Si la tensión en el mundo del arte había sido creciente a finales de la década, los acontecimientos de la primavera de aquel año azuzaron el malestar de los artistas, que reaccionaron con determinación ante la intensificación de la guerra de Vietnam, así como frente a la violenta represión de las movilizaciones estudiantiles por la paz que recorrieron todo el país. Aquella huelga no solo alineó a los artistas con las protestas y movilizaciones antirracistas, anticoloniales y pacifistas, sino que desveló las posiciones de los museos de la ciudad. En estas movilizaciones se hicieron visibles la desconfianza de la comunidad artística ante la condición corporativa y oligárquica de los museos, así como la denuncia de su conversión en máquinas de guerra de una política estatal que respaldaba las masacres policiales y el régimen racial imperante.



Figura 5. Art Strike a la entrada del Metropolitan Museum de Nueva York el 22 de mayo de 1970. Los artistas Poppy Johnson y Robert Morris debaten con el vicedirector del museo Joseph Noble (Fotografía de Jan van Raay).

(Fuente: <https://hyperallergic.com/352184/the-1970-new-york-artists-strike-that-prefigured-j20/>).

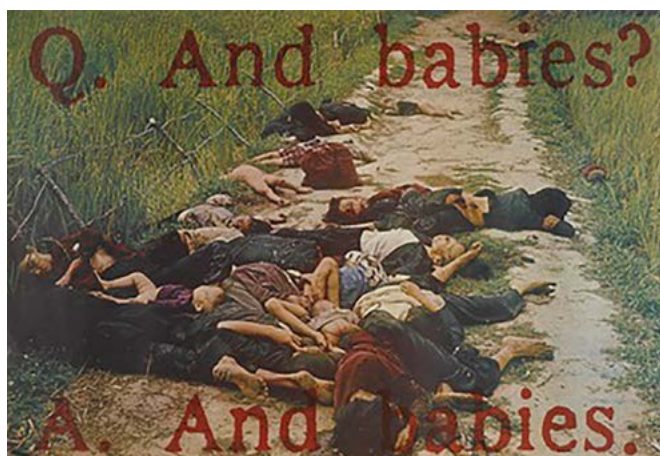


Figura 6. Póster *Q. And Babies* creado y difundido por la Art Worker's Coalition en diciembre de 1969 en protesta por la guerra de Vietnam a partir de una imagen de la masacre de My Lai. La impresión del póster iba a ser financiada por el MOMA, pero al ver su contenido el patronato, del que Nelson Rockefeller formaba parte, retiró su apoyo. Meses más tarde fue incorporado a la muestra *Information*, así como a su catálogo.

(Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/7272>)

Semanas más tarde de esta clamorosa huelga y en medio de una fuerte agitación política y una poderosa contestación cívica, se inauguraba en el MOMA la ambiciosa muestra *Information*, celebrada entre el 2 de julio y el 20 de septiembre de 1970, y anunciada en su página web como “una de las exposiciones más influyentes del siglo XX” (Museum of Modern Art, 2020, s.p.). *Information* fue una de las primeras retrospectivas a nivel internacional de arte conceptual y contó con la participación de un centenar de artistas procedentes de los continentes americano y europeo. Las obras expuestas evidencian en qué medida el arte conceptual entre mediados los sesenta y los setenta fue un campo de experimentación amplio y plural (Alberro, 1999, xvii). Gran cantidad de los trabajos presentados desafiaban las jerarquías institucionales y hacían uso de materiales efímeros que alteraban los modos en que el museo presenta el arte.

En este sentido, y como se señalaba en la publicación que acompañaba la muestra, esta no solamente pretendía documentar o mostrar las profundas transformaciones que se estaban dando en la época, sino sobre todo contribuir a entender e intervenir en esos mismos cambios (McShine, 1970, 139). Esta intención se encontraba muy próxima al modo en que McLuhan, el pensador más influyente en la exposición<sup>7</sup>, entendía el papel del arte en una sociedad avanzada tecnológicamente: como una información que reorganizaba la psique para “adelantarnos” a los golpes de la tecnología (McLuhan, 2009, 59)<sup>8</sup>. La atención que McLuhan prestaba a lo largo de *Understanding Media* a la electricidad como una relación social mediadora de la experiencia cotidiana invita a releer su aportación desde las posiciones críticas que nos brindan los estudios infraestructurales. En sintonía con el “giro material” de la teoría cultural durante la última década, esos estudios revelan que las diversas manifestaciones de la energía –incluida la información–, pese a su apariencia inmaterial, dependen de un complejo entramado infraestructural que, al igual que sucede con la tecnología, no es políticamente neutro, sino que condensa toda una serie de relaciones de poder (Kinder y Stepanik, 2020, iv).

Esa concepción de la información y de la infraestructura cultural como relación de poder fue central en *Information*. En la exposición Hans Haacke presentó *Poll of Moma Visitors* (1970), una instalación consistente en dos urnas de plexiglás y papeletas con respuestas a una pregunta que los visitantes estaban invitados a responder: “¿El hecho de que el Gobernador Rockefeller no haya denunciado la política del presidente Nixon en Indochina sería una razón para no votar por él en noviembre?”. Nelson Rockefeller, además de un influyente político republicano (cuatro años más tarde sería nombrado vicepresidente del país), había sido presidente del patronato del Museo<sup>9</sup>. Frente a la amenaza comunista, para los Rockefeller la filantropía era la herramienta que compensaba los excesos del capitalismo (Traverso, 2022, 244). Su abuelo, John Davidson Rockefeller, uno de los hombres más ricos de la historia de Estados Unidos, fue el fundador de la empresa petrolera *Standard Oil* que, tras ser acusada de prácticas monopolistas, se fraccionó en otras firmas entre las que se cuentan *Exxon*, en la actualidad *ExxonMobil*, y *Chevron Corporation*, con intereses extractivos en América del Sur, especialmente Venezuela. Hacia el final de la exposición la urna que contenía las papeletas que desaprobaban la actitud del gobernador casi duplicaba aquella que lo apoyaba, lo que hacía evidente la distancia existente entre las políticas de los miembros de los patronatos y la posición de los artistas y los visitantes de museos de arte (Griffin y Haacke, 2004). Como en TA, los gráficos, la apelación contextual y el deseo de involucrar a los visitantes convertían la experiencia estética en una práctica de participación ciudadana, una protesta colectiva ante los excesos coloniales de la política institucional. Para

<sup>7</sup> La cantidad de materiales del pensador canadiense en el archivo de la exposición, así como su presencia en el catálogo y la exposición hacen de él el autor no perteneciente al campo del arte más referenciado en la muestra. (Allan, 2004, 149).

<sup>8</sup> Para McLuhan, en una línea que redefinía la cosmovisión de El Lissitzky, los medios no solo afectaban la experiencia sensorial, sino que se afectaban entre sí: por ejemplo, describía cómo la radio había impactado al periodismo escrito o al cine mudo.

<sup>9</sup> Fue miembro del consejo de administración del museo desde 1932 hasta su muerte en 1979; fue director general (1939-1941) y Presidente del Consejo de Administración (1957-58).

Haacke el museo se podía convertir en un espacio altavoz de la opinión pública mediante el cual desafiar a las autoridades tanto artísticas como políticas, que en el caso del MOMA estaban emparentadas (Meltzer, 2006, 128).

Ante la posible censura de esta obra por parte del presidente del patronato del museo y hermano del gobernador Rockefeller, Hans Haacke no facilitó el texto de la pregunta hasta la víspera de la inauguración de la muestra. Probablemente esta fue una de las causas que motivaron a David Rockefeller a despedir un año después al director del museo, John Hightower<sup>10</sup>. Por su parte, Haacke seguiría señalando las relaciones entre el arte y el negocio petrolero de los Rockefeller en trabajos como *On Social Grease*<sup>11</sup> [Lubricante social], *EXXON* (ambas de 1975) y *MetroMobilitan* (1985). El título de la primera de ellas recogía unas declaraciones del gerente de asuntos urbanos de *Exxon* en las que explicaba su apoyo al arte como una forma de lubricar lo social (Fig. 7). El artista hacía evidente que, aunque el petróleo –como el capital– impregnase todas las formas de vida, –el petróleo, en tanto que “medio” para la viabilidad de la sociedad, era el mensaje– necesitaba asociarse con los fetiches más preciados de las sociedades capitalistas de posguerra, las obras de arte, no solo por su valor económico, sino también por los valores intangibles que estas encarnaban como la libertad individual o la creatividad humana. Complementariamente, la concepción de la experiencia estética como lubricante de lo social condensaba la capacidad del arte para provocar una evasión respecto a los resortes ideológicos que estructuran la realidad sociopolítica contemporánea. De forma similar a la operación practicada por Soho Works en los orígenes de la modernidad fósil, el imperio petrolero de los Rockefeller promovía una mercantilización estética de las relaciones sociales que servía a unos intereses económicos concretos y naturalizaba tanto el orden socioeconómico del capitalismo industrial como la matriz energética fósil de la que este depende.

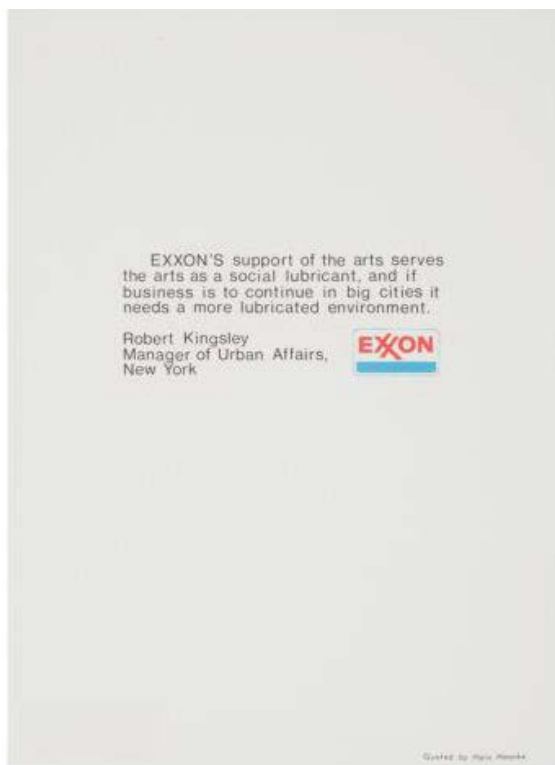


Figura 7, Hans Haacke, *EXXON*, 1975.

(Fuente: <https://www.artnet.com/artists/hans-haacke/>)

Pero volvamos a *Information*. Otros trabajos que conformaban la exposición tensionaban las lógicas habituales de funcionamiento del museo a través de sus formatos fragmentados, inorgánicos o desmaterializados, y con ello se desafiaban la visualidad y la materialidad, así como otras convenciones propias de la presentación museográfica (Meltzer, 2006, 122). Este aspecto estuvo muy presente entre las preocupaciones de su comisario, Kynaston McShine, quien temía el rechazo que finalmente suscitaron entre la crítica (Battcock, 1970) el bajo nivel de espectacularidad de la muestra así como la estética precaria de los materiales aportados por algunos de los artistas. Esto puede rastrearse en la correspondencia que el comisario mantuvo con participantes como Stanley Brouwn:

<sup>10</sup> En ese mismo año, 1971, a Haacke le censuraron su individual en el Museo Guggenheim de aquella ciudad por incluir una crítica directa a los negocios de especulación inmobiliaria de la familia Shapolski. Por lo que se refiere a los Rockefeller, su actividad filantrópica no estuvo exenta de polémicas. Años antes de este desencuentro con Haacke se produjo la censura del mural encargado a Diego Rivera, que John Rockefeller Jr, ordenó destruir en 1934 por la inclusión de la efígie de Lenin en la pintura.

<sup>11</sup> Esta obra, que se presentó por primera vez en la galería John Weber de Nueva York, consistía en seis placas de aluminio de 76 x 76 cm en las que insertaba afirmaciones de personalidades de la política y la economía en relación al arte. Una de ellas es la que después utilizaría en la litografía *EXXON* y que sirvió de título a la instalación *Lubricante social*.



Querido Stanley Brouwn [sic],

Parece que no ha recibido mi última carta. En ella le pedía una mayor representación de su obra por la estima que le tengo como artista, y porque le considero uno de los artistas más importantes representados en la exposición. Espero que tenga la amabilidad de enviarme más material para la exposición. El tiempo se acerca y ya empezamos a planificar la instalación, así que envíelo inmediatamente (Allan, 2004, 149).

Con estas palabras, McShine, solicitaba a Brouwn compensar la materialidad ínfima de su propuesta que consistía en una pequeña tarjeta con la dirección del artista y su número de teléfono. La misma tarjeta con idéntica información aparecía en la publicación de la exposición. Próximo al espíritu de los sesenta, el arte de Brouwn se preocupaba no solo por la desmaterialización del objeto artístico, sino por cuestiones como la participación del espectador o por lo impersonal como una parte sustancial del proceso artístico, que contribuye a la desjerarquización y el borrado del papel del artista. Brouwn no concedió nunca entrevistas ni aceptó que se distribuyesen imágenes de su persona o su obra (Herbert 2016, 49). Tampoco asistía a las inauguraciones de las exposiciones. Su práctica se mantenía decididamente en los márgenes de la institución-arte mediante una renuncia radical hacia cualquier construcción del mito del artista.

*Information* contribuyó a revelar algunas de las paradojas ecológicas del arte conceptual, derivadas de su inserción en un sistema del arte sometido a una serie de mutaciones que lo proyectarían hacia los escenarios de la globalización cultural. Por una parte, la baja huella ecológica de estas propuestas conceptuales, derivada de que los artistas desplazasen sus creaciones de la producción de objetos a la de ideas o acciones, se convertía en un problema sustancial no solo para el mercado, sino para toda la institución arte. Esto afectaba de forma especial al museo, espacio central del régimen escópico de la modernidad, que en la década de los sesenta se encontraba ya inmerso en su deriva hacia lo espectacular. Sin embargo, en el otro lado de la balanza ecológica, la materialidad precaria de las propuestas conceptuales contrastaba con la creciente movilidad internacional de los artistas, fuertemente dependiente de la aplicación de los combustibles fósiles a los nuevos medios de movilidad.

En el conjunto de obras presentes en *Information* se puede rastrear, junto a la constatación y uso de la multiplicación de los sistemas de comunicación e información, el impacto sobre la movilidad de los artistas derivado del abaratamiento de los vuelos comerciales (Santaolalla, 2018, 305-340). Estos aspectos fueron especialmente celebrados en su publicación, donde se confiaba en que la movilidad iba a propiciar un “intercambio intelectual y una comunidad internacional de artistas” (McShine, 1970, 1). La publicación (que no es exactamente un catálogo sino más bien una “antología sobre la exposición”, donde aparecen más artistas de los que hubo en la muestra y su participación no está siempre directamente relacionada con la obra expuesta) manifiesta de distintas formas la celebración de esa movilidad. Cada una de sus páginas (que, salvo excepciones, corresponde a un artista) contiene el nombre del artista o colectivo y sus lugares de nacimiento y residencia, lo que constata y manifiesta “la importancia de la movilidad y la globalización para este proyecto” (Heather, 2011, 14)<sup>12</sup>. En su texto para el catálogo, además de esa movilidad, McShine celebraba la desmaterialización del objeto por el modo en que incide en la “velocidad del intercambio de las ideas” (McShine, 1970, 139), aspectos que corresponden a la movilización y aceleración características del capitalismo fósil. La desaparición de los rasgos personales del autor en la obra o su carácter efímero no eran igualmente celebrados, ni siquiera mencionados, quizás porque, tal y como sucedía con la formalización de la propuesta de Brouwn, desafiaban las lógicas propias de la institución museo y su connivencia con el mercado del arte y la producción de valor. McShine celebraba de modo explícito la internacionalización de los artistas gracias a la posibilidad de volar:

Con un mundo del arte que conoce más fácilmente las obras actuales, gracias a las reproducciones y a la amplia difusión de información a través de las publicaciones periódicas, y que se ha visto alterado por la televisión, el cine y los satélites, así como por el ‘jet’, ahora es posible que los artistas sean realmente internacionales” (McShine, 1970, 1)

Esta afirmación conectaba la nueva movilidad global de los productores artísticos con la aldea global comunicativa de McLuhan. El sustrato ecológico de la movilización resultaba tan ignorado como el de las tecnologías de la comunicación. Esta concepción globalista del arte conceptual contrastaba con el modo en que los artistas autogestionados en torno a TA ensayaron la conversión del arte en información sin pasar por los canales y espacios comunicativos del arte internacional y su movilidad fósil.

En *Information*, sin embargo, la tendencia a la desmaterialización por parte de los artistas no estuvo exclusivamente dirigida a incrementar la rapidez del intercambio de información. La década anterior había sido testigo de múltiples muestras de una tendencia que se resistía a la perdurabilidad del trabajo artístico, a su condición material, aunque de una forma diferente a los artistas conceptuales. Pensamos en propuestas que van desde la celebración de los simposios *Destruction in Art* primero en Londres (1966) y dos años después en Nueva York (donde se rescataban prácticas que estaban, desde su concepción, predestinadas a desaparecer), hasta la exposición de Arte destructivo celebrada en la galería Lirolay de Buenos Aires en 1961 (Giunta, 1998). Todas ellas compartían un espíritu que podría resumirse en la renuncia expresada por otro participante en *Information*, Douglas Huebler, a incorporar más objetos a un mundo que estaba ya repleto de ellos (Heather, 2011, 2). En este sentido, la negativa de Stanley Brouwn a modificar su contribución a la exposición, ni mediante el envío de más material ni ampliando el ya enviado, abundaba en la renuncia al objeto

<sup>12</sup> La traducción es nuestra.

como elemento central de los dispositivos estéticos institucionales, una decisión que con el paso del tiempo convertiría a esos mismos artistas en marginales en las programaciones de museos, en tanto resultaban incompatibles con las exigencias de la mercadotecnia cultural al servicio del espectáculo y la globalización neoliberal (Martínez, 2022). Por otra parte, Brouwn era consciente de la relación entre esa mercadotecnia y el efecto alienante que el desarrollo de la movilidad aérea podía ejercer sobre la sensorialidad humana:

(...) las distancias nunca habían estado tan desprovistas de sentido como ahora. cada vez hay más personas que efectúan vuelos de larga distancia varias veces al año. cada día se ve más debilitada la validez del concepto de distancia. en mi obra las distancias se revitalizan. recuperan sentido. (2023, s.p.)

Como sabemos, la abstracción del concepto de distancia promovida por los vuelos internacionales está íntimamente relacionada con el impacto ecológico de la movilidad fósil. La recuperación de la distancia propuesta por Brouwn se posicionaba contra esa nueva supresión del espacio por el tiempo, una tendencia que atraviesa la historia de las sucesivas revoluciones industriales. Una de las características de la modernidad fósil desde la aparición del ferrocarril es precisamente esa abstracción, que transforma radicalmente la relación del pasajero con el tiempo y el espacio: “en vez de contemplar el espectáculo de la naturaleza, los pasajeros experimentaban el ritmo frenético de la modernidad” (Traverso, 2022, 54). Por contra, en sus propuestas sobre caminar Brouwn se convierte en parte de la geografía, comprometiéndose corporalmente con el espacio hasta el punto de inventar un sistema métrico basado en sus medidas y opuesto al sistema métrico decimal universal, matematizado y deshumanizado. Sus medidas son el pie s-b, el codo s-b, el paso s-b. En coherencia con esa crítica de la distancia, su contribución a *Information* no habla de desplazamiento ni movilidad, sino de todo lo contrario, de permanencia, de estar fijado en un espacio concreto, específico, en una dirección.

#### 4. Conclusión

Las dos experiencias analizadas en este artículo se relacionaron en sus contextos con prácticas extractivas de acumulación de capital mediante la creación de estrategias de resistencia y contestación de bajo impacto ecológico. Ambas permiten imaginar una historia del arte que inscriba las condiciones de producción del arte politizado en un determinado clima de época, entendido aquí lo climático en su pluralidad de sentidos. El clima es un tema central en el arte, no solamente por lo que refiere a su condición ecológica, sino también en tanto que el arte y la cultura participan de un determinado clima político. En este sentido, un arte ecologista no sería solamente aquel preocupado por las cuestiones exclusivamente “verdes”, de acuerdo a un imaginario donde lo ecológico aparece como una realidad externa a la política humana. Esta cosmovisión se torna aún más discutible en el contexto del Antropoceno, donde fenómenos como el calentamiento global son indisociables de los efectos sobre los sistemas terrestres de la organización económica de las sociedades humanas, motivo por el cual algunos autores prefieren hablar de Capitaloceno. Si partimos de esa premisa, la aproximación a las relaciones entre arte y ecología debería plantearse desde un concepto de naturaleza más “marrón”, pues el arte, lejos de situarse al margen de esas interacciones críticas entre el decurso de la modernidad y los ecosistemas, integra un entramado político, económico e institucional que presenta múltiples contradicciones ecológicas. Por ese motivo, ni el arte puede ser ecologista sin atender a cuestiones políticas, ni la institución arte puede ser política sin valorar las implicaciones climáticas de su inserción en la trama del capitalismo cultural. En este sentido, hemos tratado de mostrar cómo dos experiencias conceptuales (y contextuales) tan diferentes como *TA* e *Information* muestran la potencia de la práctica artística para aportar claves de acceso a una historia ecosocial del arte contemporáneo. Ante la crisis de civilización a la que asistimos, reclamar un nuevo lenguaje ecológico para las narrativas situadas de la historia de arte resulta más urgente que nunca. Si *TA* e *Information* respondieron desde la crítica artística sociológica a la emergencia de regímenes de poder signados por los intereses del capitalismo cultural en el eje noratlántico y por las dictaduras militares en América del Sur, en la actualidad la sombra de la violencia, el despotismo y el exterminio se proyectan sobre el conjunto del planeta de manera aún más amenazante.

#### Referencias

- Alberro, A. y Stimson, B. (eds.). (1999). *Conceptual Art: A Critical Antology*. MIT Press.
- Allan, K. (2004). “Understanding *Information*”. En M. Corris (ed.), *Conceptual Art: Theory, Myth, Practice*. 144-168. Cambridge University Press.
- Ardenne, P. (2022) *Un arte ecológico. Creación plástica y Antropoceno*. Adriana Hidalgo.
- Battcock, G. (Verano de 1970). Informative Exhibition. *Artsmagazine*, vol. 44 (8), 24-28.
- Bourdieu, P. y Haacke, H. (1995). *Free Exchange*. Polity Press.
- Brouwn, S. (20 de mayo de 2023). *deu passos, 1975* (Exposición). Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/brouwn-stanley/deu-passos>
- Carnevale, G. et al. (2015). *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale.*: RedCSur/ MNCARS/Ocholibros.
- de Carvalho, V. et al. (2014). (eds.). *Sugar and Modernity in Latin America. Interdisciplinary Perspectives*. Aarhus University.
- Demos, T.J. (2020) *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Akal.

- García Espinosa, J. (1995). *La doble moral del cine*. Voluntad.
- Giunta, A. (3 de agosto de 2023). *Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew* [Archivo Word]. Razón y revolución. <https://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf>
- Gramuglio, M. y Rosa, N. (20 de julio de 2023). *Tucumán Arde* [Archivo PDF]. Monoskop. [https://monoskop.org/images/f/f2/Gramuglio\\_Rosa\\_1968\\_Tucuman\\_Arde.pdf](https://monoskop.org/images/f/f2/Gramuglio_Rosa_1968_Tucuman_Arde.pdf)
- Griffin, T. y Haacke, H. (septiembre de 2004). Historical Survey: An Interview with Hans Haacke. *Artforum*, vol. 43 (1), 236-239.
- Gunder Frank, A. (2005 [1966]). El desarrollo del subdesarrollo. *El nuevo rostro del capitalismo. Monthly Review Selecciones en castellano* (4), 144-157.
- Halperin Donghi, T. (1969). *Historia contemporánea de América Latina*. Alianza.
- Heather, D. (January/February 2011). Nobody Can Commit Photography Alone: Early Photoconceptualism and the Limits of Information. *Afterimage*, vol. 38, (4), 14-19.
- Herbert, M. (2016). *Tell Them I Said No*. Sternberg Press.
- Hornborg, A. (2001). *The Power of the Machine: Global Inequalities of Economy, Technology and Environment*. Rowman Altamira.
- Kinder, J. B. y Stepanik, L. (2020). Oil and Media, Oil as Media: Mediating Petrocultures Then and Now. *Media Tropes*, vol. 7, (2). <https://doi.org/10.33137/mt.v7i2.33699>.
- Linebaugh, P. (2020). *Roja esfera ardiente*. Akal.
- Lippard, L. (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- Martínez Alier, J. (2009). *El ecologismo de los pobres*. Icaria.
- Malm, A. y Hornborg, A. (2014), "The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative". *The Anthropocene Review*, vol. 1, (1), 62-69, <https://10.1177/2053019613516291>
- Martínez, P. (2022). "De los museos neoliberales a una nueva institucionalidad ecosocial: el Guggenheim como efecto insostenible". *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (10), 373-396. <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32893>
- Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Edhasa.
- McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- McShine, K. L. (1970). *Information*. MOMA.
- Meltzer, E. (2006). The Dream of the Information World. *Oxford Art Journal*, vol. 29, (n), 115-35. <http://dx.doi.org/10.1093/oxartj/kci046>
- Mintz, S. W. (1985). *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*. Penguin Books.
- Moreno Fragnals, M. (2001). *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*. Crítica.
- Museum of Modern Art. (2020). *50 Years Later, a Conceptual Art Exhibition Still Courts Controversy*. <https://www.moma.org/magazine/articles/225>
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Cendeac.
- Osterhammel, J. (2015). *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Crítica.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Raquejo T. y Parreño J.M. (2015). *Arte y Ecología*. UNED.
- Renzi, J. P. (1968). "La obra de arte como producto de la relación conciencia ética- conciencia estética". Ponencia presentada en el *Primer encuentro nacional de arte de vanguardia*, agosto de 1968. Ejemplar mecanografiado conservado en el Archivo Graciela Carnevale.
- Santaolalla, P. (2018). Jet Age Conceptualism. Alrededor del papel del transporte aéreo en la difusión del conceptualismo en el espacio sud-atlántico. *REGAC Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 5, (1), 305-340. <https://doi.org/10.1344/regac2018.1.11>
- Traverso, E. (2022). *Revolución. Una historia intelectual*. Akal.
- Vindel, J. (2020). *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*. MACBA – Arcadia.
- Vindel, J. (2010) "Tretiakov en Argentina: 'factografía' y 'operatividad' en la vanguardia de los años sesenta". *transversal texts*, agosto de 2010. <https://transversal.at/transversal/0910/vindel/es>
- Vindel, J. (2014). *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Brumaria.