

Claudia Kozak (ed.)

TECNOPOÉTICAS ARGENTINAS

ARCHIVO BLANDO
DE ARTE Y TECNOLOGÍA



CAJA
NEGRA

TECNOPOÉTICAS ARGENTINAS

Archivo blando de arte y tecnología

Claudia Kozak (ed.)

Caja Negra Editora

LANZAMIENTO: OCTUBRE DE 2012

En tanto regímenes de experimentación de lo sensible y potencias de creación, arte y tecnología han estado siempre estrechamente ligados; pero no todas las zonas del arte ponen de relieve esa confluencia. Tecno-poéticas, arte tecnológico, poéticas tecnológicas son algunos de los nombres para las zonas del arte que sí lo hacen.

Vivimos en la era de la técnica: desarrollamos nuestra vida en un paisaje tecnológico en el que objetivos, acciones y deseos están técnicamente articulados. Y en una época así conformada, irremediablemente artificial –como si dijéramos también, sacrificial: sacrificada en el altar técnico– obras, proyectos, no-obras, ideas, personas y programas artísticos, en fin, poéticas, asumen de las más variadas maneras ese entorno técnico del que son parte.

Este libro reúne versiones de ese conjunto inabarcable, tomando como objeto particular las tecno-poéticas argentinas que atravesaron el siglo XX y llegan al presente. La forma de reunión ha sido en este caso la de un archivo blando. Si lo incompleto es figura necesaria de todo archivo, un archivo blando es incompleto y sesgado por decisión. Organizado alfabéticamente cual diccionario, el libro desgrana lecturas que mapean el eje tecnológico del arte argentino: bioarte, ecoarte, glitch, guerrilla de la comunicación, instalación, net.art, remix, ruidismo, spam de arte, videoarte, son algunas de las tecno-poéticas en torno a las cuales se articula este archivo. Y artistas como Gyula Kosice, Julio Le Parc, Marta Minujín, David Lamelas, Víctor Grippo, Margarita Paksa, Edgardo Antonio Vigo, Roberto Jacoby, Claudio Caldini, Graciela Taquini son, entre tantos otros, algunos de sus habitantes recurrentes.

ARTE BASURA / BIOARTE / CIBERLITERATURA / CINE EXPERIMENTAL / ARTE CONCRETO / CULTURA LIBRE / ARTE DIGITAL / ECOARTE / ELECTROACÚSTICA / FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL / HAPPENING / INSTALACIÓN / MADÍ / NET.ART / PERFORMANCE / REMIX / RUIDISMO / VIDEOARTE / VIDEODANZA / ETC. ETC.

Escriben: Esteban Castromás, Flavia Costa, Carmen Crouzeilles, Charly Gradin, Alelí Jait, Claudia Kozak, Inés Laitano, Mariel Leibovich, Laura Novoa, Lila Pagola, María Fernanda Pinta, Margarita Rocha, Lucía Stubrin y Alejandra Torres.

Páginas: 288

ISBN: 978-987-1622-16-0

Por reseñas, entrevistas o comentarios, comunicarse con:

Malena Rey m.rey@cajanegraeditora.com.ar

www.cajanegraeditora.com.ar / facebook.com/cajanegraeditora



Claudia Kozak es Doctora en Letras (UBA), Investigadora Independiente CONICET y Profesora en la Universidad de Buenos Aires. Dirige el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Entre Ríos. Sus investigaciones giran en torno de arte, tecnología y sociedad; literatura del siglo XX/XXI; culturas jóvenes, culturas urbanas. Algunos de sus libros como compiladora y autora son: *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad* (Exploratorio Ludión, 2011); *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (Beatriz Viterbo, 2006), *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas* (Libros del Rojas, 2004). Integra el equipo editor de la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. Es directora de ludion.com.ar

INTRODUCCIÓN



Esto no es un archivo, así como la de Magritte no era una pipa. Esto es un libro, en las manos de quien lee. Un libro que en su subtítulo dice ser un archivo y en su introducción dice que no lo es. Si lo incompleto es figura necesaria de todo archivo –siempre habrá en alguna parte ese resto que le niega al archivo sus ínfulas de totalidad–, un archivo blando es incompleto por decisión. Organizado alfabéticamente cual diccionario, a partir de términos que permiten dar cuenta del campo de cruce entre arte y tecnología, es sin embargo errático y sesgado. Blando.

Por otra parte, no hay aquí documentos archivados sino lecturas. Máquina blanda de lectura. La referencia a William Burroughs se impone, pero también se trajina: domicilio provisorio de modos de mirar tecnopoéticas, desparramadas por un territorio algo incierto y siempre móvil; máquina blanda que sueña nuestras felicidades y pesadillas en la era de la revolución electrónica, ahora, digital.

Si como proponía Burroughs nuestro cuerpo es una máquina blanda atravesada por el control, un archivo blando de arte y tec-

nología se hace también a la medida de esas afecciones. Cuerpos de artistas, de obras y de lecturas. Afectados por las potencias tecnológicas, que son siempre, en nuestro mundo, formas de control; muchos de esos cuerpos se filtran, sin embargo, hacia un mapa que figura los relieves de una imaginación tecnológica desviada. Algunos, por cierto, también se rinden ante el control que toma cuerpo bajo la forma de la novedad tecnológica.

Una preocupación recurrente: son tiempos de archivo, de fiebre y de moda. Y los archivos de arte no son la excepción. Se construyen así almacenes de documentos que permiten transitar de mejor modo el presente, atesorar lo pasado para encontrar en él algunas imágenes posibles de nuestro futuro. Y aunque aquí no haya documentos, hay sí un forma posible de la reunión, en presente y pasado.

8 Lo que se ha reunido en escritura a varias voces son versiones de las tecnopoéticas argentinas que atravesaron el siglo XX y llegan al presente. Obras, proyectos, no-obras, ideas, personas y programas artísticos, en fin, poéticas, que de variadas maneras –incluso en formas políticas a veces irreconciliables– asumen en cada momento el entorno técnico del que son parte y actúan en consecuencia.

Arte y tecnología siempre comparten mundo, puesto que ambos pueden entenderse como regímenes de experimentación de lo sensible y potencias de creación; pero no todas las zonas del arte ponen de relieve esa confluencia. Tecnopoéticas, arte tecnológico, poéticas tecnológicas son algunos de los nombres para las zonas del arte que sí lo hacen.

En tanto las tecnopoéticas de todos los tiempos, y entre ellas las argentinas, han puesto el énfasis en los procesos de experimentación para arrojar el arte hacia nuevas variedades de mundo en diálogo con el fenómeno técnico/tecnológico, todo o al menos gran parte de este libro puede aspirar a ser leído a través del prisma de lo experimental. A su vez, lo experimental se ha ligado siempre con lo nuevo y la tecnología con la novedad. He ahí un pro-

blema, ya que la novedad con su lógica del reemplazo constante tiende a obturar la capacidad de lo nuevo para la creación de otras formas de estar en el mundo.

Aun así, nos dedicamos a mapear la escena de las tecnopoéticas argentinas porque esa versión del mapa nos ayuda a ver las maneras en que las prácticas artísticas asumen el carácter político de la tecnología, es decir, hoy, casi de la vida entera. Son tecnopoéticas argentinas muchas veces contemporáneas pero en diálogo con las de más allá, en el tiempo y en el espacio.

El tiempo es, en cuanto a estas tecnopoéticas argentinas, algo que podría comenzar con la publicación en marzo de 1909 de los once puntos centrales de “Fundación y Manifiesto del Futurismo” en medio de un artículo bastante exaltatorio del escritor y crítico Juan Mas y Pi en el *Diario Español* de Buenos Aires, a un mes y poco de la publicación original que hace Marinetti en *Le Figaro* de París y en su propia revista de Milán, *Poesia*. Pero ese momento inicial no queda completo si no se recuerda que muy poco después, el 5 de abril de 1909, Rubén Darío repite la operación esta vez en un diario de mayor tirada, como corresponsal en París de *La Nación*, y con un tono más irónico que exaltado. Así, la tensión política, la toma de posición, se instala desde el comienzo en las tecnopoéticas argentinas –aunque no haya ningún argentino involucrado, si consideramos que las voces son las de un catalán residente en la Argentina, un nicaragüense y un italiano.

En cuanto al espacio, las poéticas tecnológicas tienen vocación cosmopolita –occidental– porque acompañan, resisten, reciclan, celebran, denostan el desarrollo de la modernidad tecnológica. Por eso, aunque hayamos querido retener la mirada hacia la Argentina, su desvío estrábico no nos importó demasiado a la hora de no poder dar al producto un acabado simétrico o equilibrado. No hay pues equilibrio histórico o geográfico. Incluso el afán de un federalismo argentino se ve traicionado una y otra vez. Referirse a artistas de Córdoba, La Plata, Rosario o Mendoza nombrando sus filiaciones geográficas termina señalando el hecho de que la ma-

yoría de las y los artistas mencionados en el libro, si no son de esos u otros lugares explícitamente nombrados, son de –o actúan en– Buenos Aires.

Por último, otra referencia que se trajina: todo archivo es también un *mal de archivo*. Archivo, arca o arcón –nos ha dicho Derrida– es el espacio del orden impuesto por el arconte. Pero no somos guardianes del archivo. El archivo blando se imagina en cambio como arcón sin arconte. En él los sesgos, las miradas, las versiones son producto de un modo de ver que hemos macerado en el tiempo, colectivamente, a partir de una primera reunión, en 2003, bajo la forma de un proyecto de investigación universitario. Más adelante, las primeras miradas dieron paso a una nueva forma de la reunión, quizá más visible, en Internet: *Ludión. Exploratorio argentino de poéticas/políticas tecnológicas*, y cuyo marco siguió siendo, como desde el inicio, el Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. La mayoría de quienes han escrito el libro forma parte de *Ludión*; pero también han sido invitadas a participar otras personas, en función de intercambios y encuentros sostenidos en torno a la temática que nos convoca.

Claudia Kozak



INSTRUCCIONES DE USO



Aunque blando, el libro se organiza de algún modo. Las entradas se ordenan alfabéticamente, de la B a la V y no de la A a la Z ya que la distribución es despareja: hay más de una entrada en ciertas letras y ninguna en otras. Seguramente habría formas de encontrar algo que decir en todas las letras, pero el mapa no es calco de un orden abstracto sino construcción de sentidos.

Las entradas, además, son de tres tipos.



Por una parte, entradas extensas, que permiten identificar grandes géneros o campos y que incluyen derivaciones y conexiones de distinto tipo. Gráficamente, estas entradas que denominamos **BLOQUES**, se reconocen por estar precedidas por el signo >



Otro tipo de entradas son los >> **SUBGÉNEROS, DESAGREGADOS Y PARTICULARISMOS**, que dan cuenta en forma más específica de tér-

minos y conceptos que en un desarrollo más amplio, y en conexión con términos y conceptos afines, se tratan en los **BLOQUES**.

<< >>

En tercer lugar, los <<CONCEPTOS OPERATIVOS>> que resultan necesarios para el mapeo, ya que dan cuenta de nociones que en gran medida atraviesan todo el libro; de allí que se presenten en estas entradas desarrollos más breves sin focalizar demasiado en casos específicos o dando solo algunos pocos ejemplos a modo orientador.

Y para que se puedan ver las líneas que atraviesan el mapa, un sistema de referencias cruzadas permite leer recorridos que estallan el orden alfabético. Para identificar esas posibles líneas se resaltan, en **negritas y subrayados**, a modo de palabras clave, los nombres de las otras entradas del archivo hacia los que podría redireccionarse la lectura pero solo la primera vez que aparecen (para no abundar). Es decir, los términos así resaltados funcionan a la manera de hipervínculos. Hay artistas, además, que aparecen recurrentemente como fantasmas portadores del imaginario que afecta a las tecnopoéticas en ciertos períodos fundacionales, muy asociados a la modernización tecnológica; sus obras, por lo tanto, son comentadas en sucesivas oportunidades a lo largo de este archivo. En cada uno de estos comentarios, se señalan entre corchetes los nombres de las otras entradas en las que aparecen.

Al final de cada entrada se consignan las iniciales de sus autores cuyos nombres completos figuran en la portada y en el apartado final “Acerca de los autores”.

Por último, un índice onomástico de artistas argentinos y colectivos de arte que pueden localizarse a través del libro; una bibliografía que, si bien limitada solo a lo específicamente consultado, resulta bastante amplia, y una breve reseña acerca de quienes escriben.

•

> **Bloques:** Basura, Bioarte, Ciberliteratura, Cibermuseo, Cine Experimental, Cinético, Concreto, Cultura Libre, Digital, Ecoarte, Electroacústica, Electrónico, Fotografía Experimental, Instalación, Invencionismo, Madí, Net.art, Tecnoescena, Tecnologías Sociales, Tecnopoesía, Videoarte.

>> **Subgéneros, desagregados y particularismos** (entre paréntesis, los **Bloques** de los que dependen): correo (Tecnologías Sociales); glitch (Digital); guerrilla de la comunicación (Cultura Libre, Net.art); hacker, hardware y software libre, remix (Cultura Libre, Digital); happening y performance (Tecnoescena, Tecnologías Sociales); holopoesía (Ciberliteratura, Instalación, Tecnopoesía, Videoarte); relacional (Instalación, Tecnologías sociales); ruidismo (Electroacústica, Electrónico, Digital); spam de arte (Ciberliteratura, Cultura libre, Digital, Net.art, Tecnopoesía); videodanza (Videoarte, Tecnoescena), videopoesía (Tecnopoesía, Videoarte).

<< **Conceptos operativos**>>: experimental, hipermedia, hipertexto, interactivo, intermedial, multimedia, nuevos medios, poéticas tecnológicas, técnica, tecnología, transmedial.

> **FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL** Podría establecerse sin mucho margen de error que la fotografía es la madre de todas las **tecnopoéticas** visuales modernas. Como sostiene Vilém Flusser en su libro *Filosofía de la fotografía* –cuyo título en portugués en versión del mismo autor, *Filosofia da caixa preta*, parece ser incluso más acertado–, la fotografía inaugura a partir del siglo XIX una nueva ontología de la imagen dando lugar a imágenes técnicas solo conocidas aproximativamente en tiempos anteriores. De allí entonces que ese rol fundacional deba ser puesto de relieve cuando se trata de pensar las relaciones entre arte y tecnología y los programas y posicionamientos –las poéticas– respecto de tales relaciones manifiestos en las obras.

Pero la historia técnica y social de la fotografía excede su carácter tecnopoético ya que los usos sociales de la fotografía –desde el retrato familiar al fotoperiodismo, por dar solo un par de ejemplos– se sustraen en gran medida a la problematización del cruce arte/tecnología/experimentación. Tal sustracción se da más allá de que los saberes fotográficos puestos en juego puedan implicar decisiones en cuanto al encuadre, la luz, etcétera, que alejarían la práctica fotográfica del amateurismo o el espontaneísmo, y más allá también de que el experimentalismo sin intencionalidad estética formó parte durante una buena cantidad de tiempo del desarrollo mismo de la técnica fotográfica hasta su “formalización”. Quizá tampoco bastaría hablar de “fotografía artística” para pensarla, más que en un nivel de gran generalidad, como una tecnopoética. Aunque toda fotografía artística parta de la base de una intencionalidad estética que guiará la operatoria técnica, este proceso puede llegar hasta cierto punto a naturalizarse por lo que –para recortar con algo más de precisión el espectro– se puede focalizar en las prácticas estético-experimentales de la fotografía que permiten desmontar el dispositivo fotográfico poniéndolo de alguna manera en evidencia. El mismo Flusser proponía la actitud del fotógrafo experimental que juega *en contra* del “aparato” (no solo la cámara fotográfica sino también el dispositivo foto-

gráfico en su conjunto, incluyendo al “funcionario” que opera “en función” del aparato), como la actitud que permitiría abrirse a una autorreflexividad de la práctica fotográfica en su rol sustentador de una nueva imagen técnica. Y en ese sentido, una tecnopoética fotográfica implicaría algún tipo de énfasis o focalización sea en la materialidad de la fotografía en tanto fotografía, en su cualidad objetual –un caso algo ambiguo sería el del movimiento pictorialista de fines del siglo XIX y principios del XX cuyo énfasis en una materialidad intervenida se realiza *en contra de la fotografía* para llevarla hacia la pintura–, sea en los procesos de su codificación simbólica (contra el discurso del ilusionismo mimético), o en la lógica indiciaria del acto fotográfico, –tal como la ha teorizado por ejemplo Philippe Dubois en *El acto fotográfico*–, esto es, en su propio carácter de huella de un acto o proceso de producción que pone en evidencia la contigüidad singular y momentánea entre un real y su imagen. Esa referencialidad no necesariamente mimética que Roland Barthes en *La cámara lúcida* ya había establecido con su famosa fórmula del “esto ha sido”.

Hasta cierto punto también, se podrían incluir dentro de las tecnopoéticas fotográficas obras que toman la cuestión técnica como tema; aunque su inclusión en la caracterización propuesta resulte más clara si el tratamiento estético no llega a naturalizar del todo el aspecto técnico. Fotografías como *Cables de telegrafo* (1924), *Estadios* (1927) o *La máquina de escribir de Mella* (1928) de Tina Modotti, por ejemplo, tomadas en los años que la fotografía pasó en México, al tiempo que ponen el ojo de la cámara en los paisajes de la modernización tecnológica de la segunda década del siglo XX, participan de una exploración estético-técnica a partir del trabajo con los contrastes lumínicos o los acercamientos que revelan una voluntad de mostrar cómo se puede hacer “hablar” técnicamente a la cámara y no solo a los objetos fotografiados. Es probable que pueda afirmarse esto mismo de toda buena fotografía artística excepto cuando, en

pos de alcanzar un ideario realista, se busca invisibilizar el procedimiento técnico.

Así las cosas, y como en tantos otros casos, es posible remontarse a las vanguardias de comienzos del siglo XX para encontrar ejemplos paradigmáticos de fotoexperimentación poética —o de tecnopoéticas fotográficas experimentales. Los rayogramas y solarizaciones de Man Ray o las distintas variantes de los fotomontajes de integrantes de dada Berlín, como John Heartfield, Raoul Hausmann y Hanna Höch, son algunos de los ejemplos más conocidos [remix].

En la Argentina, existen muchos ejemplos que merecerían tomarse en cuenta por su fotoexperimentación. De la primera generación de fotógrafos modernizadores que trajeron en los años treinta el discurso de las vanguardias constructivistas y racionalistas, destaca el muy comentado caso de los fotomontajes que Grete Stern publicó en la sección “El psicoanálisis la ayudará” de la revista *Idilio* a partir de octubre de 1948, y que fueron recuperados y editados en la década del noventa bajo el título de *Sueños*. Su carácter tecnopoético presenta una cantidad de aristas significativas. Publicados como “ilustración gráfica” de una especie de consultorio psicoanalítico de masas (femeninas), cuyos textos eran redactados bajo seudónimo por Gino Germani y Enrique Butelman en respuesta a relatos de sueños que las lectoras enviaban para su interpretación, los fotomontajes de Stern hacen coexistir perspectivas aparentemente encontradas: una composición técnica rigurosa para el tratamiento de temas oníricos que le dan a las imágenes cierto aire surrealista; una mirada crítica de género acerca de la subordinación de la mujer en una revista *femenina* que no hace más que reforzar esa subordinación, aunque al amparo de los discursos publicitarios de la modernización tecnológica. Entre otros, uno de los ejemplos más representativos y conocidos es el del fotomontaje titulado **Artículos eléctricos para el hogar**, en el que una mano masculina en primer plano presiona el interruptor

de un velador de noche cuyo pie es el cuerpo de una mujer en pose sensual.

La modernización tecnológica de los años sesenta encontró a la fotografía en renovada relación con la publicidad y al arte pop en algún sentido como comentador de esa relación. **Por qué son tan geniales** (1965), el afiche de Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru instalado en la esquina de Viamonte y Florida en Buenos Aires resulta así paradigmático. Con todo, el desarrollo del arte conceptual y la frecuente utilización de la fotografía documental en el campo del arte hacia finales de los sesenta y comienzos de los setenta desplazan el impulso fotográfico muchas veces por fuera de la impronta tecnoexperimental.

Con el tiempo, y dado el pasaje de la fotografía analógica a la **digital**, surgieron diversos debates y cuestionamientos en el campo de las poéticas tecnológicas fotográficas; el recurso a la manipulación, por supuesto, quedó a la orden del día y con él la apertura a nuevas ontologías fotográficas que plantearon los alcances de la generación sintética de imágenes. El “esto ha sido” barthesiano parecía haber quedado perimido. Y sin embargo, la fotografía experimental digital dialoga a menudo con ese carácter de traza de lo real de la fotografía. Se han dado casos particularmente evocativos de ese diálogo en las propuestas fotográficas de artistas que reflexionan y “actúan” sobre la memoria, como el de la serie **Arqueología de la ausencia**, los fotomontajes digitales que Lucía Quieto realizó al convocar a hijos de desaparecidos, entre los que se cuenta la misma fotógrafa, que quisieran *aparecer* junto a sus padres *desaparecidos* en *la foto que nunca fue*.

En la era digital hay por otra parte muchos fotógrafos que en su búsqueda tecnopoética redescubren tecnologías pasadas. Reaparecen así distintas experimentaciones en el campo de la fotografía esteno-peica como en las investigaciones fotográficas recientes de Jorge H. Álvarez o la recuperación de la técnica del fotograma tal como la practica Andrea Ostera desde Rosario.

Las tecnopoéticas fotográficas experimentales contemporáneas se-

ñalan en realidad una gran variedad de procedimientos y confluencias con otros medios y lenguajes: desde las experimentaciones con distintos tipos de químicos para el revelado y de superficies no convencionales para las copias, o el pasaje de imágenes de un medio a otro y su manipulación –como las que Gabriel Valansi tomó de archivos de imágenes televisivas en torno de la guerra, luego digitalizadas y copiadas en platino sobre papel en su serie *Zeitgeist* (2000)–, pasando por la invención o utilización de cámaras “especiales” –como la cámara panorámica que carga 305 metros de película de 35 mm creada por el fotógrafo Esteban Pastorino, o las fotografías con cámara infrarroja tomadas también por Valansi en las noches de diciembre de 2001–, hasta la aparición en el lenguaje exhibitivo de tipologías como las de fotoperformance, fo-toinstalación, entre otras. El hecho de que desde hace tiempo en el arte contemporáneo no se hable ya de artes plásticas sino de artes visuales permite integrar a la fotografía a tal universo al tiempo que el mismo se va desdiferenciando de otras disciplinas y lenguajes artísticos en un típico movimiento **inter** y **transmedial**. CK



>> **GLITCH** El término “glitch” fue acuñado por John Glenn, el primer astronauta norteamericano en orbitar la tierra en 1962. Originalmente se refería a un pico o cambio de voltaje en una corriente eléctrica. El significado de la palabra se ha expandido desde entonces para designar a un inequívoco e inexplicable “hipo” en un sistema que debería funcionar sin contratiempos. En la informática y en los videojuegos, un glitch es un error que, al no afectar negativamente al rendimiento, jugabilidad o estabilidad del programa o juego en cuestión, no puede considerarse un defecto del software (*bug*) sino más bien una característica no prevista. En algunos videojuegos se pueden observar glitches visuales debido a ficheros mal codificados o dañados que, al ser leídos, forman figuras o imágenes erróneas. Si en un sentido técnico un fallo es el resultado inesperado de un

mal funcionamiento, en un sentido artístico, es otro camino a seguir para la creación, un camino de mutaciones con resultados inesperados que hacen que el creador sea a la vez partícipe y espectador del error. En general, un glitch es un descubrimiento inesperado que se produce por casualidad cuando se está buscando una cosa distinta. Desde un punto de vista artístico, el error es un hallazgo, un ready-made.

Según Iman Moradi, teórico del glitch, en la comunicación analógica (como las señales de radio y TV), un defecto puede producir alteraciones visuales o sonoras interesantes para el *glitch art*. Por otro lado, un defecto de funcionamiento del hardware o del software o una interacción inadecuada entre ellos (en los controladores de las placas de video, por ejemplo) pueden generar *artifacts* (imperfecciones que se observan en piezas audiovisuales que presentan errores en su codificación o códecs, especialmente con la compresión MPEG, entre otras). La valoración de estos *artifacts* se ha convertido en dominio del *glitch art*.

Existen dos categorías de fallas. Una es la interferencia pura, el resultado de un mal funcionamiento o error no premeditado de un artefacto analógico o **digital**. Otra es el resultado de una decisión deliberada para generar esa falla, por ejemplo al sintetizar problemas técnicos en medios no digitales o al producir artificialmente el ambiente que se requiere para invocar una falla.

Sean de origen natural o instigado, numerosas situaciones pueden dar lugar a glitches. Pueden ocurrir como resultado del rayado de un DVD, una secuencia de video dañada en Internet o televisión digital, una caída del software debido a memoria insuficiente, mal funcionamiento de una cámara digital u otro dispositivo. Estos problemas técnicos a veces causan patrones ilegibles al aparecer en la pantalla. Pero un artista, usuario o **hacker** puede hacer que estas situaciones sucedan deliberadamente. Es posible dañar el código de un archivo digital o manipular físicamente los circuitos de un dispositivo digital para obligarlo a “glitchear” y luego guardar la falla como un archivo estable. La estética glitch busca seleccionar

vincularse con el mundo, a través de interfaces que les permitían evadirse de su imagen convencional. Las computadoras conllevaban, entre otras, la promesa de una capacidad de manipulación de la percepción y representación del mundo inéditas hasta entonces. Pero el arte de los nuevos medios hace más que producir nuevos puntos de vista sobre la realidad. Como destaca Manovich, sus obras se abocan a la creación de interfaces para acceder y manipular a la información almacenada en los archivos de la cultura. Trata menos de capturar nuevas imágenes y sonidos del mundo, que de procesar y recuperar materiales ya existentes acumulados a lo largo de la ya larga historia del arte de los medios. Un arte de la mezcla y composición a partir de materiales preexistentes, puestos a disposición de sus espectadores o usuarios en forma de bases de datos navegables o entornos interactivos. ChG/CK

•

180 >> **PERFORMANCE** El concepto de performance puede ser abordado desde dos perspectivas. La primera es el campo de la *performance cultural* (*cultural performance*); entendiendo por ello el estudio de prácticas culturales que incluyen el juego, el ritual, los deportes, las actividades de la vida cotidiana, las prácticas jurídicas, médicas y políticas, los entretenimientos populares, los medios de comunicación y el arte. En *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*, publicado en 2000, Richard Schechner observa que, teniendo en cuenta la expansión de la noción de performance, su estudio conlleva necesariamente la aplicación interdisciplinaria de diferentes metodologías y herramientas de análisis como las de las ciencias humanas, biológicas y sociales, de la historia, de los estudios de género, del psicoanálisis, etcétera. El autor señala que los estudios de performance son *inter* (intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales) y por eso, inestables, inconclusos, abiertos y multívocos; se oponen a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores, o de temas. Se trata del estudio de las (re)presentaciones de las conductas sociales, ya sean cotidianas

como artísticas, y es ese universo de significación el campo de reflexión y producción de la performance.

La segunda perspectiva es la del *arte de la performance* (*performance art*), que surge en los años sesenta del cruce entre las artes visuales, la música, la danza, el teatro, la poesía, el **cine experimental**, el **videoarte** y encuentran un punto de encuentro en una amplia gama de experiencias donde prima la idea de *evento* y *acción*. El evento se realiza en museos, salas de exposiciones y otros lugares no convencionales como el espacio público. La *acción* puesta en juego busca desarticular lo cotidiano, exponer lo prohibido y/o lo banal, provocar la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y los discursos sociales. El artista devenido *performer* ostenta no solo su presencia física, sino también la propia experiencia biográfica interpelando de forma directa al espectador y su propia experiencia de vida. En este sentido, la performance busca capturar las tensiones políticas e históricas de su propio tiempo y amenazar el *statu quo*, así como el control y la administración de los cuerpos socialmente disciplinados.

Su historia incluye diferentes expresiones: **happening**, arte de acción, body art, entre otras. Si bien la performance no siempre incorpora a las tecnologías, su campo de acción no las excluye y puede reunir, asimismo, la noción de **intermedia** en la medida que puede desarrollarse como cruce entre las disciplinas artísticas y los medios masivos de comunicación y del entretenimiento (sus lenguajes, dispositivos, etcétera).

El trabajo del CAYC (Centro de Arte y Comunicación) resulta un antecedente argentino destacado que permite ver hasta qué punto la performance se inserta desde los sesenta en el campo tecnopoético. Siguiendo las experiencias del Di Tella en el terreno de los happenings y el arte de los medios, EL CAYC realiza en 1969 *Argentina Inter-medios*. En su catálogo Jorge Glusberg señala: “En *Argentina Inter-medios* el uso de la música electrónica, films experimentales, poesía, proyecciones, danza, esculturas neumáticas y cinéticas, constituye un *enviroment* total donde los diferentes estímulos, en un in-

tercambio dinámico, ponen los medios al servicio de la percepción audiovisual. (...) en un intento de bucear soluciones, para integrar eficazmente el arte, la tecnología y el entorno social que nos rodea". El autor publica, asimismo, *El arte de la performance* en 1986, donde ofrece una historia del género poniendo especial énfasis en los aspectos semióticos y comunicacionales del fenómeno.

Otro rasgo destacado de la performance es que la concepción de la producción artística se desplaza del *resultado* (obra de arte) al *proceso*, de la mirada unificadora del artista a las experiencias abiertas por el aquí y ahora del *evento* y la presencia del *performer*. Finalmente, y en estrecha relación con la crisis del paradigma teatral moderno y de su ilusión escénica, la noción de performance se vuelve una referencia ineludible a la hora de flexibilizar los mecanismos compositivos del teatro y extender su campo de acción al juego y al mundo y apartarse del universo cerrado y autónomo de la ficción teatral tradicional [**tecnoescena**]. MFP

182

<< POÉTICAS TECNOLÓGICAS >> Cuando las prácticas artísticas y sus "programas" asumen explícitamente el entorno tecnológico, nos encontramos frente a una "poética tecnológica" o "tecnopoética". Aunque se suele utilizar la denominación para referirse al arte que se hace cargo de las más nuevas tecnologías de una época, toda práctica artística que experimenta y problematiza el fenómeno técnico/tecnológico puede considerarse como poética tecnológica. Y no hay allí necesariamente univocidad: al interior de las poéticas tecnológicas existen posicionamientos respecto de la relación entre arte y tecnología que pueden resultar incluso opuestos. De la exaltación acrítica de una suerte de novedad tecnológica anclada en viejos idearios de progreso a la intervención y desvío, podrían encontrarse variadas posturas intermedias. A su vez, como el fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, esto implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológi-

co. Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno técnico que les es contemporáneo son también políticas. CK

>> RELACIONAL La noción de "arte relacional" fue puesta en circulación por el curador francés Nicolas Bourriaud a mediados de la década del noventa, para referirse a la producción de diversos artistas jóvenes del circuito internacional de las artes visuales que focalizan sus trabajos en la esfera de las relaciones humanas y su contexto social. Las obras de arte relacional prestan especial atención a las interacciones que pueden generar en el público-espectador-participante, y dan lugar a prácticas artísticas "aparentemente inasibles, ya sean procesuales o comportamentales", donde lo que prevalece es la experiencia de un encuentro, de una duración abierta "hacia un intercambio ilimitado".

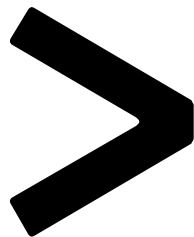
El texto-manifiesto de esta noción fue el libro de Bourriaud *Estética relacional*, publicado en Francia en 1998 y en la Argentina en 2006. La noción fue recibida de manera disímil. Por un lado, fue celebrada como un intento logrado por "desentrañar la sensibilidad común de nuestra época". Por otro, y en términos muy generales, suscitó dos debates. El primero, ideológico e historiográfico: se le objetó ser una noción "de consenso" y de "reconciliación" social, solidaria con el sentido común posmodernista; y se le reprochó la falta de conexión con las corrientes artísticas anti-institucionales de los años sesenta. El segundo, estético: está todavía en discusión si se trata de un "movimiento" (es la perspectiva de Bourriaud y de varios de sus críticos) o si se trata de un "género" (es la perspectiva de la crítica Claire Bishop), con sus regularidades temáticas, retóricas y enunciativas. La perspectiva del movimiento pone el acento en la intencionalidad de los artistas y en su interés por instaurar nuevas formas de relación social, incluso de "reparar" los vínculos; los analistas más críticos cuestionan que se trataría de un movi-

183

acción de la imagen depende de la programación digital, el artista “no ve”, ni “cree ver” sino que “inventa” desde el código. Por supuesto, múltiples combinaciones son posibles y de allí, el argumento de la segunda perspectiva.

Por su parte, Caterina Davinio [tecnopoesía] incluye en el campo de las prácticas asociadas a la videopoesía al poema fílmico, la videopoesía visual (del tipo de la poesía concreta en movimiento), o la videoperformance poética.

En la Argentina el espacio más representativo de archivo, difusión y exhibición de videopoesía es VideoBardo, autodefinido como colectivo de poesía, video y arte independiente que, desde 1996, impulsado por Javier Robledo, organiza regularmente el Festival Internacional VideoBardo (en los que se exhiben selecciones de videopoemas según convocatoria internacional) y también participa en numerosas muestras realizadas en el extranjero. CK



ÍNDICE DE ARTISTAS Y COLECTIVOS DE ARTE ARGENTINOS

A

Aisemberg, Diana 249
Aguirre, Raúl Gustavo 162
Ala Plástica 84-86
Alemann, Marie-Louise 43-44
Alemian, Ezequiel 229
Alonso, Rodolfo 162
Álvarez, Alfredo 243
Álvarez, Jorge H. 113
Ar Detroy 248
Araiz, Oscar 254
Arias, Lola 206
Armesto, Daniel 202
Articultores 72-73, 85-86
Ast, Mariano 206
Azotegui, Fernando 168

B

Babich, Silvina 84
Baca, Ernesto 45
Baggio, Gabriel 220-221
Bali, Margarita 205, 255
Barbosa, Cecilia 202
Barros Peña, Alonso 228
Bastían 168
Bayley, Edgar 53, 160-162
Benech, Laura 169
Benedit, Luis Fernando 27-28, 149
Berni, Antonio 18-19, 104
BiNeural-MonoKultur 205-206
Biopus 20, 156, 196
Bizzio, Sergio 192
Blaszko, Martin 162-163
Bo, Marucha 131

Bony, Oscar 129, 203, 219
 Bras, Luis 42
 Briski, Norman 202
 Bustos, Adriana 71
 Byron, Silvestre 43-44

C

Cáceres, Anahí 168, 174
 Caiazza, Fabricio 72, 81, 133, 190
 Caldini, Claudio 43-45
 CAPATACO 150
 Carabajal, Mateo 196
 Caraduje, Antonio 53, 161
 Carini, Patricia 236
 Carozzi, Gian 214
 Carrera, Arturo 57
 Caruso, Ana Laura 198, 229
 Casciari, Hernán 33
 Castro, Jorge 80, 167
 Catani, Beatriz 208
 Cateaters 72, 120-121
 Ceriani, Alejandra 255
 Cerro, Emeterio 228, 230
 Césari, Mauro 236
 Chierico, Mario 255
 Cignoni, Roberto 57-58, 228-230
 Cippolini, Rafael 139
 Cohn, Ale 81
 Compartiendo Capital 72, 121, 133
 Conlazo, Roberto 191
 Contreras, Simón 53, 160-161
 Coppola, Horacio 42
 Cortázar, Julio 33

Coscia, Jorge 254
 Costa, Eduardo 119, 128-129, 203, 217
 Costantino, Nicola 26
 Courtis, Alan 191-192
 Crippa, Roberto
 Crowe, Jorge 133, 196
 Curci, Marina 88
 Cutaia, Carlos 202

D

Davidovich, Jaime 251
 Dávila, Ariel 205
 de León, Rubén 202
 De Luque, Paula 255
 Deluigi, Mario 214
 Denegri, Andrés 45, 251
 de Olazábal, Tirso 92-93
 Dermisache, Mirtha 57, 228
 Doctorovich, Fabio 58, 167, 173, 228, 232-233

E

Escari, Raúl 119, 128, 217
 Epstein, Marcelo 255
 Escobar, María Lilian 57, 228
 Escobros 19-20, 150
 Espinosa, Manuel O. 53, 161
 Espiro, Nicolás 162
 Estévez, Carlos 58, 228-229
 Etcétera 85, 120

F

Fargas, Joaquín 28, 86

Fernández, Macedonio 162
 Ferrari, León 57, 61, 168, 174, 228
 Fontana, Lucio 143
 Franchisena, César 93

G

GAC 85, 120
 Gache, Belén 79, 168, 235
 Gallo, Marisa 236
 Galuppo, Gustavo 248
 Gancedo, Omar 232
 Gandelsonas, Mario 129
 Garamona, Francisco 192
 García, Leo 222
 García Delgado, Fernando 63
 García Mayoraz, José E. 150
 García Rossi, Horacio 48, 51
 García Wehbi, Emilio 207
 Giménez, Edgardo 113
 Giménez, Enzo Emanuel 29-30
 Giménez, Paco 207
 Ginzburg, Carlos 61
 Gironde, Oliverio 56, 162, 227
 Gleyzer, Raymundo 44
 Golder, Gabriela 249, 251
 Gradin, Charly 199
 Grippo, Víctor 28, 149
 Groisman, Martín 33
 Grupo de los 13 21
 Grupo Frontera 102, 146-147
 Grupo GAS-TAR 150
 Grupo Magma 20
 Grupo TEVAT 79, 150-151
 GUERRILLAHUERTA! 85

Gurruchaga, Marcelo 88
 Gutiérrez Marx, Graciela 61
 Guzmán, Rubén 45
 Györi, Ladislao Pablo 78-79, 140, 150, 167, 232-234

H

Hanono, Julieta 249
 Haro, Jorge 79, 168, 191-192, 235
 Hirsch, Narcisa 42-46
 Hlito, Alfredo 53-54, 161
 Honik, Jorge 43

I

Iconoclastas 121
 Iommi, Enio 53-54, 161
 Iturralde, Víctor 42

J

Jacoby, Roberto 119, 128-129, 202-203, 217, 221-223
 Jacobo, Mónica 71, 189
 Juan, Andrea 87

K

Kagel, Mauricio 93, 215
 Kamien, Ana 254-255
 Katchadjian, Pablo 82, 229
 Kosice, Gyula 47, 78-79, 143-145, 150, 160, 162-167
 Kozenitzky, Iván 72
 Kröpfl, Francisco 94-95
 Kuhn, Rodolfo 93

L

Laañ, Diyi 163
 La Ferla, Jorge 186
 Laguna, Fernanda 222
 Lamelas, David 102, 240, 250
 Landi, Obdulio 53, 161
 Lantermo, Marta 255
 Lascano, Julio 255
 Lazcano, Federico 72
 Le Parc, Juan 51
 Le Parc, Julio 47-51
 Lilloy, Raúl 135
 Link, Daniel 33
 Lozza, Raúl 53-54, 161
 Lublin, Lea 146, 148, 241

M

Machado, Mauro 27-28
 Maldonado, Tomás 53-54, 160-161
 Maler, Leopoldo 131, 202
 Maresca, Liliana 149
 Marín, Pablo 45
 Marini, Marilú 131
 Marino, Iván 80, 236, 247
 Marte, Luis 191-192
 Martínez, Graciela 202
 Martino, Inne 72, 121, 133
 Masotta, Oscar 128-129, 203, 217, 220
 Masverná, Julia 80
 Meitín, Alejandro 84
 Mejía, Walter 44
 Melero, Daniel 191
 Mercado, Marcello 80, 174

Minujín, Marta 78, 100-101, 131, 145, 148-149, 185, 203, 215-217, 241, 250
 Mirotti, Damián 196
 Móbili, Jorge Enrique 162
 Mónaco, Primaldo 53, 161
 Montezanti, Alberto 208
 Morales, Alberto 88
 Moreira, Carlos 222
 Mugni, Juan José 43
 Museres, Ciro 169
 Muttis, Daniela 46, 255

N

Nijensohn, Charly 248
 Nuevo Municipio, El 21
 Núñez, Leo 77
 Núñez, Oscar 53, 161

O

Organización Negra, La 248
 Ortiz, Juan L. 162
 Ostera, Andrea 113

P

Pagola, Lila 169
 Paksa, Margarita 140, 145-146, 148, 151, 243
 Paralengua 57, 228
 Pastorino, Esteban 114
 Paz, Hilda 61
 Pécora, Paulo 45
 Pelocche, Willi 168
 Pensotti, Mariano 208

Perednik, Jorge Santiago 55, 57, 228
 Pérez, Pablo 222
 Periférico de Objetos, El 206
 Pettoruti, Emilio 164
 Petraglia, Jorge 202
 Pezido, Carmen 236
 Piccoli, Héctor 234-235
 Polesello, Rogelio 104
 Pons, Ricardo 249
 Porter, Liliana 61-62, 218
 Prati, Lidy 53-54, 160-161
 Prior, Alfredo 192
 Proyecto EXPVE 29
 Proyecto S.O.S 87
 Proyecto Venus 222-223
 Puzovio, Dalila 113

Q

Quieto, Lucía 113

R

Reche, Pablo 191-192
 Reynolds 191-192
 Risuleo, Juan 203, 217
 Robledo, Javier 228, 258
 Rodríguez Arias, Alfredo 202
 Roisman, Dina 80
 Rojas Ayrala, Ricardo 228
 Romano, Gustavo 79, 168, 235-236
 Romero, Juan Carlos 61, 174
 Ros, Alejandro 222
 Rubino, Marina 249

S

Santantón, Marcela 88
 Santantonín, Rubén 148, 185, 215, 241
 Sardón, Mariano 75, 140, 156, 236
 Scheines, Roberto 57
 Schiavi, Cristina 222
 Sobrino, Javier 48, 230
 Solaas, Leonardo 196, 236
 Souza, Jorge 53, 161
 Squirru, Carlos 113
 Stern, Grete 112, 160, 167, 188, 233
 Suárez, Pablo 129, 203
 Subero, Sergio 45
 Súper Siempre 192
 Szperling, Silvina 255
 Szperling, Susana 255
 Szuchmacher, Rubén 207

T

Taquini, Graciela 79, 168, 242, 244-245, 247, 249
 Tartaglia, Leandro 206
 Telechea, Miguel Ángel 129, 202-203
 Tesoriere, Pablo 255
 Tomasín, Miguel 191
 Torres, Ernesto 173
 Torres Molina, Susana 208
 Towemalmi 152
 Trejo, Mario 162
 Trilnick, Carlos 79, 116-117, 168, 235, 246, 251, 252

U

Uribe, Ana María 234

V

Valansi, Gabriel 114

Valleregio, Horacio 43

Velurtas, Jorge 243

Vigo, Edgardo Antonio 57, 61-63, 144, 218, 226-228, 233

Villamayor, Judith 72

Villanueva, Roberto 202

Villola, Juan 43

VJ Lima 168

von Reichenbach, Fernando 95, 146

W

Werbin, Matilde 53, 161

X

Xul Solar 56-57, 228

Y

Yeregui, Mariela 80-81, 246

Z

Zabala, Horacio 21, 61, 63

Zambón, Leonello 21, 152

Zerbarini, Marina 136

Zimmerman, Susana 202

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. “Especial Kosice”, en Revista *Ramona* N°43-44. Buenos Aires, agosto-septiembre de 2004.

———. *El arte correo en Argentina*. Buenos Aires, Vórtice, 2006.

———. *Dança em foco*. Festival Internacional de Vídeo & Danza, Río de Janeiro, 2007.

Abuin, González, Anxo. “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”, en Revista *Signa*, N° 17, UNED, 2008.

Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 2001.

Alonso, Rodrigo. “Hazañas y peripecias del video arte en Argentina”, en Oubiña, David et. al, *Cuadernos de Cine 3. Innovaciones Estéticas y Narrativas en los Textos Audiovisuales*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Buenos Aires, 2005.

———. “Arte y tecnología en Argentina. Los primeros años”, en Revista *Leonardo Electronic Almanac*, año 13, N°4, The MIT Press, 2005.

———. “Artistas digitales en el concierto digital”, en Revista *Buenos Aires Bellas Artes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Universidad de Palermo, 1999-2000.

