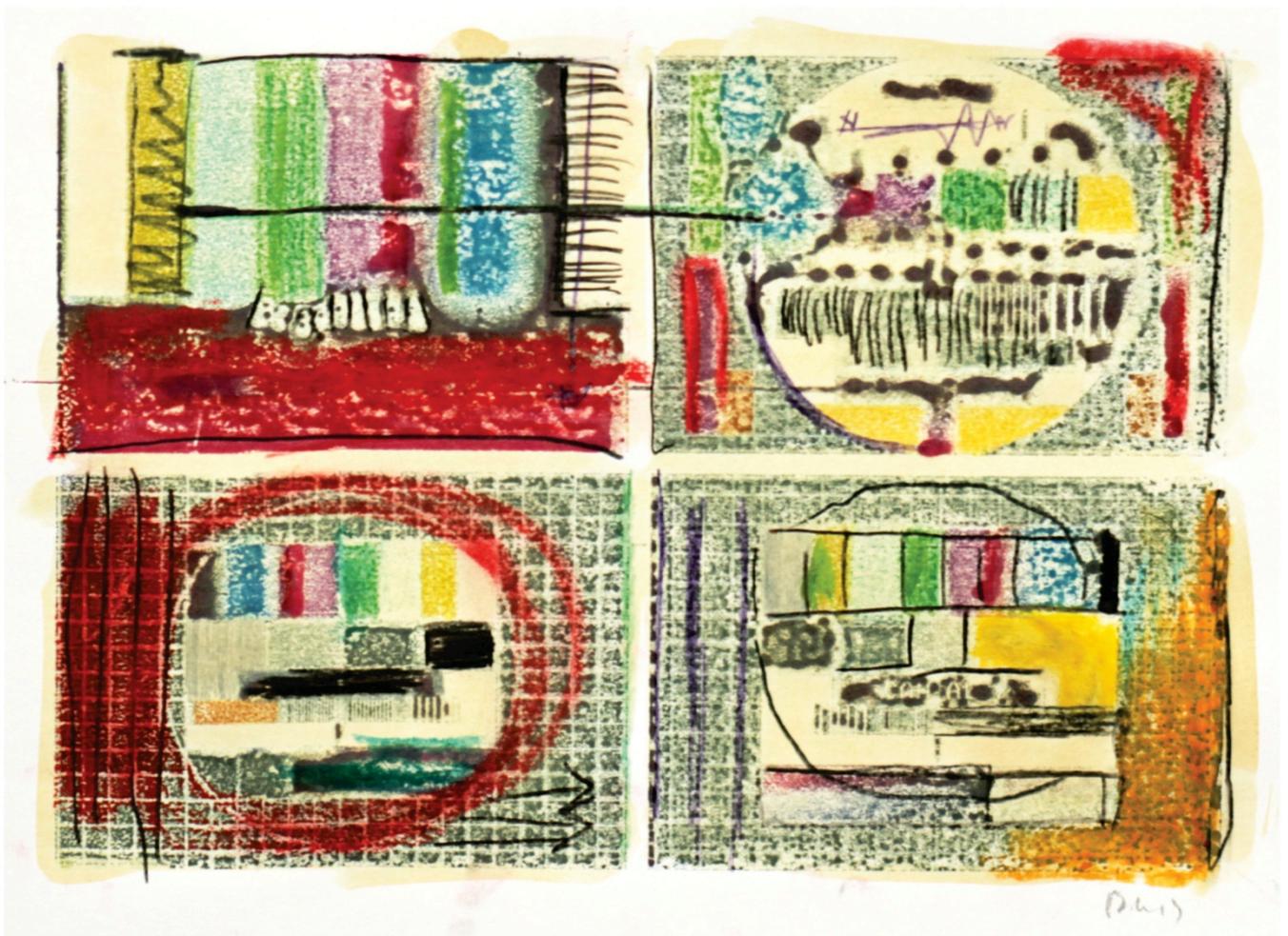


TESIS DOCTORAL:

PRÁCTICAS DIVERGENTES DE PRESERVACIÓN DEL ARTE DE LOS MEDIOS

Recordar y olvidar en la cultura digital



Vanina Yael Hofman

Directores:

Dr. Pau Alsina

Dra. Natàlia Cantó Milà

Internet Interdisciplinary Institute (IN3)

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)



TESIS DOCTORAL:

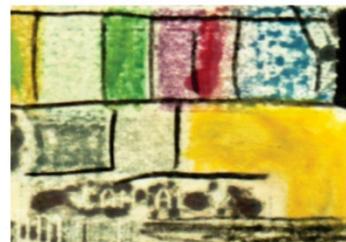
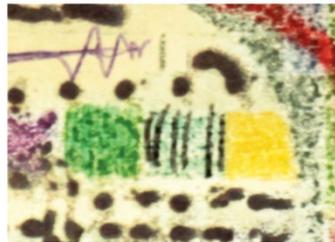
PRÁCTICAS DIVERGENTES DE PRESERVACIÓN DEL ARTE DE LOS MEDIOS

Recordar y olvidar en la cultura digital

Doctoranda:
Vanina Yael Hofman

Directores:
Dr. Pau Alsina
Dra. Natàlia Cantó Milà

Comité de Dirección:
Dr. Francesc Núñez Mosteo
Dra. Raquel Rennó



Programa de Doctorado en Sociedad de la Información y el Conocimiento
Internet Interdisciplinary Institute (IN3) - Universitat Oberta de Catalunya (UOC)
Barcelona, octubre de 2015.

Esta investigación fue realizada con una beca del Internet Interdisciplinary Institute (IN3)

Obra de portada: *TV* (2013) Mariano Ramis. Transfer monocopia digital
<http://marianoramis.com.ar>



“Prácticas divergentes de preservación del arte de los medios. Recordar y olvidar en la cultura digital” de Vanina Yael Hofman está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España

A Nikos

4 | Prácticas divergentes de preservación del arte de los medios
Recordar y olvidar en la cultura digital

Agradecimientos

A mis directores, Natàlia Cantó Milà y Pau Alsina, de quienes he recibido una confianza incondicional para llevar adelante este trabajo, mis más sincero y afectuoso agradecimiento. Sus reflexiones y consejos me han permitido transitar el abanico de circunstancias que supone la escritura de una tesis doctoral. De cada uno de ellos he aprendido una forma de abordar la investigación, de ambos la pasión por transitar este camino.

Francesc Nuñez y Raquel Rennó, integrantes de mi comité de dirección, han hecho una lectura muy certera y aguda tanto del proyecto inicial —que solo el tiempo me permitió valorar en su justa medida— como del trabajo final. Agradezco honestamente la generosidad de sus comentarios y sus palabras.

Carlos Trilnick me ha abierto las puertas de la Facultad de Diseño, Urbanismo y Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en donde he realizado una breve pero fundamental estancia académica. Su colaboración desinteresada, y la de su equipo, se refleja en cada uno de los estudios de caso de esta tesis.

Esta investigación fue materialmente posible gracias a una beca del Internet Interdisciplinary Institute (IN3) de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Quisiera reconocer a quien fue el director del Doctorado en mi ingreso al instituto, Josep Lladòs, por el apoyo invaluable que me brindó; y también a quien lo es en el final de este recorrido, Joan Pujolar.

Todas las reuniones de lectura y discusión, desde aquellas primeras con Pau Waelder y nuestro directores hasta la concreción del grupo Art Matters, han nutrido mi perspectiva de trabajo. Quiero agradecer a todos y todas los/as colegas con quienes hemos compartido este espacio de “balbuceo” colectivo.

También quiero mencionar muy especialmente a mis compañeras de aventuras y desventuras del IN3, siempre presentes, Débora Lanzani, Talia Leibovitz, Cecilia Gordano y Nadia Hakim, así como a mi querida amiga Valentina Montero. Con todas ellas caminamos hombro a hombro durante estos largos y revueltos años. Sin la compañía y el cariño de Maruja González, Carol Dimitrov y André Menks posiblemente no hubiera podido atravesar estos últimos vertiginosos meses.

Hubo mucha gente que de alguna forma u otro colaboró en alguna instancia del proceso de investigación. Entre estas personas quiero nombrar explícitamente a Lino García Morales, Gabriel Vanegas, Gabriela Baldomá y Daniel López Gómez.

Conservo una gratitud especial, como no podría ser de otro modo, con todos los entrevistados... y con todos sus proyectos, sus tecnologías, sus documentos. Sin las historias que me han sabido contar, esta tesis no hubiera sido posible.

El documental-ensayo de mi admirado amigo Edgardo Cozarinsky, *Citizen Langlois* (1995), ha sido fuente de inspiración para esta tesis. El trabajo que en 2006 comenzamos con Consuelo Rozo en Taxonmedia es el antecedente directo de esta investigación.

Finalmente, quiero expresar la inmensa gratitud que siento por mi familia: mi mamá Marta (confío en que encontrarás resonancias con los temas que abordo en este recorrido), mi papá Elias, mi hermana Mariela (por tu importante y creativa ayuda en el momento del cierre de este trabajo), mi abuela Rysia, mi abuelo Alberto, mi baba Berta, mi zeide León (aunque sólo te haya conocido a través de relatos y fotos). Con cada uno de ellos he aprendido distintas formas de recordar y olvidar. Mi marido, Nikos, y mi hijo, Daniel, han sabido llevar el peso de estos años de investigación, confiando en mí más de lo que yo misma he sabido hacerlo. Para ellos dos no tengo palabras.

RESUMEN

Prácticas divergentes de preservación del arte de los medios *Recordar y olvidar en la cultura digital*

En una época en la cual el debate sobre la preservación, la memoria, y el olvido están a la orden del día, esta investigación se cuestiona la linealidad y transparencia de los procesos por los cuales se preservan y transmiten los productos culturales; los agentes heterogéneos involucrados en esos procesos y los espacios que articulan. Específicamente, se pregunta por los modos de preservar y desechar el arte de los medios, y cómo a partir de éstos se configuran las nociones de permanencia, memoria y olvido en el seno de la cultura digital. A este interrogante-eje lo secundan dos sub-preguntas que permiten orientar su sentido en términos materiales (Ingold, 2012; Domínguez Rubio, 2014) y cosmopolíticos (Stengers, 2010): ¿cómo se aborda lo material en cada uno de estos modos de preservar? y ¿cómo contribuyen los modos de preservar "menos visibles" al panorama de la transmisión del arte de los medios?

La tesis que defiende —anclada en el trabajo empírico desarrollado en Argentina, a partir de la perspectiva metodológica de la *Grounded Theory* (Glaser & Strauss, 1967)— es que la preservación del arte de los medios se produce por la coexistencia de diversos modos de recibir, transformar y legar las artes de los medios. Algunos de estos se reconocen más fácilmente como actos de preservación (p. ej. la labor de los conservadores-restauradores que operan sobre las colecciones de los museos) y otros menos; sin embargo, es el conjunto de todas estas formas — en su diversidad y dispersión— lo que permite la preservación.

A esta escena de múltiples formas me he introducido a través de cuatro casos de estudio y sus respectivas tácticas: “La Torre de América, vestigios documentales”, “Van Gogh Variationen, anarchivos”, “Minophone, versiones y palimpsestos”, “Bienal Kosice, citas, apropiaciones y reinterpretaciones” y un “no-caso” que lidia con la ausencia de preservación y el olvido.

La Torre de América da cuenta del uso de la documentación en las prácticas de preservación y del trabajo *media* arqueológico (Huhtamo & Parikka, 2011; Ernst, 2005; Zielinski, 2006) como disruptor de la linealidad y la vocación globalizante de la Historia del Arte.

Van Gogh Variationen trae al espacio de esta investigación la cuestión del archivo —del anarchivo (Zielinski, 2010), en realidad— para poner de relieve la pluralidad de perspectivas que se pueden poner en juego en la preservación de una obra.

El *Minuphone* discute la posibilidad del versionado y la multiplicación de las obras en los procesos preservación, e introduce la noción de materialidad performativa (Barad, 2003) para dar cuenta de los vínculos narrativo-materiales que se establecen en el contexto de esta praxis artística.

El Taller-Museo y la Bienal Kosice permiten una comparación que apunta a señalar dos modos de abordar la permanencia del mismo corpus de obra: la conservación de las obras individuales y la re-interpretación (el renacer en otras producciones). A partir de estos modos diferenciados, este caso explora la construcción de lugares [*lieux*] y entornos [*milieux*] para el ejercicio de la memoria colectiva (Nora, 1989).

Finalmente, el no-caso lidia con los modos de olvidar (automáticamente, reprimiendo, selectivamente, preservando, y creativamente), asumiendo lo que no se preserva, la ausencia y la pérdida como parte indivisible de los procesos de construcción de la memoria y de la transmisión cultural.

El análisis de estos casos ha hecho estallar entre mis manos cualquier vocación de definir de forma unívoca el concepto de ‘preservación’; sus acepciones se han multiplicado y su adjetivación se ha tornado disímil para cada situación abordada. Para poder asir y explicar estos modos de preservar (y desechar) y los vínculos rizomáticos que establecen (Deleuze, & Guattari, 1977), este trabajo se ha articulado en diálogo con la noción de “ecología de prácticas” de Isabelle Stengers (2010). La ecología de prácticas es entendida como una herramienta para pensar a través del *medio*, para reconocer y explicar un terreno de formas divergentes adelantadas por conservadores, archiveros, coleccionistas, artistas, tecnólogos, comisarios, historiadores, productores culturales e interactores, en su convivir con los obras, los proyectos y los materiales; así como dar cuenta de posicionamientos y valores (aquello “que cuenta”). Y, sobre todo, hacerlo desde una óptica del proceso (Stengers, 2010) y en tiempo presente.

Anclada en la noción de ecología de prácticas, esta investigación apunta a estudiar las interrelaciones, los movimientos y la pluralidad, a resaltar la coexistencia de distintos saberes sobre la preservación; busca visibilizar las líneas leves de lo olvidado y los olvidados, las tácticas

de resistencia contra la desaparición (De Certau, 1984) y las nociones de permanencia, recuerdo y olvido que éstas articulan.

ABSTRACT

Divergent Practices of Media Art Preservation *Remembering and Forgetting in the Digital Culture*

In an era when the debate about preservation, memory and oblivion is ongoing, this research work questions the linearity and transparency of the processes for which the cultural products are preserved and transmitted; as well as the heterogeneous agents involved in these processes and the spaces they articulate. In particular, this research work investigates the modes to preserve and discard media arts, and how based on them the notions of permanence, memory and oblivion/forgetting are configured in the core of the digital culture. This interrogatory-axis is followed by two sub-questions that permit to orientate its sense in material (Ingold, 2012; Domínguez Rubio, 2014) and cosmopolitical (Stengers, 2010) terms: how is it unfolded the materiality in each of these modes of preserving? And how the “less visible” modes of preserving, contribute to the media arts transmission?

The thesis that I am defending —based on the empirical field work developed in Argentina embracing the methodological perspective of the Grounded Theory (Glaser & Strauss, 1967)— focuses on the fact that media arts preservation is produced for the coexistence of diverse modes of receiving, transforming and bequeathing media arts. Some of these modes can be recognised more easily as preservation activities (e.g., the work of art conservators-restorers that operate over the museum collections), while other less; however it is the simultaneity of all these forms —in their divergence and dispersion— what allows the preservation.

I have been introduced in this multiple forms scenery through four case studies, each one of which features its respective tactics: “*La Torre de América, vestigios documentales*”, “*Van Gogh Variationen, anarchivos*”, “*Minuphone, versiones y palimpsestos*”, “*Bienal Kosice, citas, apropiaciones y reinterpretaciones*” and a fifth “non-case” that deals with the absence of preservation and the oblivion-forgetting.

The *Torre de América* case study takes into account the use of documentation in the preservation practices, as well as the work of media archeology (Huhtamo & Parikka, 2011; Ernst, 2005; Zielinski, 2006) as a disruptor of the linearity and the globalized vocation of the History of Art.

Van Gogh Variationen brings at the space of this investigation the archive issue—in reality the anarchic (Zielinski, 2010)—to add in the relief the plurality of perspectives that could play role in the preservation of an artwork.

The *Minuphone* argues about the possibility of multi-versions and the multiplication of artworks in/through the processes of preservation and introduces the notion of the performative materiality (Barad, 2003) for taking into account the narrative-material links established in the context of this artistic praxis.

The *Taller-Museo* and the Bienal Kosice allow a comparison that aims at outlining two modes for addressing the preservation of the same artistic corpus: the conservation of the individual artworks and the re-interpretation (their reborn in other productions). Departing from these differentiated modes, this case study explores the construction of places [*lieux*] and environments [*milieux*] for the exercise of the collective memory (Nora, 1989).

Finally, the non-case deals with the modes of forgetting (automatic, repressed, selective, preserved, and creative), accounting for what is not preserved, the absence and the loss as an undividable part of the processes of memory construction and the cultural transmission.

The analysis of these case studies has made clear that it is almost impossible to define with a unidimensional way the concept of 'preservation'; its meanings have been multiplied and its adjectivation has turned out dissimilar for each case. In order to grasp and explain these modes of preserving (and discarding) and the rizomatic links that establish (Deleuze, & Guattari, 1977), this work has articulated a dialogue with the notion of "ecology of practices" of Isabelle Stengers (2010). The ecology of practices is understood as a tool to think through the *middle*, in order to recognize and explain a terrain of diverging forms that is worked out by conservators, archivists, collectionists, artists, technologists, curators, historians, culture producers and interactors, through their coexistence with the artworks, the projects and the materials; in the same way, the ecology of practices helps to take into account the positionings and values ('what counts'). And above all, to approach all the previous elements from the perspective of the process (Stengers, 2010) and in present time.

Embracing and utilizing the notion of ecology of practices, this investigation aims at studying the inter-relations, the movements and the plurality, underlining the coexistence of different knowledge regarding the preservation; it looks for visualizing the light lines of the forgetting and the forgotten, the tactics of resistance against the disappearance (De Certeau, 1984) and the notions of permanency, remembering and forgetting that these tactics articulate.

ÍNDICE

CAPÍTULO

1

INTRODUCCIÓN GENERAL A LA INVESTIGACIÓN	 19
I. La cuestión de la permanencia en la cultura digital	20
II. Pregunta de investigación e hipótesis	22
III. Objetivos y contribución	24
IV. Presentación de la estructura de la tesis y guía para su lectura	25

CAPÍTULO

2

EL ARTE DE LOS MEDIOS Y LOS DESAFÍOS PARA SU PRESERVACIÓN	 29
I. Artes de los medios o Tecnopoéticas	29
II. Desafíos de (im)permanencia	35
1. La historia Warhol/Amiga	36
2. Desajustes y retos para la preservación	40
<i>a. Materiales y tecnologías</i>	40
• <i>Procesualidad</i>	44
• <i>Obsolescencia</i>	46
<i>b. Saberes</i>	50
<i>c. Instituciones</i>	53
III. Aproximaciones a la preservación	55
1. Sobre la perspectiva de los medios variables	56
2. En torno al archivo	69
3. Instantáneas: el arte reflexionando sobre su propia preservación	75

CAPÍTULO

3

LA PRESERVACIÓN COMO UNA ECOLOGÍA DE PRÁCTICAS DIVERGENTES (Y MATERIALES, Y POLÍTICAS, Y CREATIVAS)	 81
I. Ecología de prácticas: una herramienta de pensamiento	81
1. El sentido de la divergencia	86
2. Producir conocimiento situado	91
II. Seguir los materiales	93
1. Cosas indómitas y objetos estables	95
<i>a. Dóciles e indisciplinadas, un problema de gradientes</i>	97
<i>b. La indisciplina del arte de los medios</i>	99
2. Hilos creativos: tejer infraestructuras	101

CAPÍTULO

4

EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN |107

Metodología y métodos: elección, justificación y aplicación

I. Investigar y construir a partir de la metodología Grounded Theory 107

1. Caminar en espiral hacia la pregunta de investigación y la hipótesis 108

2. Un recorrido por el trabajo de campo y los métodos utilizados 110

a. *Explorar, participar, preguntar* 110

• *Las entrevistas* 112

b. *Casos de estudio* 113

II. Una incursión en el arte de los medios argentino 115

1. Tecno-poéticas argentinas: entre el murmullo y el bullicio 117

2. El patrimonio que nunca es 125

CAPÍTULO

5

LA TORRE DE AMÉRICA, VESTIGIOS DOCUMENTALES |127

I. Introducción 127

II. La documentación en las prácticas de preservación en Argentina 128

1. La posibilidad de visitar materialmente las obras en el futuro 130

2. Vestigios 135

III. En busca de los vestigios de las vanguardias invisibles: La Torre de América, diseño, arte y tecnología en los años '50 138

1. La Feria de América 142

2. La *Torre de América* 145

3. La preservación de la *Torre de América* 149

IV. Lo olvidado y lo recuperado 151

1. Centros y periferias 156

2. Objetos, documentos, preservación, historias, documentos, objetos, preservación, historias, objetos... 158

3. Documentar y escribir historias: prácticas de preservación y de resistencia 161

V. Conclusiones del caso 163

CAPÍTULO

6

VAN GOGH VARIATIONEN, ANARCHIVOS	 165
I. Introducción	165
II. El archivo en las prácticas de preservación en Argentina	167
1. El archivo <i>como tal</i>	168
a. <i>Mediateca FADU</i>	169
b. <i>ARCA Archivo de videoarte Argentino</i>	172
c. <i>Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana</i>	174
2. Archivos blandos	177
a. <i>IDIS</i>	177
b. <i>Bola de nieve</i>	179
3. Archivos poéticos	181
III. Re-mediar y archivar: <i>Van Gogh Variationen</i>	184
1. Variaciones de archivo	186
2. Variaciones como re-mediaciones	199
IV. Anarchivos	200
V. Conclusiones del caso	202

CAPÍTULO

7

MINUPHONE, VERSIONES Y PALIMPSESTOS	 205
I. Introducción	205
II. Reconstrucciones y migraciones: el versionado en el arte de los medios	207
1. David Lamelas: los límites de la migración por obsolescencia tecnológica	208
2. Mejor falsificada que envejecida	214
3. Las trayectorias de las obras como variaciones	216
4. Tecnologías obsoletas, discursos vivos	220
5. Las obras como palimpsestos	221
III. El <i>Minuphone</i>	222
1. <i>Minuphone</i> -objeto, <i>Minuphone</i> -proceso, <i>Minuphone</i> -historia	225
2. La preservación del <i>Minuphone</i>	228
IV. Materialidad performativa en el arte de los medios	231
1. Lo invariable en lo variable: el problema de la identidad	234
V. Conclusiones del caso	235

CAPÍTULO
8

BIENAL KOSICE, CITAS, APROPIACIONES Y REINTERPRETACIONES	 237
I. Introducción	237
II. El Taller-Museo y la Bienal Kosice	239
1. El Taller-Museo	239
<i>a. La preservación en el museo</i>	244
<i>b. Sobre el Taller-Museo y la Bienal</i>	246
2. La Bienal	248
<i>a. Gotas de luz</i>	253
<i>b. Reinterpretar en cruce con el código y la cultura libre</i>	254
III. Entornos y lugares de la memoria	258
IV. Conclusiones del caso	261

CAPÍTULO
9

EL OLVIDO	 263
I. Un no-caso	263
II. Practicar el olvido	265
1. Olvidar automáticamente, en presente continuo	267
2. Olvidar reprimiendo (y en conflicto), relegar la dispersión del pasado	272
3. Olvidar selectivamente, los marcos y la recursión	276
4. Olvidar preservando, reencontrar la simultaneidad	281
5. Olvidar creativamente, futuros posibles	284
III. Lo que no se preserva	288

CAPÍTULO
10

CONCLUSIONES	 291
I. Reconstruir las nociones de 'preservación' a partir de las prácticas estudiadas	291
II. Recordar y olvidar el arte de los medios	296
1. Lo colectivo de la memoria	299
2. Mapas invertidos	302
III. Alcances de la tesis y líneas de investigación futuras	303

REFERENCIAS	307
ANEXO 1	325
Listado de las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo.	
ANEXO 2	331
Relación de publicaciones, congresos y actividades vinculadas a la tesis doctoral.	

Introducción general a la investigación

Citizen Langlois (1995) es un documental-ensayo del cineasta Edgardo Cozarinsky que versa sobre el fundador de la Cinemateca Francesa, Henri Langlois. Como el título de la obra sugiere, la estructura del documental se basa en la película “Citizen Kane” de Orson Wells. La búsqueda del significado de la última palabra del magnate de Wells inspira a Cozarinsky a descifrar otro “rosebud”: la consagración de una vida entera a rescatar películas abandonadas o en peligro, y a conservarlas. El director cierra el documental convirtiendo aquella imagen del trineo de Kane quemándose en otro incendio, el de la ciudad de la infancia de Langlois en el Imperio Otomano (y la interpretación final: quien alguna vez hubo perdido todo, puede dedicar su vida a preservarlo todo). Henri Langlois apasionado por la cinematografía, coleccionista insaciable, creador de la cinemateca francesa, mentor intelectual de la Nouvelle Vague y, sobre todo, precursor en su intuición de que la cinematografía pionera tenía un valor, y que como otras expresiones artísticas precedentes merecía conservarse, pero fundamentalmente difundirse, compartirse y transmitirse.

En una época en la cual el debate sobre la preservación, la memoria, y el olvido, están a la orden del día, este personaje romántico y controvertido se transformó para mí en una figura simbólica. Como él, muchas otras personas desconocidas llevan a cuestionar la linealidad y transparencia de los procesos por los cuales se preservan y transmiten los productos culturales, los agentes heterogéneos involucrados en esos procesos, los espacios que articulan.

Esta tesis es un trabajo de exploración y análisis de las prácticas de preservación de los “langloises” —por momentos veladas, por momentos visibles— de las relaciones que mantienen, sus cruces con las instituciones y cómo informan los procesos de memoria y olvido en la cultura digital. Los modos de mantenimiento y desecho del arte de los medios han demostrado ser un terreno especialmente fructífero para examinar y adentrarse en estas cuestiones.¹

¹ Estudié por primera vez la analogía entre Henri Langlois y quienes preservan el arte de los medios en la conferencia “Perspectivas independientes en la construcción de la memoria de las Media Arts” presentada en ocasión de las *V Jornadas Internacionales: Innovaciones Artísticas y Nuevos Medios: Conservación, Redes y Tecnociencia* organizadas por el Grupo de Investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona (UB) “Arte, Arquitectura y Sociedad Digital”, mayo de 2012.

He situado la investigación de esas prácticas en Argentina. Este emplazamiento busca revelar una segunda capa de invisibilidad, esta vez geopolítica e histórica. Es un giro que da cuenta de un espacio inexplorado aún más delicado que el de las producciones no legitimadas en determinada coyuntura: el del arte de los medios que nace y muere en países marginados de la Historia del Arte y de los cuales no se tiene prácticamente información.

I. La cuestión de la permanencia en la cultura digital

La obsolescencia de la tecnología y la aceleración en la sustitución de bienes culturales, conjugadas con el crecimiento exponencial en la capacidad de almacenamiento y la consiguiente posibilidad de acumular información sin precedentes han propiciado una relación muy particular con la noción de 'permanencia' en la cultura digital, que involucra contradicciones tecnológicas, infraestructurales, políticas y éticas. Mientras que las tecnologías propias de esta época permiten reconstruir, analizar o preservar obras gestadas en tiempos pasados, los proyectos nacidos digitales están en grave riesgo de desaparición debido precisamente a la obsolescencia de su base tecnológica (Beiguelman, 2015). Cuando aparentemente se han logrado los medios de almacenamiento para una ingente cantidad de información, surge la reivindicación del olvido como una pre-condición de la libertad (digital) (Schwarz, 2014). La proliferación de archivos se contrapone a las capacidades institucionales de gestionarlos, y sostenerlos en el tiempo. Frente a la desconexión y alejamiento cada vez más veloz de nuestros objetos culturales, se observa una proliferación desmedida de museos, memoriales y archivos que buscan retenerlos. Instituciones de la memoria que en cuyo crecimiento exponencial se encierra la paradoja de no poder mantener viva la memoria que se busca custodiar, al punto que pueden convertirse ellas mismas en guardianes del olvido —y no del recuerdo— de aquello que en un principio aspiraba a ser resguardado (Todorov, 2000). Otro tanto puede decirse de Internet en relación a su capacidad de acumulación de datos, y el vínculos que éstos mantienen con la memoria: "Es de sentido común decir que Internet nunca olvida, pero la cultura digital no permite el recuerdo" (Beiguelman, 2015).

Paralelamente estos procesos de pérdida de la memoria, ya sea por monumentalización del recuerdo o por anulación en la sobreabundancia de información, la utilización de tecnologías de la información y comunicación propias de la cultura digital han favorecido la emergencia (y la

visibilización) de una pluralidad de prácticas sobre el recuerdo y el olvido que mantienen una "relativa independencia de los centros de poder" (Castells, 2004). Vilèm Flusser (1988) remarcaba que las memorias electrónicas darían lugar a una transformación en la memoria cultural a partir de la cual la noción de 'dignidad humana' ganaría nuevos significados. Medios de almacenamientos, o memorias electrónicas representadas mayormente por el archivo digital (y los algoritmos que los subyacen), se tornan en el escenario por excelencia para la visibilización de distintas memorias. Dicho de otro modo, en la apropiación y profusión de archivos propia de la cultura digital se pone en juego la existencia de una pluralidad de memorias situadas y se hacen visibles aquellas que han sido otrora silenciadas: "la pelea por la visibilidad es uno de los temas más importantes de la lucha política que tiene lugar en el mundo contemporáneo" (Rancière, 2004). La presente investigación observa el campo de lucha al que refiere Rancière más allá de los límites del archivo, orientándose hacia el terreno más general de la preservación. Lo hace con la intención de romper la asociación directa entre archivo y memoria en la cultura digital y, de esta forma, extender el espectro de observación hacia las luchas por la emergencia de una pluralidad de memorias en distintas prácticas de preservación, en las que los modos de archivar se hayan efectivamente incluidos. Y en las que también se encuentran distintos tipos de estrategias y acercamientos como la reconstrucción, la migración, la variación, los reemplazos e, incluso la no-preservación, la pérdida, la desaparición, el olvido. En esta variedad de escenarios emergen "las direcciones alternativas para pensar sobre las políticas emergentes de la memoria en la era de los nuevos monumentos, museos y archivos" (Beiguelman, 2015).

Un período de semejante agitación como el que ha sido sucintamente descrito puede ser entendido en términos de Bruno Latour (2008) como un momento de controversia: un estadio especial en el que es posible observar las tensiones y movimientos entre elementos, y los valores que se ponen en disputa, antes de que se arribe a un consenso, o bien a que prevalezcan unos por sobre otros, y que se acabe por generar la 'norma' invisibilizadora de los ensamblajes que la sostienen, así como de los elementos y valores que en ese proceso han sido subsumidos o desterrados. La pregunta acerca de cómo se deben mantener los objetos nacidos en la cultura digital y qué implicaciones tienen estos modos sobre la memoria, aún se encuentra abierta tanto a nivel técnico como conceptual. Esta investigación se ha centrado en desentrañar y explicar algunas respuestas posibles.

II. Pregunta de investigación e hipótesis

Si hay alguna forma que pueda definir el proceso de investigación que he llevado a cabo en esta tesis, esta forma –en concordancia con la metodología empleada (la *Grounded Theory* propuesta por Glaser & Strauss, 1967)– sería el *espiral*. He comenzado esta investigación preguntándome sobre las concepciones y los procesos de construcción de memoria colectiva que emergían de las prácticas sobre preservación del arte de los medios para que, al adentrarme en el campo, se torne evidente que "las prácticas sobre preservación" que originalmente aparecían como algo dado o evidente, no lo eran en absoluto. Por tanto, la búsqueda de diversas conceptualizaciones sobre la memoria, devinieron en una exploración primaria sobre las propias prácticas de preservación en las que estaban ancladas. Prácticas que más tarde describiría como divergentes (Stengers, 2010), materiales y creativas (Ingold, 2012), transformándolas simultáneamente en mi objeto de estudio y mi herramienta para producir un conocimiento situado (Haraway, 1995). El análisis de diversas prácticas ha hecho estallar entre mis manos cualquier vocación de definir de forma unívoca el concepto de 'preservación'; sus acepciones se han multiplicado y su adjetivación se ha tornado disímil para cada situación abordada. La 'preservación' se abrió como una trama de entidades heterogéneas, a la luz de la observación empírica, en diálogo con mi propia práctica investigadora.

En este punto cabe hacer un paréntesis para especificar el empleo del término 'preservación' en el recorrido de esta investigación. Suele utilizarse la palabra 'conservar' cuando se alude al mantenimiento de artefactos y 'preservar' cuando lo que se intenta salvaguardar son contenidos. Típicamente se ejemplifica esta diferencia diciendo que los museos conservan sus obras, mientras que una biblioteca podría preservar el contenido de un libro escaneando sus páginas. Ni la conservación, ni la preservación garantizan el recuerdo, ni sortean necesariamente el olvido: a lo que ambas operaciones aluden es a la prevención de la desintegración y la pérdida (Marton, 2011). Considerando la imposibilidad de garantizar la permanencia material de las obras, así como la ausencia de componentes objetuales en muchos de los proyectos desarrollados en el ámbito del arte de los medios, se ha adoptado ampliamente el giro 'preservar' para englobar todas las estrategias que se emplean con el fin mencionado (Depocas, A.; Ippolito, J.; Jones, C, 2003), incluyendo en la noción de 'contenido' los datos y metadatos propios del código digital (Marton, 2011). Esta tesis se alinea con la adopción de esta terminología, con la salvedad de que no ve una distinción clara ni inapelable entre la conservación de artefactos y la preservación de contenidos. Por tanto, entiende la conservación

como una forma posible de preservación, y a esta última como el término más amplio posible para dar cuenta de los distintos modos de mantener una obra en el tiempo, sin distinción a priori de qué aspectos (materiales, discursivos) están involucrados en ese proceso. También incluye dentro del paraguas de la 'preservación' a aquellas acciones que no la tienen como objetivo, sino que la producen como efecto.

Dicho esto, la **pregunta de investigación** que este trabajo busca responder es la siguiente:

¿Qué modos de preservar y desechar se despliegan en torno al arte de los medios, y cómo se configuran las nociones de permanencia, memoria y olvido a partir de cada una de estas formas?

Esta pregunta-eje va acompañada de dos sub-preguntas que permiten orientar su sentido en términos materiales y cosmopolíticos (Stengers, 2010):

1. ¿Cómo se define lo material y se aborda la materialidad en cada uno de estos modos de preservar?
2. ¿Qué contribución supone cartografiar modos de preservar "menos visibles" al estudio de la transmisión del arte de los medios?

La **hipótesis**² que mantiene esta investigación es que **la preservación del arte de los medios se produce por la coexistencia de diversos modos de recibir, transformar y legar las producciones culturales**, que a su vez despliegan distintas formas de entender lo material. Algunos de estos modos se reconocen más fácilmente como actos de preservación (p. ej. la labor de los conservadores-restauradores que operan sobre las colecciones de los museos), otros menos. Sin embargo, es el conjunto y la diversidad lo que permite la preservación. Si se visualizara este conjunto de prácticas como un rizoma (Deleuze & Guattari, 1977),³ sin centro, pero con territorios más estables que otros (tal vez por ello más influyentes y más reconocibles), esta tesis se propone mostrar que el rizoma está compuesto por *todas las líneas* y su fluctuación en el espacio y el tiempo; "por formas dispersas, es decir, por la acción de

² En concordancia con la perspectiva teórico-metodológica empleada, la hipótesis que se presenta en esta introducción no es *previa* al trabajo de campo, sino que se ha constituido como tal en el transcurso de la investigación. En los capítulos III y IV me explayaré más detalladamente en la relación entre la empiria y la conceptualización.

³ El término rizoma, proveniente de la biología, ha sido trasladado al campo de las humanidades por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1977) como un modelo descriptivo en el que la organización de los elementos no sigue estructuras de distribución jerárquica y por tanto todos los elementos pueden afectarse mutuamente.

pequeñas células móviles de poder, menos definidas pero que pueden igualmente ser eficaces” (Zafra, 2005).

Visibilizar estas líneas menos evidentes contribuye a la emergencia de concepciones divergentes sobre la noción 'preservación', produciendo un cuestionamiento y una expansión de su significado, anclado en las prácticas concretas de conservadores, archiveros, coleccionistas, artistas, tecnólogos, curadores, historiadores, productores culturales e interactores, en su convivir con los obras y los proyectos, y en los cruces de las instituciones y sus afueras, en donde las ideas de variación, transformación y cambio emergen como posibilitantes de la permanencia.

La preservación estudiada como una serie de prácticas divergentes y una acumulación de significados diversos, aunados bajo el mismo paraguas léxico, también **pone un signo de interrogación sobre el ejercicio de la memoria y el olvido colectivos**. En otras palabras, los múltiples modos de preservar y desechar se encuentran atravesados por diversas maneras de recordar y olvidar, conectadas con los colectivos que ejercen la memoria, con los entornos, ya sean más o menos delimitados, físicos y/o virtuales, en los que cada una de estas prácticas tienen lugar.

III. Objetivos y contribución

Habiendo planteado la pregunta de investigación, las sub-preguntas y la hipótesis que maneja esta investigación, es momento de explicitar los **objetivos** que persigue y la **contribución** que supone para la escena de la preservación del arte de los medios, y los estudios que abordan la cuestión de la memoria en la cultura digital.

El presente trabajo se propuso los siguientes objetivos:

- **Construir una herramienta de observación, descripción y análisis** que permita abordar la pluralidad de modos de preservar el arte de los medios, considerando la amplitud y heterogeneidad de elementos involucrados en cada una de ellos.

- **Relevar prácticas de preservación y transmisión del arte de los medios** con especial énfasis en aquellas que no se ejercen en el seno de las colecciones de instituciones de la memoria, ni han sido objeto de estudio en proyectos nacidos de las mismas. Desplazar la mirada hacia prácticas **que emergen en zonas geográficas de las cuales se tiene poca o nula información.**
- **Explicitar las nociones de (im)permanencia imbuidas en el término ‘preservación’** que se despliegan a través de las diversas prácticas de conservación, documentación, archivo, mantenimiento y desecho del arte de los medios estudiadas.
- Identificar los elementos novedosos y recursivos que emergen en las prácticas de preservación del arte de los medios, **relacionándolos con los debates y posicionamientos actuales sobre historia, memoria, olvido y materialidad** en la cultura digital.

La contribución principal de esta investigación radica en la construcción de una perspectiva novedosa para abordar la preservación del arte de los medios, capaz de visibilizar y conectar distintos modos de mantener, desechar y transmitir las obras en el tiempo. Asimismo, aporta cinco casos de estudio basados en el trabajo empírico que prueban la viabilidad de esta perspectiva, y a través de los cuales esta investigación busca nutrir el extenso y complejo debate sobre el recuerdo y el olvido en la cultura digital.

IV. Presentación de la estructura de la tesis y guía para su lectura

El presente trabajo se encuentra dividido en diez capítulos que comienzan con la presente introducción general para deslizarse hacia el capítulo II, “El arte de los medios y los desafíos para su preservación”, en el que se presenta la revisión de la literatura, los proyectos y los debates vinculados al arte de los medios y su permanencia en el tiempo. El capítulo comienza proponiendo una definición operacional para el arte de los medios que lo vincula a las nociones de tecnopoética (Kozak, 2012) y praxis artística (Zielinski, 2006). A continuación se presentan los desafíos que estas obras y proyectos suponen para la preservación (distribuidas en tres grupos: a. materiales y tecnologías, b. saberes, y c. instituciones). Una historia muy particular, el

caso Warhol/Amiga, servirá de introducción a estos desafíos. La tercera sección del capítulo se centra en describir las aproximaciones y proyectos más notorios que han abordado la preservación del arte de los medios; los territorios que aún siendo emergentes se sitúan como los “más estables” (Deleuze & Guattari, 1977). A lo largo de este capítulo se irá revelando la pertinencia del estudio de los modos de mantener, transformar y desechar el arte de los medios para abordar las cuestiones vinculadas con la construcción de la memoria colectiva en la cultura digital.

El capítulo III, denominado “La preservación como una ecología de prácticas divergentes (materiales, cosmopolíticas, y creativas)” introduce la noción de 'ecología de prácticas' acuñada por Isabelle Stengers (2010), transplantándola de su terreno de origen (y, por ende, transformándola) hacia las tierras de la preservación. Como “herramienta de pensamiento” (Stengers, 2005), la ecología de prácticas permite interpelar al entramado de modos de mantener, desechar, recordar y olvidar el arte de los medios. Propongo la utilización de esta herramienta heurística para un ejercicio de apertura de pliegues (Deleuze & Guattari, 1977) que ocultan una amalgama de elementos heterogéneos (conservadores, archiveros, coleccionistas, artistas, interactores, obras, proyectos, tecnologías, instrumentos, documentos, instituciones) y circunstancias en las que éstos se relacionan, tensan y enmarañan (Ingold, 2012b) en las prácticas concretas de preservación. Como herramienta también permite sondear los límites y alcances de cada una de estas prácticas, observarlas en su divergencia, en su dispersión. El sentido de la divergencia, la necesidad de producir conocimiento situado (Haraway, 1995) y la lectura cosmopolítica de las prácticas (Stengers, 2010) serán los temas expresamente analizados en la primera sección de este capítulo. En la segunda sección, haré hincapié en los aspectos materiales, infraestructurales y creativos de las prácticas. En diálogo con el estudio de Domínguez Rubio (2014) sobre la tendencia dócil o indisciplinada de las obras artísticas, y los sistemas de objetivación y estabilización institucionales, así como con el concepto de madeja propuesto por Tim Ingold, (2009) propondré una lectura sobre *el rol de los materiales* en las prácticas de preservación del arte de los medios.

El capítulo IV “El proceso de investigación. Metodología y métodos: elección, justificación y aplicación” destaca los aspectos metodológicos del presente trabajo. En él describo la implementación de la *Grounded Theory* (Glaser & Strauss, 1967) y el proceso por el cual se han construido los cinco casos de estudio que se presentan en este trabajo. Este capítulo debe ser leído en espejo con el capítulo previo que, aún habiendo sido divididos por cuestiones de legibilidad, en la práctica de investigación no han estado escindidos. De la ecología de prácticas

se desprende la necesidad de una construcción del conocimiento anclado en los casos concretos, que la *Grounded Theory* favorece; al mismo tiempo he llegado a la ‘ecología de prácticas’ a partir de las observaciones producto del trabajo empírico temprano alentado por la *Grounded Theory*. Una y otra perspectiva (i.e. la ecología de prácticas y la *Grounded Theory*) se han ido informando mutuamente, desplegando, modificando y cuestionando a lo largo de la investigación, en la que siempre me ha mantenido cercana al campo (a los profesionales, a las obras, a los proyectos, a los materiales, a los espacios). La segunda parte del capítulo introduce y justifica el emplazamiento del trabajo de campo en Argentina, explicando algunas de las características del arte de los medios y de la preservación en este país que lo erigieron como un espacio pertinente y rico a a partir del cual “comenzar a observar”.

Los capítulos V, VI, VII, VIII, y IX se corresponden a la descripción y análisis del trabajo de campo sobre prácticas de preservación del arte de los medios en Argentina articulado a través de cuatro casos de estudio y un ‘no-caso’. El primero de ellos, “La *Torre de América*, vestigios documentales” da cuenta de las prácticas de preservación de tipo documentales y su potencial incidencia en la narración de historias alternativas. En diálogo con los posicionamientos de los arqueólogos de los medios (Zielinski, S. 2006; Huhtamo, E. & Parikka, J. 2011; Ernst, W., 2012) este caso trae a la luz los múltiples vínculos entre los objetos y las narraciones en la construcción de la memoria. El segundo caso, “*Van Gogh Variationen*, anarquivos”, se centra en las prácticas de preservación relacionadas con los archivos, aportando la noción de (an)archivos (Zielinski, 2013) como una forma de ampliar los horizontes del ‘archivar’ en la cultura digital. El tercer caso lo constituye “*Minophone*, reconstrucciones, migraciones y versiones” y focaliza en las prácticas de preservación en torno a las estrategias de variación material para la supervivencia de las obras; este caso pone sobre la mesa de debate la cuestión de la materialidad en el arte de los medios, y cómo se constituye performativamente en las prácticas de preservación (Barad, 2003). El cuarto caso, “*Bienal Kosice: citas, apropiaciones y reinterpretaciones*”, enseña dos formas divergentes de preservación que coexisten en el mantenimiento del corpus de obra del artista Gyula Kosice, y cómo a su vez estas distintas prácticas dan lugar a modos distintos de practicar la memoria. Con el fin de trazar estos distintos modos, he tomado las nociones de lugares de la memoria [*lieux de memoire*], y entornos de la memoria [*milieux de memoire*] de Pierre Nora (1989). Finalmente, el ‘no-caso’ alude a lo no-preservedo, a lo que no se ha guardado ni transformado para preservarse en ninguna de las formas posibles, a lo que se ha perdido, a las ausencias y, consecuentemente, presenta algunas formas posibles de olvidar (Assmann, 2013).

La narración de los casos incluye tres ejes, que en cada uno de ellos se interrelacionan y disponen de una forma particular: 1. la descripción exhaustiva del caso propiamente dicho, 2. su vinculación con otros hallazgos producto del trabajo de campo en Argentina y, 3. la discusión conceptual específica que el caso dispara, y que contribuye al mapa de temas con las que esta tesis dialoga: la construcción de la historia, el archivo, los materiales y la materialidad y la memoria. El no-caso mantiene una estructura propia. Mediante la descripción y análisis de cinco propuestas artísticas que lidian con la ausencia de preservación hilvana sendas formas de olvidar: automáticamente, reprimiendo, selectivamente, preservando y creativamente.

Como cierre, el capítulo X expone las conclusiones de la investigación, propone una lectura sobre los significados de la ‘preservación’ anclada en las prácticas de documentación, archivo, restauración, conservación, re-interpretación y desecho estudiadas. Conectadas con estas prácticas devela y explica el uso táctico de la nociones de memoria, olvido y permanencia que las mismas configuran. En la última sección de este capítulo propongo una serie de líneas de investigación futura.

Este trabajo esta poblado de voces que me acompañan en su recorrido: los autores en cuyas investigaciones he encontrado inspiración, y muchas veces refugio —y a los cuales he traicionado con mis traducciones— *y los profesionales que he entrevistado durante el trabajo de campo*. Éstas son las dos fuentes principales de citas. Sólo con el propósito de facilitar la lectura del documento he distinguido unos extractos de otros, *resaltando los segundos con cursiva*.

Finalmente, existe un grupo más lejano de voces, que aparece cuasi como una sucesión de imágenes —aún conservo mis viejos hábitos de la fotografía y el cine. También ellas han encontrado un espacio en el relato, como una miríada de diminutas puertas, en forma de comentarios breves intercalados aquí y allá en el transcurso de la narración; intersticios que buscan conectar esta investigación con otros espacios, con otros tiempos, y sobre todo, con otras posibilidades.

El arte de los medios y los desafíos para su preservación

El capítulo introductorio planteaba la preservación del arte de los medios como un terreno fértil para el estudio de la cuestión de la permanencia y los procesos de construcción de la memoria en la cultura digital. El presente capítulo retoma esa afirmación para desplegar las características específicas de esta praxis artística. Comenzaré proponiendo una definición operacional para el arte de los medios, explicitando los alcances de la misma en el marco de la presente investigación. A continuación describiré las características que tornan el arte de los medios susceptible de desaparecer en un corto período de tiempo, los desajustes que presenta con respecto a los protocolos de preservación de producciones artísticas previas, y cómo estos desajustes se tornan desafíos para su preservación e historización. Sistematizaré estos desajustes/desafíos en tres grandes grupos: 1. Su base tecnológico-material y su condición performativa, procesual y temporal (materiales y tecnologías); 2. el desplazamiento de conocimientos que se requieren para la preservación de obras de arte de los medios y que ponen en jaque la noción de experto en el campo de conservación del arte contemporáneo (saberes), 3. las fronteras difusas, los solapamientos y puentes con otras áreas de conocimiento (instituciones). Finalmente, trazaré un panorama de cómo se han abordado, hasta ahora, estas cuestiones dentro y en los márgenes de la Academia y las instituciones culturales.

I. Artes de los medios o tecno poéticas

La elección de la nomenclatura y la definición operacional apropiada para las prácticas artísticas que en este contexto denomino 'arte de los medios' no ha sido en absoluto sencilla. Las prácticas artísticas contemporáneas basadas y/o producidas a través de dispositivos electrónicos y digitales no gozan de un consenso en su denominación –ni en el campo académico, ni en el profesional. “No creemos que ni arte electrónico ni arte digital sean términos definitivos”, pronunciaba Mariategui en 2003, “sino términos de transición, hasta que el mundo pase por una digitalización mayor en contextos humanos; es decir, a nivel de nuestra escala (pues a nivel de nano-escalas el componente discreto tiende a ser considerado digital)”. Christiane Paul en mismo año también reconocía que el arte de los medios siempre se había caracterizado por una

terminología fluida (Paul, 2003), y la situación no ha cambiado radicalmente desde entonces. Los mismos vocablos pueden dar lugar a definiciones dispares, incluir y excluir ciertas prácticas y tecnologías según el autor o creador que se esté abordando; como la otra cara de la misma moneda: definiciones comunes pueden esconderse bajo términos distintos. Si la denominación y los criterios de inclusión de una obra como 'arte de los medios' ya es de por sí un terreno pantanoso, construir taxonomías de estas prácticas lo es aún más. El arte de los medios se encuentra en permanente redefinición, ampliación y cambio y, lo que parece una tendencia hoy, no lo será necesariamente mañana. La falta de estándares en nomenclaturas, definiciones y taxonomías (comprensible, por otro lado, en un arte vivo y contemporáneo a los ojos de quienes lo teorizan) evidencia la variabilidad de sus límites internos así como con otras esferas del conocimiento.

Esta fluidez terminológica y de fronteras no ha de resultar extraña, si se considera que las conceptualizaciones del 'arte' a lo largo del tiempo (y los territorios) así como sus alcances han sido siempre transitorias y fluctuantes. A veces el arte, o ciertas prácticas artísticas, se situaron cercanas a otros espacios de producción de conocimiento; otras veces, y otras prácticas, se mantuvieron en compartimentos más bien estancos. Frente al acertijo de Stephen Wilson (2002) que proponía al lector descubrir si determinadas proposiciones del tipo "El investigador J. T. desarrolló un método para codificar mensajes en una bacteria utilizando ingeniería genética" eran parte del campo de investigación científica o artística, Simon Werret acertaría en responder que no hay nada inherente a las acciones descritas que las designen como tales. Las identidades científicas y artísticas emergen como un proceso social de negociación que al estabilizarse permanece en el tiempo como, por ejemplo: 'arte de los medios'. "Las relaciones del arte y la invención son estrategias, no hechos" afirma Werret (2008).

Un recorrido intencionadamente breve enseña que en la Antigüedad el término *ars* [arte] designaba cualquier actividad asociada al dominio de una *techné* [técnica]: la medicina, la equitación o la pintura entraban dentro de esta categorización; quienes tenían el dominio de la técnica eran considerados artesanos o maestros. En el siglo V se produce la escisión entre las artes mecánicas y las artes liberales. Las primeras son caracterizadas como las artes "que producen cosas", mientras que las segundas engloban la gramática, la dialéctica, la retórica, la aritmética, la geometría, la música y la astronomía. En el siglo IX, las artes liberales se volverán a dividir en el Trivium, que agruparía las tres primeras, y el Quadrivium, que reuniría las cuatro últimas. El concepto de Bellas Artes, tal como ha llegado hasta el día de hoy, no fue definido

hasta el siglo XVII como una esfera autónoma y separada de otros campos del conocimiento humano, que lleva en el siglo posterior el nacimiento del “Artista”, y su separación del artesano, definido como aquel que produce “cosas” con una utilidad concreta y por tanto practica las artes menores como serían la orfebrería o la cerámica (y que en el siglo XIX pasan a denominarse artes decorativas). Paralelamente, mientras en el siglo XVIII el arte se encerraba en su “torre de cristal”, la ciencia le ganaba la “batalla” a la religión como repositorio de las verdades del mundo (Sommerer & Mignonneau, 1998). La creciente secularización de la sociedad en el contexto de la Revolución Industrial y la Revolución Científica posicionó a la ciencia como sinónimo de la verdad, como el máximo proveedor del conocimiento creíble y objetivo. Las humanidades y el arte, por un lado, y las ciencias por otro, desarrollaron perspectivas y lenguajes sobre el mundo tan diferentes que luego fue imposible que se comprendieran las unas a las otras, fenómeno que Charles Percy Snow dio a conocer como una escisión de “dos culturas” (Snow, 1959). La conferencia de Snow dictada en 1959 en Cambridge suele citarse como el origen a un extenso debate, que se prolonga hasta el día de hoy, sobre las cualidades de esta separación entre la cultura-humanística y la cultura-tecno-científica, la hiper-especialización de las disciplinas que ha llevado a la fragmentación del conocimiento, la necesidad de herramientas multi/inter/trans-disciplinares para abordar la complejidad del mundo contemporáneo, y los horizontes de convergencia de distintos saberes.

El acelerado proceso de tecnologización de la cultura contemporánea se configura como un caldo de cultivo idóneo para la experimentación y los acercamientos de saberes dispares provenientes de las artes, las humanidades y las tecno-ciencias. Desde las experimentaciones e invenciones vinculadas a la imagen óptico-química, la imagen-movimiento y la transmisión del sonido que tuvieron lugar durante el siglo XIX —y que la fotografía, el telégrafo y el cine han cristalizado— se abrió un espacio de experimentación dentro del arte que busca convergencias, sintopías (Giannetti, 2002), intersecciones y puentes con la ciencia y sobre todo con la tecnología (Daniels, 2008), produciendo múltiples modos de vincularse, y dejando en evidencia la importancia de la intersección entre el arte y los medios que “radica en que ambos terrenos están en una posición desde la que pueden desafiarse mutuamente” (Daniels, 1999). A partir de la década del ’60 del siglo XX la aproximación entre arte, ciencia y tecnología se consolidará conformando un espacio de investigación activo, y en continua expansión: “es hoy, a raíz de las tecnologías avanzadas de información y comunicación como agentes aceleradores del cambio y la transformación, que los vínculos se refuerzan significativamente, materializando en nuevas formas culturales el impacto social producido por la ciencia y la tecnología” (Alsina, 2007).

Claudia Kozak (2012) denomina *tecnopoéticas* a estas formas culturales, productos creativos que emergen de los vínculos entre arte y tecnología: “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 en relieve esa confluencia”. Tecnopoéticas, arte tecnológico, poéticas tecnológicas “son algunos de los nombres para las zonas que sí lo hacen” (Kozak, 2012). Frank Popper (2007), denomina a las tecnopoéticas contemporáneas “arte virtual”: “Estéticamente hablando, el arte virtual es la interpretación artística de algunas cuestiones contemporáneas, no solamente con la asistencia de estos desarrollos tecnológicos, sino con su integración (...) que permite una lógica de creación estética-tecnológica que es la parte esencial de la especificidad de las obras de arte virtual” (Popper, 2007).

Las tecnopoéticas son zonas en donde las prácticas artísticas asumen la relación con el entorno tecnológico que han heredado y fundamentalmente que les es contemporáneo y en ese sentido “son también políticas” (Kozak, 2012). El extracto de la conversación entre Brian Mackern, Blanca Gache, Gustavo Romano y Arcángel Constantini publicada en los Cuadernos del LimbØ, y que reproduzco a continuación, es un corte en el continuum que supone el proceso negociación de fronteras y definiciones de poéticas y políticas tecnológicas, y es muy significativo para poder visualizarlo::

B. Mackern: Volviendo al término net.art creo que tenemos que acotarlo a Internet. Yo tiendo a defender mucho eso por un tema ético. Si un grupo le pone net.art a algo y formaliza toda una descripción de su actividad bajo ese nombre, creo que tenemos que inventar otro nombre porque ese ya tiene dueño

B. Gache: A mi me parece que **las denominaciones como net art o video arte, por ejemplo, remiten a un dispositivo y no a una estética y esto genera confusiones.** Si vos hablas de movimientos artísticos -Dadaísmo, Situacionismo, etc.- estás hablando de una particular estética. Pero si vos decís net art, te referís en realidad a un dispositivo tecnológico con el cual pueden producirse estéticas muy diferentes entre sí.

(...)

B. Mackern: Sí, en ese sentido sí haría falta una especificación. Además porque aparece también la bastardización. Ya hoy mismo, buscás net art y te aparece también, por ejemplo, este Agricola de Cologne con su sitio Latino Arte.com que es lamentable, ¿lo vieron? Es un wannabe latino, como diría nuestro amigo mexicano, que se hace llamar Agricola de Cologne que mandó a todo el mundo, en un SPAM de aquellos, un pedido de links de obras de net art

latino. Y, claro, viste como somos los latinos, le mandamos en seguida nuestros links. Termina sacando su sitio y ya arranca mal, onda: "Yo, Agrícola de Cologne, curador de net art latino" y abajo "todos los derechos reservados". Todo lo contrario a lo que se entiende que debe ser el net art. Y si analizamos las imágenes, para colmo, pone una especie de árboles incendiados onda "Amazonia desaparecida", los peores clichés. Yo pensé que estaba tomando el pelo pero, no, estaba hablando en serio.

G. Romano: Bueno, pero entonces, **si decís que ese tipo cometía todos los errores es porque, de alguna forma, das por sentado que hay una forma "correcta" de hacer las cosas.** O, en todo caso, una forma que se condijera con la manera en que operaban los artistas de net art de las primeras épocas. Podríamos llegar a pensar que los primeros artistas de net art tenían cierta línea, ciertos conceptos, apuntaban a cierta dirección...

B. Mackern: Sí, una táctica.

G. Romano: Una ideología.

B. Mackern: Ahí está: una ideología.

(Romano, G. Gaché, B., Haro, J. (2003). Fragmentos de una charla con Arcángel Constantini y Brian Mackern. El resaltado es mío)

Este diálogo muestra la incomodidad en el uso del componente tecnológico como sinécdoque de la práctica artística. "Los medios (o más bien las artes de los medios) ya no necesitan resaltar sus esencias o especificidades [tecnológicas], el ordenador media en todo y los medios se suplantaban unos a otros; por ejemplo, el video trata del cine y el cine se confecciona digitalmente" (Schianchi, 2012). "Son obras que integran su prehistoria junto con su posthistoria; y una posthistoria en virtud de la cual su prehistoria se vuelve cognoscible en tanto implicada en un cambio constante" (Benjamin, 1937): "El net.art no se caracteriza por lo <<nuevo>> (...), sino que ha coincidido con otras prácticas artísticas que lo preceden en propósitos, tales como la lucha política por lograr la conversión de los medios en extraordinarios instrumentos para la democracia y la creatividad" (Zafra, 2005). Y es que el net art aún atravesado por lo tecnológico y expresando una perspectiva sobre la tecnología y sus usos, no ha sido nunca *sólo* una cuestión tecnológica. Y esto es extensible al arte de los medios en general. Al menos al arte de los medios que tiene cabida en esta tesis.

Sigfried Zielinski ha sido un agudo observador de esta "incomodidad" de definir y distinguir las artes de los medios por sus tecnologías, y por consiguiente de la necesidad de proponer una definición para el arte tecnológico que permita abordar su carácter táctico e incluso ideológico, poético y político. Siendo esto último fundamental en su "variantología", lo es también en esta tesis, que explora terrenos geo-políticos poco habituales en los estudios del arte de los medios y

para los que se torna aún más necesario buscar definiciones instrumentales que permitan “evaluar la función del arte contemporáneo en diferentes culturas de acuerdo a su relación con la política” (Madra, 2007).

Para Zielinski (2006) el arte de los medios [*media art*] —de quien tomo la terminología— se constituye como una “praxis cultural específica”, o en otras palabras, un *mixtum compositum* de carácter estratégico que se ha desarrollado y se ha utilizado en las últimas décadas para describir un concepto específico de práctica cultural. Si bien es cierto, dice el autor, que todo arte necesita de un medio (entendido como un canal) para ser percibido por una audiencia, el compuesto media-art da cuenta de una praxis artística concreta. El prefijo “media” actúa erigiendo al arte de los medios como una *nueva* práctica artística, distinta de aquellas otras que en el mismo acto se instauran como *tradicionales*. Paralelamente, el segundo término del mixtum, “arte”, emerge como una fuerza de atracción —en sentido opuesto a la división que ejerce media— permitiendo la inserción de esta práctica en una tradición, unos discursos y unos mercados establecidos; aunque esta inclusión asuma, en muchas ocasiones, un carácter (posiblemente innecesario) de fuerte tensión (Shanken, 2011). Es común plantear que arte de los medios “se encuentra aún resistiendo ‘en los márgenes’, con un impacto y resonancia limitadas comparado con el arte tradicional” (Pagès & San Cornelio, 2013). Algunas expresiones se encontrarán más cómodas en los circuitos ya establecidos, y harán que esta división entre arte contemporáneo y arte de los medios adquiera un tono artificial; otras, se reconocerán más distantes e incómodas, y defenderán un arte de trincheras, un espacio de resistencia. Cualquiera sea el caso, y la infinidad de matices que éstos puedan adoptar, el arte de los medios requiere unas condiciones materiales de producción especialmente complejas, atravesadas por las tecnologías electrónicas y digitales, rápidamente obsoletas, poéticas y necesariamente políticas, que delinear un terreno fértil para explorar la pregunta de investigación que atañe a esta tesis.

Siendo que el objetivo último de esta tesis no es estudiar las tecnopoéticas en términos históricos o estéticos, sino en sus modos de (im)permanencia, no me detendré en la complejidad y variabilidad de sus categorizaciones actuales, que asimismo me colocaría frente a “falsas oposiciones e infértiles debates: Analógico vs. Digital, Lineal vs. No lineal (...) y demás pares de opuestos que no consiguen una línea conceptual más potable que la publicitaria” (Cantú, 2008). Sigfried Zielinski, y yo junto con él, cree en una realidad mediática que “no esté primordialmente organizada en vertical, sino en horizontal, y que se caracterice por la vivaz coexistencia y confluencia de prácticas muy diferentes” y aclara: “así como nunca he reconocido

la televisión como el medio primordial, también le niego al ordenador su referencia como punto de fuga teleológico hacia el que tenga que dirigirse toda nuestra energía estética y cultural” (Zielinski, 1997). Por tanto, si de tecnopoéticas se trata, no será este trabajo quien decida tomar unas por sobre otras. Sobre todo considerando que, en términos de permanencia, las distintas formas que adopta el arte de los medios — los cambios, las modificaciones, las mutaciones que van desde el video analógico, pasan por aquellos proyectos articulados a través de algoritmos computacionales, y alcanzan aquellos otros que trabajan con medios húmedos— convergen en relación a los desafíos que presentan para su preservación, y a la reflexión que sobre ellos busca suscitar esta investigación.

En resumen, se leerá ‘arte de los medios’ en el recorrido de este trabajo como **una pluralidad de tecnopoéticas** que responden a una **una praxis cultural específica**, en la que se pone de manifiesto **los aspectos poéticos y políticos** de las confluencias del arte con las tecnologías electrónicas y digitales. Tecnopoéticas disímiles que, sin embargo, comparten un universo común de desafíos para su preservación y que a continuación pasaré a detallar.

II. Desafíos de (im)permanencia

El arte de los medios, salvando la especificidad de cada obra o proyecto, posee características que lo tornan un reto para los estudios relativos a su preservación. Según el lente con el que se decida abordarlo, pueden leerse como dimensiones nuevas para problemas de preservación ya existentes, o bien, como un desafío completamente original para el campo del arte. En el primer caso, las obras de arte de los medios supondrían un eslabón más —y una complejización, en el mejor de los casos— del bagaje de estrategias, técnicas, protocolos y guías de buenas prácticas que los profesionales de la conservación-restauración, y de la archivística, implementaron y continúan desarrollando para abordar la permanencia del arte contemporáneo desde la década del ‘60 en adelante. En el segundo caso, la especificidad de la base tecnológica electrónica-digital de estas obras las ubicaría en un contexto de investigación sin parangón: “el arte de los medios representa un desafío para la exhibición, colección y preservación *único* y en permanente cambio” declaran desde el proyecto IMAP (*Independent Media Arts Preservation*, 2006-2013. La cursiva es mía).

Me alinee con quienes llevan en su equipaje lentes de distinta graduación, y propongo describir las características que tornan el arte de los medios complejo de preservar combinando aspectos compartidos con prácticas preexistentes y rasgos específicos que le son propios. Puntualizar estos desafíos es la base necesaria para situar los acercamientos a la preservación que se describen en la sección III de este capítulo.

1. La historia Warhol/Amiga

La historia Warhol/Amiga que narraré a continuación tiene por objetivo desplegar y hacer visible un entramado complejo de relaciones y elementos que emergen vinculados al proceso de descubrimiento, recuperación y preservación de una serie de obras digitales desconocidas de Andy Warhol, y servirá de introducción a los desafíos que supone el arte de los medios para su preservación. El resultado de esta historia podría afirmarse como exitoso: los archivos digitales fueron efectivamente recuperados, preservados activamente como parte de la colección de *The Andy Warhol Museum*, e incluso difundidos mediante exposiciones, notas de prensa, artículos. Sin embargo, no es tanto el resultado sino el *proceso* por el cual se llega a descubrir, recuperar, preservar y dar acceso a las obras desconocidas de Andy Warhol lo que me interesa describir. Un proceso minado de tensiones –o tal como las denominaré más adelante: desajustes– entre las necesidades de preservación de esta serie de obras de Warhol y el manejo que se hizo de las mismas en el seno del museo que las alojaba; entre los materiales digitales y los protocolos de conservación de arte; entre el conocimiento considerado experto dentro del ámbito patrimonial y el no experto; entre el afuera y el adentro de las instituciones. Estas tensiones emergen como parte de un proceso en el que convergen diferentes posicionamientos en relación a qué es aquello que tiene suficiente valor para ser preservado, a los modos 'correctos' de preservar (p. ej. cómo manipular los materiales, hasta qué punto las obras pueden ser intervenidas, etc.), a quien ostenta la autoridad para preservar y qué agentes humanos o no-humanos tienen "voz" o, por el contrario, qué voces deben ser suprimidas.

El caso Warhol/Amiga consiste en el descubrimiento, recuperación y exposición de una serie de obras digitales experimentales de Andy Warhol que yacían "ocultas" en floppy disks pertenecientes al Archivo del *The Andy Warhol Museum*, institución dedicada a la conservación y estudio de la obra del artista. Los floppy disks, así como el ordenador Amiga con el que el artista había trabajado, eran conservados en su dimensión objetual en el museo. Sin embargo, el

contenido grabado en estos discos no había sido accedido, ni efectivamente preservado desde que ingresaron en el año 1994.



Imagen 1 *Campbell's* (1985) Andy Warhol. Una de las imágenes recuperadas de los floppy disks.
©The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

La recuperación de las obras digitales experimentales de Andy Warhol fue impulsada por Cory Arcángel, artista de los nuevos medios, y auto-proclamado discípulo de Warhol. Cory Arcángel conocía la existencia de obras de Warhol creadas través de herramientas digitales, como el retrato de la cantante Debbie Harry comisionado por Commodore, y estaba a familiarizado con los diarios de Warhol en los que profesaba "una gran envidia" hacia Keith Haring, justamente por sus creaciones a través del ordenador (Arcángel entrevistado por D'Agostino, 2013). Pero fue al hallar en Youtube la publicidad de Commodore de 1985, cuando pudo visualizar el manejo fluido y la gran pericia que Warhol mostraba en el manejo del ordenador. Arcángel creyó entonces que podría haber *otras* obras digitales de Warhol aún desconocidas. Y, efectivamente, las había (ver imagen 1)..

En el año 2011, Arcángel se puso en contacto con Tina Kukielski, curadora del Carnegie Museum of Art (del cual forma parte *The Andy Warhol Museum*), y juntos solicitaron autorización a Matt Wrbcian, Director del Archivo, para revisar el material digital del artista. Matt Wrbcian, por su parte, sí sabía de la existencia de los archivos almacenados floppy disks, aunque desconocía exactamente su contenido:

Realmente, nosotros no teníamos ninguna idea de qué había grabado en los discos. En ese punto, solo sabía de dos imágenes que Warhol había hecho (en la AMIGA). Y asumí que había muchas otras porque la asistente de Andy, Jay [Shriver] me contó que él había estado jugando con esas imágenes por un tiempo, pero exactamente qué eran esas imágenes, yo no tenía ni idea (Matt Wrbican citado en García, 2014)

A partir de aquí, el proyecto de rescate y puesta en valor del material experimental "atrapado" en los floppy disks se llevó a cabo por el Carnegie Mellon University Computer Club, The Carnegie Museum of Art, el CMU-Frank-Ratchye STUDIO for Creative Inquiry, y el artista Cory Arcángel en un complejo proceso que a través de técnicas de emulación permitió recuperar los archivos de las obras digitales, acceder a algunas experimentaciones que no tenían una finalidad de obra acabada y también descurbir documentación relacionada a las incursiones digitales del artista. Entre estos documentos, la carta que parece haber servido de contrato entre Warhol y Commodore International (con varias enmiendas escritas a mano por el manager del artista, Fred Huhges) y que posiblemente dio origen a la serie de obras experimentales reencontradas.⁴

Hacia finales de 2013, el club [Carnegie Mellon University Computer Club] ya había leído todos los discos y empezó a trabajar en la recuperación de cada archivo individual utilizando emuladores que corrían en PCs modernas. Las imágenes recobradas fueron definitivamente creación de Warhol, y aunque bastante pequeñas para los estándares actuales (200 x 300 píxeles), muestran el famoso estilo de Warhol. Utilizando técnicas y herramientas como el *paint bucket and fill*, creó imágenes que aparentan trabajos serigráficos que habían sido apreciados y altamente coleccionados en aquellos años. Un auto-retrato, denominado *Andy 2* [ver imagen 2], consta de una foto de Warhol que contiene campos coloreados sobreimpresos. Este efecto está exactamente en línea con sus auto-retratos de las décadas del '60 y '70 (García, 2014)

⁴ Para ampliar la información sobre el proceso de trabajo en la recuperación de las obras digitales experimentales de Andy Warhol cuya descripción completa excede las posibilidades de esta tesis puede consultarse el comunicado de prensa del The Andy Warhol Museum en <http://bit.ly/UeHVjj> o bien dirigirse a la web del artista Cory Arcángel: <http://www.coryarcangel.com/news/2014/04/warhols-amiga/> en están reunidos todos los enlaces a las instituciones participantes y los documentos relativos a al proyecto Warhol/Amiga.



Imagen 2 *Andy 2* (1985) Andy Warhol.
Auto-retrato recuperado de un floppy disk.
©The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Golan Levin, uno de los miembros del equipo interdisciplinario que llevó a cabo la recuperación, comenta al respecto del lapso temporal entre el ingreso del material al archivo (1994) y su re-descubrimiento, preservación y puesta en valor (2013):

El conocimiento experto generalmente no existe en los museos y en su comprensión de este tipo de información digital. Particularmente la vieja información digital (...). **Sabemos lo que tenemos que hacer cuando descubrimos una pintura de un artista famoso. Primero, verificamos su autenticidad y luego, sabes, entra a la colección. Pero el arte digital es un eje completamente diferente.** No podemos mantenerlo en los discos porque los discos están a punto de destruirse (Golan Levin entrevistado por D'Agostino, 2013. La transcripción y el resaltado es mío).

Este parlamento fue extraído del documental que se realizó sobre el re-descubrimiento de las obras digitales de Warhol dirigido por David D'Agostino. Posiblemente en un intento de alinearse con las palabras de Golan Levin en relación a la carencia de expertos en arte digital, D'Agostino, las editó intercaladas con una interrupción del director del archivo, Matt Wrbcian, quien dice: "ohhh... odio la preservación digital. No quiero hablar sobre eso"[ríe] y momentos más tarde llama "milagro" al complejo proceso de emulación por el cual los floppy disks pudieron volver a ser ejecutados (D'Agostino, 2013).

El hecho de que pasaran casi veinte años desde que el material de Warhol ingresara en *The Andy Warhol Museum* hasta que fuera descubierto, que haya sido un agente externo al mismo (Cory Arcángel) quien sospechara de su existencia y que tuviera el interés en rescatarlos, y que lo que

motivó su presentimiento estuviera vinculado con un material publicitario de la década del '80 al cual pudo acceder a través de las redes sociales, son sólo algunos elementos de la historia Warhol/Amiga que van perfilando una serie de desajustes —que a su vez se corresponden con los desafíos que plantea el arte de los medios para su preservación— en los que me adentraré a continuación.

2. Desajustes y retos para la preservación

He agrupado los desajustes que la historia Warhol/Amiga señala en tres grupos: a) Materiales y tecnologías, b) Saberes, y c) Instituciones. Cada uno de estos desajustes, entre lo que las obras experimentales de Warhol requerían y el cuidado que pudo ofrecerceles en el museo, excede lo anecdótico de este conjunto de piezas constituyéndose como un ejemplo paradigmático de la serie de desafíos que el arte de los medios suponen para la preservación. A través de estos desajustes, por tanto, iré narrando los retos prácticos y conceptuales que esta praxis artística presenta.

a. Materiales y tecnologías

La conservación material de los floppy disks y el ordenador Amiga, sin una exploración de los contenidos archivados, apunta hacia un desajuste entre las estrategias de conservación del *The Andy Warhol Museum* y las necesidades de preservación específicas de las obras digitales. Mientras que, citando el ejemplo de Levin, podríamos suponer una correlación entre el potencial hallazgo de una nueva pintura y los protocolos a seguir en términos jurídico y de conservación; el cuidado de las incursiones digitales de Warhol no parecen haber corrido una suerte parecida. Richard Rinehart y Jon Ippolito explican estas diferencias en los siguientes términos:

El arte de los nuevos medios es generalmente intangible, complicando su función como evidencia primaria. Cuando hallas una vasija de barro en una excavación arqueológica o una pintura en un ático, incluso sin ningún meta-dato contextual tu sabes que tienes un objeto en la mano que necesita una explicación. Primero, su presencia física llama la atención sobre su existencia y, segundo, ofrece claves sobre su naturaleza. **Los artefactos digitales**, sin embargo, incluso aquellos que se constituyen como evidencia primaria, **nacen y viven su existencia**

enteramente en un medio invisible, y su existencia como ceros y unos intangibles multiplica sus chances de desaparecer en forma desapercibida (Rinehart & Ippolito, 2014.

El resaltado es mío).

Los floppy disks no tienen la presencia que otros medios y soportes más tradicionales ostentan en los museos (construidos a imagen y semejanza de estos últimos, tal como revisaré en el capítulo III). Ocultan información, pero al mismo tiempo son ocultados por un sistema que no está preparado para leerlo en clave patrimonial. En una secuencia del documental de D'Agostino se muestra una escena en la que conviven Keith Bare II y Michael Dille del Computer Club y Cory Arcángel revisando los floppy disks con un emulador de Amiga —en un trabajo de retroingeniería que apunta a encontrar y extraer el contenido almacenado y "atrapado" en los discos— junto con Amber Morgan, la jefa de conservación del museo quien toma cada uno de esos mismo discos con guantes, en pos de no dañarlos, según el protocolo de manejo de obras de arte (ver imagen Imagen 3). Esta escena evidencia que la materia específica del arte de los medios no "encaja" con las estrategias y los protocolos de conservación de los museos. El arte de los medios amplía el abanico de relaciones de la obra con sus materiales —así como de la obra con su documentación— lo que lleva a cuestionar si son los aspectos tangibles u objetuales de una obra aquellos que se deben conservar para mantener efectivamente la obra (Depocas *et al.*, 2003). La respuesta, a diferencia del caso de la pintura (tomando la comparación de Golan Levin, y de Rinehart e Ippolito), es 'no necesariamente': cada caso deberá ser analizado. La historia Warhol/Amiga pone seriamente en duda si preservar la obra digital experimental de Warhol era equivalente preservar los floppy disks y el ordenador. Sin embargo, esta duda no parece haber afectado el transcurrir de los floppy disks almacenados en el archivo del museo, que restaban inexplorados ya sea efectivamente por carencia de conocimiento experto como menciona Levin, o bien de recursos, o incluso por una escala de urgencias y prioridades en la que no tenía cabida este material. Sea cual fueren las causas, la ausencia de este cuestionamiento derivó en el descuido de una parte del patrimonio del museo.



Imagen 3 Uno de los cuarenta y un discos que contienen archivos creados por Andy Warhol con el ordenador AMIGA, manipulados por la jefa de conservación del museo con guantes.

El hecho de que las obras digitales experimentales estuvieran alojadas en el archivo y no en la colección no es un hecho de menor importancia, y es emblemático de lo que denomino “desajuste material”. Es la huella de un proceso de clasificación por el cual atraviesan las obras al ingresar a una colección y en el que se separan los distintos componentes que la integran. Generalmente las obras no ingresan “solas” a un museo, sino acompañadas de una serie de elementos documentales diversos, pero también objetuales (sin ir más lejos el ‘marco’ de una pintura). Históricamente los curadores de los museos eran los encargados de dividir ese ensamblaje heterogéneo demarcando lo que es la obra artística, de aquel otro material que la soporta pero que carece de valor artístico. Lo que entra dentro de la categoría de ‘obra’ se convierte en patrimonio y debe ser protegido *ad infinitum*. Lo que no es obra, ingresa en el archivo o los archivos que ostente el museo como soporte a la legitimación y autenticidad de la obra en cuestión (Domínguez Rubio, 2014). El ordenador Amiga en algún momento debe haber sido evaluado, y catalogado dentro del grupo de elementos “no-obra”, por ende la ausencia del valor artístico puede explicar por qué el estudio en profundidad de su contenido creativo haya sido postergado.

Los soportes electrónicos y digitales, en su doble condición de encubridores de la información que llevan inscrita y polizantes de museos no preparados para albergarlos, tienden a “dispersar” el arte de los medios en distintos Departamentos (p. ej. La colección, el archivo, la

mediateca), e incluso a generar problemas vinculados a la identificación de ‘qué es obra’, que no, y qué se puede hacer con el material que se tiene entre manos:

...y miré todos los VHS que había ahí. Porque, además, había mucha confusión en torno a, por ejemplo: Gabriela Golder tenía una instalación que es en un fuentón con una proyección circular dentro. Estaba lo que es el patrimonio del Mamba [Museo de Arte Moderno de Buenos Aires] en un sector particular, pero también había una copia de ese video en el archivo de video. Y este video no estaba incorporado. No había registro, o sea, no se consideraba eso patrimonio. De todos estos videos, nunca se habían hecho los papeles. Mientras que todo lo que entra a patrimonio, y entra con un volumen, sí estaban hechos. Entonces, ahí había una confusión en torno de, bueno, estas cosas qué son, pero están acá, ¿y las podemos mostrar? ¿no las podemos mostrar? (Victoria Sacco)⁵

Muchos museos en la actualidad, entre ellos el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) ha desarrollado estrategias para que su colección y archivo encuentren canales más fluidos de diálogo interno, e incluso de cara al público, a través de una base de datos unificada que da cabida tanto a los elementos y materiales que conforman la Colección MACBA como a los de su archivo. Aunque parece evidente que todos los elementos que una institución tiene sobre una determinada obra, o un determinado artista, deban ser recabados en el mismo sitio, esto no siempre fue así, ni es así en la mayoría de los museos (sin ir más lejos, el caso de *The Andy Warhol Museum* o el Mamba al que se refiere Victoria Sacco). La obra y el documento son catalogados con estatus *tan* diferente, que su mera convivencia se asocia con un detrimento de lo aurático de la pieza de arte. Las piezas a las salas, los documentos a los archivos. El MACBA, mediante su base de datos, cuestiona el acceso diferenciado a los elementos vinculados con una obra, aunque aún así no pone en jaque el estatus mismo de qué es obra y qué no, al menos, no lo hace en su *statement* público.

¿Qué pasa en el arte de los medios cuando la obra y el documento no son siempre elementos claramente diferenciados? El arte de los medios es un ensamblaje heterogéneo de elementos y no es extraño que, mientras que la estructura física de una instalación audiovisual acabe en la colección del museo, sus videos se almacenen en el archivo, cometiendo el doble error de poner en duda el valor artístico de los últimos, mientras al mismo tiempo se conservan elementos

⁵ Tal como se ha mencionado en la introducción, todas las citas en cursiva responden a los parlamentos extraídos de las entrevistas realizadas durante las diferentes etapas del trabajo de campo de la presente investigación. El listado completo de entrevistados, y las circunstancias en las que se ha realizado la entrevista pueden consultarse en el ANEXO 1. La primera vez que mencione cada entrevistado apuntaré estas circunstancias en una nota al pie.

Las citas a Victoria Sacco con extractos textuales de la entrevista que le realicé en abril de 2012, en Barcelona.

tangibles que en más de una ocasión podrían ser efectivamente desechados y reemplazados. Este desajuste material ha sido el más trabajado dentro de los estudios de preservación y ha dado lugar a una serie de proyectos encabezados por Variable Media (Depocas *et al.*, 2003). Sin embargo, lejos de ser un asunto resuelto, la preservación de las obras basadas en tecnologías electrónicas y digitales sigue siendo un desafío para los profesionales de la conservación-restauración; dónde radica la obra, y qué elementos de la misma deben ser preservados no es una pregunta que tenga una sola y única respuesta. Cada obra será un caso, y por ende, para cada una habrá que explorar la respuesta adecuada.

- Procesualidad

Las incursiones experimentales de Andy Warhol, como suele ocurrir en el arte de los medios, tienden a cumplir la premisa de Wolfgang Ernst (2011) acerca de que no son obras que se revelan como tales en forma monumental (simplemente estando presentes), sino que para develar su “esencia” (y tomo esta palabra con especial cuidado) necesitan la decodificación de ondas electromagnéticas, o bien atravesar un proceso de cálculo. La cuestión acerca de qué se debe preservar (¿los floppy disks, el ordenador?) para preservar las obras de Warhol está absolutamente vinculada con esta característica performativa, procesual y temporal del arte de los medios, y específicamente con cómo se configura esa procesualidad cuando opera en relación a tecnologías electrónicas y digitales. Simon Biggs (2009) denominará esta configuración la *mediality* del arte digital, para dar cuenta del modo específico de almacenar y revelar contenidos de las tecnologías contemporáneas. En palabras de Pierre Lévy, el arte de los medios lo constituyen “obras flujo, obras-proceso, incluso obras-acontecimiento” que “se prestan mal al archivo y la conservación” (2007).

Las obras que trabajan con tecnologías electrónicas, léase el video por ejemplo, necesitan un tiempo de reproducción, y las obras digitales, como una pieza de net art, requieren de un tiempo de ejecución de su código. Son virtuales hasta que se realizan. Son performativas. Existen en potencia. Duran. Podría decirse que son prácticas que se sitúan más cercanas al territorio de la acción que a la del objeto. Sus cualidades temporales y performativas, de corte estructurante, así como su alta dependencia de su contexto las alejan de las artes plásticas como la pintura, el grabado o la escultura ubicándolas en un terreno colindante a otras artes del tiempo como el teatro, la música (el arte sonoro en general), la danza, la ópera o la performance, y así nos lo indican, entre otros, Richard Rinehart (2007) y Louise Poissant (2005); incluso han sido

vinculadas a los relatos orales. El artista Mark Napier realiza una comparación entre el arte de los medios y la música para poner de manifiesto la ‘variación’ como un elemento central que emerge en las obras performativas:

En la música, una canción puede ser ejecutada con diferentes instrumentos. La canción no es menoscabada por esta experimentación, y el autor podría beneficiarse escuchando nuevas aproximaciones a su composición. Escuchamos sinfonías de Beethoven ejecutadas en una variedad de instrumentos, tal vez, ligeramente alterada por la interpretación de los músicos, pero continúan siendo reconocibles como obras de Beethoven (Mark Napier, 2003).

Entender el arte de los medios como artes del tiempo, y sobre todo como procesos, tiene influencias directas en los acercamientos que se diseñan para su preservación: “debido a su estructura y naturaleza completamente diferente, requieren un concepto de documentación [y preservación en general] modificado y expandido” (Grau, 2005). La música (tradicional) y el teatro, e incluso de la performance, ostentan unos modos de registro (la partitura, el libro, el video/fotografía respectivamente) que salvando las excepciones se encuentran más o menos consensuados, como también es aceptado el hecho de que puedan mutar en cada ejecución, e incluso cabría decir que el vínculo entre la obra y sus medios de registro (incluso cuando estos se vuelven obra por derecho propio) es relativamente estable. Por el contrario, el arte de los medios aún se encuentra en un estadio liminal en la búsqueda de las estrategias conceptuales y prácticas para asir su procesualidad en miras a la preservación.

Aunque las artes de los medios sean, tal vez, las más delicadas en términos de preservación, no son las únicas artes performativas que acarrearán problemas en el seno de las instituciones. Y he aquí que utilizo el lente angular que llevo en mi equipaje: Stick Spiral (1986) es una instalación efímera de Meg Webster en la que tres ramas y su follaje se organizan en forma de espiral en el suelo de la sala de exhibición y que Jon Ippolito utilizó como imagen para el programa del primer simposio sobre medios variables, “Preserving the Immaterial” (2001), que tuvo lugar en el Guggenheim Museum. La naturaleza performativa de esta obra radica en que las tres premisas que la artista introdujo para la producción de la obra: la vegetación debía provenir de la locación del montaje, estar cortada recientemente para mantener sus cualidades y sus fragancias, y no haber sido cortadas expresamente para la instalación, sino recogidas. Por la cualidad de los materiales y el modo en el que se emplean en la obra, las medidas de la instalación final son variables. Una vez enviada la información sobre la instalación al diseñador, Ippolito recibe por

*respuesta un programa en el que a la obra se le atribuirían las medidas:
121.9 x 396.2 x 457.2 cm, valores que surgieron de las medidas exactas
del croquis enviado por Ippolito y que son de una absurdidad
pasmosa se se piensa en un momento a la obra a la que caracterizan.
Ante su queja, Ippolito recibió por respuesta: " el Departamento de
Publicaciones mantiene una política estricta en cuanto a que los
títulos de las obras deben incluir sus dimensiones en el formato cm
-incluso para este primer simposio dedicado a los medios variables"
(Ippolito & Rinehart, 2014).*

o **Obsolescencia**

La intangibilidad de los procesos electrónicos y digitales que están en la base del arte de los medios, en algunos casos su ubicuidad, en otros la ausencia de componentes objetuales, en aquellas la permutabilidad de los dispositivos de ejecución, en éstas su vocación conceptual, entre otras cuestiones, ha llevado a que estas obras fueran descritas insistentemente como inmateriales. Convenir que, efectivamente, existen elementos de índole inmaterial, informacional o simbólicos en las obras de arte, y tal vez en un grado muy significativo en el arte de los medios, no equivale que éstas sean efectivamente inmateriales. Bien por el contrario, la relación de tensión entre unos y otros elementos es un punto clave a explorar ya que tiene injerencia directa en términos de presentación, preservación y transmisión de las obras. Sean Cubitt y Chris Byrne en el contexto de un intenso debate sobre el tiempo de vida útil del arte digital [bajo el tema: *Shelf Life*] de la lista de discusión del Institute for Distributed Creativity –en el cual también participaron Bruce Sterling, Timothy Murray, Luis Camnitzer, Eugenio Tisselli, Alex Randall, Annette Weintraub, entre muchos otros artistas, curadores e investigadores –expresaron las implicancias de la dimensión temporal de los materiales de arte de los medios de una forma muy clara:

Sean Cubitt

Axioma 1: cada nuevo medio tiene un promedio de vida más corto que el inmediatamente anterior (la piedra dura más que el papel, que dura más que el film, que dura más que la cinta magnética, que dura más que los discos ópticos).

Axioma 2: con cada adelanto, los medios para registrar están cada vez más cerca de convertirse en medios para borrar.

Chris Byrne

Se podría agregar:

Axioma 3: la facilidad con que se distribuye una obra es inversamente proporcional a la longevidad (la palabra hablada es más fácil, pero dura sólo el instante en el cual es comunicada; el tallado en piedra dura miles de años, pero es difícil de cargar).

(Extraído de Hofman & Rozo, 2009)

Y agrego un cuarto axioma, que no pertenece a la misma conversación, pero se alinea con los mismos: “Cada época olvida por sus propios medios. Si el papel se deshace, lo magnético se descodifica” (Sangüesa, 2004). Los axiomas mencionados evidencian el acortamiento de la duración de los medios que impulsan al arte —cada vez más rápidamente— hacia su desaparición. Si bien la búsqueda de lo efímero en el arte no es una cuestión nueva, Annette Weintraub, en el marco del mismo debate, plantea que posiblemente nuestra cultura se esté enfrentando a una forma diferente de fugacidad. A diferencia de otras prácticas artísticas con vocación efímera, en el arte de los medios radica una paradoja intrínseca que podría resumirse como “largo tiempo de gestación y corto tiempo de vida” (Weintraub, 2009). Pero aún más relevante es que aquellos artistas que producen tecnopoéticas con los medios que le ofrece la cultura digital, incluso cuando sea para subvertirlos material y políticamente, se topan con lo efímero o fugaz de sus obras como una condición inapelable imbuida en la lógica del mercado de la obsolescencia de las tecnologías electrónicas y digitales. Incluso, si la obsolescencia, no afecta directamente los medios de una obra, seguramente trastoque el entorno tecnológico con el cual ésta interactúa, lo cual la tornaría igualmente perecedera.

Obsolescencia, pérdida, aparatos y archivo que no funcionan. Esta parece ser la más perfecta imagen de la cultura digital y las estéticas del abandono que prevalecen en este reino. Tal vez, la inminente desaparición que se encuentra constantemente en todos lados justifica el tono apocalíptico que se sugiere en los comandos más básicos para manejar programas de edición, que nos invitan a 'salvar' [*save them*] los archivos, no simplemente 'almacenarlos' [*store them*] (Beiguelman, 2015).

Más allá de los casos de quienes buscan explícitamente esa fugacidad, debe incidirse que en el arte de los medios no es necesariamente una cuestión estética o ideológica, si no más bien una consecuencia de los medios inestables propios de esta época. Si en un principio los artistas que experimentaban con las “nuevas tecnologías” no eran conscientes de la velocidad que cobraría

la cerrera de las actualizaciones y reemplazos, hoy ya no puede decirse lo mismo. Los artistas trabajan alertas, e incluso muchas veces utilizando a favor, la impermanencia de las tecnologías actuales. En el “Manifiesto for Unstable Media” (1987) del Instituto V2_ puede leerse:

El arte, que aplica medios electrónicos –especialmente digitales o medios inestables– reflexiona sobre, y toma en cuenta, el significado, la idiosincrasia y las fronteras de estos medios. En este proceso, la inestabilidad es una fuerza creativa esencial para el re-ordenamiento continuo de las relaciones sociales/culturales, políticas y económica en la sociedad. En lugar de proveernos con una perspectiva ordenadas y homogénea, los medios inestables presentan la imagen de un mundo que es inconsistente, heterogéneo, complejo y variable (V2_Institute for Unstable Media).

La inestabilidad y variabilidad de los medios puede ser vista como posibilidad creativa que incluso puede asumir matices positivos y ventajosos por sobre otras técnicas si se intenta dar cuenta del la cultura actual. Sin embargo, de cara a pensar la preservación y transmisión de estos proyectos y obras, la obsolescencia tecnológica se ha tornado uno de los problemas fundamentales, y ha llevado a replantear los modelos, estrategias y herramientas para abordar la continuidad del patrimonio artístico digital. Richard Rinehart y Jon Ippolito expresan la urgencia de este replanteamiento en el siguiente párrafo:

Sea que la obsolescencia de los nuevos medios fuera planificada o pase inadvertida, una consecuencia desafortunada es que todos los trabajos nacidos en el siglo XX expiran a inicios del XXI. Hay un lado brillante en esta media-vida que despliegan los productos de los media, y es la presión combinada que ejercen los historiadores del cine, los conservadores de museos y los archiveros en Internet conjuntamente, todos tendiendo sus manos al unísono para crear consciencia del alcance del peligro, que trascienda las fronteras disciplinares típicas de los enclaves de preservación (Rinehart & Ippolito, 2014)

La obsolescencia de una tecnología significa su abandono y reemplazo por otra(s) tecnología(s), es “provocada por el *cambio* y es, por lo tanto, inevitable. Un componente tecnológico (hardware-software) es obsoleto (discontinuado) cuando se deja de fabricar y obsoleto cuando es declarado obsoleto, en desuso, por el fabricante” (García Morales & Gutiérrez Colino, 2014. La cursiva es de los autores). El reemplazo de una tecnología por otra puede suponerse que se orienta hacia la adopción de tecnologías más avanzadas, pero una vista rápida por las historias de la tecnología demuestra que esto no es necesariamente así. Las causas que llevan a una tecnología a volverse obsoleta son diversas, entre ellas, la imposibilidad de conseguir piezas de reemplazo, la mala performance en relación a otras tecnologías, incluso la obsolescencia

“psicológica”, aquella que se explica por el deseo —inculcado— en el consumidor siempre insatisfecho y ansioso por poseer permanentemente algo nuevo. Algunas de estas causas conforman la estrategia de mercado que se dio a conocer como ‘obsolescencia programada’ cuyo carácter puede ser considerado definitivamente “obsceno” (Morales García & Montero Vilar, 2013). La obsolescencia programada apunta el envejecimiento diseñado en el corazón de las tecnologías y a la discontinuación de productos aún eficaces en función de estrategias de mercado que no necesariamente van de la mano con la utilidad ni los usos que se hacen de las mismas. La obsolescencia programada afecta todas las prácticas cotidianas, y evidentemente también al campo del arte.

Contrariamente a la idea extendida de que la aparición de un nuevo medio produce la obsolescencia de sus predecesores, hay en realidad posibilidades de convivencia armónica (Cantú, 2008). Marshall y Eric McLuhan (1988) en sus leyes fundamentales de los medios propusieron las acciones que la aparición de un nuevo medio (cualquiera sea su índole, las leyes son universales) ejerce sobre otras tecnologías existentes, y consideradas extensiones del cuerpo humano, a través de ellas, sobre nosotros mismos. Los autores expresan las cuatro leyes en forma de preguntas: ¿qué es aquello que el nuevo medio mejora, intensifica, hace posible o acelera?, ¿qué vuelve obsoleto?, ¿qué recupera?, ¿cuál es su potencial de revertirse si es llevada al extremo? La tétrada de los efectos de las tecnologías y artefactos no tiene carácter de secuencia, sino que se presenta en forma simultánea en cada medio, y está presente desde el momento de su creación. Sin embargo, de todas las acciones que sobre sus antepasados y sus contemporáneos una nueva tecnología puede ejercer y, de hecho, ejerce, llama la atención que hoy sea la obsolescencia la que destaque por sobre todas las demás. La obsolescencia, arraigada en el diseño de los aparatos en la actualidad, diseñada, potenciada al extremo. Sin ir más lejos, piénsese en la imposibilidad de ejecutar archivos que apenas cuentan con media década de existencia si no se cuenta con un entorno especialmente diseñado para ello. Por eso, la inestabilidad tecnológica, sea vista como problema o como beneficio a la hora de dar cuenta de nuestra sociedad desde la producción artística, es definitivamente, *el* tema con el que ha de lidiar cualquier acercamiento teórico o práctico a la preservación.

Cuando se piensa el legado del arte de los medios, los desafíos que supone la rápida obsolescencia de sus medios marca el tiempo de acción e investigación. *Dead Media Project* de Bruce Sterling no puede ser más elocuente en este sentido. Sterling asumió la “difícil empresa de rescatar del olvido todos aquellos aparatos que han ido siendo abandonados en el despiadado camino hacia la evolución tecnológica, hoy naturalmente tildados de obsoletos” (Cantú, 2008).

Su proyecto visibiliza lo que la obsolescencia ha ido dejando en el camino. Un soporte que guarda tantas obras interactivas pioneras como es el CD-ROM o un grupo de prácticas artísticas no objetuales como el net art, corren un alto riesgo de no poder ser desenterrados, releídos o revisitados por generaciones futuras. Posiblemente sea porque los verbos “desenterrar”, “releer” o “revisitar” no sean los más apropiados para dar respuesta al modelo de envejecimiento e impermanencia del arte en la cultura digital; “transformar”, “mutar”, “recrear” tal vez tengan más que ver con este período de la historia.

b. Saberes

Gran parte de la producción artística contemporánea incluida en las colecciones de los museos, ya había requerido de la colaboración entre los conservadores-restauradores y otros especialistas en distintos tipos de técnicas. Mientras que los conservadores retenían en el *know-how* de la profesión y su guía de buenas prácticas, los especialistas aportaban trabajos muy concretos por encargo. El caso Warhol/Amiga difícilmente pueda ser leído en estos términos. Al contrario, incita a pensar que la distinción entre expertos –“aquellos cuya práctica no se ve amenazada por la cuestión que se esté debatiendo, en tanto que lo que saben es considerado como relevante” (Stengers, 2005)– y no-expertos debe ser relativizada en la preservación del arte de los medios. Alternativamente, pensar en términos de distribución de conocimiento, en donde el trabajo colaborativo se torna una pieza clave, trae como consecuencia la posibilidad de *ver* los nuevos agentes, escenarios-configuraciones, y relaciones que están emergiendo en los procesos de preservación. La formación y la experiencia de Cory Arcángel le permitió proyectar lo que otros (aún poseyendo las obras en sus acervos) no podían. Los investigadores del Computer Club, por su parte, fueron capaces de detectar que los archivos de Warhol no estaban guardados a simple vista en los floppy disks —por cuestiones vinculadas a la capacidad de almacenamiento y la imposibilidad de fragmentar los datos en varios soportes— y en cambio estaban almacenados en el software que Warhol utilizó para generarlos, restando así invisibles para quienes no poseyeran ese conocimiento. Cada uno de estos movimientos y aportes conformaron la posibilidad de recuperar esas obras experimentales: los contenidos no preservados en los floppy disks conservados inicialmente como 'objetos' en el museo.



Imagen 4 Equipo Commodore AMIGA utilizado por Andy Warhol entre 1985 y 1986.

Este desajuste profesional se puede entender también en términos de "transgresión", y a Cory Arcángel como un "modificadores-de-fronteras" (Pinch, 2008): un artista que se metamorfosea entre el mundo de la creación y el de la conservación, cíclicamente, transformando en el proceso la noción de preservación para estas obras experimentales. "Los modificadores-de-fronteras trabajan con entidades liminales para cruzar los límites y producir transformaciones en las instituciones" (Pinch, 2008), y no sólo en ellas. Las formas de producir y compartir información en el amplio espectro de prácticas que conforman la cultura libre está plagados de "modificadores-de-fronteras" entre los que, sin duda, se encuentra más de uno que tensa las que corresponde a la preservación y transmisión del arte. En relación a las posibilidades de paliar colectivamente la obsolescencia, el artista Juan Pablo Ferlat comenta durante nuestra conversación:

Como por ejemplo, el otro día estábamos hablando con Diego Alberti que hay unos tipos que agarran, escanean en 3D los engranajes de las videocassetas viejas, las U-MATIC, entonces tienen on-line como todo el modelo 3D de todas las piezas de eso. Si a vos se te rompe un engranaje, una parte mecánica, vos podés bajarte esa pieza e imprimirla y reemplazarla vos, y

hacer que eso siga funcionando. Entonces, como que tecnológicamente esa posibilidad de cooperación y de colaboración y de poder de producción distribuido es mucho más concreto, más simple, está más allanado, tiene como... hay algo de la especificidad tecnológica que acentúa esas posibilidades (Juan Pablo Ferlat)⁶

Pero más allá de una tecnología en concreto, el interés y la implicación de la comunidad para preservar sus objetos culturales del envejecimiento producto de la obsolescencia es fundamental. El proyecto *One Terabyte of Kilobyte Age. Digging through the Geocities Torrent* de Olia Lialina y Dragan Espenschied es un precioso ejemplo en este sentido. El proyecto se vincula con el servicio Geocities fundado en 1995 y que rápidamente se transformó en uno de los espacios más habitados de la World Wide Web (WWW). En 1999 fue comprado por Yahoo, pero la llegada del nuevo milenio probó que Geocities había sido una mala inversión para el gigante de las comunicaciones. Tal como se menciona en la web de *One Terabyte...* contar con una página en Geocities se había vuelto sinónimo de diletantismo y mal gusto, coincidiendo con una época en la que la mayoría de los usuarios migraba hacia las emergentes redes sociales. En 2009, diez años después de haber adquirido el servicio, Yahoo anuncia su cierre: el 26 de octubre de 2009, Geocities dejaría de existir. Entre la fecha del anuncio oficial, y la fecha efectiva del cierre, un grupo de aficionados (auto-denominados "Archive Team") que se dedican a salvar lo que consideran un patrimonio colectivo digital amenazado por el proceder de las grandes corporaciones, se propusieron descargar aproximadamente un terabyte de páginas de Geocities, mientras fuera posible. En la propia página del Archive Team se puede leer:

¿Puede ser real que hace un año el Archive Team tenga docenas de personas asaltando los servidores de Yahoo tratando desesperadamente de salvar la historia desaparecida? Bueno, seamos honestos, no es historia desaparecida, en realidad, es una historia destruida activa y rápidamente, a propósito. Quiero decir, no es que Yahoo haya tenido algún tipo de fallo irreparable en sus servidores o algo así. Ellos tomaron la decisión activa de apagar el sitio de Geocities en un momento en el que llevaba 15 años alojando sitios que contienen terabytes de contenido generado por usuarios (Archive Team).

En el año 2010, Lialina y Espenschied compraron un disco de 2 terabytes y comenzaron a descargar lo que denominaron "el mayor torrent de todos los tiempos" que consistía en todo el material de Geocities que había reunido el equipo disperso del Archive Team. En enero de 2011, todavía la descarga se encontraba alrededor del 53%, considerando que eran pocos los usuarios

⁶ Las citas a Juan Pablo Ferlat son extractos textuales de la entrevista que le realicé en su estudio-taller en Buenos Aires, en agosto de 2011.

que compartían datos sobre el tema. Impacientes, Lialina y Espenschied comenzaron a abrir los paquetes de información, y a publicar los hallazgos en un blog. Finalmente, lograron terminar la descarga de aquello que había podido recuperarse, y hoy en día es un proyecto que continúa con el apoyo del Swiss National Science Foundation, localizado en la Universidad de Berna.

One Terabyte of Kilobyte Age surge de la iniciativa de los aficionados, de los apasionados, posteriormente pasa a manos de artistas, y finalmente es cobijado por instituciones que le podrán dar, tal vez, una perspectiva de permanencia y difusión más estable. Pero sin el interés primero de quienes consideraron que las páginas de Geocities eran un patrimonio de todos, la segunda y tercera etapa de puesta en valor (i.e. artistas e instituciones) no habría sido posible. *One Terabyte...* es un archivo que no podrá nunca ser completo, es una parte de algo que fue, una resabio... Interesante destacar que no es una pincelada exclusivamente de aquellas páginas que activamente constituyeron el contenido de Geocities, sino también todas las expresiones de sus errores (p. ej. se ha buscado conservar los carteles de "no funciona" de la época). Este proyecto cuestiona los medios de producción y almacenamiento actual —somos activos, pero no construimos la web, dice Lialina— y lleva a reflexionar sobre cómo se utilizan las herramientas de creación que están al alcance de artistas y productores hoy en día, qué se publica y en qué dominio, qué control se tiene de las plataformas en las que se hace (y he aquí otra vez el tema de la obsolescencia) y, finalmente, cómo se podrá preservar esos proyectos y esa información. Contando, por supuesto, que haya interés en hacerlo. Con este proyecto y las preguntas que despierta acerca de los saberes, los transgresores de fronteras y la comunidad, estoy adelantando, como no podría ser de otra manera, algunos de los hallazgos y conclusiones de la presente investigación.

c. Instituciones

La historia Warhol/Amiga también permite observar las conexiones entre los “adentros” y los “afueras” de la institución museística, poniendo en tela de juicio la injerencia de esos “afueras” en las posibilidades de preservación de las obras/documentos que alberga. Si bien el cuidado del patrimonio de la colección y el archivo es responsabilidad última de la institución y su gestión, este caso enseña que difícilmente pueda pensarse hoy la preservación como un asunto exclusivo de “puertas adentro”. Sin ir más lejos, ha sido a través de Internet y las redes sociales, en este caso Youtube, que Arcángel Constantini ha podido acceder al material promocional de

Comodore que ha jugado un papel significativo, sino crítico, en lo que al rescate y puesta en valor de las obras experimentales de Warhol concierne. No sólo el conocimiento experto es puesto en cuestión a través de esta historia, sino también el propio museo/archivo como espacio privilegiado para la preservación del arte y la cultura digital.

A medio camino entre obra artística y colección *La máquina podrida* de Brian Mackern es un ejemplo sintomático del cambio de equilibrios entre las iniciativas independientes y lo institucional en lo que refiere a la preservación del arte de los medios. *La máquina podrida* es el ordenador portátil que Brian Mackern utilizó entre 1994 y 2004, año en el que decidió *subastarlo*, conjuntamente con todo su contenido (que incluía una extensa colección de los primeros años del net art).⁷ Mackern es un coleccionista análogo al Fuchs descrito por Walter Benjamin, aquél que “llegó a ser coleccionista en tanto que pionero” (1937). Quien decidiera comprar su máquina, adquiriría no solamente el portátil, si no el derecho de acceder y decidir el destino de todos sus datos, lo que incluiría conservarlo, revenderlo, recrearlo o, incluso, borrarlo. Independientemente de la aparente ausencia de interés de Mackern por preservar *La Máquina Podrida*, ésta fue adquirida —paradójicamente o no— por un museo, cuya misión principal, y deber, es conservar aquello que incluye en sus colecciones.⁸

Desde una escena off-museo existen distintas iniciativas que ha abordado cuestiones vinculadas a la preservación del arte de los medios. Un trabajo subrayable en este sentido es el taller “Botaniq. Diarios de un interactor” de Gabriel Vanegas.⁹ Vanegas, desde la Arqueología de los Medios, particularmente en la línea de la Variantología propuesta por Sigfried Zielinski (2010), plantea un paralelismo teórico entre la problemática de conservación del universo vivo que encontraron los conquistadores de América en el siglo XVI y la dificultad de preservar obras de arte de los medios. Ante la imposibilidad de “conservar viva la maravillosa naturaleza que se encontraban” –los vegetales, las frutas, los animales se pudrían o morían en los extensos viajes en barco– los conquistadores llevaron a “diarios personales e interpretaciones monstruosas y fantásticas de la realidad” (Botaniq) su propia percepción del entorno. De esta forma, en España podían acercarse al sabor y al olor de la piña, por ejemplo, a través de narraciones en los *diarios*

⁷ Para ampliar la información visitar la web del comprador, el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz: <http://www.meiac.es>

⁸ He realizado un primer análisis de la Máquina Podrida en el artículo: Hofman, V.; Alsina, P. "Art without artworks (?). A reflection on the construction of the memory of Media Arts from a Media Archaeology Perspective" en *InCirculation*. Interdisciplinary journal based in the Department of Art History & Communication Studies at McGill University in Montreal. Issue 2, 2012.

⁹ Para ampliar información sobre el taller, visitar la web de Botaniq en <http://botaniq.org>

Junto con Valentina Montero, desde Taxonopedia hemos traído la experiencia Botaniq a Arts Santa Mònica en ocasión de la exposición “Sistemas Vius” de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau. Los diarios de la exposición se pueden visitar en el siguiente enlace: <http://botaniq.org/2011/06/19/workshop-arts-santa-monica/>

de quienes efectivamente la habían probado. El taller Botaniq revive la idea del diario personal, la bitácora de viaje, invitando a los interactores de obras de arte de los medios a plasmar su experiencia con ellas. Botaniq documenta y preserva el arte de los medios a través de la experiencia y la reinterpretación de los testigos. Si bien es cierto que la relación del público con las obras suele ser documentada, sobre todo en aquellas instalaciones en donde la interactividad es central en su estética y funcionamiento, es una aproximación inusual al tema dejar a los interactores la libre interpretación, lo cual brinda, en última instancia, la posibilidad de que la memoria del arte actual se construya de una forma más plural. Las futuras generaciones tendrán, quizás, la posibilidad de “saborear” el arte de los medios a través de estos diarios.

Vanegas, Mackern, The Archive Team, Arcángel Constantini, Henri Langlois... visibilizan esa “otra parte” de la preservación, que acontece cuya motivación nace fuera de los límites de los acervos de los museos y archivos institucionales, aunque en algún momento, puedan estar atravesados por ellos. Sin la cinemateca el trabajo de Henri Langlois habría quedado a medio camino, o sería (re)descubierto en un futuro distinto. Adentrados en el siglo XXI, con el desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación que han abierto la posibilidad de dar a conocer archivos personales, museos amateurs y colecciones independientes, ningún estudio sobre las prácticas de preservación que busque asir la diversidad de modos en las que se sostienen, transforman y desechan las tecnopoéticas contemporáneas, difícilmente pueda circunscribirse a los muros institucionales. Unos muros que los Departamentos de exposiciones y de educación llevan muchos años matizando, suavizando, derribando; movimiento a los que los Departamentos de Colecciones y Conservación-Restauración llegan rezagados.

III. Aproximaciones a la preservación

“La triste paradoja final radica en dañar aquello que deseamos salvar mientras intentamos salvarlo. La preservación es en sí misma una fuente de peligros. Tiramos al piso el precioso jarrón chino, mientras le quitamos el polvo. Trasladamos y agrietamos el marco de la antigua pintura. Intentamos arreglar aquel libro viejo con cinta adhesiva y cemento de contacto” (Sterling, 2003a)

¿Cómo se mantendrá más tiempo 'viva' una obra de arte de los medios? ¿Encerrada en el almacén de un museo o coleccionista, o distribuida? ¿Manteniendo su formato original, o digitalizada y migrada cada vez que un nuevo soporte sea lanzado al mercado? ¿Cristalizada o recreada en otras obras?

1. Sobre la perspectiva de los medios variables

Si habría que definir un momento clave en el cual se puso sobre la mesa de debate el problema de la permanencia del arte de los medios debería hablarse del encuentro *Modern Art: Who Cares?* (1999) y la conformación de Red Internacional para la Conservación del Arte Contemporáneo [*International Network for the Conservation of Contemporary Art – INCCA*]¹⁰ que comenzó con 23 miembros y actualmente cuenta con más de 1100 integrantes entre conservadores, curadores, investigadores, archiveros, historiadores del arte y estudiantes independientes, pertenecientes a 700 organizaciones de 65 países.¹¹ A partir de *Modern Art...* se han ido sucediendo proyectos de distintas envergadura mediante la creación de consorcios o alianzas más o menos duraderas entre museos y Universidades, instituciones culturales, departamentos gubernamentales cuyo objetivo ha sido la investigación en torno a la preservación del arte de los medios, y de la cual ha derivado una importante cantidad de estudios de casos, la puesta a disposición de recursos (p. eje. modelos de documentación y de entrevistas, árboles de decisiones, recomendaciones técnicas), publicaciones, exposiciones y actividades formativas de índoles diversas. Más allá de sus particularidades, la mayoría de estas iniciativas se basan en una premisa fundante: promover la perspectiva de la *independencia o variabilidad de los medios*, para lo cual se hace necesario pensar las obras y proyectos en términos de 'casos', conocer y documentar la intención del artista –y en lo posible, también la de sus asistentes y colaboradores– en relación al mensaje de la obra, a sus expectativas de duración, a las reacciones que busca provocar en el espectador/interactor, a sus posibilidades

¹⁰ INCCA se expande en tres modalidades de acción: mediante una plataforma para compartir información y recursos sobre preservación (p. ej. anuncios de actividades, links a sitios relacionados, guías de buenas prácticas, información legal, glosarios, casos de estudio, literatura, información de tesis doctorales), a través de una base de datos que permite a sus miembros acceder a información no publicada y compartir datos sobre un mismo artista generando un archivo virtual y, finalmente, convirtiéndose en *partner* de proyectos colaborativos como el paradigmático *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art* (2004-2007), *PRACTICs* (2009-2011), o el simposio *Contemporary Art: Who Cares?* (2010). Asimismo, cuenta con grupos creados por sus propios miembros y que giran en torno a tres ejes: la región (INCCA Norteamérica, INCCA Italia, INCCA Escandinavia e INCCA Europa central y oriental), el idioma (INCCA Iberoamérica o RICAC e INCCA-f) y temas de interés comunes (Investigadores post-doc y doctorandos, y educación).

¹¹ Cifras de enero de 2014.

de presentación, así como recopilar y producir documentación (p. ej. instrucciones de montaje, grabaciones de pantalla, fotografías, etc.).

La premisa de los medios variables y la idea de la “preservación a través del cambio” nace de la mano del proyecto *Variable Media* (a partir de ahora: VM), pionero en el abordaje de la problemática de la preservación del arte contemporáneo y de las artes tecnológicas desde una perspectiva innovadora con respecto a los principios de la conservación-restauración que regían el cuidado del arte tradicional.¹² Si “los conservadores modernos tratan de utilizar técnicas de restauración que puedan ser fácilmente detectadas y revertidas, para prevenir la modificación permanente de una obra y permitir utilizar técnicas mejoradas en el futuro”, en el arte de los medios esta premisa es difícil de cumplir en tanto que se torna “físicamente imposible mantener un hardware antiguo funcionando por siempre y en cualquier caso, sus características cambiarían a lo largo del tiempo” (Rothemberg, 2006). La filosofía de VM, por tanto, y como bien lo indica su nombre, versa sobre la premisa de que el medio de una obra puede ser independiente de su mensaje (medios variables), considerando que de no ser así, la obsolescencia tecnológica no permitiría la conservación a futuro de la gran mayoría de expresiones contemporáneas. En sus inicios, en el sitio Web de VM se podía leer: “...el paradigma de los medios variables alienta a los artistas a definir sus trabajos independientemente de su medio, de esta forma la obra puede ser traducida cuando su medio actual se vuelva obsoleto”. Hoy en día, el sitio que no ha sido actualizado a nivel visual, pero sí a nivel de contenidos expresa que VM “propone una estrategia de preservación no convencional basada en identificar maneras en las que obras creativas puedan durar más allá de su medios originales”. Un cambio sutil, casi imperceptible, que si bien no modifica el lema que guía el proyecto — “la preservación a través del cambio”— posiblemente suavice la escisión entre materia y forma a la que la primera versión llevaba, y que ha sido duramente criticada desde distintas esferas de la conservación del arte.

El idea de *cambio* será el eje que vertebrará todas las estrategias y herramientas que desarrollará VM. Un cambio “controlado”, incluso previsto y/o planificado, admisible en un

¹² Variable Media tiene su origen en la necesidad del Guggenheim Museum de Nueva York de estudiar las posibilidades de conservación de su colección contemporánea, principalmente arte conceptual, obras minimalistas y videoarte. Este proyecto fue financiado por la Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, una de las instituciones más destacadas en el apoyo a proyectos de esta índole. VM inicio sus derroteros con las conferencias “Preserving the Immaterial” en marzo de 2001 en el Guggenheim Museum de Nueva York, y tres años más tarde los concluyó (como se verá en breve, sólo para transformarse y permanecer) con el encuentro “Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media” en el año 2003. Los ocho estudios de caso desarrollados en ese período, así como las sinopsis de las ponencias de cierre están publicadas en el compendio *Preservation Through Change* (editado por Alain Depocas, Jon Ippolito y Caitlin Jones) de descarga libre y gratuita.

marco de respeto a la integridad de la obra y para el cual se torna central el alto grado de inclusión de los artistas en la previsión de la evolución que su trabajo pueda sufrir en el futuro. De allí el planteamiento de las entrevistas como herramienta para conocer el posicionamiento de los creadores e incluso de otros colaboradores que hayan participado en la consecución de las piezas. En este contexto, aunque dos obras pudieran tener una resolución tecnológica equivalente, la opción de cada uno de los artistas sobre su propia creación no será igual: “Hay muchas maneras de conseguir lo mismo, pero no todas son igualmente favorables al progreso de la obra y ésta es una característica propia del arte digital: la obra es activa, está obligada a *evolucionar*, a *adaptarse*, a *cambiar* y el artista está comprometido a participar en la definición de estos procesos” (García-Morales & Montero Volar, 2010. La cursiva es de los autores). Por tanto, cada obra se constituye como un caso de estudio, único, y con un alto grado de dificultad para la generalización. Jon Ippolito, el impulsor de la iniciativa de los medios variables, lo explica con las siguientes palabras:

Se necesitará más que carpetas manila y máquinas de telecine para preservar algo más de nuestro momento cultural que las carcasas sin vida de los medios abandonados. Necesitamos a los artistas —su información, su apoyo y, sobre todo, su creatividad— para aventajar el olvido y la obsolescencia. Es por eso que la aproximación desde los medios variables pide a los creadores que jueguen un rol central en la decisión sobre cómo su trabajo debe evolucionar en el tiempo, conjuntamente con archiveros y técnicos ofreciéndoles opciones, más que prescribiéndolos (Ippolito, 2003)

La perspectiva de los medios variables plantea la descripción de las obras y proyectos mediante unos ciertos *comportamientos* que, a diferencia de otro tipo de clasificación de índole tecnológica o estética, permite agrupar obras que aunque en una primera instancia no parecieran conformar a una misma categoría, presentan problemáticas análogas para su preservación; por ende, se requiere obtener sobre ellas unas informaciones determinadas. Para ejemplificar lo antedicho, si históricamente se ha señalado un grupo de prácticas artísticas audiovisuales como ‘videoarte’, para VM esta etiqueta carece de sentido si no se sabe si refiere a un soporte analógico o digital. En el primer caso, el comportamiento de la obra se denomina “reproducible” y en el segundo “duplicable” o clonable.

Las obras reproducibles requieren fundamentalmente información sobre el máster (localización, estado, relación del artista con el mismo), las condiciones y los permisos para crear submasters y digitalizaciones, entre otras cuestiones. En cambio las obras distinguidas como duplicables, en las cuales las copias no conllevan una pérdida de calidad —como sí es el

caso de las anteriores— la localización del máster no es un dato que tenga mayor relevancia (el propio concepto de máster posiblemente no lo tenga), y en cambio, se requerirá información sobre los formatos de compresión utilizados. La lista de comportamientos que ha estudiado VM contempla además de las mencionadas: obras en red, codificadas, interactivas, performativas, instaladas y contenidas. El listado se presenta como abierto y flexible, con posibilidades de ampliarse si fuera necesario. Asimismo, cabe mencionar que una obra puede ser descripta por más de un comportamiento.

Una vez determinados los comportamientos para una obra se pueden ponderar los aspectos imprescindibles a documentar y se pueden formular estrategias de preservación específicas, que a su vez son discutidas con los artistas con el fin de que se adapten a su visión sobre su creación, dejando plasmada su opinión al respecto como parte fundamental de la documentación sobre la obra o proyecto. Las estrategias que explora el VM son el almacenamiento, la migración, la emulación y la re-interpretación. El almacenamiento correcto de una obra es una estrategia considerada pasiva (no interviene modificando materialmente la obra), tal como la documentación, la creación de criterios y estrategias de conservación, la confección de tesauros, glosarios, etc. Las características de este almacenamiento dependen de la obra en cuestión: en el video se tendrán cuenta las condiciones óptimas de humedad y temperatura; en los archivos digitales, los soportes y formatos idóneos así como las copias de seguridad; en los componentes escenográficos de una instalación, dependerá de los materiales utilizados y de analizar si han de ser conservados o bien reemplazados, lo cual depende del rol que jueguen en la obra; etc.

La migración es la primera de las estrategias activas (aquellas que modifican materialmente la obra) y significa básicamente la actualización tecnológica de una obra, como por ejemplo pasarla a una versión posterior del software. La migración es una estrategia muy delicada para el arte de los medios en tanto que en esos procesos de actualización la visualidad y/o el funcionamiento de una obra puede verse afectada.

La emulación es otra de las estrategias de preservación activas, que en su momento VM consideró de las más idóneas en términos de preservación, en tanto que el riesgo de modificaciones indeseadas en la imagen o funcionamiento de las obras se vería reducido. Un emulador es una herramienta de hardware o software que permite ejecutar un programa o recrear el funcionamiento de un aparato en una plataforma para la que no fue originalmente diseñado. La emulación se puede producir tanto mediante hardware como software, que a su

vez sirven para emular hardware y software, dando como resultado cuatro combinaciones posibles, dentro de las cuales el software que emula hardware es la combinación más relevante en términos de preservación, puesto la mayor durabilidad del software en relación al hardware. La exposición *Seeing Double* (2004) llevada a cabo en el Guggenheim Museum fue una apuesta por estudiar la aplicación de la emulación en la preservación así como sondear la respuesta de los interactores ante estos dobles digitales, mediante la presentación de siete obras-casos que se presentaron en su instalación original conjuntamente con su par emulada. Entre las instalaciones presentadas se encuentran obras de Cory Arcángel, Nam June Paik, Jodi, Grahame Weinbrein y Roberta Friedman, entre otras. Durante la exposición se llevó adelante una encuesta acerca de los beneficios de la emulación como modelo de conservación y posteriormente se organizó el Simposio “Echoes of Art: Emulation As a Preservation Strategy” [Ecos del arte: la emulación como una estrategia de preservación] para discutirlos. Independientemente de los resultados obtenidos en casos puntuales, la emulación es un proceso demasiado costoso como para considerarlo una estrategia generalizable para la preservación del patrimonio artístico digital.¹³

La cuarta estrategia que plantea VM es es la re-interpretación, y es la que considera más “radical” en tanto que supone una recreación de la obra cada vez que es exhibida, pero posiblemente la única estrategia viable para volver a mostrar performance, instalaciones u obras en red creadas para modificarse en relación al contexto de exhibición. La idea de reinterpretación, sin embargo, puede ser llevada un paso más allá de lo que VM propone. La obra pionera de net art *My boyfriend came back from the war* (1996) de Olia Lialina, ha sido reinterpretada significativa cantidad de veces por diferentes artistas y creadores. Lialina mantiene una página con el repositorio de los enlaces a las versiones que ha recolectado¹⁴, un

¹³ El proyecto KEEP (Keeping Emulation Environments Portable) que tuvo lugar entre 2009 y 2012 retoma la idea de la emulación como la posibilidad de acceso futuro privilegiada al patrimonio digital de nuestra época. A través del diseño de una serie de herramientas flexibles, KEEP, emula objetos digitales (dinámicos como un videojuego, y estáticos tales como textos) y los entornos en los que han sido creados, con el fin de asegurar el acceso a largo plazo de los mismos. Asimismo desarrolla la *Virtual Machine*.

¹⁴ Para ver la obra de Olia Lialina: <http://www.teleportacia.org/war/> y para visitar el museo de reinterpretaciones: <http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru/>

Casi como un movimiento inverso, su obra *Summer* (2013) muestra a la artista columpiarse en un gif animado cuyo fondo fluye entre el azul y el blanco. Cada uno de cuyos frames se haya alojado en un servidor distinto, perteneciente veintiún artistas colaboradores. Su balanceo se corresponde con un cambio de la dirección de la página entre cada uno de esta veintena de servidores, sumada a la extensión /olia/summer. Lialina se columpia también en la barra del navegador, siempre online, y según la velocidad que alcancen en cada momentos los servidores involucrados. Si alguno de sus colaboradores decidiera dar de baja el servicio o dejar de alojar su frame, la animación dejaría de funcionar como tal.

En el primer caso, emergen ideas de versión, apertura y reinterpretación en la cultura digital. En el segundo, se puede observar la distribución de contenido, y la de los objetos de mantenerse como tales solo a través de las estrategias que operan para su objetivación.

museo de re-interpretaciones de su propia obra [en el capítulo VIII de la presente investigación desarrollaré la idea de la reinterpretación como forma de preservación].

VM dejó un legado muy significativo en el campo de la preservación del arte de los medios. Al preguntarse cómo mantener estas piezas hacia el futuro y encontrar la respuesta en la variabilidad de los medios —por tanto, en la transformación intervenida— y en el rol central del artista en este proceso de cambio, VM pone a abordar los diversos desajustes mencionados previamente. Estas cuestiones fueron continuadas por los proyectos que lo sucedieron. El cuestionario ideado originalmente tuvo una versión 2.0 liderada por Alain Depocas de la Fundación Langlois, y más tarde la versión 3.0 que, inmersa en las estrategias de *crowdsourcing*, fomenta que diversas opiniones sobre la misma producción artística sean archivadas sin excluirse mutuamente, dejando constancia de múltiples visiones en un mismo archivo. Asimismo, este cuestionario actualizado se convierte en un instrumento no privativo de los museos sino una ayuda al alcance también de artistas, investigadores y profesionales de distinta índole. El cuestionario, sin embargo, es sólo uno de los instrumentos desarrollados en esta nueva etapa de VM liderada por John Bell de Still Water, y de la cual forman parte la Universidad de California en Berkeley, Rhizome.org, la fundación Franklin Furnace, el Whitney Museum y New Langton Arts y que se dio a conocer como la alianza Forging the Future. La alianza tiene por objetivo la creación de “herramientas que ayuden a rescatar la cultura digital del olvido” (Forging the Future) y expande el modelo inicial de VM hacia el campo de la distribución libre (mediante software no propietario y de código abierto), conectividad (y pluralidad de opiniones) y adaptabilidad (una herramienta escalable para pequeñas y grandes colecciones). “Nuestro objetivo es ayudar a los creadores, conservadores, y curadores a entender los futuros posibles que pueden ser imaginados para un artefacto cultural, y elegir el mejor entre ellos en base al estudio de casos” (Forging the Future).

Además del cuestionario de Variable Media, Forging the Future pone a disposición otras dos herramientas complementarias: la base de datos Franklin Furnace diseñada para catalogar arte de los medios y eventos en pequeñas y medianas colecciones, y el *Digital Asset Management Database* que administra metadatos directamente relacionados con los otros dos instrumentos. Adicionalmente, y con el objetivo de ayudar a estas tres herramientas a conectarse entre sí —y con otros sistemas existentes— Forging The Future se sirve del VocabWiki y el Metaserver, que permiten estandarizar la información sobre creadores, obras y vocabulario de bases de datos administradas por diferentes instituciones, así como del Media Arts Notation System (MANS), un sistema de notación creado por Richard Rinehart inspirado en la relación de la música con

sus partituras. La posibilidad de reproducir, y por tanto, acceder a obras musicales del pasado, de épocas en donde no existían los medios técnicos de grabación de sonido con los que hoy contamos, que fueron creadas para instrumentos que ya no existen o que se han vuelto obsoletos, es posible gracias al sistema de notación musical, el cual se erige como un vector de transmisión intercultural (Poissant, 2005). Un sistema funcional a la música porque, tal como se ha mencionado, el *versionado* en este campo es admisible, incluso intrínseco de la propia práctica, en la que en la flexibilidad radica la posibilidad de supervivencia, tal como se ha revisado en la sub-sección sobre la performatividad como un desafío para la preservación del arte de los medios. Richard Rinehart, considerando justamente las características temporales y performativas del arte de los medios extrapola la lógica del sistema de la notación de la música. Este sistema de notación comparte con las partituras musicales el objetivo de inscribir de forma duradera una información (suficiente) para que la obra pueda ser ejecutada (en el caso de la música) o reconstruida (en el caso del arte de los medios) en el futuro.¹⁵

En relación a la creación de modelos documentales para el arte de los medios, el Institute for the Unstable media V2_ dedicado al arte, la cultura y la tecnología con base en Rotterdam se embarcó en el año 2003 en el proyecto *Capturing Unstable Media* (a partir de ahora CUM), una investigación situada en los intersticios entre el archivo y la conservación. CUM se presenta como una perspectiva complementaria a aquella centrada en el objeto, típica del arte contemporáneo. Para los medios inestables, plantean, es difícil definir nociones como la de "estado original" y por tanto la documentación del contexto y la mirada puesta en el proceso por sobre el producto se tornan fundamentales. Asimismo, los proyectos de las obras de arte basadas en medios inestables suelen tener lugar en ambientes en red y como resultado de una investigación artística y proceso de desarrollo. Estos procesos pueden contar con un amplio espectro de resoluciones que abarcan desde la generación de herramientas (p. ej. el proyecto *CarnivorePE* del Radical Software Group), instalaciones o incluso presentaciones y simposios. Cada una de estas instancias necesita ser evaluada en el contexto en el que emerge y, si se considera necesario, requiere ser capturada. A partir del análisis de una gran variedad de obras —parte del archivo de la institución y del estudio exhaustivo de dos proyectos co-desarrollados en el V2_Lab: *Whisper* de Thecla Schiphorst y Susan Kozel, (investigación sobre *wearable technologies*, *performace* y cuerpo), y *DataCloud*, que focaliza en las estructuras de información complejas y proyectos que involucran visualizaciones web 2D y 3D— el equipo de trabajo fue

¹⁵ En términos técnicos, MANS adopta el estándar de descripción formal de los metadatos del Dublin Core (DC). Originalmente el DC ha sido desarrollado por agencias e industrias con el objetivo de describir documentos digitales, pero luego ha sido adaptado para dar cuenta de otro tipo de artefactos culturales gracias a la colaboración de instituciones como el Canadian Heritage Information Network (CHIN).

capaz de concluir el proyecto con una serie de recomendaciones para la documentación de obras de arte basadas en medios inestables y un modelo conceptual para registrar sus particularidades que hace hincapié en la necesidad de la interoperabilidad entre archivos.

En relación a las recomendaciones sobre cómo documentar el arte de los medios, CUM resalta que cada institución que se embarque en un proceso de documentación debe necesariamente optar por el nivel detalle y la extensión de la documentación que se propone generar. Paralelamente, debe clarificar los puntos de interés de los proyectos que busca recabar: ¿recolectará información sobre las versiones? ¿qué componentes necesitan ser descriptos? CUM detectó que la falta de una terminología estandarizada en el campo de la preservación del arte de los medios, y la ausencia de definiciones compartidas repercutía en una confusión general en la tipología y el destino de los diversos tipos de documentación que una institución puede generar. Algunas de las líneas de documentación que proponen explorar son: los procesos de investigación artística y desarrollo, las implementaciones de las obras (montajes e instalaciones, en un sentido amplio), la interacción del usuario, las colaboraciones interdisciplinarias y la autoría distribuida. Cada una de estas tipologías de documentos, conlleva una serie de reflexiones asociadas, y desafíos implícitos. Por ejemplo, la interacción de los usuarios es una característica central en un gran número de proyectos. Sin embargo, se torna elusiva cuando se la quiere describir en términos genéricos o de una manera objetiva. Una vez generada y/o recolectada la documentación sobre un proyecto artístico determinado, su inclusión en un modelo formal apropiado se torna un paso esencial en el proceso de "captura" del arte de los medios:

Un modelo formal, como una estructura de metadatos de archivo, da accesibilidad a un gran número de objetos de investigación y posibilita su comparación y su estudio a un nivel equivalente. Cada organización desarrollará inevitablemente sus propios sistemas de modelado de acuerdo a sus propias actividades y objetivos; el *Capturing Unstable Media Conceptual Model* (CMCM) fue diseñado como una fuente de inspiración con el fin de proveer conceptos claros y terminologías que puedan ser utilizados en cada modelo individualizado (Fauconnier & Frommé, 2003)

Este modelo incluye niveles como: proyectos, ocurrencias, componentes, cada uno de los cuales puede tener uno o más autores, y a su vez puede ser subdividido en componentes funcionales de menor grado. En uno de los casos de estudio que han trabajado, *whisper* se detectan varias fases de investigación y manifestaciones (ocurrencias), cada una de las cuales es registrada con

diferentes tipos y géneros de documentos. Finalmente, en el transcurso de CUM, el V2_ hizo público vía web su archivo de arte de los medios inestables, el cual presentan como "una nube de objetos y relaciones, descriptores de trabajos y obras, eventos y actividades (la historia de la organización), palabras clave y temas, así como un amplio contexto para los proyectos artísticos similar al de la Colección y Recursos del Walker Art Center" (Fauconnier & Frommé, 2003). El archivo del V2_ fue un proyecto pionero en su tiempo y fuente de inspiración para la consecución de *Capturing Unstable Media*, como parte del mismo fue convertido enteramente a XML.

Continuando con la idea de los medios variables, ineludible es mencionar la alianza Conservation and Documentation of the Media Arts Heritage (DOCAM). Creada por la Fundación Langlois en el año 2005, con una duración prevista de cinco años y base en Canadá, se define a sí misma como una iniciativa multidisciplinaria que reúne museos (entre ellos, la National Gallery of Canada o el Musée d'Art Contemporain de Montréal), Universidades (Université de Montréal, Université du Québec à Montréal, McGill University) y organizaciones asociadas a las documentación de las artes tecnológicas (p. ej. DLF Centre for Research and Documentation-CR+D, Canadian Heritage Information Network-CHIN). DOCAM, como Variable Media y Forging the Future, articuló su investigación a través de estudios de casos (dieciocho en total) entre los cuales se encuentran piezas de reconocidos artistas como Gary Hill, Nam June Paik, David Rokeby, Jim Campbell o Bill Viola, entre otros. Todos los estudios están disponibles online en la web actual del proyecto.¹⁶ DOCAM ha generando aportes al campo de la preservación en dos líneas principales: en la esfera de la educación, y en las herramientas y recursos para conservadores, historiados, curadores y archiveros. En relación a la primera línea —la educación— se deben mencionar los seminarios, las cinco cumbres anuales llevadas a cabo en Montreal y, sobre todo, el objetivo último de la Alianza de que tras cinco años de investigaciones y actividades se puedan ver "resultados tangibles y duraderos tales como la implementación de nuevos programas universitarios, la adopción de herramientas desarrolladas por la Alianza por parte de la comunidad a la cual van destinadas, y el desarrollo de políticas culturales adaptadas a la nueva realidad de la obras de arte distinguidas por sus componentes tecnológicos" (DOCAM, 2005). En la segunda línea de aportaciones —las herramientas— se debe mencionar: la guía de catalogaciones para colecciones de arte de los nuevos medios [*Cataloguing Guide for New Media Collections*], la guía de conservación [*Conservation Guide*], el modelo de documentación

¹⁶ Para visitar los estudios y ampliar información del proyecto se puede visitar el sitio actual en: <http://docam.ca> A diferencia de Variable Media que ha invisibilizado los cambios que su web ha sufrido con el transcurso de los años, DOCAM ha conservado su sitio original histórico en línea, y en su página actual nos invita a visitarlo en: <http://archives.docam.ca>

[*Documentation Model*], una línea de tiempo de tecnologías [*Technological Timeline*] y un “Glossaurus” (glosario + tesaurus). DOCAM enumera en su web los alcances, en términos de publicaciones y conferencias, de la Alianza en los cinco años de su duración. Lo que arroja la participación en poco menos de ciento cincuenta eventos y sesenta publicaciones.

Paralelamente a VM y a DOCAM basados en EEUU y Canadá respectivamente, en el contexto europeo, el Netherlands Media Art Institute (NIMk) en Amsterdam, el Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) en Karlsruhe o la Tate Modern en Londres son algunas de las instituciones pioneras en investigación sobre preservación de arte de los medios. Durante los años 2002-2003, el Netherlands Media Art Institute (NIMk), participó del proyecto *404 Object Not Found: What remains of media art?* liderado por el *medien_kunst_netz* Dortmund. Conjuntamente con este último y con el C3, NIMk produjo una serie de casos de estudio con el objetivo de sacar a la luz los problemas de preservación, y proponer métodos viables para la presentación, documentación y mantenimiento del arte de los medios (incluyendo video, video instalaciones, net art y software art). Los dos años de investigación concluyeron con un congreso internacional que tuvo lugar entre el 19 y el 22 de junio de 2003, en Dortmund, Alemania de vital importancia en tanto fue el primer gran proyecto de investigación europeo en abordar estos temas. NIMk llega a participar de 404 luego de haber sido partner de *Capturing Unstable Media* liderado por el V2_ de Rotterdam y de haber comenzado *Project Preservation Video Art (2000-2003)* cuyo objetivo fue desarrollar, implementar y evaluar una metodología de preservación para el videoarte. El proyecto arrojó como resultando la preservación de más de 1700 videos analógicos que para aquél momento ya contaban con siete o más años de antigüedad. La documentación, la consulta al artista y la conversión del video analógico a Beta Digital fueron los criterios esenciales que guiaron el proyecto. Conjuntamente al trabajo sobre las obras, MINK desarrolló modelos de contratos de adquisición y modelos de registro específicos para la preservación del videoarte. Luego de 404, MINK participó y organizó por los menos en nueve proyectos de preservación más. En primer lugar mencionar *OASIS - Open Archiving System with Internet sharing*, una plataforma que funciona como interfaz de enlace de las bases de datos de diversas instituciones y colecciones. *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art (2004-2007)*, otro de los proyectos en los que MINK estuvo involucrado, como su nombre lo indica es una investigación centrada en la preservación y presentación de instalaciones contemporáneas, algunas de ellas parte del arte de los medios. El caso de estudio adelantado por el NIMk fue *Revolution: A monument for the Television Revolution (1990)*, de Jeffrey Shaw. *Inside...* surgió en ocasión del simposio *Modern Art: Who Cares?* que tuvo lugar en Ámsterdam en 1997, y se erige alrededor de la pregunta sobre cómo salvaguardar

las expresiones de nuestra cultura visual contemporánea para que puedan ser experimentada por las generaciones futuras. Conformada por un consorcio de más de treinta museos de cinco países (España, Inglaterra, Holanda, Alemania y Bélgica) que estudiaron complejas instalaciones parte de las colecciones, y como consecuencia desarrollaron guías y herramientas sobre Estrategias de preservación; La participación del artista; Documentación y Archivos; Teoría y semántica; Redes (Gestión del conocimiento e intercambio de información).

Entre el 2007 y el 2009 NIMk llevó adelante *Play Out, que* tal como en el año 2005 lo hizo con su colección de videoarte a través del proyecto *Content in Context*, buscó poner a disposición del público en formato digital la documentación de sus colecciones y parte de las mismas. Otros de los proyectos en los que estuvo involucrada son: *Imago Revisited, Inside Movement Knowledge* (2009-2010) dos años de investigaciones interdisciplinarias sobre los métodos para la documentación, transmisión y conservación de la danza y las coreografías contemporáneas; *To Transfer or To Transform* (2007-2011), una serie de encuentros en los que artistas expusieron sus experiencias con nuevas versiones, remakes, reconstrucciones o emulaciones de su trabajo; *Obsolete Equipment* (2009-2011), cuyo objetivo fue mejorar las condiciones de preservación de trabajos audiovisuales que se ven amenazados por la obsolescencia de sus equipos; *Preservation Media Art Collection ins the Netherlands, Digitising Contemporary Art for Europeana*, tal vez este último en los márgenes del tema que nos ocupa que son las obras nacidas en entornos electrónicos y digitales. De todos estos proyectos *To Transfer or To Transform* y *Obsolete Equipment* ponen sobre la mesa el debate la posibilidad de variar de los medios en una obra y alguna de sus causas (i.e. la obsolescencia)

Digital Art Conservation (2010-2012), concebido por el ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe conjuntamente con cinco partners del Valle Superior de Rhin, se propuso investigar, desarrollar, testear y evaluar diversas estrategias para la conservación de prácticas artísticas que, tal como se nombre lo indica, han sido producidas digitalmente (léase, obras que han nacido en entornos tecnológicos digitales, creadas a partir de la programación computacional). “¿Has nacido digital?” se preguntan con el finde delimitar su campo de trabajo. Limitación que sólo elude la video instalación *Internet Dream* del artista Nam June Paik, bajo la sospecha de que inevitablemente las obras analógicas, como cualquier otro objeto análogo, se encuentran profundamente afectadas y atravesadas por el advenimiento de las tecnologías digitales. Por tanto, una medida de conservación satisfactoria tendería a acercarlas a aquellas nacidas de los ceros y unos: “algo que sin lugar a dudas habría encantado a su creador”, tal como exponen el análisis del caso en el muestra “Digital Art Works. The Challenges of Conservation”. En resumen,

si has nacido digital —o si eres *Internet Dream*— puedes ser un caso de estudio de *Digital Art Conservation* (Serexhe, 2013).

Digital Art Conservation, plantea ambiciones teórico-prácticas en relación a la conservación del arte digital, y se asume explícitamente diseñado para promover el debate en torno a este tema, partiendo de las colecciones de instituciones del Valle Superior del Rin, con miras hacia la esfera internacional. Su acercamiento metodológico, como en todos los proyectos citados, son los casos de estudio; concretamente se han seleccionado diez obras-casos, todas ellas de reconocidos artistas del medio (encontramos en la selección de casos figuras o colectivos tales como el ya mencionado Nam June Paik, Jeffrey Shaw, JODI o Michael Naimark), propiedad de las colecciones de las instituciones de la región implicadas. Los casos unidos por su naturaleza digital, pero heterogéneos en términos tecnológicos, materiales, espaciales, estéticos, discursivos y funcionales, permitieron dar cuenta de una amplia variedad de propuestas estratégicas para su conservación. Algunas de ellas de aplicación inmediata durante el transcurso del proyecto, otras simplemente se trabajaron como recomendaciones a las instituciones propietarias de las obras.

Hay un caso en donde se han practicado estrategias en los márgenes del camino trazado por *Digital Art Conservation*, como es el caso de la obra *Raoul Pictor cherche son style...* (1993) de Hervé Graumann. Éste decidió ir un paso más allá de de la propuesta concreta de *Digital Art Conservation* —que en su caso se limitaba al almacenamiento del hardware— para practicar una reinterpretación de la pieza (ver imágenes 5 y 6).

...El artista tomó medidas por su propia voluntad para preservar el concepto de la obra. Originalmente [en 1993], Graumann creó el trabajo utilizando el sistema de autor Macromedia Director. En 2006, creó una aplicación web que utilizaba el lenguaje de programación ActionScript, y tres años más tarde, apareció una versión para iPhone. Para esta última versión, el autor contrató servicios externos de programación. Estas estrategias de conservación constituyen una *reinterpretación* (...)Una ventaja de esta estrategia es que evita los problemas relativos a la preservación del hardware. Sin embargo, es una estrategia que frecuentemente conlleva una pérdida en la funcionalidad y la apariencia auténtica de la obra (*Digital Art Preservation*. La cursiva es del texto original).



Imágenes 5 y 6

Izq. Raoul Pictor *cherche son style...* (1993)
de Hervé Graumann.

Der. La versión reinterpretada de la misma
obra en 2009.

Las imágenes son de ONUK y han sido
extraídas de la web del proyecto:

<http://www.digitalartconservation.org>

Las estrategias trabajadas por *Digital Art Conservation* abarcan la documentación y los informes, el almacenamiento, los *screencast* (grabación de las acciones que tienen lugar en la pantalla del ordenador, lo cual da lugar al registro de la performance del interactor) y reemplazo de hardware, los backups redundantes, la emulación, la reinterpretación, y la reprogramación del código, el testeo de potenciales aparatos de reemplazo (p. ej. el *video splitter* del caso *Internet Dream*). El recorrido de la video-simulación interactiva de *Karlsruhe Moviemap* (1991 y 2009) de Michael Naimark dentro del ZKM ha permitido, incluso, testear distintas estrategias (i.e. conservación del hardware y migración) sobre una misma obra, con el fin de comparar los resultados; algo que los propios investigadores recalcan como una circunstancia excepcional. Los resultados de los estudios fueron publicados en un compendio editado por Bernhard Serexhe (2013) bajo el título *Theory and Practice in the Conservation of Digital Art. The Project digital art conservation*, en tres versiones: inglés, francés y alemán. Durante el transcurso del proyecto se organizaron dos simposios en el 2010 y 2011 cuyos títulos respectivos son: “Digital Oblivion. Substance and ethics in the conservation of computer-based art” y “Digital Art Conservation: Practical Approaches. Artists, Programmers, Theorists”. Al finalizar la

investigación, los diez casos fueron exhibidos en una muestra itinerante, “Digital Art Works. The Challenges of Conservation”, curada por Bernhart Serexhe, Marchini Camia y Arnaud Obermann.

Variable Media, Forging the Future, DOCAM y *Digital Art Conservation* son proyectos representativos de la línea de investigación sobre preservación del arte de los medios en las que es posible identificar el *cambio* como un eje transversal, anclado en los casos concretos, y legitimado mediante la producción y compilación de una extensa documentación que incluye la entrevista al artista. El cambio, en estos proyectos se erige como posibilitador de la continuidad, y la permanencia, es un cambio cuya característica es ser visible (al menos, no necesitar ocultarse), a diferencia de la invisibilización que se produce en la estabilización de otras prácticas artísticas (Domínguez Rubio, 2014). Esta visibilización ayuda a desmontar y revisar relaciones que en la escena de la preservación del arte parecían ya dadas, como por ejemplo la que se da entre los objetos tangibles y el sentido de la obra (en la conceptualización tradicional de la conservación-restauración los primeros son vistos como portadores ineludibles del segundo). Junto con *Variable Media, Forging the Future*, DOCAM y *Digital Art Preservation*, y basados en perspectivas análogas de investigación, habría que mencionar como mínimo otros tantos proyectos que han aportado a la consolidación de la perspectiva de los medios variables —que podría considerarse la más fuerte y adoptada en lo que al reducido espacio de la preservación del arte de los medios refiere. Entre ellos: *Media Matters*, *Inside Installations*, la versión Latinoamericana de *Inside Installations* y *Aktive Arkive*.

2. En torno al archivo

La documentación cumple un rol (o, mejor dicho, una serie de funciones) central en la preservación del arte de los medios. A través de la documentación se deja constancia y se permite conocer y estudiar aquellas obras y proyectos artísticos que no se mantienen materialmente en el tiempo: “Cualquier obra de arte time-based [basada en el tiempo], como la performance, es esencialmente efímera y generalmente continúa existiendo posteriormente al evento solo en forma de documentación (...) todo el proceso de una obra de arte digital time-based puede ser potencialmente grabado como un archivo” (Paul, 2003). Aún en aquellas obras que sí se mantienen, una buena documentación permite ampliar su alcance hacia aquellas personas que no pueden conocerlas sino a través de los mismos. La documentación puede convertirse, ella misma, en obra, o en una parte central de la misma. Puede funcionar también

como guía para re-armar o re-construir una obra en una situación distinta de aquella en la que se ha presentado por primera vez (y aquí se entra en el terreno de las estrategias de los medios variables, y el rol central de la documentación para legitimar las estrategias de preservación en pos de mantener la identidad de las obras). La documentación puede ayudar a ubicar espacio-temporalmente una obra y, en ese sentido, mejorar las posibilidades para una interpretación de la misma. Y si la documentación es tan central para el arte de los medios y su preservación, por añadidura también lo es también el archivo, y junto con él las distintas plataformas, bases de datos y portales que permiten conectar, visibilizar y dar acceso al material documental archivado.

Algunos archivos o propuestas de archivo se han mencionado en la sección anterior, vinculados directamente a proyectos de preservación e instituciones de la memoria. Por eso en esta sección quisiera hacer hincapié en el “archivo sin museo”, aquel archivo que responde a la necesidad de sistematizar (y preservar) documentos que provienen de otras prácticas involucradas con el arte de los medios (p. ej. archivos de festivales), y archivos cuyo motor es la propia construcción del archivo.

El caso de los festivales que generan grandes cantidades de material mediante sus eventos y exposiciones es uno de los promotores de archivos más importante en el campo del arte de los medios. En este terreno, el archivo de Ars Electronica es uno de los más extensos y en continuo crecimiento que abarca proyectos tecnológicos de los últimos treinta años. Alberga documentación acerca del Festival desde 1979, incluyendo los catálogos del Prix Ars Electronica desde 1987, del proyecto Ars Electronica FutureLab y de las exposiciones en el Ars Electronica Center y sus itinerancias, en soportes audiovisuales, fotografías, negativos, diapositivas, e impresos de procedencia variada (p. ej. Catálogos y pósters). Luego de un extenso período de trabajo y de digitalización, en el año 2012 el archivo comenzó a dar acceso público a los contenidos en forma progresiva a través de la web: “El amplio espectro de contenidos se corresponde con la tremenda diversidad de formatos físicos y digitales, lo que constituye un desafío sustancial para los archiveros. Mientras existen métodos probados para conservar objetos físicos, el archivo a largo plazo de los datos digitales continua acarreado incontables problemas” (The Ars Electronica Archive). Es de subrayar que en este proceso de reflexión sobre los contenidos, la accesibilidad y la duración del archivo digital, emerge una historia posible de formatos que se han adoptado a los largo de los años, y cómo éstos han influido en el contenido archivado:

Debido a los eventos permanentes de Ars Electronica el archivo creció incesablemente. De esta forma, no ofrece solo una intersección representativa del amplio campo del arte de los medios y el arte digital; es también un **catálogo histórico de los medios de almacenamiento de datos y los formatos que en muchos casos determinaron significativamente la apariencia de los trabajos preservados**. Trabajos académicos sobre gráficos y animación por ordenador, música electrónica, arte interactivo, net art, software, realidad virtual, media performance, bioarte y robótica documentan explícitamente la estrategias estéticas utilizadas en estos campos, así como, implícitamente, las condiciones técnicas en las que están basados (The Ars Electronica Archive. El resaltado es mío)

La reflexión sobre el archivo y su articulación en las prácticas de preservación será profundizada en el capítulo 6 a través del caso de estudio “*Van Gogh Variationen, anarchivos*”. Pero, volviendo a Ars Electronica, cabe mencionar que su archivo asiste en la producción de exposiciones y presentaciones, como el caso de las muestra “History of Prix Ars Electronica – the Prix Archive at CyberArts 13” que presenta los derroteros del premio desde su fundación en 1987, y un años más tarde “The Evolution of Prix Ars Electronica – Ars Electronica Archive at CyberArts 14”, ambas curadas por Christine Schöpf y Genoveva Rückert . La exposición de obras “pasadas” es uno de los desafíos más importantes que tienen los museos, y en los que la documentación y los archivos juegan un papel el fundamental para la viabilidad de esas (re)instalaciones.

Otro archivo que crece como reservorio de la documentación producida por un festival es el archivo del Electronic Language International Festival (FILE), otro de los encuentros internacionales emblemáticos del arte de los medios. El archivo de FILE permite acceder a la documentación de las obras (léase: descripción breve, fotografía, biografía del artista y enlace a la obra cuando cabe) y a la búsqueda por artista, país o título de la pieza. Por su parte, también cuenta con un archivo físico y un archivo off-line accesible en instituciones culturales, como es el caso de “Oi Futuro” en Río de Janeiro. Cabe aclarar que, como en la mayoría de los archivos, las obras *no* le pertenecen. Gabriela Previdello, coordinadora del Archivo FILE, lo define como un “archivo generativo” (2010), potencial, en estado embrionario que permite la interactividad, su constante reestructuración, la réplica rizomática de su contenido. Las discusiones conceptuales que busca provocar se anclan en las teorías post-estructuralista, explícitamente traen al diálogo con su archivo el trabajo de Deleuze y Guattari (1977). Desde los rizomas como horizontes teórico de reflexión sobre archivo, puede pasarse al rizoma como modelo de estructuración del archivo, tal como es el caso de Rhizome ArtBase.

Los archivos de arte de los medios proliferan en distintas dimensiones por doquier, alentados por las posibilidades de las tecnologías de la información y la comunicación. Particularmente el Rose Goldsen Archive of New Media Art se encuentra entre aquellos que muestra una sensibilidad especial en relación al arte de los medios, la diversidad y las cuestiones geopolíticas. Además del archivo en sí mismo, articula un espacio para la investigación, las discusiones, seminarios (virtuales) y el pensamiento, que articula a través de a lista de discusión Empyre. El archivo fue impulsado por Timothy Murray, quien buscaba un espacio de carácter público en el que almacenar y difundir las obras parte de exhibiciones que él mismo había curado. Entre ellas, la exposición de CD-ROMs *Contact Zones* (1998), una amplia muestra de 80 obras que recorrió el mundo durante 5 años y *CTheory Multimedia*. Por tal fin, solicitó un espacio en la Biblioteca de la Universidad de Cornell, que representaba dos cosas fundamentales: por un lado la garantía de accesibilidad a la obras y, al mismo tiempo, la "promesa" de su preservación a futuro. El archivo está inscripto en la división "Rare and Special Collections" [Colecciones atípicas y especiales] pero también recibe soporte de la división destinada a flujo de datos digitales de la Biblioteca. La curaduría está a cargo del propio Timothy Murray, quien toma esta responsabilidad como una tarea abierta y flexible, y quien ha permitido que el archivo crezca basado en la idea de "*chance and occasion*" y convencido de que la "curaduría es una actividad política".¹⁷ El archivo se estructura en tres áreas diferentes: la colección general, la colección de arte para Internet que es su razón de ser y las colecciones especiales, entre las que se encuentran: *CTheory Multimedia*, *Infos 2000* (archivada off-line), *Turbulence* (archivada off-line), *low-fi.org*, *Ecopoetics*, *ECT* (Experiment Television Center), el *Wen Pulin Archive of Chinese Avant-Garde Art* (ver imagen 7). En esta última, tal vez, es donde se pueda evidenciar mejor el acercamiento política a al archivo de Murray y su equipo:

Este es un caso en el que la historia cambió la naturaleza del archivo. Una de las cosas de las que me di cuenta es que uno de los roles políticos del archivo era lograr la migración de estas obras de forma que la policía china no pudiera asirlas, no pudiera capturarlas. De esta manera, se produjo una expansión del archivo exclusivo de arte digital incluyendo el arte electrónico. Entonces nosotros digitalizamos 360 horas de video graba de Beijing, y luego lo pusimos en un disco rígido y lo sacamos en una valija (Timothy Murray, 2010)

¹⁷ Las citas a Timothy Murray, cuando no se indique lo contrario, son extractos textuales de la entrevista —no publicada— que le he realizado en Buenos Aires, el 4/09/2010, en ocasión del encuentro CONSERVAR, DOCUMENTAR, ARCHIVAR.

Timothy Murray entiende que el archivo es un espacio abierto, en constante flujo. No está interesado, al contrario de proyectos como Variable Media, en poner el acento sobre el artista como quien deba reflexionar sobre la forma que podría adoptar su obra en el futuro. El artista debe estar concentrando en su propia obra: "*No es su trabajo, es mi trabajo*" me explica. Considera que en ese fluir el archivo intenta mantener un diálogo contante con críticos, artistas y archivistas, puesto que ninguno de estas especialidades tiene una autoridad única o exclusiva sobre el futuro y el rol que va a tener el archivo en el futuro.

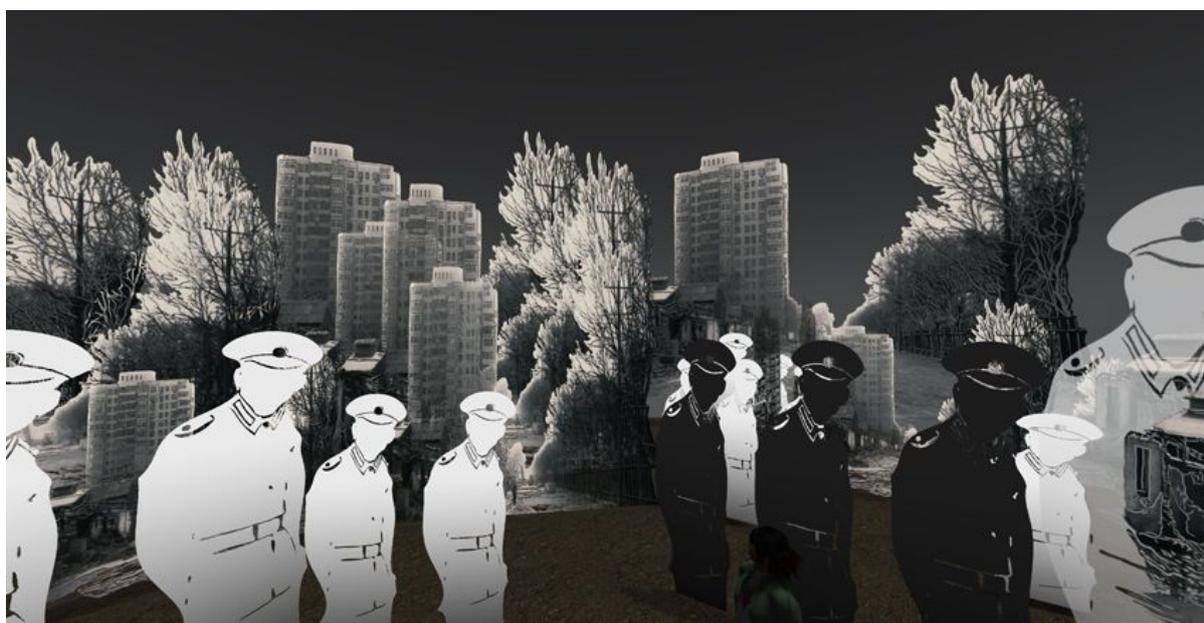


Imagen 7 Captura de pantalla de la instalación de realidad virtual *Shadow Play* (2014) de Lily & Honglei©. Imagen extraída del proyecto "Shadow Play: Tales of Urbanization of China" comisionada por el New Radio and Performing Arts al sitio Turbulence.org alojado en el Rose Goldsen Archive of New Media Art.

Internet Archive, por otra parte, es una organización sin fines de lucro que preserva y pone a disposición gratuitamente items diversos como libros, películas, software, música y otros artefactos culturales, pertenecientes a diversas instituciones o colecciones. Entre las colecciones que aloja se puede acceder a una parte importante de los archivos Prelinger. Rick Prelinger fundó el archivo 1983, durante los veinte años siguientes llegó a juntar más de 60.000 películas que reflejaban la vida cotidiana, audiovisuales educativos, publicidades y diversos films amateurs. Películas que se tornaban "efímeras" en tanto que no era consideradas valiosas para ser preservadas, y justamente por ello llamaron la atención de Prelinger... un "langlois".

Junto con la emergencia de archivos sobre arte de los medios, también surgen plataformas que funcionan como puerta de entrada a esos archivos y conectan su contenido. El proyecto *OASIS-Open Archiving System with Internet Sharing* (2005) organizado por el Netherlands Media Art Institute fue una de las primeras iniciativas institucionales para estudiar cómo mantener el patrimonio cultural y artístico del arte de los nuevos medios a través del trabajo en red, pero sobre todo cómo dar acceso y cómo compartir la información y la documentación albergada en los archivos de distintos museos e instituciones. En 2009 se presentó el proyecto GAMA (*Gateway to Archives of Media Art*) que permite acceder a los datos y la documentación de más de 10.000 artistas de los medios archivadas en colecciones europeas, entre las que participan el Netherlands Media Art Institute / Montevideo, el ya mencionado archivo de Ars Electronica en Linz, el Filmform de Suecia, entre otros. *Open Archive Initiative*, por otra parte, es un proyecto que basado en el movimiento *open access* [acceso libre] promueve el desarrollo de protocolos y estándares que faciliten la diseminación de contenido. Muchas veces la imposibilidad de compartir información en una misma plataforma radica en la incompatibilidad de los sistemas en los que los archivos se basan. Por ende, este tipo de iniciativas se tornan fundamentales.

Es necesario mencionar también los archivos y repositorios, no de obras y proyectos acabados, sino aquellos que se orientan a coleccionar la “materia prima” de la creación: código, imágenes, sonidos, textos. Un ejemplo de archivo de recursos audiovisuales lo constituye el repositorio online Pad-ma (Public Access. Digital Media Archive) que alberga audiovisuales, fundamentalmente material de cámara y películas no terminadas. Toda la colección se puede ver online y descargar para ser re-utilizada con propósitos no comerciales. “Entendemos Pad-ma como una puerta que se abre a un grupo de imágenes, intenciones y efectos presentes en el material de cámara, recuerdos que debido a las convenciones del video, de la edición y de los espectadores tienden a suprimirse, o dejarse atrás” (Pad-ma).

Me gustaría señalar que, además de los archivos de arte de los medios, existen una gran cantidad de repositorios online como *Media Art Net* que nació como complemento textual y audiovisual de las publicaciones *Media Art Net 1: Survey of Media Art* (Frieling & Daniels, 2004) y *Media Art Net 2: Key Topics* (Frieling & Daniels, 2005), y que sin embargo ha ganado progresiva independencia de estas publicaciones a partir de la utilización que han hecho los investigadores y la audiencia general del mismo. Otro gran repositorio, en este caso sólo de textos, que examina la historia del arte de los medios en su convergencia con la ciencia y la tecnología es el *Media Arts Histories Archive*. Así como también proliferan los espacios virtuales en los que se recopilan y visibilizan recursos y estudios sobre preservación y archivo como

CoOL-Conservation online que funciona con el apoyo la Fundación del Instituto Americano de Conservación. CoOL busca además de facilitar y socializar recursos, estimular la emergencia de proyectos conjuntos.

Como cierre de esta sección, cabe mencionar que junto con los archivos producto de festivales, los archivos de “materias primas” para el arte, los portales de acceso a esos archivos y los repositorios también se puede observar un modo más personal del archivo, en primera persona. Kenneth Goldsmith lo plantea con la siguientes palabras:

El advenimiento de la cultura digital nos ha transformado a cada uno de nosotros en un archivero involuntario. Desde el momento que utilizamos el comando “save as” [guardar como] en la composición de documentos electrónicos, nuestros impulsos de archivo han comenzado. “Save as” es un comando que implica replicación; y la replicación requiere consideraciones de archivo más complejas: ¿dónde estoy almacenando la copia? ¿Dónde está el original guardado? ¿Cuál es la relación entre los dos? ¿Debo guardar ambos o debo borrar el original? (Goldsmith, 2011)

Todos devenimos archiveros en la cultura digital.

3. Instantáneas: el arte reflexionando sobre su propia preservación

A painting that it is its own documentation (desde 1968), John Baldessari. Un cuadro procesual que en su itinerancia recaba la información textual de la institución/evento en el que es expuesto, la ciudad y la fecha. De eso se trata, paneles blancos sobre los que se inscribe la fecha de concepción de la idea, la fecha de producción, la fecha de la primera exposición y una lista en construcción: Newport Harbor Art Museum, Balboa Calif, May 11- Jun 19, 1969 (...) The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Ca., March 25 . June 17, 1990 (...) Palazzo delle Esposizione, Roma, 27 Luglio - 23 Ottobre, 2000...

The New Dunities (2011), Andrés Burbano, Danny Bazo, y Solen Kiratli DiCicco. Un proyecto artístico como adopta la forma de investigación —cercano a la arqueología de los medios y a la noción de ecología como un espacio conceptual de Gregory Bateson que culmina en una aplicación de realidad aumentada experimental y una instalación multimodal interactiva. Este trabajo tiene por objeto desentrañar la riqueza de una locación de la costa central de

California en la que se hayan enterrados los vestigios de la locación de la película muda *Los diez mandamientos* (1923) de Cecil B. DeMille. El director cinematográfico transformó las dunas en un desierto, construyendo sobre las mismas un palacio egipcio de inmensas proporciones —el set más grande construido para la industria cinematográfica— al que acompañaba una segunda ciudad temporal, donde residía el equipo de filmación. Cuando la filmación terminó, la Paramount decidió destruir parcialmente la ciudad y el set en pos de que nadie pudiera reutilizarlo (Gutiérrez, 2015). Aún restan enterrados allí sus ruinas conviviendo con animales salvajes, con 200 tipos distintos de pájaros, con variedad de vegetación: “dada la característica naturalmente inestable del ecosistema, las dunas se deslizan por sí mismas y se mueven en el tiempo cubriendo las ruinas de arena, que emergen a intervalos parciales e intermitentes” (Gutiérrez, 2015). El sitio fue declarado —muy posteriormente a la filmación— de interés patrimonial, por tanto, distintas leyes de parques naturales, santuarios ecológicos y yacimientos arqueológicos lo protegen. Explorarlo, significó explorarlo respetando estas leyes, con herramientas que no modificaran su fisonomía, explorarlo como ficción: “lo que exploramos fue las ruinas de una ficción, y eso es hacer una especie de arqueología de la ficción” (Andrés Burbano, entrevistado por Esteban Gutiérrez). *The New Dunities* busca abordar la articulación que se produce en este sitio entre “lo humano y el ambiente a través de crear una experiencia espacial única que integra lo digital y lo físico, lo inanimado y lo animado, lo remoto y lo presente, lo visible y lo invisible” (*The New Dunities*), que sea capaz de dar cuenta de la complejidad ecológica, cultural e histórica de esta tierra costal. “¿Cómo podemos comenzar a revelar estas intrincadas capas de historias —reales, simuladas, artísticas, biológicas?” (*The New Dunities*)

Magmimesis (2006), André Menks. Una instalación audiovisual interactiva que reflexiona sobre la problemática de la preservación del arte basados en medios electrónicos, como los televisores de rayos catódicos (CRT), actualmente discontinuados en el mercado. La instalación está compuesta por un antiguo televisor CRT blanco y negro, y una pantalla LCD (conectada a un ordenador). El primer televisor muestra una serie de imágenes sobre las cuales los interactivos pueden operar mediante un imán, y que no por casualidad, son obras del artista pionero en el uso de las tecnologías electrónicas en el arte, Nam June Paik. Paik ha trabajado extensamente sobre la manipulación física de la señal televisiva de la década del '60, y dado que las tecnologías contemporáneas no permiten ese tipo de manipulación, sus obras conllevan serios problemas de conservación. Las imágenes de Paik están combinadas con una serie de definiciones relacionadas con las distintas estrategias utilizados para la conservación del arte electrónico

(emulación, migración, ect.). El imán que el interactor mueve sobre la pantalla, está sostenido por un brazo que contiene potenciómetros en sus articulaciones, por cuanto al ser deslizado — con el fin de explorar las distorsiones en el CRT— el cambio de ángulo del potenciómetro es leído electrónicamente por un micro-controlador Arduino y enviado al algoritmo que convierte estas lecturas en coordenadas rectangulares. De esta manera, el algoritmo “conoce” la posición del imán sobre el televisor CRT utilizando esa información para construir matemáticamente otra imagen con la misma distorsión que es mostrada en el monitor LCD. El usuario ve dos imágenes idénticas: una producto de un proceso físico analógico del imán desviando la señal electrónica; la otra, su doble (su emulación digital). Se le propone al espectador una comparación entre ambas pantallas, que finalmente es una reflexión sobre la percepción de la digitalización del mundo analógico. Curiosamente, o no, esta obra que enseña la emulación por software digital como una puerta hacia la preservación, no puede ser ella misma emulada. El artista admite que la pantalla LCD y el ordenador admiten ser reemplazados por tecnologías de punta en el mercado, pero el televisor de rayos catódicos en tanto que es susceptible de sufrir interferencias electromagnéticas, es clave para la pieza, y no puede ser otra cosa sino un CRT.¹⁸

Degenerativa (2005), Eugenio Tisselli¹⁹. Una pieza de net art que propone el mirar como un acto de depredación. El código que genera la obra se modifica cada vez que un interactor entra a visitarla produciendo a su vez una alteración en un caracter en el texto que la obra propone como lectura, y que previamente a cualquier modificación decía:

cada vez que alguien visita esta página, uno de los caracteres que conforman el código html es borrado o reemplazado por otro. esto provoca una degeneración gradual, no solamente del contenido de la página, sino también de su estructura.

algún día, está página será ilegible. esto sucederá lenta o rápidamente, dependiendo de la manera en que se visite la página. no se tratará de una descomposición natural: ésta se deberá a los efectos del código que hay en ella. como una enfermedad imparable, el código hará que la página enferme y se degenere.

¿la vista repetida puede matar? ¿son nuestros ojos
predadores de aquello que miran?

¹⁸ He realizado un análisis pormenorizado de *Magmimesis* (2006) de André Menks y las posibilidades para su preservación conjuntamente con Consuelo Roza en el año 2007. El informe puede leerse y descargarse en PDF en el siguiente enlace: <http://taxonomeia.net/magmimesis-emulacion/>

¹⁹ Visitar la obra en: <http://www.motorhueso.net/degenerativa/>

tu visita dejará una huella permanente. esta página no será la misma después de tu visita.

la única esperanza de supervivencia para esta página es que nadie la visite. sin embargo, si nadie lo hace, la página ni siquiera existirá. ¿sucede esto con todos los productos de la cultura visual? ¿por qué las cosas se renuevan constantemente? ¿es posible que todo contenga la semilla de su propia destrucción?

¿es la cultura visual un ritual de **canibalismo** y **renacimiento**?

la única manera de alcanzar la permanencia es a través del **cambio** constante

mirar no es una acción inocente. mirar no es una acción inocente. mirar no es una acción inocente. mirar no es una acción inocente.

(o) (o)

cada vez que alguien visita esta página, uno de los caracteres que conforman el código html es borrado o reemplazado por otro. esto provoca una degeneración gradual, no solamente del contenido de la página, sino también de su estructura.

La visita a *Degenerativa* se realiza a través de un portal de acceso que permite enlazar a la obra (para continuar su depredación, su degeneración), como también acceder al archivo de sus modificaciones. Existen registros de los cambios desde el día 1 hasta el 960. Tisselli además de conservar los *stills* (capturas de pantalla) de la página degradándose, también almacenó la corrupción del código que la genera, entendiendo que esta es la forma en la que la obra potencialmente podría ser preservada.

Natural History of Enigma (2003-2008), Eduardo Kac. Un ser “plantimal” (planta + animal) producto de la hibridación — mediante ingeniería genética— de una petunia y el ADN del artista que da como resultado una “Edunia” que existe en una edición limitada de seis semillas. Semillas que funcionan como el “objeto” que puede circular en el campo del coleccionismo, siendo al mismo tiempo el modo de preservación del “plantimal” (que en tanto ser vivo, es efímero). Un obra viva que busca su continuidad de la misma forma en el que lo hacen los seres vivos. Ya en 1998, en su artículo-manifiesto “Transgenic Art” publicado en *Leonardo Electronic Almanac*, Kac explicitaba que la tarea del artista había dejado de ser la creación de artefactos inanimados, para convertirse en generación de criaturas vivas, con capacidad de reproducción

y, por tanto, de preservación, en tanto nueva forma, hacia las generaciones venideras (Kac citado en Machado, 2009).

The Gallery of Lost Art. Una exhibición inmersiva curada por la TATE Gallery permitía navegar por las historias de obras de arte del siglo XX que han desaparecido por diversas causas, ya sea que han sido robadas, destruidas, desechadas, rechazadas, borradas, o simplemente porque no fueron concebidas para permanecer en el tiempo, pero que constituyen una parte muy significativa de la producción artística de los últimos cien años. La exhibición estuvo un año disponible para ser visitada online, permitiendo reencontrar obras de más de cuarenta artista a través de material de archivo, entrevistas, blogs y ensayos, invitando a descubrir las causas tanto banales como extraordinarias que han llevado a la desaparición de estas piezas. Coherente con su idea de desaparición, la Galería del Arte Perdido ha sido eliminada, ya no puede ser recorrida virtualmente; permanece disponible solamente en forma de documentación, y mediante una publicación que adicionalmente explora el significado cultural de la pérdida y cómo ésta ha formateado, desde su silencio, la historia del arte (Mundy, 2013).

I. Ecología de prácticas: una herramienta de pensamiento

Asir las tensiones, resonancias, transformaciones, resistencias y complicidades que conlleva la preservación del arte de los medios, intentando dar cuenta de su complejidad, no ha sido un movimiento sencillo, y ha requerido articular una perspectiva capaz de abarcar entidades, relaciones y ensamblajes diversos. He encontrado en la “ecología de prácticas” de Isabelle Stengers, una herramienta conceptual flexible de la cual me he apropiado y he *transplantado* al terreno concreto que me ocupa para posicionarme como investigadora e interpelar mi objeto de estudio.

Las teorías sobre las prácticas son “un conjunto heterogéneo de aproximaciones teóricas que tienen en común la noción de práctica como instrumentos analítico y metodológico para observar y describir las relaciones entre lo que la gente hace y lo que la gente dice que hace” (Ardévol, 2013). Distintos autores han aportado a la tradición del estudio de las prácticas desde posicionamiento muy diversos: las prácticas como campos de experiencia y construcción del sujeto en Michel Foucault (2009), el doble proceso de interiorización de estructuras (la conformación del *habitus*, disposición) y exteriorización de las mismas mediante las prácticas teorizadas por Pierre Bourdieu (1997), las prácticas cotidianas y de resistencia de los consumidores de Michel de Certeau (1984), las prácticas como la matriz que entrelaza los aspectos corporales, materiales y mentales de la actividad humana en Theodore Schatzki (1996), la ‘*praktik*’ entendida como aquellos patrones adquiridos por una multiplicidad de vías y que los individuos ‘cargan’ consigo y reproducen en la práctica de Andreas Reckwitz (2002), las prácticas creativas (Karin Knorr Cetina, 1999), los *media* como una práctica (Nick Couldry, 2003), la ciencia como una práctica (Bruno Latour, 1988).

Entre todas ellas, la ecología de prácticas propuesta por Isabelle Stengers ha emergido como una perspectiva significativa después de un extenso trabajo empírico, al cual (de)vuelve posibilitando nuevas lecturas sobre el mismo, interpelándolo, transformándose en mi aliada para hilvanar un relato sobre fragmentos de una escena dispersa, sin intentar en ningún

momento “resolver” esa dispersión (ya sea mediante la unificación o las taxonomías). Bien por el contrario, estudiarla en tanto coexistencia de prácticas cercanas, aliadas o contradictorias, pero nunca mutuamente excluyentes. La “ecología de prácticas” es entonces una herramienta *para pensar a través de lo que está ocurriendo* (Stengers, 2005) —a través del medio [Fr: *par le milieu* / Eng: *through the middle*]— que me ha permitido dialogar “sin inocencia” (Haraway, 1995) con aquellas situaciones concretas en las que se produce la preservación del arte de los medios. Pensar a través del medio es una perspectiva-herramienta que Stengers toma de Gilles Deleuze, asociada a la propuesta de modelo cultural en forma de rizoma que, a diferencia de la construcción jerárquica de los vínculos, es capaz de dar cabida a la circulación de estados y saberes, y comprender la multiplicidad: “A diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos (...) No tiene principio ni fin, siempre tiene un *medio* por el que crece y desborda” (Deleuze & Guattari, 1977). El rizoma es un conector, se halla entre las cosas, su tejido lo conforma la conjunción “y...y...y...” (Deleuze & Guattari, 1977). El rizoma se compone de mesetas, y lo que caracteriza a las mesetas es, justamente, no estar en el principio ni en el final, si no en el *medio*. Lo que ocurre en el *medio* —que puede ser definido como “una región continua de intensidades, que vibra sobre si misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante” (Deleuze & Guattari, 1977)— provoca el pensamiento, y estimula el viaje ‘entre’, ‘a través’ o ‘en’ las cosas, pero nunca ‘desde’ y ‘hacia’, evitando la construcción lineal y teleológica.

La noción de ecología de prácticas funciona en este trabajo como un concepto transversal que permite abordar vínculos complejos, heterogeneidades, re-dibujar las perspectivas de los adentros y afueras, mapear relaciones y tácticas, así como develar configuraciones menos visibles en el terreno de la preservación. Es operativa para hablar de qué son capaces las prácticas de preservación actuales, de sus historias y de la construcción de sus límites, de un modo en el que no son recogidas con otros aparatos conceptuales. Las prácticas, por su parte, son aquello que “no es la actividad de un individuo ni el producto de esa actividad. Es el ingrediente sin el cual ni la actividad ni el producto podría existir como tales” (Stengers, 2010) y los hace inteligibles; las prácticas no podrían existir sin los individuos involucrados con ellas, pero éstos no son individuos aislados, como no lo son sus productos: “Ambos incorporan, como dimensiones constitutivas, los criterios, imperativos y modos de juicio que, de una forma u otra, debieron tener que considerar y que no son el resultado de una iniciativa personal, sino que se refieren a una práctica colectiva” (Stengers, 2010). Las prácticas pueden ser legibles como

actividades individuales, pero lo que se desprende de ellas, sitúan al individuo con respecto a lo colectivo (Boltanski & Thvenot, 2006; Stengers, 2010).

Entendidos como una ecología de prácticas, los procesos de preservación y transmisión del arte de los medios no se limitan a aquellas obras que en determinadas coyunturas se ha decidido legitimar, historiar, coleccionar, o preservar. Las situaciones en las que efectivamente se preserva —o se busca preservar el arte de los medios— desbordan las acciones de las instituciones de la memoria, las teorías de conservación-restauración y los principios del archivo, ya sean estos tradicionales o contemporáneos. La perspectiva cosmopolítica que desarrolla Isabelle Stengers radica en la posibilidad de la co-existencia de visiones divergentes, de la pluralidad y de la apertura, de rehuir a la descalificación que unas prácticas ejercen por sobre otras, de someterlas a la unidad y al consenso, dirigiendo la mirada hacia un espacio político en donde nadie puede reservarse el derecho a decidir (ni los museos, ni los archivos, ni sus proyectos asociados, aún siendo innovadores y abiertos) cuál es el punto de vista privilegiado sobre el cual se debe discutir un determinado tema (en este caso, desde qué paradigma se debe discutir las posibilidades de preservación del arte de los medios). Leídas como una ecología de prácticas, se puede asir la complejidad y diversidad de acciones, materiales, agentes, posicionamientos, valores (aquello “que cuenta”) y relaciones de un ámbito cambiante, y sobre todo, hacerlo desde una óptica del proceso (Stengers, 2010) y en tiempo presente. La ecología, tal como la aborda Stengers lleva impresa la idea de *bricolage* —alejándose de la idea de sistema, en tanto que las prácticas nos son parte de un todo funcional, al igual que su función no puede ser deducida de la totalidad— aludiendo a un espacio de relaciones de carácter *meta-estable*: “La ecología es, entonces, la ciencia de las multiplicidades, las causalidades diversas, y las creaciones de sentido inintencionales” (Stengers, 2010). Las sociedades humanas “son siempre susceptibles de producir justificaciones para lo que hacen, transformando sus invenciones en normas, y olvidando el precio pagado por sus elecciones” (Stengers, 2010), las preguntas y el conocimiento producido por la ecología de prácticas permiten el surgimiento de un “nuevo tipo de memoria” (Stengers, 2010)— que incluye, también, procesos no intencionales.

La historia de la recuperación y preservación de las obras experimentales digitales de Andy Warhol que introducía en el capítulo anterior es sintomática de la utilidad de abordar la preservación del arte de los medios a través de este tipo de herramienta. Esta historia señala que preservar el arte de los medios, lejos de ser un conjunto de acciones pre-definidas, llevadas a cabo dentro unas instituciones, por unos expertos sobre unos materiales inertes, puede ser

entendida como las incontables formas de actualización de ambos, materiales y humanos, temporalmente, a través de la práctica, creando espacios de relaciones transversales a los adentros y afueras de la institución, poniendo en jaque la propia noción de preservación, tanto como una cualidad esencial inherente a la obra y al conservador-restaurador. La ecología de prácticas resulta, entonces, una herramienta conceptual poliédrica extremadamente útil para abordar la preservación del arte de los medios desde una mirada que busca aportar un nuevo punto de vista sobre la preservación a la literatura y proyectos anteriores. Una mirada que cuestiona las preguntas centrales sobre la preservación del arte de los medios tales como ¿Qué se debe preservar? (i.e. dónde radica la obra de arte); ¿cómo debe preservarse? (i.e. que estrategias se pueden implementar); ¿quién y para quién debe preservar? (i.e. quién tiene autoridad y legitimidad para preservar, y qué idea de patrimonio y futuro mantiene), preguntándose en cambio: ¿Cómo se está preservando *efectivamente* el arte de los medios? ¿Qué significados adopta el verbo *preservar* en estas acciones? ¿Qué agentes se implican, en cada caso, para permitir la emergencia de la preservación? Las respuestas a estas preguntas conjugadas en tiempo presente construyen un espacio de prácticas vinculadas a la preservación que ostentan distintos grados de visibilidad, algunas de ellas son evidentes, otras en cambio, se hayan sumergidas, subrepticias, leves. Todas ellas, sin embargo, conforman un conjunto de prácticas a través de la cual leer el devenir de las obras de arte de los medios. Podría decir, que conforman una ecología de prácticas de preservación.

En síntesis, la ecología de prácticas entendida como herramienta de pensamiento y caracterizada como se ha descrito en los párrafos anteriores, transplantada al terreno que ocupa esta tesis, se tornó un marco de pensamiento fructífero y transformador para abordar el escenario cambiante de la preservación del arte de los medios, dada:

- La posibilidad que brinda de estudiar el quehacer concreto (y creativo) de artistas y profesionales en su habitar conjunto con tecnologías, materiales, espacios, lo que deriva en una apertura del espectro de concepciones sobre la preservación (y sus vinculaciones con la memoria y el olvido, la gestión del tiempo y la transmisión cultural). Abordar la preservación en términos de prácticas es hacer el ejercicio de poner un signo de interrogación sobre los significados de la preservación, a partir de la observación de los modos de llevarlo a cabo, así como de los agentes y las relaciones que establecen.

- Su capacidad de vincular transversalmente espacios que mediante otras aproximaciones podrían parecer irreconciliables (los espacios en donde tienen lugar las prácticas de preservación no siempre están claramente definidos: dentro, fuera, en los márgenes, en las intersecciones, en los límites, de los museos, los archivos, las estudios-talleres de artistas y profesionales del arte de los medios). A modo de ejemplo, no es extraño encontrar un artista con obras adquiridas por un museo o colección, mientras que otras permanecen en su estudio. Uno y otro entorno lo habilita a practicas de preservación más o menos regladas que, en ese ida y vuelta, sufren mutuos contagios. La pertinencia de la utilización de este concepto tiene sentido en tanto permite el desplazamiento entre terrenos que aunque aparentemente diversos sus fronteras actuales no son en absoluto rígidas ni intraspasables. En ese transgredir, fluir y conectar espacios es donde típicamente se practica la preservación.
- Su flexibilidad para describir y explicar las relaciones materialmente heterogéneas y complejas que se ponen en juego en la preservación, desarticulando dicotomías (forma-materia; sujeto-objeto; obra-documento; centro-periferia), abriendo la posibilidad de describir cómo se comportan diferentes agentes, cómo se posicionan e interrelacionan en los procesos de mantenimiento, preservación, restauración, documentación, archivo y desecho del arte de los medios. Pensar los procesos de preservación como prácticas permite incluir en un solo movimiento al que preserva y lo preservado, así como su entorno. Esto significa desplazar la mirada desde las acciones exclusivamente humanas (sobre/con/mediante unos objetos), hacia un pensamiento de humanos y no-humanos co-creando mundo.
- La perspectiva cosmopolítica que articula, mediante la que se puede desplegar la multiplicidad de posicionamientos y voces de la escena de la preservación, abordándolos en su dispersión y convivencia, sin priorizar unos (aquellos más visibles o más legitimados) por sobre otros.
- Su idoneidad para producir conocimiento situado.

Como resultado de los puntos mencionados anteriormente, la ecología de prácticas es una herramienta anclada en los casos concretos: en los problemas específicos de los artistas y profesionales en relación a los preservación de sus obras tecnológicas. Esto no quiere decir en

ningún punto que sean problemas meramente individuales. "Cuando te diriges a un profesional [*practioner*], no solo te diriges a un humano con una actividad especializada. Las prácticas son siempre colectivas, y tú te diriges a alguien que pertenece a un colectivo" (Stengers, 2011). Considerando junto con Bruno Latour que el mundo socio-técnico no tiene una escala fija e inamovible, los cambios estructurales entre lo micro y lo social son producidos por los actores, y como investigadores es "justamente lo que deberíamos ser capaces de documentar" (Latour, 1998). Pensar en términos de ecología de prácticas es no producir la delimitación de antemano, confiando en que sus fronteras se establecen y cambian desde adentro.

El personaje del "idiota" apuntado por Gilles Deleuze a partir de la figura de Dostoievski (Stengers, 2010) ilumina la actitud general que esta investigación. La palabra idiota (etimología: del griego *idiótēs*) se utilizaba para señalar a quien se ocupaba sólo de sus asuntos privados, y no operaba en la vida política y pública de la antigua Grecia, poco a poco el término fue adquiriendo su tono peyorativo, y cuando fue adoptado por los romanos ya definitivamente su utilización era sinónimo de menosprecio, algo que con distintas formas siguió conectado con el vocablo durante la Edad Media, el Renacimiento y hasta la actualidad. Deleuze dota al personaje del idiota de un carácter conceptual, cuya presencia funciona como desacelerador de conclusiones e ideas precipitadas, que cuenta con la capacidad de bajar el ritmo de la carrera del pensamiento, que obliga a no dar por sentado que se han agotado los significados de aquello que se busca conocer (Stengers, 2010). Pensar la preservación en términos de prácticas es generar un espacio de dudas ante lo aparentemente obvio, el intersticio que genera el "idiota", la posibilidad de hacer otras preguntas, y construir otras repuestas.

1. El sentido de la divergencia

"Mi defensa de las futuras artes audiovisuales intercede decididamente por la heterogeneidad, por trabajar con la fuerza de la diversidad" (Zielinski, 1997).

Tal como las practicas que estudia Annemarie Mol (2005) con el fin de observar cómo se definen ciertas enfermedades en el campo de la medicina, y su especial interés en visibilizar la multiplicidad de versiones que coexisten en detrimento de las acciones de actores y emplazamientos privilegiados, esta investigación buscó asir la complejidad de la puesta práctica

de la preservación y las relaciones fractales —“relacionadas pero no en todos sus puntos o dimensiones” (Rodríguez-Giralt, 2012)— de estos distintos modos. Es el aspecto divergente, por tanto, la coexistencia en la diversidad sin necesidad de paralelismos, ni complementariedades, que brinda la ecología de prácticas como herramienta conceptual, una pieza clave para abordar la preservación del arte de los medios, respetando y realzando la pluralidad de sus manifestaciones y la complejidad de sus relaciones.

Durante el trabajo empírico, rastreando proyectos sobre preservación de arte tecnológico, he encontrado que la mayoría de las producciones de arte de los medios no pertenecen ni a colecciones museísticas ni privadas. Asimismo he comprobado que los museos de arte contemporáneo en Argentina no coleccionan prácticamente arte de los medios, ni tampoco encaran proyectos de investigación sobre esta temática. Tampoco los archivos cubren prácticamente este terreno, dejando un vacío institucional en lo que a patrimonio de las arte de los medios concierne. No habrá para los conservadores y archiveros futuros, como en el caso Warhol/Amiga, ninguna obra experimental ‘oculta en su propios medios’ para recuperar. Consciente de la abundante producción de obras y proyectos basados en medios electrónicos y digitales, así como la vasta producción científica y oferta formativa en esta área en Argentina, la carencia de circuitos estables de preservación ha sido una llamada de atención para reflexionar sobre cómo efectivamente se estaban conservando y desechando esta creciente cantidad de obras y proyectos.

Haciendo mías las palabras de De Certau (1984), me interesó observar qué ocurría con la “marginalidad silenciosa de la mayoría”, es decir, con toda esa gran cantidad de obras que supuestamente no estaban siendo preservadas (al menos, no lo estaban siendo por las instituciones). Indagar sobre qué ocurre en ese espacio poco conectado, sino desconectado, y en ese sentido marginal, residual o fronterizo, significaba abandonar la exclusividad los casos minoritarios (i.e. aquellas obras que efectivamente entran en los museos y colecciones privadas), y preguntarse por la mayoría. De Certau, en su investigación sobre los consumidores, alerta sobre la actividad de los “no-productores” de la cultura, acciones sin nombres, invisibles y no-simbolizadas, que restan como la única alternativa posible para todos aquellos que, sin embargo, compran y pagan por todos los productos a través de los cuales una economía productivista se articula. La marginalidad se vuelve general, lo cual no significa que quienes son marginales sean necesariamente un grupo homogéneo. De Certau, en diálogo con Michel Foucault, plantea que si el poder se extiende socialmente en forma microfísica como vigilancia y disciplina de los cuerpos, también tiene que existir una forma de resistencia y unos

procedimientos (pequeños y cotidianos) que permitan confrontar o evadir el control. De Certau llama a "traer a la luz las formas clandestinas apropiadas por grupos o individuos dispersos, tácticos y creativos, ya atrapados en las redes de la 'disciplina'" (De Certau, 1984) con el fin de entender cómo se crean las redes de anti-disciplinas, en su caso, en el estudio de los consumidores. Desde el momento en el que De Certau escribe estas palabras hasta la actualidad la visión del consumidor activo, el consumidor-productor o "prosumidor", ha ido ganando terreno. Sin embargo, muchas veces el prosumidor es una ilusión, una nueva forma de consumidor (generalmente de contenidos, más que de plataformas e infraestructuras, posible por el acceso generalizado a las tecnologías de la información y la comunicación) con lo cual investigar dónde y cómo operan los "individuos y colectivos resistentes" sigue teniendo el mismo sentido. Trayendo su lógica al terreno que explora esta tesis, puede decirse que el arte de los medios es aplastado bajo una forma de disciplina que imponen las instituciones patrimoniales que lo excluyen o lo niegan en su especificidad: *"... la primer sorpresa para mí que hay muchos museos que tienen el título de "contemporáneo" pero que en realidad la colección no es contemporánea. Ni el espíritu de la gente que está dentro de los museos tiene una visión contemporánea. Si bien algunas obras son contemporáneas, pero que las coleccionan como si fuesen obras de lo más tradicional"* (Gabriela Baldomá, refiriéndose al caso argentino)²⁰. En este contexto de abandono del arte contemporáneo, y más específicamente del arte de los medios, por las instituciones patrimoniales, observar qué itinerarios silenciosos (o a veces no tanto) y tácticos adopta su preservación y desecho, así como los lugares en donde se produce, es fundamental. Como lo es también cuestionar si esta incuantificable reserva de "modos de preservar" pueden constituir una trama, una red, una madeja que sostenga la transmisión del arte de los medios, tanto o mejor que las instituciones patrimoniales disciplinares que supuestamente están encargadas de ello.

¿Cómo son las prácticas de esos individuos "resistentes" (artistas y profesionales) ante la desaparición de las obras de los medios?

¿Qué acciones se producen cotidiana y/o creativamente vinculadas a la continuidad de las obras?

¿Qué agentes están involucrados?

¿Cómo esas prácticas individuales esbozan una escena colectiva?

²⁰ Las citas a Gabriela Baldomá son extractos textuales de la entrevista que le he realizado el en agosto de 2011 en Rosario, como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

Buscando respuestas a estas preguntas, he podido aproximarme a las prácticas de artistas y profesionales, observar cómo estaban preservando, y cómo desechaban sus producciones, así como los elementos que participaban en esos movimientos y los ensamblajes que se producían en pos de mantener, modificar, abandonar o destruir una obra. Junto con recoger sus acciones, también me ha interesado dejar espacio para que sean los propios artistas y profesionales quienes describan y categoricen las nociones de preservación que explícitamente manejan, o para inferir acepciones que se puedan justificar en base a sus acciones aún no cristalizadas en discursos, pero que sin embargo puedan ser aceptadas por ellos. Las prácticas recogidas muestran una amplia variedad y aunque tienen puntos en los que sus intereses se solapan, sus resoluciones se cruzan y sus problemáticas se asemejan, cada una es específica en sí misma. En el contexto de esta tesis, se presentaran en cinco casos de estudio a través de los que se puede intuir o imaginar otras tantas prácticas posibles.

Isabelle Stengers entiende la divergencia como el primer paso —un movimiento de carácter ético para con la escena estudiada— para aproximarse al estudio de la ecología de prácticas:

... un primer escalón hacia la ecología de prácticas, la demanda de que ninguna práctica podía ser definida como 'ninguna otra', tal como ninguna especie viva es igual a otra. **Aproximarse a las prácticas significa entonces aproximarse a ellas en su divergencia**, lo que significa, sentir sus bordes, experimentar con las preguntas que los profesionales aceptan como relevantes, incluso si no son sus propias preguntas, en lugar de plantear preguntas insultantes que pueden llevarlos a movilizarse y transformar las fronteras en defensas contra del mundo exterior (Stengers, 2005)

La precaución de las palabras de Stengers, enarbolando el valor de las prácticas en su capacidad de delimitarse y calificarse a sí mismas, valorando la divergencia entre ellas y sus especificidades y subrayando la necesidad del investigador de pararse en un lugar más de observador interesado, que de juez tiene su origen en la denominada "guerra de las ciencias". El punto álgido del extenso debate que tuvo lugar cuando la afirmación de que las ciencias eran una práctica *más* y, por tanto, las verdades, la objetividad y las reglas de validación que producen no son verdades separables de las prácticas específicas que las generan. Isabelle Stengers lo explica con las siguientes palabras: "...lo que los científicos escucharon, y lo que los hizo enojar, fue un ataque de rivales académicos y jueces, reclamando que la ciencia era 'solo' una práctica, como 'cualquier', otra, lo cual implicaba que esos rivales y jueces poseían la definición general de qué es una práctica" (Stengers, 2011). Sin embargo, aclara Stengers, que el hecho de que la ciencia sea entendida como una práctica una más no la anula en su singularidad

—una entre muchas otras, pero no *igual* a otras. Entender la ciencia como una práctica, dotada por quienes la practican de unas cualidades cambiantes en relación a las circunstancias espacio-temporales es, por el contrario, celebrar su autodeterminación, su trayectorias, sus valores. Las siguientes palabras pueden servir de clarificación para el punto en cuestión:

...si tomamos la ciencia del movimiento iniciada por Galileo, Heidegger tenía razón cuando enfatizaba que los científicos involucrados no pensaban sobre cuestiones como la materia, el espacio y el tiempo. Pero estaba equivocado en concluir que esos científicos no pensaban. **Lo que importaba para ellos, lo que causaba que piensen, imaginen y objeten positivamente diverge de lo que importan para los filósofos.** Lo que importa para ellos —y dado lo cual pueden subvertir cualquier concepción de espacio, tiempo y materia acordada, incluyendo aquellas aceptadas en su disciplina— es el logro muy específico de una ciencia experimental (Stengers, 2011)

¿Qué trayectorias han ido adoptando filósofos y científicos en relación a las cuestiones como materia, espacio y tiempo? ¿En qué circunstancias sus prácticas han convergido? ¿Qué significaba hacer ciencia o filosofía o *arte* para los científicos, filósofos y artistas del siglo XVI? ¿Qué prácticas configuran la ciencia, la filosofía o el arte en el siglo XXI? Las palabras de Stengers no pueden si no leerse en diálogo estrecho con las cuestión de las definiciones y las fluctuaciones de la negociación de las identidades (aquí las prácticas despliegan su dimensión temporal). Pensar en término de ecología de prácticas es asumir que no puede adjudicarse algo así como una esencia permanente que define qué es la ciencia, la filosofía o el arte por fuera de quienes *hacen* ciencia, filosofía, arte en cada circunstancia, en cada momento del mundo, llevando consigo y modificando las fronteras de las tradiciones, las trayectorias, los valores que su propia práctica encierra. Este hacer arte o ciencia o filosofía no es una acción homogénea. Sus variaciones, sus múltiples modos, sus estrategias y tácticas requieren de un estudio y una descripción pormenorizada. No son obvias o, al menos, no lo son siempre. Sus relaciones y posicionamientos, su ecología, deja tallos más visibles que otros y como señala Warret requiere "ser mapeada cuidadosamente" (2008). Llegada a este punto, interesa señalar que la preservación del arte y la negociación de su identidad está muy lejos de ser un campo tan extensamente estudiado como la creación artística, la filosofía o la producción científica. Incluso las prácticas más legitimadas en esta esfera (p. ej. las que desarrollan los conservadores en los museos) no dejan de tener un alto grado de invisibilidad. Los resultados que arrojan a veces son reconocidos, sin ir mas lejos, la recuperación de las obras experimentales de Andy Warhol. Pero los procesos mediante los cuales los objetivos son cumplidos, han sido sólo esporádicamente

motivo de análisis, cual si "preservar" fuera algo dado estable en el tiempo, auto-evidente, y su significado no fuera producto de incontables negociaciones entre artistas, materiales, conservadores, instituciones (se encuentren ya cristalizadas y asumidas, o aún en proceso).

Aproximarme a la ecología de prácticas de preservación del arte de los medios en su divergencia implicó un compromiso con las preguntas propias de los profesionales que participaron de la investigación y con la experimentación de las fronteras y alcances a las que podrían arribar esas preguntas, interpelándolas sin aplacarlas. He propuesto en algunos casos preguntas que no les eran propias, pero que se evidenciaron relevantes para su quehacer, y que han sido aceptadas por ellos (Stengers, 2005). Los casos I y II responden más a la primera de estas premisas (i.e. basarme en las preguntas de los profesionales y extender su límites): tanto en el trabajo de recuperación de la *Torre de América* llevado adelante por Wustavo Quiroga, como en la obra *Van Gogh Variationen* de Marcello Mercado, las preguntas que vinculaban la posibilidad de preservación con la apertura de las nociones de historia y archivo ya estaban presentes. Mi trabajo como investigadora consistió en identificarlas y en tomar algunas de ellas para extenderlas, explorarlas, probar, tal vez, otros límites. Los casos III y IV se orientan más a la segunda de las posibilidades, siendo que como investigadora deslicé mis propios cuestionamientos sobre la materialidad y la memoria hacía los procesos de reconstrucción del *Minuphone* a cargo de Marcelo Marzoni y hacia la Bienal Kosice organizada por Objeto A. En ambos casos, estas cuestiones fueron asumidas como relevantes por los profesionales dado que, aunque no habían sido conceptualizadas por ellos mismos, sus prácticas las manifestaban. Finalmente, el no-caso que cierra el estudio de prácticas de preservación realizado se apoya en mi construcción particular sobre los modos de olvidar, revelando mi posicionamiento: aspectos de mi propia practica investigadora.

2. Producir conocimiento situado

En el debate sobre la posibilidad de 'objetividad' en la producción del conocimiento, Donna Haraway (1995), definió la producción de conocimiento situado como aquel conocimiento local, que responde a su lugar de inscripción, y que a su vez tiene un efecto en el entorno al que apunta, interpelándolo y potencialmente modificándolo. La aportación radical de Haraway es que este conocimiento (que también denomina objetividad feminista) local, parcial, no lo convierte en menos objetivo de aquel que se auto-proclama global. El conocimiento parcial es la

antítesis de las perspectivas totalizadoras, y una alternativa al relativismo. La objetividad entonces "dejará de referirse a la falta visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y especificarla, la moraleja es sencilla; solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva" (Haraway, 1995).

Este conocimiento parcial, y ambicioso al mismo tiempo —una ética localizada (Zafra, 2005)— no es sencillo de producir. Haraway, acompañada por otras feministas, propone construir una perspectiva "desde abajo" (Haraway, 1995), desde el lugar de los conocimientos subyugados, olvidados, invisibilizados. Un punto de vista que no debe ser romantizado, sino mantenerse alerta y someterse a revisiones críticas. Justamente su posición, precarizada pero nada inocente, puede facilitar esta tarea. La tarea de "construir mundos menos organizados en torno a ejes de dominación" (Haraway, 1995). Estos conocimientos no legitimados, fronterizos o dispersos — que son muchos, casi todos— no dejan de ser un grupo heterogéneo. Como la "gran marginalidad de la mayoría" de De Certau, Haraway no torna esa mayoría un grupo uniforme. De esta forma:

No hay manera de «estar» simultáneamente en todas, o totalmente en algunas de las posiciones privilegiadas (subyugadas) estructuradas por el género, la raza, la nación y la clase. Y ésta es sólo una corta lista de posiciones críticas. La búsqueda de una posición «llena» y total como ésta es la del perfecto sujeto fetichizado de la historia opositiva que a veces aparece en la teoría feminista como la esencializada Mujer del Tercer Mundo (Mohanty, 1984 en Haraway, 1995)

En esta línea de producción de conocimiento situado —por tanto, localizado, parcial y objetivo (entendiendo lo objetivo como "objetividad encarnada")— se comprende la elección de la ecología de prácticas como herramienta de investigación, y como eje vertebrador de un mundo de divergencias. La utilización de esa herramienta, me compromete como investigadora en términos políticos y éticos con aquello que estoy estudiando, e incluso a asumir que el desarrollo de la investigación es capaz de incidir también en ese espacio. El proceso de esta investigación ha sido posible en el encuentro con los conservadores, artistas, curadores, obras, documentos, proyectos y tecnologías involucrados en las prácticas de preservación que he estudiado. Ese encuentro exigió —y exige más aún ahora, al momento de la escritura— una responsabilidad. El conocimiento situado que el objeto de estudio sea abordado como un agente activo, "no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento «objetivo»" (Haraway, 1995).

El feminismo "ama" las políticas y "las ciencias de la interpretación, de la traducción, del tartamudeo y de lo parcialmente comprendido" (Haraway, 1995). Articulando la noción de ecología de prácticas divergentes y enmarañadas, proponiendo una perspectiva vulnerable y resistiéndome a la simplificación de saber de antemano qué es y dónde ocurre la preservación del arte de los medios, he intentado poner en práctica este tipo de ciencia: aquella que busca *otras versiones del mundo*. Aquella que describe y escribe sobre lo que no se ha escrito en otras partes.

II. Seguir los materiales

Los últimos años han sido testigos de un crecimiento renovado del interés en incorporar los *materiales* como agentes activos en la investigación que emerge en distintos espacios disciplinares o bien en sus cruces y desbordes. Desde el estudio de la producción tecnocientífica (Latour, 2008), la ontología orientada a objetos (Bryant, Srnicek, & Harman, 2011; DeLanda, 2012), la arqueología de los medios (Ernst, 2012; Huhtamo, 2013; Parikka, 2012) así como investigaciones que abordan objetos disímiles como la música (Pinch, 2008), las ciudades (Thrift, 2004), el género, el diseño de políticas o el arte (Domínguez Rubio, 2014; Elkins, 1999) emerge un denominador común: el énfasis en que las acciones y relaciones exclusivamente humanas (o que focalizan meramente en el aspecto humano de esas acciones y relaciones) no provee suficiente información para dar sentido a los ambientes heterogéneos que habitamos. Esta premisa de los "nuevos materialismos" ha sido empleada en el campo artístico para proponer una superación de la dicotomía forma/materia aboliendo la supremacía que, en disciplinas como la Historia del Arte, la primera suele ostentar sobre la segunda, reivindicando así una función de los materiales como elementos activos en la consecución de las obras. Vilém Flusser analizaría esta co-producción entre el fotógrafo y su cámara (entendida como "programa" fotográfico, como aquello que la cámara en tanto máquina es capaz de hacer): "la comparación de la intención del fotógrafo con el programa de la cámara muestra que hay puntos en que ambos convergen y otros en que divergen. En los puntos convergentes ambos actúan en conjunto, y en los divergentes, se contradicen. Cada fotografía es un resultado de la cooperación y de la contradicción entre la cámara y el fotógrafo" (Flusser, 2001). Los materiales —sus propiedades de envejecimiento, los tiempos de su obsolescencia— contribuyen radicalmente a la dimensión temporal de la obra de arte, inscriben la duración en el producto

final y, por tanto, están directamente vinculados a la preservación. Contrariamente a la visión que describe el arte de los medios como un conjunto de propuestas inmateriales —pura información— abordar las características materiales de las tecnologías electrónico-digitales es fundamental en términos de preservación, en tanto escenario en que “lo que hacen los humanos” se ve evidentemente desafiado por estos materiales, tal como el caso Warhol/Amiga deja ver. Desde este punto de vista, y considerando que “los códigos del mundo no están quietos, a la espera de ser leídos. El mundo no es materia prima para la humanización” (Haraway, 1995), sería improbable (y antes que nada infructuoso) estudiar la preservación del arte de los medios, los valores que proclama, los modos que propone, y las transformaciones que busca producir basándome únicamente en lo que hacen los humanos, y olvidando lo que hacen los materiales.

Pero, ¿qué significa exactamente abordar lo 'material' en las prácticas de preservación del arte de los medios? Esta pregunta puede insertarse en una larga trayectoria de estudios y debates sobre cómo el mundo material explica lo social (desde Karl Marx), cómo los espacios estructuran prácticas sociales (Bourdieu, 1997), cómo los arreglos materiales posibilitan y limitan la interacción social (Giddens, 1984; Goffman, 1961), o cómo lo material y lo social co-construyen el mundo en el que habitamos (Latour, 1998; Pinch, 2008; Domínguez Rubio, 2014). Cercana a esta última forma de abordar la relaciones socio-materiales, y en concordancia con la noción de ecología de prácticas que empleo como 'herramienta de pensamiento', lo material no sería aquello a través de lo que se explica el mundo social, sino que *pasa a ser parte de lo que debe ser explicado*. La distinción entre formas puramente sociales, y el resto del mundo (los no-humanos) tiene poco sentido en tanto que lo humano y lo no-humano siempre se encuentra mezclado (Pinch, 2008). Es justamente en el tejido de relaciones entre humanos y no humanos en donde se abre la oportunidad de “mantener unida a la sociedad como totalidad duradera” (Latour, 1998). El comportamiento de los materiales abordado como *natura naturans* (naturaleza creadora), en oposición a la noción de *natura naturata* (naturaleza pasiva), significa que se entiende a los materiales como “elementos activos y constitutivos en la producción de formas sociales, relaciones y significados” (Domínguez Rubio, 2014). Esto no significa que se le otorgue a las distintas entidades la misma capacidad de actuar intencionada o significativamente, sino que implica asumir que los no-humanos “son capaces de otras formas de acción” (Domínguez Rubio, 2014), que no son reducibles a la agencia humana (Coole, 2010).

Pese al interés común de mostrar que el mundo no se encuentra escindido en algo que son las relaciones sociales, de las que poco a nada tienen que objetar los objetos del mundo material, los teorizaciones sobre la superación de la escisión entre humanos y no-humanos (y: texto y

contexto, materia y forma, sujeto y objeto) son múltiples y no necesariamente compatibles, así como los modelos para abordar la noción de agencia. Para los propósitos de esta investigación me he basado fundamentalmente en los modos de abordar los materiales propuesto por Tim Ingold (2009) quien parte de una concepción deluziana de la materia entendida como materia-flujo (Deleuze & Guattari, 1977), y la asociación de estos flujos-materiales cuando dan lugar distintas tipologías de obras tal como la propone Fernando Domínguez Rubio (2014).

1. Cosas indómitas y objetos estables

Tim Ingold distingue las 'cosas' [*things*] de los 'objetos' [*objets*], entendiéndolos por estos últimos una entidad auto-contenida y de vocación invariable. Las 'cosas', en cambio, son fluidas y se presentan en un permanente devenir. El descubrimiento, recuperación y puesta en valor de las obras experimentales digitales de Andy Warhol muestran dos momentos, instancias o posicionamientos distintos de estas obras: antes del proyecto Warhol/Amiga lo que el museo alojaba eran cosas, mientras que posteriormente al mismo, las mismas se transformaron en objetos. Frente a las 'cosas' como flujo, los objetos buscan permanencia, y requerirán del museo de unos procedimientos y unas infraestructuras de mantenimiento que las estabilicen en esa posición objetual específica (como obras de arte, valiosas, intemporales), impidiendo que vuelvan a su estado previo, que se revelen en la forma indómita de las cosas. El museo se convertirá, siguiendo a Domínguez Rubio (2014) en una "máquina objetivadora" [*objectification machine*]. La capacidad del museo de lograr la objetivación dependerá, en gran medida, de los materiales que deban ser domesticados.

Algunas obras permiten su estabilización sin ofrecer demasiada resistencia. A éstas, Domínguez Rubio las caracteriza como obras dóciles [*docile*]. Las obras que tienden a la docilidad, la pintura al óleo como ejemplo por excelencia, lo son en tanto que los museos y las instituciones que las cobijan se han organizado a su imagen y semejanza. Su encomiada estabilidad, la holgura con la que caben en los criterios de clasificación y se adaptan a sistemas estándares de portabilidad no son sino resultado de unos parámetros de lo deseable que se ha ido moldeando, en la práctica, a su medida; al mismo tiempo ellas ayudan a sostener y reproducir este modelo.

A la pregunta acerca de cuántas veces se han re-pintado las esculturas de las terrazas de la Fundación Miró en Barcelona, que su emplazamiento a la intemperie exige, la respuesta será: todas las necesarias para que para sus tonos vivos no pase el tiempo, ni los vientos, ni las lluvias.

La pintura de estas obras es puramente mantenimiento, cotidianidad dentro de las tareas asignadas a los conservadores del museo. El caso de las esculturas de Miró, muestra que el hecho de *tender a la docilidad, no significa que sean estables por sí mismas*. En sus estudio sobre las prácticas de mantenimiento de la señalética del metro de París, Jérôme Denis y David Pontille remarcan:

...para quienes los reparan y monitorean los carteles nunca han sido verdaderamente estables. Sus colores se desvanecen, envejecen, sus superficies se llenan de moho, son robados, se rompen... La consciencia de la inestabilidad de los carteles de señalética y los cambios que atraviesan están en el corazón de estos trabajadores (...). **El trabajo de mantenimiento consiste, entonces, en identificar los peligros de la variabilidad en un sistema que busca, para el bien de los usuarios, ser inmutable** (Denis & Pontille, 2014. El resaltado es mío)

Como los carteles de París, ninguna obra de arte es completamente estable y, generalmente, en el seno de los museos se trabaja con el fin que de que esa variabilidad pase inadvertida, parafraseando a los autores citados, *para el bien de los visitantes*. En su transformación, las esculturas de Miró aparentan *más* originales y *más* auténticas de lo que serían si se exhibieran con los rastros del deterioro ambiental, cumpliendo la premisa latouriana de que la fortaleza de los artefactos reside en su capacidad de devenir "móviles inmutables" (Latour, 1986). Las esculturas de Miró mantienen la ilusión de "permanencia e intemporalidad que típicamente rodea los artefactos" (Domínguez Rubio, 2014), y su presencia garantiza, ante todo, la ilusión de *continuidad sin cambios*. Asegurar la continuidad de lo existente tiene un coste y una gran cantidad de trabajo; una labor necesaria cuando el museo busca "ganar legitimidad cumpliendo su rol de cuidador neutral encargado de preservar nuestro patrimonio cultural" (Domínguez Rubio, 2014). Las obras que se comportan dócilmente, aparentando continuidad y estabilidad, reproduciéndose como objetos culturales, facilitan al museo desempeñar este cuestionable rol y, al mismo tiempo, logran la estabilidad y reproducción de la propia institución.

Lo que hoy es típicamente dócil y rutinario, no siempre lo fue... la pintura al óleo otrora también fue considerada inestable. Hoy le toca al arte de los medios desplegar su resistencia a la objetivación en todo su esplendor: el arte de los medios tiende a lo "indisciplinado" [*unruly*] (Domínguez Rubio, 2014). La obsolescencia tecnológica, como uno de los desafíos más urgentes que plantea su preservación, mal permite la domesticación, tampoco lo hacen la multiplicidad de elementos que suelen integrarlas, la procesualidad de su comportamiento, las versiones sobre una misma obra, e incluso en muchos casos, la ausencia completa de objeto artístico. Tal

como el caso Warhol/Amiga enseña, las obras indisciplinadas no encajan en las dinámica existentes, tornándose disruptivas y "forzando nuevas colaboraciones y reajustes, rompiendo fronteras y desafiando las posiciones sujeto-objetos institucionalizadas" (Domínguez Rubio, 2014). Mediante estos reajustes, la institución también va cambiando. En otras palabras, las obras indisciplinadas permiten la transformación de la institución y sus dinámicas (Domínguez Rubio, 2014).

a. Dóciles e indisciplinadas, un problema de gradientes

A pesar de que he generalizado que las obras de arte de los medios tienen a ser indisciplinadas, cabe matizar que los grados de docilidad o indisciplinada no caracterizan una tipología determinada de obras, sino los efectos que diferentes comportamientos materiales producen dentro de un contexto específico. "El secreto de la longevidad cultural no yace en la sofisticación de un medio, sino en la relación de la obra de arte con ese medio" (Rinehart & Ippolito, 2014). La pintura al óleo, habitualmente es un material relativamente dócil (estabilizable, clasificable, cognoscible) dentro de las instituciones museísticas actuales, sin embargo, puede tornarse absolutamente indómita en algunos casos. Es interesante observar que cuando no se logra la estabilidad, cuando falla el sistema objetivador, saltan a la luz todos los procedimientos encubiertos que se llevan a cabo para mantener una obra. El caso de la restauración del *Ecce Homo* pintado en los muros de la Iglesia del Santuario de Misericordia de en Borja (Zaragoza, España) es demostrativo de las consecuencias potenciales de una "falla" en el sistema de invisibilización de las acciones de conservación que sostienen las de arte. La historia se centra en una mujer, Cecilia Giménez, 85 años, devota de la iglesia, quien decidió intervenir y restaurar el *Ecce Homo* que el paso del tiempo había maltratado, y el descuido institucional había postergado. Su desconocimiento sobre las técnicas de restauración acabó convirtiendo en palimpsesto la pintura, imponiendo su versión personal completamente ajena a la original (ver imágenes 8 y 9). Cecilia rompió los códigos de la conservación-restauración, posiblemente aún sin saberlo. Su historia se *viralizó*, y surgieron cantidad memes y aplicaciones relacionadas (ver imagen 10). La historia llegó a su punto culmine cuando la compañía aérea Ryan Air puso un vuelo a Zaragoza llamado *Ecce Homo* que por un cifra insignificante permitía ir a conocer la restauración en persona.

Este accidente, esta irrupción inesperada, fue suficiente para que la pintura del *Ecce Homo* "nos deleve la compleja red de elementos y entidades que la sostienen" (Rodríguez-Giralt, 2012).²¹ Y la pregunta emerge casi por sí sola: ¿se preserva mejor una obra digital *inexplorada* de Andy Warhol alojada en su propio archivo, que un cuadro mural *toscamente re-pintado* por alguien que solía ostentar típicamente el papel de visitante y los memes generados a partir de esa acción? "La legibilidad de las obras de arte como "objetos" significativos e intencionados tiene a ser un logro bastante frágil" dice Fernando Domínguez Rubio (2014). Y sus palabras encuentran su sentido más acabado frente a la historia del *Ecce Homo* de Borja.



Imágenes 8 y 9 Izq. *Ecce Homo* (pintura, s. XIX). Santuario de Misericordia de la localidad de Borja, Zaragoza. **Der.** Restauración realizada en el año 2012.

²¹ Más allá de la caricaturización, la historia del *Ecce Homo*, como la de Warhol/Amiga, pone sobre la mesa el debate sobre la autoridad experta, sobre quien tiene un conocimiento válido y quien no, así como sobre la legitimidad para intervenir una obra (¿por qué una mujer devota no podría restaurar su Cristo abandonado?) A los especialistas sobre arte y conservación, la acción de Cecilia les resultó una perpetración. Pero a la gente, sí les gustó y lo demostraron por todos los canales posibles, sobre todo las redes sociales. Preservando así la memoria de una obra que hasta el momento había sido escasamente conocida.

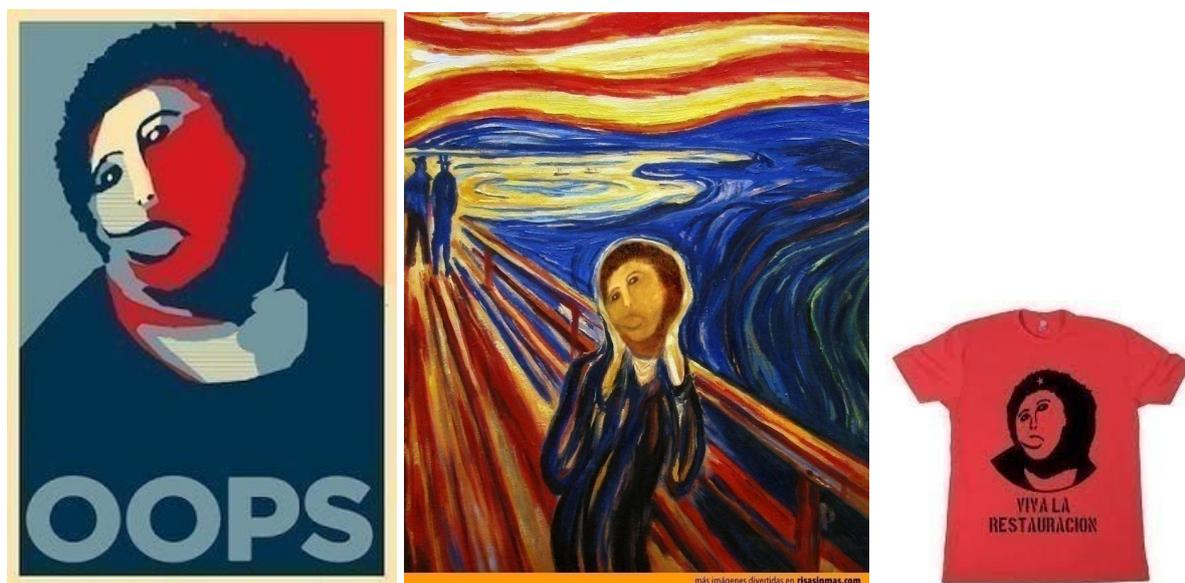


Imagen 10 Memes y productos derivados de la restauración del *Ecce Homo*.

b. La indisciplina del arte de los medios

En las colecciones de los museos —sobre todo aquellos que albergan obras artísticas producidas mediante técnicas tradicionales— la estabilidad material es un requerimiento central para preservar la autenticidad de las piezas. En esta continuidad material está inscrita la conexión entre la forma artística y la intención del creador, por ende cuidarla es preservar el *valor* de la obra. Los objetos dóciles a los que refiere Dominguez Rubio son aquellos que permiten más fácilmente esta continuidad, y por ende “son elementos esenciales en la creación de continuidades organizacionales e institucionales” (Dominguez Rubio, 2014). En cambio, como ya he mencionado, el arte de los medios tiende a comportarse indisciplinadamente en el seno de los museos y las instituciones de la memoria, lo cual empuja a estas últimas a plantearse cambios organizativos y de jerarquías para poder garantizar su cuidado (Domínguez Rubio, 2014). Posiblemente el logro más radical del arte de los medios como vector de cambio institucional haya sido convertir la premisa de la 'preservación mediante la estabilización' a la consigna de la 'preservación a través del cambio' (Ippolito, *et. al.* 2003) revisada en extenso en el capítulo anterior. La necesidad constante de modificar el sustrato material de la obra en pos de sus supervivencia (mediante estrategias como el reemplazo, la migración, la emulación, la reconstrucción), cuestiona la estabilización-objetivación de las obras como condición *sine que non* del mantenimiento de su valor. Asimismo, otras nociones como la autenticidad, las

versiones, la integridad y la identidad de una obra, así como el vínculo entre el archivo y la colección han sido puestas sobre la mesa de discusión. La función del museo se ha transformado, solapando a su misión de "cuidado" otra: la de señalar qué es arte y que no (Groys, 2003), necesaria para lidiar con el arte de los medios —y previamnete los ready mades, la performance, el arte concreto...— tan profusos a indiferenciarse de otras prácticas generadoras de conocimiento, incluso de "la vida misma".

Las aproximaciones a la preservación ancladas en el cambio (visible) poco a poco tienden a volverse predominantes en la escena institucional vinculada al arte de los medios. Esto me ha llevado a pensar si era posible que la "máquina objetivadora" sigue cumpliendo sus *mismos* propósitos (de permanencia y auto-reproducción) mediante con *otras* estrategias. Estrategias que aún se le escapan de las manos, que producen desajustes, que todavía contienen aspectos indómitos, pero sobre los que se está trabajando en pos de amansarlos, y en cuyo proceso cambiarán los protocolos de la propia institución. Cambiará la institución.

Sin embargo, no dejan de ser estos procesos (y esas aproximaciones) sólo una parte de los múltiples modos en los que se practica la preservación del arte de los medios. La respuestas sobre la permanencia del arte de los medios más allá de las instituciones son mucho más elusivas. La estabilización del arte como una acumulación de objetos individuales, continuos y legitimados es una forma de preservación, de las tantas posibles. La permanente transformación de las bases materiales del arte —cuando esta continuidad no es posible, como en el arte de los medios— es *simplemente* otra forma. Pero en ninguna de ellas se agotan las prácticas posibles para preservar el arte de los medios. Los casos que se presentaran en esta tesis intentan dar cuenta de algunas de esas otras posibilidades: prácticas en cada uno de cuyos escenarios y bajo cuyos parámetros específicos y concretos se vuelve a barajar la tendencia a la docilidad o la indisciplina de las tecnopoéticas que buscan preservar.

2. Hilos creativos: tejer infraestructuras

A diferencia del "miedo a la materialidad", traducida como la exclusión de lo material del dominio de la interpretación histórica y la producción teórica en el arte (Elkins, 2008),²² el interés y una cierta "sensibilidad" hacia los materiales no es una cuestión nueva en las dinámicas de trabajo de conservadores-restauradores y archiveros. Los materiales, sus usos, sus curvas de envejecimiento o los elementos externos que los alteran han sido el objeto de estudio de estos profesionales, en pos de desarrollar estrategias de conservación preventiva, así como protocolos para la restauración de obras coherentes, justamente, con esos materiales. Los conservadores son compañeros de viaje de los materiales, y sus aliados para que permanezcan lo más fieles a sí mismos a lo largo del tiempo, en base, eso sí, a los principios de fidelidad consensuados por ellos mismos, como por ejemplo la historicidad, la reversibilidad, la originalidad y la autenticidad.

Siendo los conservadores aquellos profesionales que históricamente han trabajado sobre los aspectos materiales del arte y sus propiedades cabe preguntarse por qué no han podido acompañar el arte de los medios en su justa medida. Los conservadores muchas veces se han "enojado" con los materiales digitales, en tanto tendían a configurar obras indisciplinadas. El caso Warhol/Amiga representa, de alguna forma, este nuevo escenario de desafíos para la preservación frente al que del arte de los medios coloca a los acervos de los museos. Ha saltado a la vista que, aún siendo sensibles hacia los materiales y sus fluctuaciones, desde la conservación no se les otorgaba lo que Domínguez Rubio denominará "la dignidad heurística" (2014). De alguna forma, la ubicuidad de los materiales en las prácticas de conservación del arte no se correspondía con la designación de un rol activo de los mismos, más allá de su condición de herramientas, vehículos o canales del significado (encarnado en la forma e el discurso) de las obras. Unos canales que, definitivamente había que cuidar, pero siempre en pos de que el mensaje (aquello que estaba más allá de su encarnación material) pudiera seguir siendo legítimamente transmitido.

²² James Elkins continúa: "En la historia del arte, es un tópico, un lugar común, afirmar que la disciplina está interesada en la materialidad y la fisicalidad. Pero es un hecho, desagradable, que la gran mayoría de historiadores y críticos de arte no quieren explorar más allá del punto en el que la escritura se torna difícil" (Elkins, 2008). Los asuntos materiales son, por tanto, circunscritos al terreno de la creación. La escisión entre las "buenas intenciones" y la realidad concreta de la investigación radica en lo que el autor califica como la "dificultad de hablar de la materialidad frente a objetos individuales" sumada a la *lentitud* que supone encarar este tipo de estudios, frente a los tiempos que exige la Academia. Una velocidad tiene consecuencias directas para los tipos de preguntas que se pueden hacer alrededor de la materialidad (Elkins, 1999). Esta perspectiva sobre la necesidad de "ralentizar" los tiempos de investigación para poder dar lugar a otros elementos y otros vínculos, trajo a mi memoria el ejercicio de Kwastek, Katja y Hamilton, Kevin de cruzar las propuestas de "slow media" con el arte de los medios, proponiendo la perspectiva de análisis: "slow media art" (2014).

Muñoz Viñas (2003) en su teoría contemporánea de la restauración propone que el objetivo de los conservadores es recuperar el “valor simbólico de la obra”, siendo el soporte de este valor “la imagen que funciona como aspecto” (García Morales *et al.*, 2014). Esta visión dicotómica del arte en la que los materiales (estructuras, tecnologías, soportes) y las narraciones (el aspecto en dónde radica el valor simbólico) conlleva implícita una asimetría entre forma y materia, y produce consecuentemente una organización jerárquica en el seno de los museos y colecciones —que Fernando Domínguez Rubio (2014) analizará en el caso del MOMA— entre quienes ostentan conocimiento sobre la primera (los curadores), y quienes trabajan con la segunda (los conservadores-restauradores).²³ El conocimiento de los conservadores les permitiría hacer juicios científicos acerca de los aspectos materiales de la obra, pero no sobre su significado; lo que redundaría en que, si se requiere una intervención fuera del mantenimiento ordinario de las piezas, esta debe estar aprobada por el Departamento de Curaduría, “quienes tienen la autoridad última para decidir cuando un tratamiento de conservación compromete el sentido de la obra y su integridad estética” (Domínguez Rubio, 2014).

Si se repasa los principios de conservación ya mencionados (i.e. historicidad, reversibilidad, originalidad y autenticidad) encontraremos que en ellos yacen los gérmenes que permiten sostener una definición de 'arte' como aquel objeto que puede seguir siendo legible, como el “producto original, único y auténtico de la agencia creativa del artista” (Domínguez Rubio, 2014). Principios que avalan la unión de la obra al genio creativo y, por ende, el hecho de que la forma (la imagen) deba ser respetada si se quiere seguir teniendo entre manos una obra de arte. Aquí se hace evidente un pensamiento dualista sujeto/objeto y forma/materia, y la sumisión de las segundas partes de los binomios ante las primeras. Pero también se evidencia una conceptualización de la obra como una entidad previa al trabajo del conservador sobre la misma, quien debería operar necesariamente como una mano invisible para no trastocar la conexión entre la obra y el artista provocando su pérdida de valor. Una gran parte del arte

²³ A partir de esta conceptualización que escinde la forma (imagen, portadora del valor simbólico) y materia (estructura), Lino García Morales diseñó la metodología de conservación evolutiva A3 que se propone la preservación del arte de los medios a través de la recreación de las estructuras materiales que lo subyacen de tal forma que no repercutan visual ni perceptivamente en la imagen de las obras: “La conservación *evolutiva* introduce una estrategia nueva, la *recreación*, que redefine la estructura a la vez que mantiene el aspecto. Por lo que sí ofrece las garantías de conservación de la eficiencia funcional y del valor simbólico del objeto. Es precisamente en la *estructura* tecnológica donde opera el cambio para que permanezca el *aspecto*” (García Morales *et al.*, 2014. La cursiva es de los autores). Y continúa: “La mayor potencia de la metodología A3, independientemente de la superación de la obsolescencia, es la documentación de la obra en términos de información. De manera tal que, en el peor escenario, la obra se podría reconstruir íntegramente (como si de una obra alógrafa se tratara y A3 fuese una especie de sistema denotación” (García Morales *et al.*, 2014). Aún pudiendo convertirse en una aproximación de gran utilidad para una serie de obras, esta metodología no puede generalizarse en tanto no considera las relaciones fluctuantes y específicas de cada obra con sus tecnologías.

contemporáneo, y definitivamente el arte de los medios, deja poco lugar a "manos invisibles" en la preservación. Los materiales orgánicos de algunas obras se pudren, las tecnologías de otras se vuelven obsoletas, aquellos caramelos apilados consumibles durante una exposición deben ser repuestos y ya no se encuentran en el mercado, y la fabricación de estas bombillas hoy se encuentra prohibida por ley. Incluso los proyectos de preservación más audaces que han lidiado con estas cuestiones como *Variable Media*, DOCAM o *Digital Art Preservation* se sirven de la entrevista al artista como garantía de que, aún siendo necesariamente visible la participación del conservador en la estructura material de la obra, esta intrusión se encuentre avalada por éste; seguidamente: nada de la identidad y el valor de la obra estaría siendo modificado. Ninguna entrevista, en su intento de respaldar la labor de los conservadores, ha podido evitar que su tarea activa, e incluso creativa, haya quedado expuesta. En ocasión de su entrevista a la artista Eulàlia Valldosera, Blasco Gallardo agudamente estima:

Entrevistar a un(a) artista es una experiencia que, aunque tenga menos apariencia documental, añade material a la memoria de una obra, crea nuevo contenido que parece representarla. Pero si la obra se entiende como un ocurrir constante, en realidad se hace que esta siga en movimiento, enraizándose en nuevos lugares y situaciones. Por ello, **al acercarse a través de la entrevista, hay que ser consciente de que se está entrando a formar parte de la práctica artística que se documenta, asumiendo esa responsabilidad que supone modelar junto con otros lo que alguien comenzó en un momento determinado** (Blasco Gallardo, 2012. El resaltado es mío)

Este parlamento evidencia aquello que en las prácticas de conservación y restauración resulta más esquivo (o bien, que se quiere esquivar): que una obra no es un objeto cerrado que se cruza con un conservador que le ayuda seguir un camino estable hacia el futuro. Por el contrario, es en el encuentro de la obra con el conservador en donde se produce la preservación, se traza el camino hacia el futuro, se realizan la obra y el conservador.²⁴ Como los cuerpos de AnneMarie Mol (2005) los objetos artísticos no se mantienen juntos por una coherencia que los precede, tampoco el arte de los medios mantiene una coherencia objetual *per se*, sino a través de las múltiples estrategias y las infraestructuras que operan para mantenerlo. La preservación es una "gran articuladora" de estrategias para la permanencia y la cohesión de la identidad. En ese sentido, las prácticas que despliega son un terreno rico para observar la amplitud de

²⁴ Entendiendo por conservadores y obras/proyectos de arte de los medios quienes cumplan esos roles en las prácticas de preservación divergentes estudiadas. Considerando que las tecnologías de la información y comunicación, han facilitado los medios para radicalizar y extender las prácticas de preservación y archivo más allá de los límites de las instituciones de la memoria, este encuentro entre conservadores y obras no puede ser circunscripto a determinados tipos de profesionales parte de los Departamentos de Conservación-Restauración o Registro los museos.

posicionamientos que una obra puede ir adoptando en sus trayectorias, aparentando a veces una singularidad sin quiebres y otras desplegándose en su vasta multiplicidad. El arte de los medios, tiende más a la segunda de las trayectorias, tanto es así, que en su análisis sobre el net art, Anne Laforet propuso la lógica de los museos de arqueología —y no la de los de arte— como el entorno idóneo para albergarlo en su multiplicidad de versiones (Laforet, 2009).

Así como a través de la práctica, la materialidad del arte de los medios se constituye como tal, y los materiales involucrados se posicionan en un gradiente de (in)docilidad, las infraestructuras que permiten la producción de esas prácticas también pueden adoptar un carácter relacional y temporal (Star, 1999; Lezaun, 2013). En este sentido, una tecnología, por ejemplo, que puede funcionar como infraestructura en una determinada práctica, pueden no serlo, en la práctica de quienes diseñan esas tecnologías, convirtiéndose en su objeto de trabajo. Esta apertura del concepto de infraestructuras es útil en tanto que las infraestructuras relacionales no coinciden ni espacial, ni materialmente con las instituciones, léase archivos, museos, bibliotecas, ni siquiera con sus Departamentos de Conservación específicos. Las infraestructuras conectan con las prácticas que las involucran, y por tanto sus límites no están establecidos de antemano. Esta conceptualización permite articular espacios, personas y materiales que operan en conjunto, con independencia de las fronteras aparentes que los separan. Asimismo, permite distinguir en un mismo espacio, la emergencia de diversas infraestructuras. El archivo de *The Andy Warhol Museum* con su mobiliario, su sistema informático, su jefe de archivo y sus colaboradores no sería una infraestructura de mantenimiento y preservación *per se*. La metáfora de la red (Latour, 2008), y más aún, una forma enmarañada específica de la red, la madeja [*meshwork*] (Ingold, 2008), puede ser reveladora para pensar modelos de infraestructura, coherentes con la noción de ecología de prácticas, capaces de sostener el mundo en el que desenvuelven las prácticas de preservación.

'Madeja' es un concepto que Tim Ingold toma de Lefebvre (1991 citado en Rodríguez-Giralt, 2012) como una "malla en constante devenir": "En ella no hay ni interior ni exterior. Sólo superficies de todo tipo, con varios grados de estabilidad y permeabilidad. Tales superficies, empero, son sólo interficies entre líneas, cosas, humanas y no humanas, que fluyen y se encuentran compartiendo un mismo devenir" (Rodríguez-Giralt, 2012). La madeja no interconecta, organiza y distribuye elementos previamente existentes, es ella misma un producto relacional. En la madeja no hay puntos, hay líneas enmarañadas que en su ir relacionándose conforman las 'cosas'; un espacio relacional, "generado de redes de relaciones entre elementos heterogéneos" (Rodríguez-Giralt, 2012), que se pierden, si se pierde su

relación. La materia en su fluir traza líneas, éstas se enmarañan, conforman madejas. La materia es humano y es no humano, es aparatos y es mundo biológico. Lo que es material y lo que no, lo que está vivo y lo que es inerte, se distingue en el propio devenir de la madeja, no antes, y nunca es general. La madeja no focaliza exclusivamente en los cruces y en los nodos, son las propias líneas (las relaciones) su objeto de interés. La madeja es una forma de preguntarse por la vida y por los modos de vivir (Rodríguez-Giralt, 2012):

[La vida] no es misión o resultado previsible. Tampoco algo que vaya de un punto a otro, ni que tenga un claro origen o final. **Vivir es desarrollarse, abrirse al mundo. Vivir es moverse. Proyectar. Deambular** (Ingold, 2005). **Sabemos que estamos vivos, nos dice, porque devenimos. Es decir, porque nos enmarañamos con el mundo en un proceso abierto que desborda toda concepción finalista o telenómica** (Rodríguez-Giralt, 2012)

Las prácticas de preservación que se presentan en esta tesis son diversos modos de “enmarañarse en el mundo”, distintas formas de devenir. Ingold (2012a) explica la que madeja tiene espacio para la vida y la imaginación porque “es una maraña en donde cada línea posee un final abierto y puede ser continuada y extendida”(Ingold, 2012a). Ingold entiende este proceso de “jalar de la líneas” como un proceder creativo, o mejor dicho, la creatividad radica en la capacidad de llevar adelante este despliegue desde lo material. La creatividad es la práctica de extender líneas y participar, así, en el proceso de cambio de la madeja. La creatividad es el mismo proceso de creación (y la preservación puede ser entendida como un proceso de creación). La madeja que mantiene un “compromiso con lo múltiple y lo fluido; **la sensibilidad hacia un mundo inconcluso y en constante transformación**” (Rodríguez-Giralt, 2012. El resaltado es mío) elude la crítica que desde el feminismo, por ejemplo, se ha hecho a la metáfora de la red como totalidad abarcadora en donde todo elemento es potencialmente enrolable²⁵. En la madeja los 'afueras' y los 'adentros' no son totales ni permanentes.

Vuelvo por un momento al gradiente de obras dóciles e indisciplinadas que proponía Domínguez Rubio (2014): lo que las ubicaba en relación al baremo era el comportamiento de su materiales. Estas obras no se presentan ante el conservador como un objeto cerrado, sino como "sustancias abiertas con propiedades variables que animadas por las fuerzas del Cosmos se funden, mezclan y enmarañan unas con otras en la generación de cosas" (Rodríguez-Giralt, 2012). Cosas que el conservador, en complicidad infraestructuras del museo tenderá, a su vez, a objetificar, estabilizar. Cosas que, fuera del museo, podrán objetivarse o no, devenir en otras

²⁵ A esta crítica Bruno Latour a respondido mediante el concepto de magma, como la exterioridad a la red.

cosas, fundirse con otras sustancias. Investigar las prácticas de preservación, en el contexto de este trabajo, significó tomar algunas de esas líneas, tirar de ellas hasta tornar visible lo invisible, desplegando la mayor cantidad de elementos heterogéneos involucrados, describirlos, permitir que surjan las explicaciones y los sentidos, observar la infraestructuras relacionales que emergen en la práctica.

Los procedimientos para la preservación del arte de los medios aún no han sido estandarizados, unos y otros partícipes de la escena artística muestran intereses disímiles, hay tensión, inadecuaciones, desajustes. Es un momento de explosión creativa, de líneas que se tensan en direcciones divergentes. Y en este sentido, es un período clave para estudiar cómo se gesta lo que, tal vez en unas décadas, sea la pauta, lo dócil, pero que aún hoy es sana dispersión. Y una vez más, emerge así el sentido de una ecología de prácticas cosmopolíticas, basadas en la *divergencia*, en dónde no sólo se recogen las prácticas de los "más fuertes", sino que es posible detenerse con la misma cautela en aquellas que producen movimientos más sutiles y leves de la madeja, o que restan inexploradas por diversas causa; y al extenderlas —al tirar de sus hilos— contribuir creativamente a mapear los horizontes que puede adquirir la preservación del arte de los medios, planteados como una ecología de prácticas divergentes.

I. Investigar y construir a partir de la metodología *Grounded Theory*

El aparato metodológico a partir de la cual se ha conceptualizado la presente investigación se basa en la *Grounded Theory* [teoría anclada] desarrollada por Barney Glaser y Anselm L. Strauss (1967) en la década del '60. Una metodología de carácter cualitativo que ha mostrado ser particularmente útil en la aproximación a nuevas zonas de conocimiento académico y que generalmente se utiliza “para generar teoría en áreas en donde todavía no se sabe demasiado”, o bien para “proveer un enfoque fresco en el conocimiento existente sobre un fenómeno social particular” (Goulding, 1999). La literatura científica sobre los desafíos que presenta la preservación del arte de los medios y las implicancias que su inestabilidad supone en términos de duración se encuentra en un estadio bastante incipiente (Rinehart & Ippolito, 2014). Por este motivo he considerado la *Grounded Theory* especialmente apropiada para abordar el proceso de investigación y contribuir a la cimentación de conocimiento especializado en este campo, a partir de la construcción de una mirada de carácter parcial y situado. Concretamente, esta tesis busca aportar a la construcción de conocimiento científico sobre el arte de los medios trayendo al espacio de la preservación el concepto de ‘ecología de prácticas’ (Stengers, 2010) como propuesta analítica novedosa para este fenómeno. Asimismo, busca aportar un punto de vista “fresco” a los estudios del arte de los medios en general, y de su preservación en particular, estudiando aquellas prácticas menos visibles tanto en términos de legitimación, como de geopolítica.

La *Grounded Theory* permite construir en terrenos de poca tradición académica en tanto que propone una continua retroalimentación entre la recogida de datos y el análisis en un movimiento espiralado de producción de conocimiento de características principalmente inductivas o *bottom-up*, que parte de la observación y descripción del campo de estudio hacia su teorización, para volver al campo (tantas veces como sea necesario) y cotejar la validez de la construcción conceptual. Este movimiento, que parte de la empiria, se caracteriza por “proteger” al investigador de la necesidad de construir hipótesis previas y, por el contrario, recomienda un acercamiento al campo –y una primera recogida de datos– en una instancia muy

preliminar de la investigación. Este *modus operandi* que fomenta la *Grounded Theory* me permitió llevar efectivamente a cabo la premisa de ‘no convertir las prácticas estudiadas en ejemplos ilustrativos de teorías ya concebidas’, y por el contrario ser capaz de construir conceptualizaciones a partir de estudiarlas *a través del medio*. Comprometida con las prácticas estudiadas, esta tesis busca producir y afectar la teoría desde la empiria, y al mismo tiempo, interpelar a los profesionales y artistas, a sus obras y materiales, a partir de las teorizaciones producidas.

Esta premisa va en concordancia con la articulación de la investigación a través del concepto de ‘ecología de las prácticas’ (Stengers, 2005), entendida siempre como una herramienta de pensamiento localizada en casos concretos (significativa sólo en tanto se halla vinculada al caso), por tanto reacia a la reducción de las acciones de los profesionales a ejemplos de teorías macro o generalistas. La idea y vuelta entre la conceptualización de las prácticas y el trabajo de campo hizo posible abordar el quehacer de artistas y profesionales en relación a la preservación del arte de los medios sin prejuicios previos sobre ‘qué deberían estar haciendo’, teóricamente en relación a la conservación, el archivo, el desecho y el cuidado de las obras y proyectos. He buscado, de este modo, dar cuenta de qué es aquello que efectivamente se está haciendo en términos de preservación, pero de una forma amplia, no circunscripta a los ámbitos en los que se suelen estudiar procesos de preservación en el arte (p. ej. museos, archivos, colecciones). Ámbitos que, sin embargo, también deben ser revisados en su aparente transparencia, en tanto que ella encierra complejidades invisibles como las que la historia Warhol/Amiga narrada en el capítulo II saca a la luz.

1. Caminar en espiral hacia la pregunta de investigación y la hipótesis

“Aún hoy sigo teniendo la sensación de estar haciendo borradores.
Y eso me gusta” (Rafael Cippolini, 2005)

Siguiendo la premisa de explorar el campo en una instancia muy primaria de la investigación, he realizado durante los meses de julio y agosto de 2011 (al inicio de la redacción de la propuesta de tesis) una primera incursión en el terreno a estudiar. En aquella ocasión realicé entrevistas, visité estudios, y mantuve numerosas conversaciones informales [ver anexo 1 para una relación detallada de las tres fases de entrevistas realizadas] que me permitieron formular las primeras

preguntas de investigación e hipótesis que en su continuo devenir y transformación irían vertebrando la investigación durante los años posteriores. La posibilidad de las modificaciones en la pregunta y las hipótesis ya estaban de alguna manera previstas al momento de elegir el acercamiento metodológico, por tanto, fueron aceptadas y asumidas como parte intrínseca y necesaria del proceso de enriquecimiento del trabajo. En este sentido, debo confesar que la pregunta de investigación y la hipótesis que se presenta en la capítulo I son en realidad más un punto de llegada que de partida. Aunque los cambios en la formulación de la pregunta de investigación parecieran sutiles, las hipótesis y la perspectivas para abordar su respuesta ha cambiado en el ida y vuelta entre la empiria y la teorización. La pregunta con la que esta tesis da comienzo, tal y como figura en la propuesta inicial es la siguiente: "¿Qué concepciones –expresadas implícita o explícitamente– y qué procesos de construcción de memoria colectiva (recuerdo y olvido) yacen en la base de las prácticas y debates sobre preservación del arte de los medios?" Al acercarme al campo se tornó evidente que "las prácticas y debates sobre preservación" que en la pregunta aparecen como algo dado, realmente no lo eran. Por tanto, la búsqueda de diversas conceptualizaciones sobre la memoria, devinieron en una búsqueda sobre las prácticas de preservación, los modos de mantener (y desechar) el arte de los medios. Las definiciones de 'preservación' en el arte fueron puestas en cuestión, bajo la luz de la observación empírica y los datos, y el equilibrio entre preservación y memoria de la pregunta original se modificó, resultando en la pregunta de investigación de la cual esta tesis no parte, sino que arriba y tal como fue presentada en el capítulo I: ¿Qué modos de preservar y desechar se despliegan en torno el arte de los medios, y cómo se configuran las nociones de permanencia, memoria y olvido a partir de cada una de estas formas?

Esta investigación, siguiendo el reclamo de Ippolito y Rinehart, considera urgente "reconocer que el paradigma de la preservación debe cambiar dramáticamente para dar cabida a los nuevos medios" (2014). Pero a diferencia de proponer una estrategia o modelo concreto a seguir (como en su caso, la variación de los medios), esta investigación busca un cambio de perspectiva sobre la preservación centrada en la ampliación de las prácticas abordadas. En esta expansión busca involucrar no sólo a quienes se identifican a sí mismos y a sus prácticas como "preservacionistas", sino también aquellas otras prácticas creativas que en un primera instancia podrían pasar desapercibidas, buscando así visibilizar un entramado, una ecología de prácticas de preservación, de quienes *ya* están practicando nuevas formas de sostener y transmitir la cultura digital hacia el futuro.

Sobre la construcción de una herramienta para capturar esa variedad y multiplicidad de la preservación trata esta investigación, y sólo fue posible esbozarla observando lo que hacen artistas y profesionales, cómo lo hacen, qué otras entidades participan y cómo conceptualizan su quehacer. La pregunta de investigación original no recogía ese quehacer porque erróneamente lo daba por evidente. La complejidad que las prácticas de preservación suponen fue develándose con peso propio a la largo de los años de investigación.

2. Un recorrido por el trabajo de campo y los métodos utilizados

Con el fin de transmitir lo más claramente posible las distintas dimensiones de la investigación y la recogida de datos, dividiré el trabajo de campo en dos momentos: a) un primer momento de exploración, observación, visitas, entrevistas, conversaciones informales y participación en foros y debates que me permitió profundizar mi conocimiento sobre el arte de los medios y las distintas formas en las que se estaba manteniendo y desechando, así como identificar casos de estudio relevantes, y b) un segundo momento de investigación pormenorizada sobre esos casos, y los temas generales sobre la configuración de la permanencia del arte que traían a la mesa de debate. A continuación describiré cada uno de estos momentos así como los métodos y herramientas de las que me he servido en cada uno.

a. Explorar, participar, preguntar

El trabajo exploratorio de la presente tesis doctoral se ha realizado en diálogo con artistas, profesionales, instituciones, tecnologías, obras y proyectos de arte de los medios vinculadas con la escena argentina entre los años 2011 y 2013.²⁶ También han sido material de estudio y referencia algunas entrevistas y proyectos propios realizados en un período previo a esta investigación, producto de mi pertenencia activa al mismo espacio que he buscado estudiar.²⁷

²⁶ Aún habiendo acabado el trabajo de campo en el 2013, tras mi estancia académica en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, bajo la tutela del prof. Carlos Trilnick (que tuvo lugar entre el 5/8/2013 - 30/8/2013), he realizado conversaciones informales, intercambio de mails y una entrevista formal posteriormente a esa fecha. Hasta prácticamente el cierre de la escritura el canal entre el texto y la empiria ha estado abierto.

²⁷ Mi implicación en el campo data de fines del año 2006, y está estrechamente vinculada a la creación de la plataforma taxonomedia. Taxonomedia nació como un espacio independiente de investigación, producción de proyectos y difusión de material en torno a la preservación, documentación y archivo del arte de los medios, en diálogo con otras esferas del conocimiento. Conscientes de la escasez de material en castellano sobre la preservación del arte de los medios e inspiradas en la necesidad de alentar el debate sobre alternativas conceptuales y prácticas para abordar la desaparición de las prácticas artísticas tecnológicas en su momento hemos desarrollado una

Esta doble condición de parte y “juez” ha merecido un ejercicio de reflexión constante en cuanto a mi posicionamiento como investigadora situada, como “variantóloga” (Zielinski, 2010) en mi propio entorno, lo que me permitió conjugar conocimientos previos permitiendo que entraran al campo de juego de la investigación, visibles y con peso propio. A veces constituyéndose como luz, otras nublando la posibilidad de ver más allá de ellos, pero, en cualquier caso, como parte constitutiva de lo que esta investigación configura. Los años —previos y posteriores al 2011— han sido de un compromiso prolongado con el campo que busqué estudiar, que me permitieron recoger información detallada, así como detectar fluctuaciones a través del tiempo. El tipo de vínculo establecido presenta semejanzas con el método etnográfico de la ‘observación participante’ que contempla técnicas como la observación directa del comportamiento de personas o grupos, las disposiciones y características del mundo físico con el que operan, entrevistas informales y el análisis documental (McKechnie, 2008). Típicamente, esta información se documenta en notas de campo, tal como lo he hecho.

Esta etapa que denomino exploratoria —previa a la construcción de los casos de estudio y el no-caso— está dividida en tres momentos o itinerancias entre la recogida de datos y su procesamiento. A mediados de 2011 he pasado cerca de dos meses en Buenos Aires realizando entrevistas y manteniendo conversaciones informales, visitando archivos y museos, participando en redes de debate sobre preservación (como por ejemplo las del grupo RICAC - Red Iberoamericana de Conservación de Arte Contemporáneo) con el fin de construir una primera versión de las preguntas de investigación y sus consiguientes hipótesis preliminares.

Una segunda itinerancia, fue breve, se realizó una vez aprobada la propuesta de tesis. En esta etapa fueron las entrevistas y la incursión en los archivos los métodos privilegiados. Esta itinerancia ocupó el primer cuatrimestre de 2012. Las entrevistas que realizaron vía Skype mayoritariamente, y algunas tuvieron carácter presencial siendo que hay artistas y profesionales argentinos residiendo circunstancial y permanentemente en Barcelona.

La tercera itinerancia tuvo lugar a mediados de 2013 y se organizó mayormente entorno a una estancia académica en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. La estancia estuvo dirigida por el Prof. Carlos Trilnick y sus dos objetivos principales fueron terminar justamente el trabajo de campo así como realizar un análisis

plataforma online, una publicación, y gestionamos una serie de actividades en Buenos Aires, Manizales, Cartagena de Indias, Barcelona y Gijón, entre otras ciudades, que propiciaron el intercambio de experiencias entre pares. Para ampliar la información de taxonomeia visitar: <http://taxonomeia.net> La web original creada en 2007 sigue en línea y aún puede verse en <http://taxonomeia.net/taxonomeia>

preliminar de los nuevos datos poniéndolos en diálogo con aquellas conclusiones extraídas de las dos etapas de recolección de datos anteriores. Esto incluyó especialmente discutir el abordaje de la cuestión geo-política que el estudio de la construcción social de la memoria implica.

○ Las entrevistas

Aproximarse a la preservación en términos de prácticas, considerar las divergencias, es abrir una ventana a acciones y conceptualizaciones que generalmente no son visibles. Incluso, muchas de ellas no son consideradas por sus propios actores hasta el momento en el cual las preguntas son formuladas. Por tanto, las entrevistas, han sido un instrumento fundamental para traer a la superficie, aquello de lo que no suele dejarse constancia explícita de otro modo. Un caso muy evidente es el de los artistas. Poco se sabe de su percepción y sus deseos sobre la preservación y el futuro de sus obras visitando sus exposiciones o sus páginas web, con las contadas excepciones de artistas que lo explicitan como es el caso de Rafael Lozano-Hemmer quien, además, hace pedagogía al respecto.²⁸ En general, es conversando con ellos que su particular visión sobre este tema emerge, así como las estrategias que han utilizado para preservar algunas de sus piezas, los problemas que le generan, o las formas en las que algunas otras se han perdido. Por ello las entrevistas han sido una herramienta fundamental en el proceso de investigación de esta tesis.

Las entrevistas que he realizado siguen un modelo semi-estructurado, y han buscado recabar las experiencias y creencias de profesionales del campo del arte (artistas, curadores, conservadores, archiveros, gestores, historiadores...). La entrevista era apoyada por un cuestionario base que delineaba un recorrido posible, permeable a la reordenación y fundamentalmente la improvisación al momento del encuentro. En cada una de las itinerancias entre el campo y el análisis, la guía de preguntas de base se ha ido ligeramente modificando. Las modificaciones introducidas surgen como resultado del análisis del material recolectado, y la necesidad de afinar el modo de abordar a los entrevistados para que puedan compartir cómodamente sus experiencias mientras que, al mismo la conversación se orientara hacia el espectro de intereses de la presente investigación. La tipología de entrevistas que he llevado a cabo calificarse como “romántica” (Alvensson, 2003 citado por Roulston, 2010), esto significa,

²⁸ Ver: Lozano-Hemmer, R. (2015) *Best practices for conservation of media art from an artist's perspective* Recuperado de: <https://github.com/antimodular/Best-practices-for-conservation-of-media-art>

que se han basado fundamentalmente en las experiencias de los entrevistados, así como sus reflexiones sobre las mismas.

Se han realizado cuarenta entrevistas, que han sido transcritas y codificadas, conjuntamente con algunos documentos derivados de las mismas, con la asistencia técnica del Atlas.ti. En la línea de *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory* de Anselm Strauss y Juliet Corbin (1998) se ha considerado que “el ATLAS.ti puede beneficiar al investigador cualitativo en términos de rapidez, consistencia, rigor y acceso a métodos analíticos no posibles en el trabajo manual, no es un reemplazo del entrenamiento metodológico” (Dowling, 2008). Se realizaron dos vueltas completas de codificación, en las que se introdujeron unas pocas categorías preestablecidas que respondían a las inquietudes propuestas por la pregunta de investigación inicial y la literatura revisada, y se dio espacio al surgimiento de categorizaciones ancladas en el material analizado. Este segundo grupo de categorías emergentes intentaron dar respuesta, de alguna manera, a la tensión que presenta la investigación académica “entre la necesidad de calificación previa a cualquier clasificación y la resistencia a la calificación de los materiales a clasificar” (Boltanski *et al.*, 2006).

Mediante la apertura de un amplio espacio, ajeno a las calificaciones y clasificaciones previas, intenté dar voz a estos materiales reacios a ocupar lugares predefinidos. Oír estas voces me ha permitido trazar un mapa de prácticas de preservación, construido desde la observación a través del *medio*, que tornó evidente la arbitrariedad de que cualquier categorización o taxonomía. En este punto, asumí la ecología de prácticas (Stengers, 2005) como la herramienta definitiva con la que articularía el campo estudiado, y de ahí, cualquier intento de clasificación general fue perdiendo interés, dejando lugar a las conjunciones “y... y... y...” (Deleuze & Guattari, 1977) del rizoma que conectarían los casos (los modos de preservar) finalmente estudiados.

b. Casos de estudio

‘Casos de estudio’ es un paraguas bajo el que se cobijan diferentes definiciones y aproximaciones a la investigación, y también concepciones erróneas (Flyvbjerg, 2006; Gerring, 2007). Siguiendo la definición de John Gerring (2007), un “caso” es aquel que:

... connota un fenómeno (unidad) espacialmente delimitada observada en un momento dado o a través de un período de tiempo. Consta del tipo de fenómeno que una inferencia busca explicar. Por

tanto, en un estudio que busca elucidar ciertas características de las naciones-estado, los casos serán las naciones-estado (a través de cierto marco temporal); en un estudio que busca explicar el comportamiento de los individuos, los casos los comprenderán individuos, y así continúa. Cada caso puede proveer una sola observación o múltiples observaciones (dentro del caso) (Gerring, 2007)

Si un "caso", es la unidad, el "estudio de caso" es el estudio *intensivo* de esa unidad, con el fin de producir un conocimiento anclado en esa evidencia empírica. "Un caso puede ser creado a partir de cualquier fenómeno siempre que se puedan identificar sus fronteras y contemple el objeto de investigación primario de la inferencia" (Gerring, 2007). Las fronteras de los casos estudiados no han sido identificadas *a priori*, se ha llegado a ellas justamente mediante la descripción intensiva: de la saturación de la descripción, emerge la explicación, y en este proceso las fronteras son trazadas. De cualquier manera, no dejan de ser fronteras que las propias prácticas, y la historia, irán modificando.

El material recabado durante la exploración del campo posibilitó identificar diversos posicionamientos vinculados a la preservación del arte de los medios que merecían ser profundizados, así como los casos estratégicos a través de los cuales esos fenómenos podrían ser estudiados. Una vez seleccionado esos casos, la riqueza que desplegaron mostró superar los motivos iniciales de su elección. En ellos, las prácticas que buscaban observarse tienen la suficiente complejidad para que a través de su análisis puedan vislumbrarse, entre líneas, aquellas otras tantas prácticas que no caben en las dimensiones de esta investigación. Asimismo, permiten una densidad descriptiva que admitió ponerlas en diálogo con la inquietud que subyace todo el recorrido de esta tesis: cómo se recuerda y cómo se olvida al arte de los medios en la cultura digital.

Estos casos muestran un corte transversal, un momento dado, dentro de las trayectorias de unas prácticas extendidas en el tiempo, lo que permite transformarlas en un objeto de estudio, asirlas transitoriamente. La dimensión espacial que configuran permite intuir la temporalidad que se escapa, lo inasequible de la multiplicidad de pasados y futuros de estas acciones. La intención de estos cinco casos —o más bien cuatro casos y un "no-caso"— es mostrar modos disímiles de preservar y tácticas diversas para su consecución, así como una comprensión específica en cada uno sobre el significado de la (no) preservación. Evidentemente ellos no agotan todos los modos posibles de preservar, pero sí puede decirse que dentro de la madeja que conforman (y a la que tácitamente aluden) son aquellas prácticas que tienen más

conexiones y más peso. En ese sentido, si bien los casos de estudios son únicos, construyen conocimiento (situado) y la mirada que los subyace (i.e. la ecología de prácticas divergentes) es transferible:

Trabajar intensivamente en una serie de casos de estudio contruidos estratégicamente (Flyvbjerg, 2006) me permitió anclar la investigación en la empiria, sin dejar por ello de que las conclusiones extraídas del proceso de investigación y las hipótesis puedan iluminar el estudio de otros casos de la misma clase. A través de estos casos se propone una perspectiva, una mirada sobre la preservación que busca capturar su complejidad en términos de prácticas divergentes. Esta complejidad difícilmente podría haber sido alcanzada con la utilización de otro tipo métodos. Posiblemente no es aplicable uno-a uno a otros casos, pero es extrapolable como estrategia para abordar la preservación del arte de los medios.

II. Una incursión en el arte de los medios argentino

Como se ha visto páginas más arriba, los casos (en tanto unidades) se pueden delimitar en relación al objetivo del estudio que se adelanta. En el caso de la presente investigación, las unidades las constituyen las *prácticas de preservación*. Sin embargo, esto no fue siempre exactamente así. En un primer estadio de la investigación, esta tesis buscaba convertirse en un estudio comparativo de casos de preservación en donde las unidades eran los *países* en donde las prácticas y los debates sobre preservación se desarrollaban. Esta unidad fue desechada en tanto que cada una de los ensamblajes que se habían seleccionado bajo la categoría de "país" respondían a modos muy distintos de organizarse internamente en términos, por ejemplo, de políticas culturales o patrimoniales, introduciendo una variable que no esperaba poder estudiarse en el contexto de la presente tesis doctoral.²⁹ En una segunda instancia, la unidad pasó a ser las *ciudades*, y se seleccionaron especialmente tres ciudades iberoamericanas Buenos Aires, San Pablo y Barcelona. Esta fue la propuesta de emplazamiento de campo que se presentó en la propuesta de tesis doctoral. Sin embargo, en un momento se hizo evidente que esta comparativa de casos no estaba favoreciendo la respuesta a la pregunta de investigación en tanto que las unidades (casos) que se habían tomado arrojaban una manta homogeneizadora, e indeseada, sobre las prácticas de preservación que se daban dentro de los límites de cada una

²⁹ Los países elegidos eran Argentina, España y Canadá, en tanto se contaba con la hipótesis de que cada uno de ellos podía dar cuenta de un modo diferente de conservar el patrimonio artístico en términos sociales, económicos y de políticas culturales. Esta selección fue desechada por impracticable, según el consejo de la dirección del Doctorado en el año 2011.

de esas ciudades y que, finalmente, es lo que esta tesis busca desentramar. Por tanto, una vez que fue evidente que la unidad eran las *prácticas de preservación* en su convergencia, y en su divergencia, en sus distintos niveles de visibilización y (auto)reconocimiento, en sus múltiples modos de abordar los materiales, la obra, la autoría y la propia noción de preservación, he decidido realizar el trabajo de campo en una sola locación.

La elección de la locación tenía que verificar una producción y un crecimiento de prácticas vinculadas al arte y la tecnología, una masa crítica de artistas, curadores, investigadores, historiadores y también instituciones y organizaciones que permitan encarar el estudio de estas prácticas y debates. Asimismo, como posicionamiento político, debía ser una locación sobre la cual no hubiera una sobreabundancia de información, y sobre la que la realización de esta tesis pudiera aportar en términos de reconocimiento histórico. Tal como afirma Mariátegui: “América Latina en relación con los nuevos medios tiene una larga data, y que desde un inicio ha participado activamente de un panorama internacional colaborativo” (2003), y en este sentido varios países latinoamericanos cumplían con las dos primeras premisas planteadas. Finalmente, la elección de trabajar sobre Argentina tiene un componente claramente personal que no puede eludirse, pero que tiene menos que ver con una idea nostálgica de mi país de origen, y más con mi conocimiento sobre ese territorio que me permitió abordar el trabajo de investigación con un bagaje a cuestas que en más de una ocasión me ha permitido reorientar rápidamente la búsqueda. Pierre Bourdieu narra su experiencia al respecto:

Hablaré de un país que conozco bien no por haber nacido en él, ni por hablar su idioma, sino porque lo he estudiado mucho, Francia. ¿Significa eso que voy a encerrarme en la particularidad de una sociedad singular y que no voy a hablar para nada de Japón? No lo creo. Pienso por el contrario que presentando el modelo del espacio social y del espacio simbólico que he elaborado del caso particular de Francia, no dejaré de hablar de Japón (como, si hablara en otra parte, hablaría de Estados Unidos o de Alemania) (Bourdieu, 1997)

Argentina, entonces. Pero, ¿cómo delimitar lo argentino, ese campo que se buscaba explorar? Cada vez que me realizaba esta pregunta, me acordaba de Ricardo Dal Farra quien se paró frente a la misma cuestión cuando realizó su extenso trabajo del Archivo de Música Electroacústica Latinoamericano, y me ha narrado una anécdota muy significativa:

Primero te quería comentar que cuando ya estaba instalado en Montreal, comencé a buscar la definición de Latinoamérica y en muchos sitios apareció Quebec justamente como parte de América

Latina. Pero es solamente una anécdota, porque cuando me encuentro con eso, digo: ¡pero si yo no pienso incluir a Quebec! Entonces, tenía que aclarar muy bien qué se incluía dentro de América Latina. La cuestión es que la mayoría de las personas entiende por Latinoamérica —más allá de las definiciones que encontré— algo que deja afuera a Quebec (Ricardo Dal Farra)³⁰

Argentina, en el marco de esta investigación y para los propósitos de la recolección de datos, comprendió lo *atravesado* por lo argentino por la “suma de singularidades, de miradas personales que multiplican los aspectos de una realidad o situación (...) en un contexto donde las certezas de antaño se diluyen en horizontes imprecisos” (Alonso, 2005b). Por tanto, personas e instituciones que operan en Argentina más allá de su origen, o personas y organizaciones argentinas distribuidas temporal o permanentemente en otras partes del mundo: por la diversidad de lo argentino, o lo argentino en su diversidad. Una vez seleccionados los casos de estudio, lo argentino se fue diluyendo, en tanto que las prácticas estudiadas contenían y/o conectaban con elementos extranjeros, tanto dentro como fuera de las fronteras de los casos en que se constituyen. Esos flujos no fueron evidentemente cortados. El hecho de que todos los casos de estudio estén atravesados por lo argentino mantiene, sin embargo, cierto significado cuando se piensa en términos de preservación, memoria y olvido en el seno de la cultura digital.

1. Tecno-poéticas argentinas: entre el murmullo y el bullicio

Las zonas del arte que Claudia Kozak (2012) define como tecno-poéticas —aquellos espacios de tensión en los que la relación arte-técnica/tecnología (y política) es puesta en evidencia— han sido muy prolíficas en Argentina, desde las vanguardias de principios del siglo XX hasta la actualidad. Han visto por momentos períodos de mayor expansión y otros de recogimiento, fluctuando con las alternancias entre gobiernos democráticos y gobiernos de facto que azotaron la Argentina durante todo el siglo XX, y los debacles económicos de los que casi cada década tristemente se ha podido jactar. En los 53 años que transcurrieron desde el primer golpe en 1930 hasta el derrocamiento del último gobierno militar en 1983, los militares gobernaron un total de 25 años, imponiendo 14 dictadores con el título de “Presidente” (uno cada 1,7 años en

³⁰ Esta cita a Ricardo Dal Farra forma parte de la primera entrevista que le he realizado el //11/2010 vía Skype Barcelona - Montreal, y del grupo de entrevistas previas realizadas en contexto de taxonopedia que han dado soporte a la presente tesis doctoral. Ver la entrevista en el siguiente enlace: <http://taxonopedia.net/taxonopedia/?p=206> Posteriormente, le he realizado una segunda entrevista personalmente en Buenos Aires en 08/2011

promedio) (extraído de wikipedia)³¹. En ese período todas las experiencias de gobierno elegidas democráticamente fueron interrumpidas mediante golpes de Estado. Entre la inestabilidad de derechos civiles, y de posibilidades de acceso a las tecnologías de última generación se haya las clave de las tecnopoéticas atravesadas por lo argentino, de la creatividad que oscila entre el *murmullo* y el *bullicio*, que a veces muestra inequívocamente la relación entre tecnología, novedad y progreso y, otras, las más, expresa un costado poético insumiso, desviado, anacrónico o enloquecido en respuesta al “tecnologismo acrítico” (Exploratorio Ludión). Los casos que presenta esta investigación ha sido elegidos entre estos últimos.

Los períodos más activos en términos de “bullicio” tecnopoético en Argentina se han correspondido generalmente con los interludios democráticos o de bonanza económica. Sin ánimo de proponer un recorrido histórico, ni carácter exhaustivo, presento a continuación una constelación de momentos, obras, artistas, profesionales e instituciones que han ido construyendo el escenario de las las tecnopoéticas argentinas.

Los primeros años del siglo, los tiempos de las vanguardias y el inicio de la tecnológización de la vida, configuran un período activo que comenzó a menguar —que no desaparecer— en 1930, con el golpe de Estado comandado por el General J. F. Uriburu que dio origen a la conocida como “década infame”. Las vanguardias Latinoamericanas de aquél entonces “han estado entre los movimientos artísticos y culturales más activos de su época y dieron los primeros pasos hacia una internacionalización de tendencias culturales” (Mariategui, 2003). Las letras han sido un medio privilegiado para abordar la relación de la tecnología y la modernización desde el sur. El “Manifiesto Antropófago” del brasileño Oswald de Andrade (1928) es sintomático de esta tendencia: la antropofagia como táctica ante el “bárbaro tecnificado” y “la fijación del progreso por medios de catálogos y televisores” (De Andrade, 1928). En Argentina, Juan Más y Pi publica la traducción de once puntos del manifiesto Futurista en el Diario Español de Buenos Aires en 1909, un mes más tarde Rubén Darío publicaría la traducción completa “junto con una serie de comentarios y críticas que apuntan a la vez a ridiculizarlo y minimizarlo pero, también, a valorarlo en lo que él considera la medida justa” (Exploratorio Ludión). En 1920 se publica el único número de la revista de orientación Futurista *Los raros*, a la que seguirán las revistas *Cuasimodo* y la *Revista Martín Fierro* (segunda época) que en su número 4 (1924) “incluye un manifiesto afín al manifiesto futurista.” (Exploratorio Ludión). *Martín Fierro* (1924-1927) fue una de las principales publicaciones de vanguardia argentina llevada adelante por el conocido

³¹ Ver el artículo completo: https://es.wikipedia.org/wiki/Golpes_de_estado_en_Argentina [consultado en línea el 7 de septiembre de 2015]

como grupo Florida (nombre tomado de la calle de Buenos Aires en la que sus integrantes se reunían) del que participan, entre otros, escritores como Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Ricardo Güiraldes, y artistas plásticos entre los que se encuentran Xul Solar y Emilio Pettoruti quienes “conmocionaron a Buenos Aires con la exhibición de los resultados de sus estudios en Europa” (Alonso, 2005a). Solar se había empapado de cubismo y futurismo, Solar “prefirió la aproximación lírica, pero su universo imaginario, lleno de arquitecturas fantásticas, estructuras mecánicas y máquinas voladoras, reflejaba un mundo forjado al calor del progreso tecnológico” (Alonso, 2005a). Martín Fierro abordaba los movimientos de vanguardia europeos y latinoamericanos, en su resonancia local. Las leyendas porteñas suelen contraponer al grupo Florida —asociado con un posicionamiento revolucionario sobre las formas en el arte— al grupo Grupo de Boedo —asociado con las clases obreras, preocupado por el rol del arte en los cambios en términos sociales y políticos. Estos grupos y la dicotomía —aunque nunca ha sido tan aguda como el mito narra, sino dos polos de un continuo en el que incluso algunos integrantes pasaron de un grupo al otro, y que Borges años más tarde reconocería como falaz—entre la revolución de las formas (Florida) o la revolución de la vida social (Boedo) simbolizan el terreno de las vanguardias argentinas de principio de siglo XX. Éstas dejarían rastros en todo el arte posterior, en la cinematografía local y luego en el videoarte, enfrentándolos a la necesidad de posicionarse en uno de los extremos del continuo, que ha sido una marca más bien indeleble. Tal vez, con el arte de los medios, especialmente con las artes digitales, esta tensión se haya empezado a diluir.

Otro período “bullicoso” de las tecnopoéticas argentinas es la década del '60, con antecedentes en los experimentos con luz y movimiento de los '40 y '50 a manos del Perceptismo y del Arte Madí, movimiento fundado por Gyula Kosice. A mediados de los años '40, Kosice, comenzó a desarrollar una serie de esculturas de neón que inician lo que Rodrigo Alonso definiría como “el diálogo específico del arte con la tecnología en el arte argentino” (2005a). Específico en tanto que se introduce la tecnología como material para la creación artística, y no sólo como horizonte de reflexión [dada su importancia, he seleccionado el corpus de obra de Kosice, y las prácticas sobre su preservación y transmisión, como el cuarto caso de estudio de esta tesis. Ver capítulo VIII]. Sin embargo, las tecnopoéticas no se limitaron sólo al arte que utilizaba las tecnologías como material y medios, también desde la pintura la escultura también se reflexionó sobre las implicancias de la tecnologización de la vida cotidiana, dentro de las que la introducción de la televisión en los hogares ha sido un hecho clave en la relación (o desacrilización) con la imagen-movimiento. Un ejemplo de ello es el *Manifiesto del Arte Generativo* de 1960:

La pintura generativa ENGENDRA una serie de secuencias ópticas a través de un desarrollo generado por una forma, por ejemplo: un círculo, un cuadrado, una escala, etc., adoptando éstos una serie de desplazamientos en sentidos contrarios o consecutivos siguen un perfecto desarrollo generativo complementados a su vez en una única forma total y otras muchas formas interiores discriminativas. También **es indudable que este tipo de pintura se identifica con términos más tecnológicos creados por la época en que nos toca vivir y que es absurdo escapar**, dentro del mismo tecnicismo debemos engendrar la belleza lo que es más importante que evadirse, pues esta obran producen también FUERZA y ENERGIA. FUERZA, porque en realidad la hacen al querer producir la sensación de despegarse y de querer penetrar en el plano básico y ENERGIA porque en sus desplazamientos y vibraciones la producen (Mac Entyre, E. - Miguel Angel Vidal, M. A. , 1960. Las mayúsculas son del texto original. El resaltado es mío)

La década del '60 "se caracteriza por una inusitada expansión de los medios de producción artística, que tiene su correlato en una amplia experimentación y en el desarrollo de formas híbridas" (Alonso, 2005a): arte cinético (Julio le Parc...), performace, happenings, cine experimental (Oscar Bony, Leandro Katz, Lea Lublín...), videoarte (David Lamelas, Grupo Frontera...), música electrónica (Mauricio Kagel...) y otro tipo de incursiones sonoras, incursiones computacionales (Marta Minujin...). "Esta efervescencia se da dentro de un circuito artístico pujante del que participan galerías, museos y otras instituciones artísticas, propiciando un diálogo fluido entre la Argentina y el mundo" (Alonso, 2005a):

...Argentina siempre estuvo a la par de los cambios o movimientos artísticos internacionales. Podemos hablar desde Alfredo Lito, Tomás Maldonado, en paralelo con todo el grupo de abstractos de los años '30, '40, '50... Podemos hablar de los '60 con todo el fenómeno pop y la cuestión del instituto Di Tella, etc. Igual que el happening allá [EEUU, Europa], happening acá; instalación, instalación; música experimental, música experimental, muy a la par, con artistas, autores y movimientos (Carlos Trilnick)³²

En la década del '60 se hace necesario nombrar en el terreno de las tecnopoéticas el invaluable aporte del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) dirigido en aquel entonces por Jorge Glusberg cuyo objetivo fue promover los proyectos en donde convergieran el arte y los medios tecnológicos conjugados por un interés en la sociedad y los cambios tecno-científicos. Si en un

³² Las citas a Carlos Trilnick son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en Buenos Aires el 19/08/2012 como parte del trabajo de campo de la presente investigación durante mi período de estancia académica bajo su supervisión en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). La estancia tuvo lugar durante cuatro semanas entre el 3 y el 31 de agosto de 2012.

principio el CAYC se había inspirado en *Experiments in Art and Technology* (EAT), esta “influencia fue desdibujándose con su creciente interés por el conceptualismo local y latinoamericano” (Alonso, 2005a). Muchas experimentaciones artísticas con medios tecnológicos tuvieron lugar en el centro, tanto de artistas locales como internacional. La “introducción en esta institución del famoso Sony Portapack y de un sistema de circuito cerrado de televisión, iconos del origen del video-arte a nivel internacional, la convirtió también en uno de los primeros lugares de experimentación tecnológica de la imagen video en Argentina” (Garavelli, 2010). El CAYC contaba con un espacio y unos recursos que ponía a disposición de los artistas. En 1968 el CAYC organizó el evento *Argentina Inter-medios* y ha realizado una serie de publicaciones entre las que se encuentran los pocos estudios preservados de aquella época experimental en el arte argentino (Garavelli, 2010).

Otras de las instituciones que han impulsado los cruces en arte y tecnología en esos años han sido el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Di Tella y el Instituto Goethe de Buenos Aires: “vórtices de la producción de video del país, sus ahora míticas exhibiciones no fueron acompañadas en su momento de un material escrito que estuviera a la altura de lo que se estaba poniendo en juego en sus salas” (Garavelli, 2010). *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966) de Marta Minujin es la primera de una serie de obras de la artista que “exaltan la mediatización de la experiencia cotidiana, sumergiendo al espectador en el universo visual e hiper-fragmentado de los mass media” (Alonso, 2005a). Esta obra formó parte de “Three Country Happening” junto con proyectos de Allan Kaprow y Wolf Vostell (ver imagen 11).

Para *Simultaneidad en simultaneidad*, Minujin convocó a sesenta invitados que fueron filmados, fotografiados y entrevistados antes de ocupar un lugar ante un televisor al que debían mirar mientras escuchan una radio. Unos días más tarde, las mismas personas, sentadas en los mismos lugares, fueron expuestas a escuchar sus propias entrevistas por los altavoces, mientras observaban en los televisores las imágenes del encuentro anterior y escuchaban en la radio un programa especial referido al evento: “La obra privilegiaba los aspectos físicos de los medios antes que su contenido informativo, su pura presencia antes que su valor comunicativo” (Alonso, 2005). Minujin continuó trabajando en esta línea, una de sus obras el *Minuphone* de 1967 y su reconstrucción de 2010 se erigen como el tercer caso de estudio de la presente investigación.

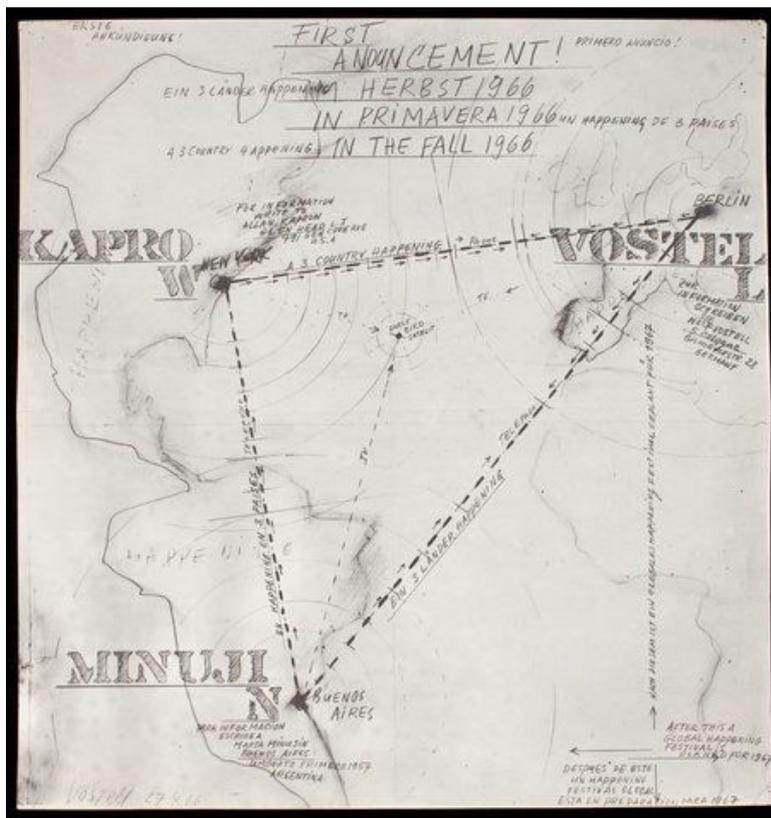


Imagen 11 Póster de *Three Country Happening*, cortesía del Walker Art Center.

Este período de efervescencia o bullicio fue truncado en cierta manera por el golpe de Estado conocido como el Onganiato³³ (1966-1973) que fue sucedido por un breve período de democracia, nuevamente truncado con el derrocamiento de María Estela Martínez de Perón por las cúpulas militares y el advenimiento de siete años de terrorismo de Estado (1978-1983). La correspondencia entre el desarrollo de la escena tecno-artística argentina e internacional se vio interrumpida, (desincronizada de la escena internacional) debido a estos períodos dictatoriales que forzaron al país a casi dos décadas bajo gobierno militar y represión. Este extenso período entre mediados del '60 y el comienzo de la democracia en 1983 se recuerdan oscuros años para la escena de la cultura y el arte argentino, que recién hacia fines de los '80 y en los años '90 vuelve a encontrar un tercer período de fértil y abierta expansión. Un período de revolución digital que ya no sólo en Argentina, sino a nivel internacional se leyó como la posibilidad de retomar y reformular algunos de los temas y preguntas que habían emergido en los '60

³³ El período conocido como el Onganiato ha tenido como presidentes de facto a Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). La última dictadura argentina, denominada Proceso de Reorganización Nacional ("el Proceso") que tuvo lugar entre 1976 y 1983, y cuya primera junta militar estuvo integrada por un miembro de cada una de las fuerzas armadas Jorge Rafael Videla (Ejército), Emilio Eduardo Massera (Marina) y Orlando Ramón Agosti (Aviación).

vinculadas a “la relación entre arte y tecnología y las consecuencias sociales y políticas del arte” (Daniels, 1999), cuestiones de las que a su vez se pueden trazar raíces hacia las vanguardias del siglo XX. Miguel Grassi y Mariela Yeregui lo explican en estos términos:

Cuando en la década del '60 los precursores de la imagen electrónica en movimiento comenzaron a realizar sus primeras experiencias estaban —además— sentando las bases de su proceso ulterior. Pre-historia, historia y post-historia se entrelazan en la propia génesis del video-arte. Casi como en una dinámica profética, las primeras experiencias del video preanunciaban un estadio superador. Lejos de la idea determinista de que el progreso tecnológico presupondría un progreso del medio, la “superación” a la que se alude no refiere a un perfeccionamiento o a una evolución en términos positivistas, sino a un cuestionamiento o a una evolución de su propio carácter estético-formal (Grassi & Yeregui, 2012).

Luego de las experiencias pioneras del Di Tella y el CAYC el video en el '60 “no pudo desarrollarse adecuadamente debido a la ausencia y el costo del equipamiento técnico necesario. Éste llegará masivamente al país en la década del ochenta, en un período que se conoce como el de la “plata dulce”, cuando la política económica fortaleció la moneda nacional promoviendo la importación (Alonso, 2005b). En ese entonces, se sumarán otras instituciones tanto en el apoyo a los artistas en su creación como al estímulo de la teorización de estas zonas del arte en confluencia con la tecnología. Entre ellas el Instituto de Cooperación Iberoamericana (actual Centro de Cultura de España en Buenos Aires- CCEBA), el Centro Cultural Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires y la Fundación Antorchas (creada en 1985). Y a los que en los años '90 se sumaría el Espacio Fundación Telefónica (1999) cuyas “salas son catalizadoras de la reflexión contemporánea sobre el avance de las nuevas tecnologías y generan frecuentemente un cuestionamiento sobre los cánones establecidos por la academia tradicional” (Garavelli, 2010).

Post crisis del 2001, sin embargo, la imposibilidad de acceder a tecnología de punta vuelve a emerger como un handicap en el desarrollo del arte tecnológico en la Argentina: “La crisis económica y política de diciembre de 2001 echó por tierra la ilusión de pujanza y estabilidad ilimitada del proyecto neoliberal, que intentó ubicar brutalmente al país en el circuito de los mercados globales” (Alonso, 2005b). “¡Que se vayan todos!” la consigna mediante la que la sociedad se manifestó evidenciando la crisis de institucionalidad y de representatividad y exigiendo una especie de “*tabula rasa* como condición para repensar el presente y experimentar otras formas de sociabilidad” (Alonso, 2005b). En este contexto, “signado desde su origen, por la

necesidad de reconstruirse desde la precariedad, volcado al desarrollo en condiciones adversas" (Alonso, 2005b), el arte de los medios que se produjo en Argentina buscó sus espacios y sus modelos de trabajo valiéndose de las herramientas a su alcance, las tecnologías disponibles, generalmente subvirtiéndolas, aprovechándose del costado efímero del arte de los medios junto con el hecho de que "se preparan de antemano para su ingreso en los depósitos de chatarra" y convirtiendo, por ejemplo, la propia basura en tecnología (Charly Gradin en Kozak, 2012). Tal es el caso de *Sobre la falta*, del Grupo Biopus, en la que "los espectadores podían arrojarle basura a un robot, a su vez construido con piezas de descarte, que se dedicaba a acomodarla hasta darle forma de un dibujo" (Charly Gradin en Kozak, 2012). Emiliano Causa en la entrevista que le he realizado, explica:

*¿Cuál es la tecnología en Argentina? La basura. "LA" tecnología en la Argentina es la basura, porque la basura es a donde se está yendo la Argentina así en picada libre. La propuesta de la obra es esa. La Argentina se está yendo a la basura, hay que rastrear nuestro futuro en la basura, hay que tratar de rescatarlo de la basura, hagamos un robot que intenta hacer arte con la basura. Por un lado, desde un lugar utópico, de tratar de sacar algo positivo de la basura, pero por otro lado como una forma de reírme de mi mismo. **Diciendo: este robot, haciendo arte de la basura se va a ver tan absurdo como yo tratando de hacer un proyecto de arte con tecnología en la Argentina** (Emiliano Causa, Grupo Biopus. El resaltado es mío).³⁴*

La basura, como tecnología *low-tech*, y el *low-tech* a su vez descripto como "una sensibilidad y una *Weltanschauung* antes que una política: un horizonte de sensación que abraza nada subrepticamente imaginarios inconfesables en los que tradicionales formas de utopía y ciencia ficción se funden confundiendo sus límites" (Cippolini, 2010). La sensibilidad *low-tech*, altamente desarrollado en Brasil, con el grupo de Gambiólogos³⁵, por ejemplo, no necesariamente requiere tecnologías de bajo costo. Su empleo es algo circunstancial, variable e inestable como el resto de los ámbitos sociales. Lo que pareciera no ser circunstancial es la propia sensibilidad *low-tech* en sí misma, la cosmovisión de la periferia, la tarea imposible de producir artes de los medios desde el sur, en Argentina, y que sin embargo, se produzca: "*para mi hacer arte en la Argentina, arte con tecnología, es imposible. Yo entiendo que todos lo que hacemos esto estamos constantemente acometiendo una tarea totalmente imposible. Pero la hacemos igual. Pero, bueno, sufriendo esa imposibilidad realmente*" (Emiliano Causa, Grupo Biopus). La necesidad de estar permanentemente buscando soluciones económicas no

³⁴ Las citas a Emiliano Causa del grupo Biopus son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en Buenos Aires el 05/08/2011 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

³⁵ Los Gambiólogos, del colectivo gambiología, desarrollan una estética basada en la chapuza. Han publicado 3 ediciones de la revista Facta que aborda teórica y prácticamente esta cuestión: Ver <http://www.gambiologia.net>

convencionales, “afecta la continuidad de la tarea y la dedicación de los realizadores, aunque sin duda los mantiene creativos y dispuestos a explorar a fondo las posibilidades del medios” diría Jorge La Ferla (1997) sobre el videoarte en Argentina, premisa que se extiende aún hasta hoy y que se constituye casi como el *leit motiv* del arte de los medios en Argentina: discontinuidad y creatividad.

2. El patrimonio que nunca es

Aún las fuertes instabilidades políticas y económicas no han podido contra la creatividad, siendo que esta se ha montado justamente en esa fluctuación: en la antropofagia, en la subversión, en la sensibilidad *low-tech* y ha hecho de ellas su poética y su política. Pero de cara a pensar en la continuidad del patrimonio y de las instituciones, la inestabilidad —sobre todo la política— ha sido un obstáculo importante. Argentina, un país que enarbola la memoria “casi como un deber”, no tiene prácticamente consciencia político-institucional del patrimonio, ni del archivo, ni del museo. El patrimonio no, pero la memoria sí. En la fluctuación, la inestabilidad, y los regímenes autoritarios —cuando no el terrorismo de Estado—, los atentados xenófobos, la memoria se erige en Argentina e impregna la escena cultural y artística como el “nunca más”. Curiosa paradoja la de un lugar que promueve la exaltación de la memoria y la negación del archivo. La institución, al menos las instituciones culturales, entendidas como una forma de organización que busca la trascendencia de la gestión individual, se ven empequeñecidas por las fluctuaciones, por la idea de discontinuidad que cubre con su halo todos los ámbitos patrimoniales de la Argentina:

*Me surge mucho la palabra institucionalidad. Pero voy a tratar de rescatar el sentido en que me surge. (...) No queda nada ya. Las cosas parecen ser serias cuando ocurren, y en el fondo no hay nada (...) Ahora se murió, lamentablemente, una persona que vos conocés, muy querido, y muy importante para el arte electrónico, el arte digital, que es Griffa, que fundó la carrera, que fundó miles de proyectos. Bueno, queda una segunda línea. Gente que él puso: Mariela. Se tomó el trabajo de generar un segunda línea. Algo que casi nadie hace en la Argentina. En Telefónica, no sé, no hay proyecto. Son los dos que están ahí. Y mañana hay un cambio de vientos y desaparece. Y va a desaparecer dejando muy poco. Griffa crea esta segunda línea. No se a quien pondrán ahora en los nombramientos oficiales. Pero, detrás de eso no hay nada. **Desaparece esa segunda línea, y todo esto que llevó quince años construir, desaparece de la noche a la mañana. Y esa es la sensación, en general** (Iván Marino)*

Aún sin ser el único, el caso de la colección y el archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba) tal vez sea el más notorio. Victoria Sacco explica al respecto de su labor en este último:

*Entonces, mi trabajo consistió en mirármelos todos [los videos] (...) y hacer una base de datos con estas desgracias institucionales públicas, que en un momento el ordenador se murió y toda la base de Access murió con el ordenador (...) en el ordenador no se podía hacer un backup, no estaba conectado a la red, no se podían copiar DVDs, ni CDs, era un ordenador del año del pedo donde me habían metido a mi a hacer una base de datos y el ordenador en un momento murió. Entonces, todo el trabajo de clasificación de ese material, nada. Yo había enumerado todos los videos, o sea que pienso que deben estar ahí numerados, lo que pasa es que el museo después se mudó y esto tiene que ver con cómo una institución pública construye memoria, se mudó, todo fue adentro de unas cajas, las cajas se empezaron a mudar de un lugar al otro, **el archivo digital se perdió, entonces es un trabajo como que nunca se hizo** (Victoria Sacco)³⁶*

Esta misma lógica es la que explica por qué el Archivo de Música Electroacústica desarrollado por Ricardo Dal Farra esté alojado en la Fundación Langlois e nMontreal. Las explicaciones de Dal Farra al respecto son las siguientes:

*Por todo ese tiempo vivido en América Latina, el tema fundamental era una ilusión, como tantas otras cosas. Era la ilusión de la permanencia, de la seguridad, de la estabilidad. Cualquiera que haya vivido en América Latina sabe que si hay algo que no hay, sobre todo en países como Argentina es estabilidad, permanencia, seguridad (...) todo es tan impredecible, que hasta podría conseguirse dinero para hacer algo así [el archivo] pero quien sabe si lo de hoy sigue mañana o en cinco minutos o en cinco años. **Y tanto trabajo para que desaparezca -como tantas otras cosas en Argentina, sería una pena** (Ricardo Dal Farra)*

Y podría continuar, pero me detengo, porque estas citas son lo suficientemente ilustrativas para mostrar que las prácticas y debates sobre preservación no pueden circunscribirse a lo institucional, puesto que lo institucional “falla” en este sentido. Entonces, en Argentina en donde la tradición tecnopoética es muy rica —ya sea en sus momentos de bullicio o de murmullos— en donde el arte de los medios ha sido un campo de amplia expansión tanto a nivel de producción como de investigación y de enseñanza ¿qué ocurre con su difusión, y sobre todo, con su preservación? ¿Cómo se está actualmente preservando el arte de los medios en el país del “patrimonio que nunca es”?

³⁶ Las citas a Victoria Sacco son extractos textuales de la entrevista que le he realizado el 13/04/2011, en Barcelona como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

I. Introducción

El primer caso de estudio que se propone desarrollar en el marco de esta investigación es la *Torre de América*. Mediante este caso se busca dar cuenta de un modo concreto de articulación de la documentación en las prácticas de preservación del arte de los medios, en el cual la narración histórica emerge como un elemento ineludible.

La *Torre de América* es una construcción emblemática que representó la feria industrial que tuvo lugar en la provincia de Mendoza (Argentina) en el año 1954, denominada Feria de América. Emplazada a la entrada del recinto, el propósito específico de la torre era transmitir a los visitantes una sensación de progreso, internacionalización y desarrollo tecnológico, valores que la Argentina de la década del '50 buscaba consolidar. Sin embargo, la *Torre* en sí supera su función alegórica; situándose en la intersección entre la arquitectura, el diseño, el arte sonoro y el arte tecnológico, es una pieza vanguardista de carácter pionero a nivel Argentino e Internacional. Una obra que, pese a sus características sobresalientes, no ha sido conservada, ni tampoco recogida por las narraciones de la historia del arte y del diseño, hasta que Wustavo Quiroga y su equipo del Museo en Construcción (MEC) se propusieron su recuperación y preservación. El presente capítulo describe y analiza el proceso mediante el cual esa recuperación fue posible, estructurado en cuatro secciones y una conclusión:

"La documentación en las prácticas de preservación" despliega distintos usos de la de documentación en las prácticas de preservación observadas durante el trabajo de campo realizado en Argentina; entre ellas se encuentra el caso de la *Torre de América*. En esta sección se pone de manifiesto el escenario amplio de los modos de utilización de la documentación como herramienta para preservar el arte de los medios que se han recabado. Asimismo, da cuenta de la estrecha vinculación, de carácter bidireccional, detectada en las prácticas observadas entre los procesos de preservación documental y la narración histórica.

A continuación, la sección denominada "En busca de los vestigios de las vanguardias invisibles: La *Torre de América*, diseño, arte y tecnología en los años '50" entra de lleno en el caso escogido. En primer lugar, se traza aquellos antecedentes relevantes de Wustavo Quiroga y su equipo que posibilitaron el re-descubrimiento de la *Torre de América* e influyeron en el posterior modelo utilizado para su preservación. Posteriormente, se describen las características de la Feria y de la Torre, así como su proceso de recuperación y preservación.

La sección "Lo olvidado y lo recuperado" se presenta como un análisis del proceso de recuperación y preservación de la *Torre de América*, considerando tres aspectos que emergen del diálogo de la empiria con la perspectiva de la Arqueología de los Medios: la relación centro-periferia, la relación de objetos y documentos en la transmisión de las obras de los medios, y la narración histórica como una posible herramienta de reivindicación y resistencia en las prácticas de preservación.

Finalmente, se plantean las conclusiones del caso, explicitando por qué el acercamiento a la 'preservación como documentación' es relevante para las producciones artísticas estudiadas en la Argentina, y para el arte de los medios en general.

II. La documentación en las prácticas de preservación en Argentina

Durante el trabajo de campo de campo que he realizado en Argentina, he hallado diversos modos de abordar la documentación en las prácticas de preservación, entre los que se encuentra el caso de la *Torre de América*. Muchas de estas prácticas coinciden con las premisas sobre el rol de la documentación en la preservación del arte de los medios de proyectos e iniciativas revisadas a lo largo del capítulo II. Y al mismo tiempo las expanden, en tanto que encarnadas en el quehacer concreto de artistas y profesionales, las afirmaciones sobre la relación documentación-preservación cobra un carácter más impreciso, expresando así las contradicciones, imposibilidades, incomprensiones pero también los caminos originales de la práctica.

Una de las cuestiones fundamentales que he podido leer a partir de las prácticas de preservación recabadas es que a la articulación de la obra con la documentación, suele añadirse un tercer elemento de forma bastante explícita: la narración histórica. Este tercer elemento es

bastante evidente en el proceso de preservación de la *Torre de América*, pero, tal como se observará en la descripción de los hallazgos que se realiza continuación la torre no representa un caso de excepción. La terna de elementos obra-documento-historia se ensamblan en diversos modos en las prácticas de preservación del arte de los medios. El relato a continuación no pretende abordar todo el abanico de ensamblajes posibles, ni mucho menos prescribir las articulaciones que debieran tener lugar, simplemente expone aquellas que emergen con más insistencia en las prácticas observadas.

La relación entre obra y documento en el arte de los medios tanto desde la teoría como en aquello que pude verificar en el campo es un vínculo amplio y polifacético, en el cual muchas veces uno y otro término se confunden, funden o intersectan. La documentación puede funcionar como canal de comunicación y testigo de obras-investigación y obras performativas o procesuales que no culminan en un objeto potencialmente exhibible. Asimismo, en obras-investigación muchas veces la documentación no es un anexo al resultado o un simple texto de contextualización. Lo que he observado en las declaraciones de los entrevistados vinculados al arte de los medios es que la documentación de las prácticas y procesos que otrora eran entendidos como externos a la obra, pasan a formar parte intrínseca de su constitución. Así, la propia noción de documentación como *contexto*, carecería de sentido. La documentación de sus propias obras muchas veces sirve a los artistas como materia prima para seguir avanzando en su quehacer creativo. Así como, los documentos ya sean propios o no, son una fuente inagotable de material de trabajo. Y definitivamente, la documentación es una herramienta por excelencia para de difusión de la producción artística.

Pero si me centro específicamente en la relación obra y documento *en* las prácticas de preservación las dos grandes tipologías que deben mencionarse son: 1. la documentación para "rearmar" la obra, por tanto los documentos como material indispensable (como guía) de cara a volver a montar la obra en el futuro (sea que esto implique reconstruirla, migrarla, emularla o la aplicación de cualquier otra estrategia de preservación), y 2. la documentación para "reemplazar" la obra, por tanto la documentación como vestigio o huellas de obras que por sus condiciones tecnológicas (p. ej. envejecimiento tecnológico) o por su propuesta estética (p. ej. poéticas efímeras) se tornan imposibles de visitar una vez desaparecen materialmente. Estas tipologías de relación entre obras y el documentos en las prácticas de preservación, tienen la capacidad de intersectarse y conectarse, no son compartimentos estancos. Una documentación pensada como "instrucciones de montaje", puede resultar el único vestigio de una obra que nunca llegue a realizarse materialmente otra vez; mientras que un corpus de documentos,

pensados como "huella", podrían dar lugar a una futura reconstrucción. Sin embargo, hay una intención inicial en la producción de esos documentos ya sean para una u otra función, que implica la inclusión de unos elementos y no de otros, y en esta intencionalidad me baso para la descripción a continuación.

1. La posibilidad de visitar materialmente las obras en el futuro

La documentación como facilitador de la preservación de una obra y, de ser el caso, como guía para la implementación de estrategias de preservación tales como la migración, la emulación, la re-interpretación o la reconstrucción, así como el rol de la documentación en el montaje de las obras (en sus reinstalaciones) es un tema recurrente, especialmente entre aquellos artistas cuyas obras circulan en el mercado del arte y el coleccionismo. Considerando que las obras pasan de sus manos a la de terceros, y que son éstos últimos sus nuevos custodios y los encargados de exhibirlas en el futuro, dejar constancia de cómo se debe proceder para su cuidado se torna un punto de cabal importancia. Arianne Vanrell, conservadora-restauradora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), explica al respecto:

La idea es que toda la documentación que vayamos teniendo y el conocimiento de la obra esté en una base de datos y pueda ser consultado por todos, y que **la dependencia que tenemos del artista en cada montaje se vaya reduciendo poco a poco**, porque los artistas tienen otros proyectos, piensan de manera diferente, o no tienen tiempo para trabajar en ello. Y, si bien a veces el artista está disponible para restaurar una pieza, puede llegar un momento en que se rehúse a seguir trabajando sobre la misma obra. Es necesario que cada elemento tome su propio valor para que **seamos capaces de exponer [las piezas] de manera independiente sin perder en ningún momento [su] sentido y el valor** (Vanrell Velloso, 2009. El resaltado es mío).

Para que la obra pueda reducir su dependencia con su creador, emancipándose una vez que deja el taller-estudio del creador y entra a circular en otros escenarios como museos y galerías —e incluso en el living de una casa particular, una habitación, una vitrina o un parque— el corpus documental que la acompañe en su camino idealmente debiera incluir toda la información auxiliar que pueda dar cuenta de la de las características de la obra y la vinculación con su tiempo. A modo de ejemplo, una entrevista al creador y sus colaboradores o en su defecto la historia de la obra y las intenciones explícitas creador, los planos e instrucciones de montaje, la identificación de los elementos tangibles e intangibles, la enumeración de aquellas partes de la

obra pueden ser sustituidas y modificadas y en tal caso cómo se puede hacerlo, y aquellas que no, los registros (audio)visuales de las distintas versiones de la instalación y los registros de la interacción con el público si las hubiere, los textos curatoriales, los dossier de prensa, entre otros.

Curiosa autonomía que se le reconoce a la obra cuando está "bien" documentada, como si alguna vez no hubiera sido tan libre como su creador y su devenir pudiera ser conocido y reglado de antemano.

Cuando la articulación de la documentación en las prácticas de preservación se da en forma de posibilidad de "rearmar" las piezas, emerge el documento como la fuerza garante de la historicidad, de la autenticidad, la integridad, la identidad, las versiones autorizadas, a prohibición del falso histórico y de lo falso (aquello que no tiene valor, y sobre lo que reflexiona brillantemente Orson Welles en *F for Fake*). Emerge la historia, como una Historia con mayúsculas, que insta al documento a convertirse en prueba de qué es aquello que la obra fue, y qué es a lo que a la obra se le permite convertirse. Pese a la importancia concedida a la documentación en la preservación del arte de los medios, y a sus multifacéticas funciones, en la puesta en práctica esta importancia no se corresponde uno-a-uno con las acciones que llevan adelante conservadores-coleccionistas-instituciones-artistas para construir corpus documentales que permitan el cuidado de las obras y su reinstalación independientemente de la presencia del artista.

Mariela Yeregui, tal como otros artistas entrevistados cuyas obras tecnológicas forman parte de colecciones, alude a que generalmente la documentación que se le ha solicitado de la obra varía de escasa a inexistente. Muchas veces recae en la voluntad del creador la decisión de entregar una documentación adecuada para garantizar, en la medida de lo posible, el re-montaje de la obra por terceros. Yeregui narra dos situaciones en las que se ha procedido a documentar obras de su autoría —*Principio de incertidumbre II*, ganadora del primer Premio Beep Art de arte tecnológico en Barcelona en el año 2003, y otra versión de la misma que pasó a conformar la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba):

... yo gané un premio Beep, que fue la 1ª edición de Beep. Ellos, lo de Beep, se quedaron con los materiales, todos desarmados, y me dijeron: te vamos a llamar para que la montes en Reus en las oficinas... nunca me llamaron. Y qué sé yo... deben tener un sensor por ahí, una pecera por allá, y nada más. No sé si alguien la puede montar. No sé. Y no sé si conservaron el

programa. Yo se los di en CD pero no se los documenté nunca ni les di instructivos porque en teoría yo lo iba... [a montar]. Ahora cuando estuve en ARCO este año les mandé un mail. Digo, bueno, están acá los de Beep que dan el premio a ver si me encuentro con ellos y ver en que estado está todo... Les mandé un mail nunca me contestaron (...)

*Después, esa misma obra, otra versión, pero es de la misma serie, quedó en el Museo de Arte Moderno. Yo documenté y dejé un instructivo (...) Qué sé yo, **si dentro de cuarenta años alguien agarra estos cacharros que sepa cómo era aunque lo más probable es que los tenga que migrar porque bueno, los mecanismos electrónicos van a estar hechos moco. Pero bueno, que entienda la lógica. Eso, sí, lo dejé bien documentado.** (Mariela Yeregui)³⁷*

Gabriel Valansi, por su parte, comenta su experiencia en relación a los requisitos de los compradores de sus obras quienes generalmente centran su interés en la documentación en tanto *certificación de autenticidad*, aunque algunas ocasiones también se le solicita biografías completas de las piezas:

*Entrego un documento que certifica la legitimidad de la obra y en casos muy puntuales he entregado historias de la obra. Y cuando me han requerido entrego todo un material de información acerca de la obra. Pero no en todos los casos. **No todas las personas están interesadas en las mismas cosas. Hay coleccionistas que han comprado y les bastó como el documento de certificación. Y hay otros que me han pedido toda una especie de desglose en el buen sentido, de interesarse en la génesis y rastrear las fuentes y bueno, yo en un punto agradezco eso. Y sí, hay colecciones muy serias que me han pedido una historia más completa de contexto y demás** (Gabriel Valansi)³⁸*

Otra artista con una extensa trayectoria en el mercado del arte, como es el caso de Silvia Rivas —también preocupada por dejar una documentación precisa para el re-montaje de sus piezas— me explica:

*Y bueno si me interesaría que [mi obra] fuera expuesta en el futuro y que fuera expuesta, como tiene que ser. Como fue hecha, no me parece que haya que mejorarla. Pero sí como fue hecha. **Yo cuando vendo obra doy un instructivo exacto. Luego, nadie lo respeta, no sé, no lo respetan, no lo leen o me llaman y me dicen "y ¿esto... cómo se hace?" y, viste, vos decís: "¡está el librito!... con las instrucciones del proyector, del cablecito, con todo... pero es un problema el respeto de cómo tiene que ser expuesta esa obra** (Silvia Rivas)³⁹*

³⁷ Las citas a Mariela Yeregui son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en agosto de 2011, en Buenos Aires, como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

³⁸ Las citas a Gabriel Valansi son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en agosto de 2011, en Buenos Aires, como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

³⁹ Las citas a Silvia Rivas son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en Buenos Aires en septiembre de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

De alguna forma estas tres experiencias dan cuenta de que la documentación, herramienta imprescindible para volver a montar las obras del arte de los medios en el futuro –y hacerlo independientemente de la presencia del artista– se articula en la relación entre el artista y el coleccionista o la institución de diversas formas. En los dos casos expuestos por Yeregui encontramos dos extremos de un arco que abarca la indiferencia absoluta con respecto al material documental (el caso del premio Beep) hasta el acopio de un material documental aparentemente adecuado (el caso del Mamba). Valansi pone sobre la mesa la cuestión de la documentación como garante de la autenticidad en el arte de los medios, lo que abre una ventana para comentar lo contradictorio de tratar las tecnopoéticas contemporáneas como los parámetros de validación y valorización con los que se abordan praxis artísticas más tradicionales. Finalmente, Silvia Rivas muestra que, incluso aunque los instructivos existan, aún está la tendencia arraigada en el arte de los medios de solicitar la intervención del artista para la reinstalación y el mantenimiento de la obra. Hay artistas que, previendo esto, ya especifican al momento de la venta las condiciones de mantenimiento.

Sobre el mismo punto (léase, la alta dependencia del arte de los medios con sus creadores) insiste Emiliano Causa del Grupo Biopus, agregando que es un problema que no sólo alude al universo del coleccionismo y la preservación —aunque posiblemente sea el terreno al que más afecte— sino también al de las exposiciones. En el terreno de la exposición, por tanto del montaje y el mantenimiento de la obra durante su exhibición pública, la falta de independencia de las obras de sus creadores también puede considerarse un contratiempo. Por eso, la robustez y la estabilidad de las obras durante las exposiciones es un tema que obsesiona a algunos artista como el mencionado Emiliano Causa, a Gabriel Valansi o a Mariela Yeregui, quien me explica:

*Yo trabajo como desde un lugar muy elemental, si se quiere, como desde el grado cero de lo tecnológico. Últimamente. No sé si siempre fue así. Pero sí me preocupa un poco la robustez de los proyectos. ¿Por qué? Porque me hincha horriblemente el tema de la falta de mantenimiento de los espacios y tener que estar todo el tiempo manteniendo obra en los espacios. **Entonces, estoy tratando de ver la forma de todo el tiempo, en todos los proyectos, de que queden lo más robustos posibles para que tengan una vida independientemente de mi. Que sean lo más autónomos posible de mi, porque sé que no hay nadie en los espacios que se pueda ocupar de mis cosas (se ríe).** Es un dolor de cabeza constante. O sea, que los motores funcionen bien, que no se quemem, que esto, que lo otro, bueno, es algo a lo que trato de prestarle atención. A veces me sale bien, a veces no tan bien, como a todos, pero ese es un contratiempo que a mi me preocupa. Me preocupa porque sé que es muy "deceptivo", provoca mucha decepción, primero: una obra que no funciona es muy decepcionante para el que la va a ver. Por otro lado, para el artista es tremendo tener que ir*

*todos los días a mantener la obra. Y por otro lado, como los espacios no saben sobre esto, también, se ponen de mal humor y llaman y dicen “no funciona” (ríe). Y a veces son pavadas que no funcionan, es una pavada que no saben resolver. Entonces, es bastante arduo eso. **Así que en general trato de ver la forma en que no sea tan dependiente de sujetos, que la obra pueda sostenerse en el tiempo. Eso es como una preocupación, es una preocupación grande.** (...) El año pasado trabajé con hilos electro luminiscentes, claro, tiene cierta fragilidad. Son de 1mm y pico de diámetro, son unos hilitos finitos. Claro, alguien va y tironea, y chau hilitos. Entonces, puf, y pasa, sucede. Entonces, en lugares como el Centro Cultural Recoleta que pasan miles de personas por fin de semana... entonces, siempre estoy pensando cómo hacer para que sea prueba de boludos, a prueba de distraídos, a prueba del museo que no tiene gente que pueda mantener, eso es algo que pienso todo el tiempo. Como un contratiempo que me desvela. O sea, me desvela en serio. No duermo. Cuando tengo una muestra no duermo por si pasó algo, y esto y lo otro (ríe) (Mariela Yeregui)*

Si he permitido extenderme en la idea de robustez/inestabilidad de las obras en esta sección, cuyo foco era la documentación como guía de preservación y reinstalación material de las obras, es justamente porque el funcionamiento —o los fallos— de las obras durante las exposiciones refuerzan la estrecha dependencia que mantienen con sus creadores. Por tanto, justifican la necesidad de que, una vez que la obra deja las manos del artista, el corpus documental que se genere a su alrededor sea capaz (potencialmente, al menos) de responder como herramienta para su cuidado, su reinstalación y su preservación. De cualquier forma, cabe resaltar que, aún cuando la documentación generada es adecuada —tal como el segundo caso narrado por Mariela Yeregui— tampoco esto garantiza el tratamiento posterior que recibirán esos documentos. Por ejemplo, la creación de un buen corpus documental requiere, para que sea funcional, ser archivado adecuadamente y así poder ser recuperado en el momento que sea necesaria la reinstalación o restauración de una obra. El modo en el que esa documentación sea archivada y gestionada, entre otros factores como los formatos en los que hayan sido guardados los documentos y audiovisuales, también deben ser incluidos como elementos que intervienen en la posibilidad de preservación y reinstalación de la obra.

Una documentación bien hecha, pero perdida en el archivo (como el caso del archivo del mamba descrito en el capítulo IV) o bien no consultada por los coleccionistas (como el caso de Rivas) muestran el contraste entre la teoría sobre ‘qué es una buena práctica de preservación’ (que los proyectos de investigación sobre este tema defiende) y lo que en las prácticas concretas se pone en juego al momento de llevar a cabo estas acciones.

2. Vestigios

Conjuntamente con la documentación como guía de preservación y montaje futuro de las obras, una de las funciones de la documentación citada a menudo en las entrevistas a artistas y profesionales del arte de los medios es su rol como reemplazo de la obra cuando la misma deja de ser accesible materialmente. En algunos casos esta articulación de la documentación se expresa con un cierto grado de resignación, en otros como una característica inherente a los materiales de corta vida utilizados en las obras y proyectos del arte de los medios. A continuación la transcripción de dos extractos de las entrevistas a las artistas Mariela Yeregui y Marina Zerbarini que reflexionan al respecto:

*Y me di cuenta que, claro, que **la existencia de muchos de mis trabajos va a ser en documentación. Porque van a morir mis trabajos.** O sea, yo ahora tengo Proxemia, los robots, todos desarmados. Muy probablemente en algún momento los robots, con el paso del tiempo, dejen de andar (Mariela Yeregui)*

*...los artistas no producimos únicamente para el presente, pero muchas veces me pregunto, en 10, 20, 40 años, a qué se va a poder acceder de estas obras... y bueno yo no sé si las obras van a poder tener el funcionamiento que tienen ahora. **En una de esas queda la parte menos importante, el objeto-obra, pero no sé si van a estar funcionando. Por eso sí, me parece interesante, importante, todo lo que es el registro bibliográfico, digamos** (Marina Zerbarini)⁴⁰.*

Del parlamento citado de Zerbarini resalto que no es sólo la documentación en sí lo que permitiría la preservación de la obra, sino el "registro bibliográfico". Wustavo Quiroga va incluso un paso más allá, y en relación a la *Torre de América* declara que "**el mayor interés está en redactar nuevas historias a partir de documentación y piezas, realizar puestas en valor de material olvidado**". Por tanto, ya no estamos en el terreno de la documentación para reconstruir, mantener y reinstalar obras, sino en el de la documentación entendida como una fuente para la construcción de *historias*. Es la documentación puesta en relación y contrastada con otros documentos, otros objetos y otras narraciones. Pero no es una Historia hegemónica la que guía el uso de estos documentos como garantes de la autenticidad, la integridad, la identidad, etc. Sino unas historias (en plural) múltiples y que se sirven del documento —de una particular convergencia de los documentos en su dispersión— como herramienta de posicionamiento. En

⁴⁰ Las citas a Marina Zerbarini son extractos textuales de la entrevista vía Skype Barcelona-Buenos Aires que le he realizado en mayo de 2012 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

esta aproximación documental a la preservación del arte de los medios como preservación *en la* historia, cabe destacar especialmente la labor de los comisarios. Diana Wechsler, comisaria, profesora e investigadora de arte contemporáneo, especializada en nuevos medios, dice al respecto:

Creo que la curaduría se basa entre otras cosas en una operación de selección y re-selección permanente (...) Y creo que en esos procesos de re-selección uno va fijando, marcando, artistas y obras que las vas reteniendo necesariamente en el tiempo. Y en esa selección estás dejando cosas afuera y sumando otras. Y me parece que ahí hay, también, un trabajo de una gran responsabilidad a la hora de hacer una elección que no solo comunique lo que queremos contar si no que tenga un valor estético que merezca ser preservada en el terreno del arte. Digo, muchas veces hay obras que son de coyuntura y tienen su efecto en ese momento, pero que tal vez solo merezcan ser recordadas como una acción de coyuntura. Y la obra en sí, desapareció. No sé: Tucumán Arde. Hay registros, se han escrito ríos de tinta sobre Tucumán Arde pero la obra no existe. Y en otros casos creo que sí, la obra merece ser preservada. Entonces, ahí la tarea del curador está mucho también en este lugar de qué es lo que selecciona (Diana Wechsler)⁴¹

No sólo la documentación de las obras, sino también las propias exposiciones y sus documentos asociados son una fuente para las historias del arte: qué se exhibió, cómo se exhibió, qué recepción tuvo por parte de la audiencia. Aquí los comisarios, en la tarea de selección y re-selección a la que apunta Wechsler, van dejando registros para la historia. Al mismo tiempo, la historia (del arte) es materia prima por excelencia para los comisarios. Por tanto, hablamos de una madeja sin principios y fines claros desde los documentos a la historia, de la historia a la creación de nuevas fuentes (exposiciones, festivales, eventos), a la creación de nuevos documentos, y nuevamente narraciones.

El caso al que refiere Rodrigo Alonso, y que citaré a continuación, incluye en este ensamblaje de producción y reproducción continuo de documentos, exposiciones y narraciones históricas, a los *objetos*, a las obras en sí. La narración histórica como posibilitadora de la reconstrucción de obras, lo que nos lleva al terreno de la documentación para "rearman" las obras que se discutió en la sub-sección anterior, evidenciando que uno u otro propósito no es un asunto definitorio y esencial, sino que puede ser circunstancial y relacional:

... todo lo que hago lo pienso desde ese lugar, qué es lo que uno deja como memoria y de construcción para la historia. De hecho, es el motivo principal por el cual yo nunca me fui de la Argentina teniendo oportunidades de trabajar afuera. Pero a mi me interesa mucho trabajar acá,

⁴¹ Las citas a Diana Wechsler son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en agosto de 2011, en Buenos Aires, como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

*y me interesa mucho construir acá. **O sea, hacer cosas que vayan a quedar en la historia y que recuperen la historia.** Por eso me gusta mucho trabajar el cruce de lo contemporáneo con cierta historia del arte argentino y por eso me gusta mucho reconstruir cosas. Agarrar cosas de los '60 y reconstruirlas. A pesar de todos los problemas que me trae, pero me parece muy necesario. **Me parece muy necesario porque acá durante muchos años hubo como un... las instituciones son débiles, y no tienen buenas políticas de adquisición y muchas obras de la historia del arte importantísimas han desaparecido y siguen desapareciendo.** Entonces me parece bueno como revisar, visitar, reconstruir. El año pasado hice una muestra en PROA también de obras de la década del '60 y se reconstruyeron algunas obras y luego esas obras se donaron al Museo de Arte Moderno. O sea, pasaron a formar parte del patrimonio. Obviamente los artistas las donaron, no las doné yo. **Pero uno encontró cosas en la historia del arte, las traes a la luz, las ponés en evidencia, cosas que existieron, y de pronto la gente se empieza a interesar en esos artistas, los museos se empiezan a interesar en querer guardar esas obras, y yo tengo varias muestras que han sido así, que han llamado la atención sobre momentos históricos, de cosas, o sobre la necesidad de preservar tal cosa, tal historia, tal pensamiento, tal artista** (Rodrigo Alonso)⁴²*

En pos de reavivar la memoria, y escribir la historia, las palabras de Alonso muestran como se puede contribuir también a incrementar las colecciones patrimoniales de los museos. El entramado de obra - documento - relato histórico - comisario - artista - reconstrucción de una obra - museo - nuevos documentos - otros relatos históricos... estas conexiones que no pueden ser entendidas como facetas consecutivas, sino ramificaciones o posibilidades, no siempre se realizan en todas sus expresiones, pero están aludidas en potencia en las prácticas de preservación a través del documento como vestigio.

Cuando se reflexiona sobre el rol de la documentación en una escena como la Argentina en donde existe una dificultad de orden social, político y económico severa para abordar la construcción y el mantenimiento del patrimonio cultural-artístico, el eje de la "documentación como testimonio de la obra" y la historia como una herramienta de reivindicación se torna fundamental. Gabriela Golder, lo expresa de la siguiente manera:

No hay políticas constantes, es decir, si los museos van cambiando de director, directora, o gestiones políticas, o las secretarías de cultura, este año toca un secretario de cultura que le importa sólo lo popular, al otro le interesa más lo intelectual (...) entonces hay gente que se

⁴² Las citas a Rodrigo Alonso son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en agosto de 2011, en Buenos Aires, como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

acomoda y gente que no se acomoda. Y dentro de los que no se acomodan, están los que reivindican y los que no (Gabriela Golder)⁴³

Si de todos los casos posibles en los que la documentación interviene como una herramienta fundamental en las prácticas de preservación, he escogido para el análisis el caso del proceso de recuperación y preservación de la *Torre de América* es porque da cuenta de quienes "no se acomodan y reivindican", reuniendo diversos aspectos que busco analizar: la torre materialmente ha desaparecido y no existe una documentación hecha con el objetivo de una futura reinstalación o reconstrucción; aún siendo un proyecto interdisciplinar pionero en la escena de los nuevos medios Argentina, no ha sido recogido en las narraciones de la Historia del Arte; el proceso de recuperación y preservación se ha afrontado como un reto de volver a inscribir en la historia, en tanto narración, una obra-instalación omitida otrora, para que dialogue con la producción y la teoría del arte del presente; el proceso de recuperación y preservación tiene un alto componente reivindicativo y un posicionamiento ético-político explícito; es un trabajo de investigación consistente, colaborativo, con resultados esperados alcanzados (i.e. a publicación de un libro sobre la feria y la torre), pero al mismo tiempo un proceso aún abierto (o al menos no cerrado) a nuevas etapas en el transcurso del proceso de preservación de la torre.

III. En busca de los vestigios de las vanguardias invisibles: la *Torre de América*, diseño, arte y tecnología en los '50

El re-descubrimiento, puesta en valor y circulación de la *Torre de América* no es un caso aislado en la trayectoria de Wustavo Quiroga. Más bien, puede leerse como un proyecto particular en un entramado de acciones que buscan ampliar y enriquecer la historia y la escena presente del arte, el diseño y la arquitectura argentina. Mediante estrategias tan dispares como matizar con el contraste de la narrativa local, las historias nacionales con vocación totalizante; o bien a través la producción y comercialización de objetos industriales que habían sido discontinuados en el mercado, la labor de investigación arqueológica que Quiroga realiza busca poner de

⁴³ Las citas a Gabriela Golder son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en Buenos Aires en agosto de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

manifiesto la diversidad material, creativa y cultural de las producciones argentinas, entendiendo "lo argentino como federal" (Wustavo Quiroga)⁴⁴.

Un ejemplo de la búsqueda de apertura en términos materiales, creativos y locales, lo constituye la selección de arte mendocino realizada por encargo del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) en el año 2006. Como Director de la Galería ED Contemporáneo y la Fundación del Interior, Wustavo Quiroga recibió el pedido de organizar la primera recopilación de arte contemporáneo mendocino, que pasaría a formar parte de una colección argentina más amplia. En una curaduría conjunta con Laura Valvidieso y María Forcada, conformó —para su posterior donación— un envío de más de 40 obras de 32 artistas que abarcaban el período desde mediados del siglo XX hasta el presente, incluyendo cinco formatos que hasta ese momento no formaban parte en la colección del MACRO: diapositivos multimediales, graffiti, pegatinas, Web multimedia y samplers de Vjs.

El proceso de investigación sacó a la luz obras con tecnologías "primitivas" en términos de Quiroga; entre ellas los diapositivos multimediales de Marcelo Santángelo y Filomena Moyano construidos en la década del '50. Los artistas los denominaban multifocales, y constaban de unas cajas en las que se introducían líquidos y diversas piezas físicas y que en el momento de la proyección se iluminaban mediante dos o tres cañones, que se presentaban conjuntamente con música y danza. La búsqueda y selección de artistas, obras y formatos, así como la dificultad de rastrear y recuperar las piezas, proyectos y documentos que dieran cuenta de la que había sido una intensa y viva escena local, llevó a los investigadores a preguntarse sobre lo visible, lo invisible, lo narrable y lo coleccionable en general, y en el caso de Mendoza y Argentina en particular. Estas reflexiones se tradujeron en el montaje de la exposición en el MACRO en donde la colección se presentó completamente embalada. Una gran infografía explicaba al visitante el proceso de investigación y gestión de la muestra pero, las obras, no podían verse. El sistema de señalética de la exposición permitía conectar cada bulto con su referencia en el catálogo que contaba con una imagen de la pieza y los datos. "*Fue una muestra performática sobre una colección ya que luego de la inauguración pasó un camión y se llevó todo*" (Wustavo Quiroga).

Considerando la importancia del movimiento proyectual mendocino, al trabajo de selección de obras artísticas realizado para el MACRO, lo continuó una investigación sobre diseño denominada *Guón!* Dice Quiroga al respecto: "*jugamos con su denominación Guón!, que es una*

⁴⁴ Las citas a Wustavo Quiroga son extractos textuales de la entrevista que le he realizado vía Skype Barcelona-Córdoba en septiembre de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

abreviatura de huevón. Tenía que ver con un localismo lingüístico, con la falta de reconocimiento que históricamente tuvo todo ese material, y además era ser un poco irreverente en el medio desde una gestión no oficial".

La investigación sobre obras artísticas y diseño que conecta transversalmente los dos proyectos mencionados, confrontó a los miembros de ED Contemporáneo con la ausencia de circulación de obras e información, y el desinterés sobre las producciones artísticas y el diseño local. Especialmente cuando se trataba del movimiento de vanguardia de los años '50 y '60 se hacía más evidente que pese a su relevancia en términos de innovación había sido escasamente conceptualizado e historizado en el seno de los estudios de arte contemporáneo y diseño Argentino, Latinoamericano, y cuya ausencia era más notoria a escala internacional. ED Contemporáneo se propuso, entonces, el desafío que implica la relectura y reconstrucción histórica de un período que aunque aparenta saturado de narraciones, sólo algunas historias efectivamente han sido contadas. Más bien, muy pocas, y muy localizadas. Un desafío equivalente al del proyecto "Conceptualismos del Sur", aunque en una red completamente distinta. Los documentos rescatados, las donaciones, los testimonios recogidos durante los procesos de investigación empezaron a conformar una colección y un archivo, que derivó en el año 2009 en la transformación de la Galería ED Contemporáneo en el Museo en Construcción (MEC).

...de repente nos dimos cuenta que más que una galería éramos un "museo", o éramos una colección, y eso daba puntapié al museo. Entonces reformulamos todo, cerró ED Contemporáneo, cerramos como galería, además nosotros no queríamos "delear" más obra y sí abocarnos a un trabajo patrimonialista de archivo, colección e investigación. El proyecto pasó a llamarse Museo en Construcción (MEC), y básicamente es un acervo patrimonial que se articula con proyectos. Por ejemplo, con publicaciones o muestras que armamos en otros museos o centros culturales. Al mismo tiempo tratamos de autogestionar un espacio físico y recursos que nos permitan formalizar el proyecto físicamente, ya tenemos la estructura de funcionamiento y trabajo con la que venimos actuando desde el 2005 en Mendoza (Wustavo Quiroga)

El MEC cuenta con dos mil piezas aproximadamente entre documentos y obras entre las que se encuentran una pieza de Jorge Crowe, videos de la primera camada de Vjs argentinos como Flash Attack, multimedias del mencionado Santángelo, el archivo documental de la *Torre de América*, todos ellos almacenados en un galpón montado en condiciones muy básicas. Hacen tanto como puede hacerse para mantener una colección de forma independiente y sin un flujo

de ingresos estable. Cada proyecto en los que se ha embarcado Quiroga cuenta con una forma particular de financiarse, que ya está en la propia constitución del mismo: ventas (en el caso de los proyectos industriales), patrocinios, donaciones. El galpón no es de acceso público por el momento, aunque está en proceso el proyecto de trasladar el MEC a otro espacio en donde las obras y documentos guardados puedan ser expuestas, y en términos de Wustavo, "*puestas en funcionamiento*":

Nos faltan condiciones económicas y físicas. Es un trabajo difícil en Argentina y más aún en provincia. En Mendoza no existe ni la ley de mecenazgo, entonces trabajar con empresas implica hacer pedidos gratuitos, digamos, como colaboraciones desinteresadas, que no es lo mismo que tener una ley de mecenazgo y desgravar impuestos. A escala de una institución, de un proyecto de un museo, museo de gestión, es grandísimo, hay muchos costos de todo tipo: de comunicación, de manutención, de restauración, de producción y además si se busca un nivel de calidad elevado, entonces también se requiere mayor inversión (Wustavo Quiroga, 2013).

En 2012, impulsado por el interés en el descubrimiento y puesta en valor del patrimonio cultural y artístico mendocino, Wustavo Quiroga contribuyó a la organización del Centro Cultural Julio Le Parc, un artista de vanguardia argentino-francés cuya producción cruza las corrientes cinemática y op-art. Mientras que otro mendocino, el artista plástico Fernando Fader, más tradicional en su aproximación a la pintura, ya contaba con un museo en su nombre (el Museo Casa-Fader, el cual abrió sus puertas en 1951, y en 1998 fue declarado bien patrimonial de la provincia de Mendoza conjuntamente con en el parque geométrico de cipreses que lo circunda y la propia obra del artista), y se había transformado en un referente artístico para la provincia, Le Parc no había corrido la misma suerte; situación que se revirtió desde la inauguración del Centro Cultural en su nombre. Wustavo, en la entrevista que le realicé explica: "*la gente empezó a tomar a Le Parc como un referente. De repente, un taxista te habla de experiencias lumínicas o de abstracción, por ejemplo. Es un cambio social y es muy emocionante*" (Wustavo Quiroga).

En este camino de puesta en circulación y en valor se realiza la publicación sobre la feria industrial que tuvo lugar en Mendoza en los años 1954 y que se denominó *La Feria de América* (ver imagen 12) . El libro, resultado de siete años de intenso trabajo a partir de testimonios y algunos vestigios documentales, se denominó *Feria de América. La vanguardia invisible* y su objetivo manifiesto fue "revelar documentos desvalorizados en la historia nacional, material

desconocido y disperso" (Quiroga, 2012b), y así contribuir a la deuda pendiente de los argentinos para con su patrimonio y sus historias.



Imagen 12 Publicación *Feria de América. Vanguardia invisible*, compendio que recoge textos, documentos e imágenes sobre la Feria y la Torre de América.

1. La Feria de América

Corría el 14 de enero de 1954, y el ex-presidente de la Argentina Juan Domingo Perón inauguraba la Feria de América en el Parque General San Martín, en la ciudad de Mendoza, gobernada en aquél entonces por Carlos Evans, en el marco del Segundo Plan Quinquenal de su gobierno (iniciado en 1952). Sin saberlo se encontraba a un año de su derrocamiento por las fuerzas militares de la denominada revolución Libertadora de 1955 que pondría fin al espíritu de pujanza económica, industrialización, fe en el progreso y apertura internacional que dominó la época de posguerra en la Argentina. En su discurso inaugural, Perón, reforzaba los ideales progresistas en las que la feria se había basado, con las siguientes palabras:

Con indudable acierto y con exacta visión del porvenir económico americano, el pueblo de Mendoza nos abre las puertas de su ciudad con una feria extraordinaria, que aspira a mostrarnos la **pujanza económica** de las naciones representadas en esta primera reunión del **progreso latinoamericano**.

(...)

La Feria mendocina de América (...) el primer centro de irradiación para estas verdades que se fundan en un principio que no me cansaré jamás de repetir: el año 2000 nos hallará una América unida o dominada. Todo depende de cómo sepamos revisar nuestros destinos nacionales con la

más amplia solidaridad, que no se logra nunca sólo mediante declaraciones amistosas, sino por la **consolidación de intereses comunes** de carácter permanente (Juan Domingo Perón, extraído de Quiroga, 2012 pp: 229-231. El resaltado es mío).⁴⁵

En la escena internacional, al fin de la Segunda Guerra Mundial le continúa un proceso de recuperación social, económica y política que se encargó de alimentar el pensamiento progresista: "Por todas partes surgen sus signos, y los medios de información, en franco crecimiento, se encargan de propagar la noticia incrementando la esperanza y el optimismo" (Alonso, 2012). En este sentido, pareciera existir una escisión entre la crisis del racionalismo moderno en las artes y el mundo intelectual que sobrevino en la posguerra, y los avances en investigación y desarrollo que se dieron en los terrenos de las (tele)comunicaciones, los transportes, la producción de bienes de consumo y las biotecnologías. "Muchas de las máquinas, los medios y los aparatos que forman parte del entramado social en el que vivimos, ven la luz o reciben un impulso decisivo en los días de la gran conflagración" (Alonso, 2012).



Imágenes 13 y 14

Izq. Pabellón de la Provincia de San Juan (Argentina). Feria de América.

Der. Pabellón de Chile. Imágenes recuperadas por Wustavo Quiroga y su equipo.

⁴⁵ Los editores de *Feria de América: vanguardia invisible* aclaran que "por tratarse de un discurso hablado, este texto ha sido editado para su lectura sin ser una transcripción literal" (Quiroga, 2012b)

La Feria industrial tuvo un alcance de nivel regional, pero se pensó a imagen y semejanza de las Exposiciones Universales que se desarrollaban en otras zonas del globo desde mediados del siglo XIX, busca ser la materialización de estas palabras en un evento que reunió a doce países extranjeros, a diez ministerios nacionales y a mil cien expositores. La primera de estas exposiciones universales tuvo lugar en Inglaterra en 1851, y su objetivo fue:

...demostrar el poderío económico y tecnológico de Inglaterra como consecuencia de las Revoluciones Industriales. Si bien estaba centrada en la producción fabril, incorporaba una amplia variedad de productos de los países participantes, incluyendo la creación artística. Ésta se haría cada vez más importante en las exposiciones subsecuentes; incluso llegó a independizarse, en el año 1895, con la inauguración de la Bienal de Venecia (Alonso, 2012)

La feria, un proyecto mendocino, buscaba "beneficiar intereses económicos y reforzar la alianza con los países latinoamericanos" (Quiroga, 2012a), evidenciando para los propios países intervinientes, y para el mundo, las potencialidades tecnológicas e industriales de la región. Aunque como feria industrial su punto fuerte estaba en los objetivos mencionados, la feria rebasó lo que podría considerarse un proyecto de exhibición meramente industrial, pensándose a sí misma como un espacio de vanguardia interdisciplinar entre la arquitectura, el diseño, el arte, las tecnologías y la industria, colocando a la provincia de Mendoza en diálogo con las tendencias creativas internacionales:

Con Jannello, Clusellas y Maldonado a cargo del diseño arquitectónico, visual y comunicacional del proyecto, la Feria de América adquiere un carácter netamente moderno y progresista. Pero también se plantea como algo más que una mera exhibición política y comercial. Es, al mismo tiempo, una suerte de laboratorio en el cual se pueden poner en práctica algunas de las ideas sobre las relaciones entre el arte, la industria y la sociedad, que ya podían percibirse en los textos y los trabajos de sus directores (Alonso, 2012)

Rodrigo Alonso cita también una nota aparecida en el sexto número de la Revista *NV Nueva Visión* que evidencia la dimensión estética de la *Feria como laboratorio*: "la Feria es concebida, en términos formales, como una gran obra, y no como un espacio libre en el que se acumulan los pabellones" bien por el contrario existía en los proyectistas "la preocupación constante por valores como la unidad, la serenidad, la composición, la estética" (Alonso, 2012). La Feria apostó también por afianzar la imagen de la Argentina peronista como un país en constante desarrollo industrial, que gozaba de propuestas culturales de avanzada, aunque esta imagen vanguardista pareciera, en principio, contrastar con las preferencias realistas y populistas del arte oficial

organizadas al rededor de las figuras de Perón y de Evita (Alonso, 2012). El acercamiento puntual (y controlado) con la reflexión y la perspectiva de las escuelas de arte, diseño y arquitectura modernas (p. ej. la arquitectura racional, el arte concreto, el diseño ambiental, etc.) traía sus beneficios: "en el imaginario popular nacional aparecía el peronismo, el progreso y la felicidad como una realidad posible" (Quiroga, 2012b). El periódico Los Andes, en su publicación del 15 de enero de 1954, enuncia:

Diversos elementos artísticos contribuirán a los fines estéticos-espectaculares de la Feria: juego de luces proyectadas sobre aguas móviles de las fuentes, torres transmisoras y globos cautivos. El proyecto adoptado tiende a exaltar un elevado tono de euforia, de placer de la inteligencia, de entusiasmo espiritual por la presencia de la belleza y de la técnica, concebidas y realizadas desde ángulos eminentemente modernos (Quiroga, 2012b)

La Feria de América se constituyó como la representación de este estado de ánimo. De hecho, podría inferirse que la asociación entre la feria y el peronismo tuvo una influencia decisiva en la eliminación de todo rastro de la esta última en la historia de las artes y el diseño de los años posteriores a la Revolución Libertadora. Si la modernidad, el progreso y la internacionalización —asociadas estos a la felicidad— representaban la imagen peronismo, debían ser también erradicados.

2. La Torre de América

Dentro de la feria, la *Torre de América* tenía la función de "recibir" a los visitantes, y por ende se encontraba emplazada en la entrada del Parque General San Martín sobre los dos grupos escultóricos que conforman los "caballitos" de Marly.⁴⁶ La Torre fue un proyecto concebido por César Jannello y Gerardo Clusellas, co-directores del Departamento de Arquitectura y Planificación de la Feria de América, en conjunto con Mauricio Kagel, encargado de la composición del sistema sincronizado de luz y sonido (ver imagen 15).

⁴⁶ Estos "caballitos" son una reproducción de *Los caballos de Marly* que habían sido realizados por Guillermo Coustou para adornar los jardines del palacio de Marly en 1745 y que posteriormente a la revolución francesa, y la destrucción del palacio, fueron trasladados a la plaza de la Concordia de París. Corría el año 1794. Actualmente *Los caballos de Marly* han sido reemplazados por copias y los originales se conservan en el Museo del Louvre. Información extraída de la web oficial de los Parques de la provincia de Mendoza. Autora Patricia Favre. Más información en el siguiente enlace: <http://www.parques.mendoza.gov.ar/caballos.htm>

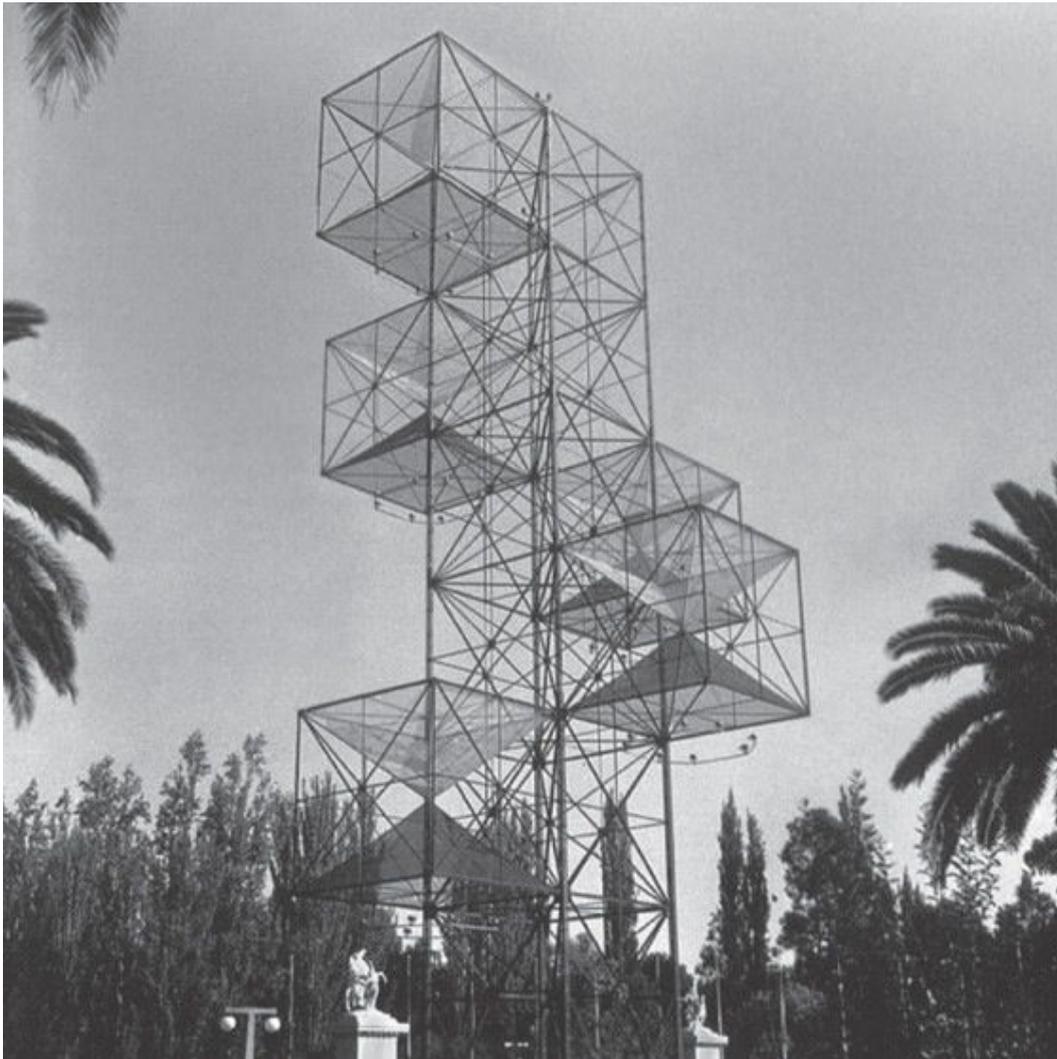


Imagen 15 La *Torre de América* emplazada en la entrada del Parque General San Martín, Mendoza, Argentina. En la parte inferior, a cada lado de la *Torre*, se pueden apreciar los caballitos de Marly. Fotografía blanco y negro de la época.

La *Torre* consistía en una columna de tubos metálicos de 50 metros de altura, con un peso de 60 toneladas, rodeada por 5 cubos en espiral. Estos cubos contenían volúmenes piramidales unidos por sus vértices, realizados en malla metálica pintados de colores rojo y blanco, basados en el diseño de la comunicación gráfica de la Feria diseñado por Tomás Maldonado (sus últimos trabajos antes del inminente viaje a Europa para hacerse cargo de una cátedra en la Escuela de Ulm, que terminaría dirigiendo hasta 1967). El logotipo consistía en dos triángulos que se tocan en sus vértices, aludiendo a la morfología del continente americano, "imagen simple y contundente en la línea de su obra artística pero también de sus preocupaciones teóricas, según las cuales el diseño es el medio ideal para reconectar al arte con la sociedad" (Alonso, 2012) (ver imagen 16).



Imagen 16 Diseño gráfico y comunicacional de la Feria de América realizado por Tomás Maldonado.

Cada una de los volúmenes en forma de pirámide que constituyen la *Torre* contaba con un sistema de luces independiente y con cinco posibilidades de variación, mediante el que se encendían y apagaban siguiendo un patrón preestablecido que sincronizaba con la pieza de música electroacústica compuesta por Mauricio Kagel, *Música para la Torre* (1953). La intermitencia de la luces se consignaron conjuntamente con la pieza sonora compuesta por pasajes instrumentales y sonidos industriales mediante un sistema de notación músico-lumínico *ad hoc* (ver imagen 17). Los visitantes podían ubicarse en distintos sitios y ángulos con respecto a la inmensa *Torre* y determinar el tiempo que le dedicarían a la audición —en tanto que no era un concierto clásico, sino una sonorización, o una paisaje sonoro, más una visualización, que requería cierta participación del espectador— cuya duración completa es de 108 minutos aproximados (Alonso, 2012).

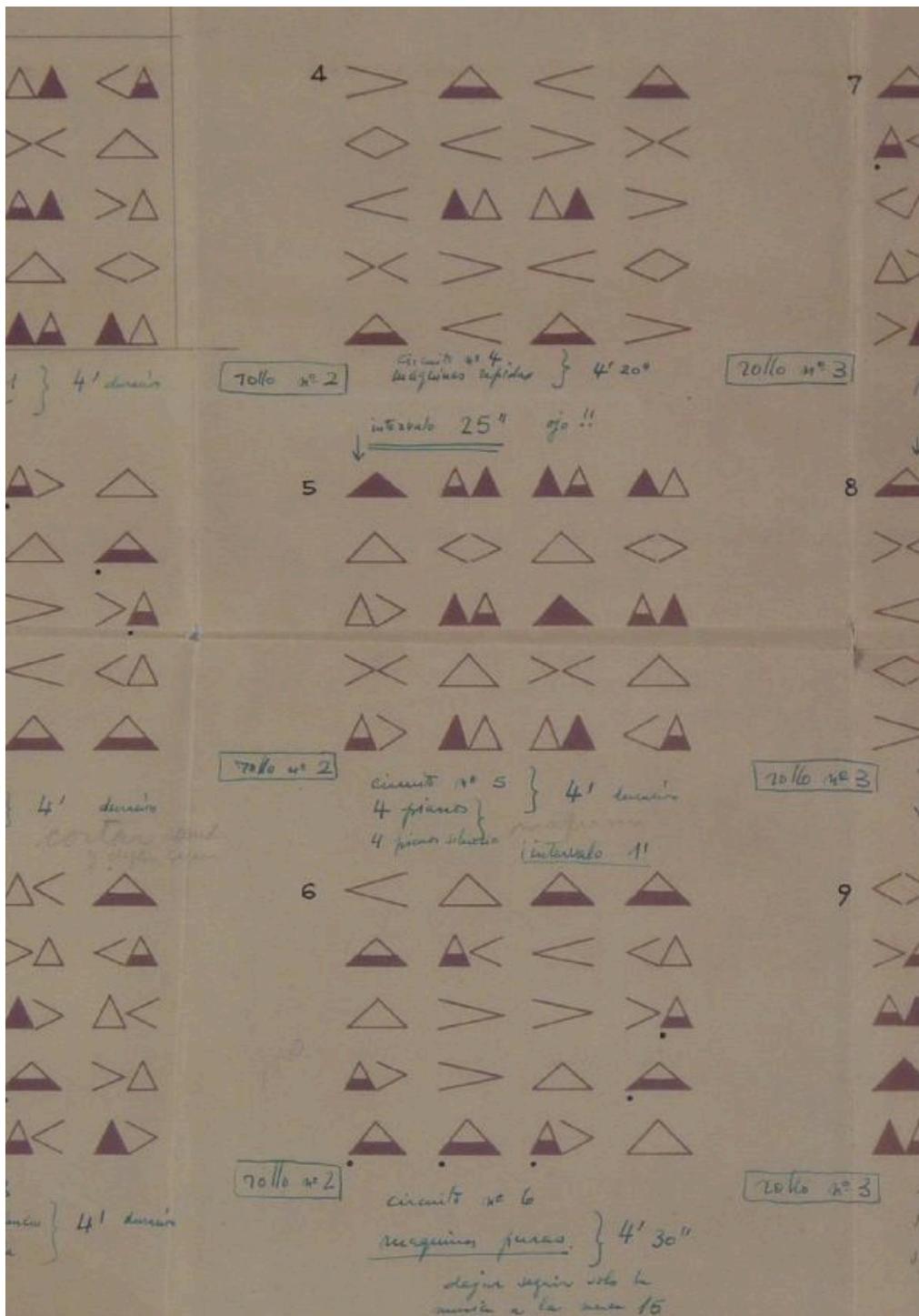


Imagen 17 Notación lumínica de *Música para la Torre* (1953) Mauricio Kagel. Imagen extraída del trabajo *Supplement to the Music of Mauricio Kagel*. Bkorn Heile (2014) bajo licencia CC atribución/no comercial/ no derivados/

En la Feria "la vanguardia se presentaba y la tradición se practicaba" (Quiroga, 2012b). Distintas instancias de la Feria buscan posicionar a la Argentina como un país de tradiciones, pero al mismo tiempo internacional e innovador, la torre alegórica se encuentra, sin dudas, dentro de la segunda categoría. La *Torre* se erigió como una síntesis de distintos aspectos del pensamiento

vanguardista, la arquitectura racional, el arte tecnológico, la música concreta y el diseño ambiental.

3. La preservación de la *Torre de América*

Dentro de las obras alojadas en el MEC *"hay obra que corren grandes riesgos"* me explica Wustavo Quiroga, y continúa: *"además de cuidarlas durante su uso, tratamos de materializar lo tecnológico en papel o tener referencias audiovisuales... porque no sabemos qué va a pasar con eso, y menos en condiciones donde no tenés una posibilidad de inversión tan grande para actualizar todo el tiempo"*. Las palabras de Quiroga dan cuenta de la importancia de la documentación (textual y audiovisual) como reaseguro de la preservación.

El proceso de recuperación y puesta en valor de las producciones culturales locales es un trabajo tan vinculado al rescate de los objetos en sí (cuando los hay, que no es el caso de la *Torre*) como a la recuperación y generación de documentos asociados, con el objetivo de incidir en la Historia aportando otras narraciones divergentes. La *Torre de América* *"no existe, existe la documentación (...)* Esa es la gran perlita que hay acá, de hecho es como el faro mayor" del Museo en Construcción (MEC) en donde se conservan las huellas de aquella gran apuesta de las Vanguardias Latinoamericanas de los '60. Sin embargo, hasta que lo pregunté explícitamente la conversación siempre giró entorno a la *Torre de América*, no se había especificado que se estaba haciendo referencia a los documentos sobre la misma. "Tener" la torre, era equivalente tener la documentación sobre la misma, dotarla de un lugar en la historia a través de una nueva articulación de los mismos, potencialmente reconstruirla. Dice Quiroga: *"Más que un coleccionista de arte me considero un coleccionista de proyectos y de diseño (...)* **El mayor interés está en redactar nuevas historias a partir de documentación y piezas, realizar puestas en valor de material olvidado, este trabajo de arqueología objetual es lo que más nos interesa**" , y continúa *"Las colecciones básicamente son relatos que permiten escribir la historia"*.

Considerando la formación proyectual de diseñador que ostenta Wustavo, sumado a la confusión de por sí existente en el arte de los medios entre obras-proyectos-documentos, no es extraño que la *Torre* no sea algo *tan* distinto de los documentos que se han generado sobre ella. Esta documentación incluye material de la época como: imágenes y fotografías de todo tipo, la partitura de Kagel, recortes de la prensa, instructivos. Asimismo, en ocasión de la investigación,

se han generado nuevos documentos sobre la pieza: entrevistas a quienes participaron en aquél entonces en el montaje de la Feria y la Torre, y textos de reflexión estética e histórica. Este material documental conforma el archivo de la Feria y la Torre, y ha dado como resultado la publicación *Feria de América. Vanguardia invisible* mencionada con anterioridad.

La Torre ha desaparecido, solo quedan documentos como sus vestigios; y pocos rastros materiales quedan también de las grabaciones de la sonorización diseñada por Kagel. Rodrigo Alonso explica:

Según el contrato firmado por el compositor, los sonidos son grabados en discos de pasta y en cintas magnetofónicas, aunque el resultado final debía ser un conjunto de grabaciones en cintas. En un plano realizado por Jannello, que lleva por título "Esquemas convencionales de encendido y sincronización. Sonido de la torre", los fragmentos sonoros están organizados en rollos, lo que permite deducir que efectivamente fueron almacenados en cintas magnéticas para su ulterior reproducción. El mismo plano establece la identidad de esos sonidos: pianos, percusión, flautas, trompetas, xilofón, máquinas rápidas, máquinas puras y silencios (Alonso, 2012)

Sesenta años han pasado de la Revolución Libertadora de 1955, más de la última mitad de ellos en democracia sin interrupciones militares. Sin embargo, la *Torre* nunca fue recuperada por una iniciativa de corte estatal que la re-ubicara en algún relato posible en la historia del arte, los medios y el diseño argentino. Como la *Torre* los vestigios de muchas otras obras también claman soterradamente un reconocimiento desde la pérdida que supone la ausencia de su interpelación. La intervención de Wustavo y el equipo del MEC ha sido fundamental en este sentido, y habla de una responsabilidad compartida y distribuida con respecto al patrimonio y a la memoria, en donde hay quienes se hacen cargo de adoptar un rol en la elección y transmisión de aquello que consideran valioso. Cito sus propias palabras:

...esto a "nivel estatal" no se hace, pero (...) está bien que otras instituciones hagan cosas que el Estado no hace, el Estado no digo que no debería, porque estaría buenísimo que lo hiciera, pero si no lo hace el Estado también hay organismos y funcionamientos intermedios. No se puede pensar que todo lo haga el Estado. Es una deuda genérica, no importa si lo hace el Estado, un privado, si es mixto, es un pendiente genérico que tiene que hacer la sociedad, da igual qué estadio. Y en ese sentido me parece que nosotros también somos parte de esa respuesta (Wustavo Quiroga)

IV. Lo olvidado y lo recuperado

El caso de la *Torre de América* da cuenta de un extenso proceso de investigación y recuperación de una producción interdisciplinaria vanguardista de la década del '50 que había sido destruida materialmente, y olvidada históricamente. Aunque durante nuestra entrevista Wustavo Quiroga se refiere constantemente a que el MEC posee la obra ("*es la gran perlita que hay acá*") realmente la torre como tal ha desaparecido. Lo que Quiroga y su equipo han recuperado (y en muchos casos construido) son los documentos que la circundan (fotografías, partituras, entrevistas, etc.), y lo que han aportado a su trayectoria es un archivo y una publicación (una narración) que sitúa la *Torre de América* en la narración —o en una narración posible— de la historia del arte argentino.

El caso de la *Torre de América* puede ser descrito como una práctica de preservación del patrimonio del arte de los medios articulada a través de la documentación —a través de una revalorización del documento— en tanto fuente para narrar las historias de obras postergadas. “Desde que existe una disciplina como la historia se han utilizado documentos, se les ha interrogado, interrogándose también sobre ellos; se les ha pedido no sólo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad, y con qué título podían pretenderlo; si eran sinceros o falsificadores” apunta Foucault (2009) y continúa “pero siempre con el mismo fin: reconstruir, a partir de lo que dicen esos documentos —y a veces a medias palabras—, el pasado del que emanan y que ahora se ha quedado desvanecido muy detrás de ellos”... una imagen de los documentos entendidos como vestigios *descifrables* de monumentos pasados, que deben alinearse como eslabones en la construcción de una Historia.

Pero los documento pueden funcionar en un sentido muy diferente para la Historia, eslabones rebeldes que no desean unirse en forma concatenada, ni ceder a las dicotomías de verdadero/falso: pueden introducir las nociones de multiplicad y discontinuidad en el seno mismo de la Historia (convertirla en genealogía) eliminar su vocación de unicidad y su pretendido alcance global.

Por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o de una mentalidad colectivas, por debajo del terco devenir de una ciencia que se encarniza en existir y en rematarse desde su comienzo, por

debajo de la persistencia de un género, de una forma, de una disciplina, de una actividad teórica, se trata ahora de detectar la incidencia de las interrupciones. Interrupciones cuyo estatuto y naturaleza son muy diversos (Foucault, 2009)

Inspirados por la arqueología del conocimiento y la genealogía de la historia foucaultianas, los arqueólogos de los medios se han detenido a narrar historias postergadas (mostrando mediante ellas la discontinuidad de la historia como una linealidad): han valorado las fuentes documentales, se han sumergido en los archivos, han escuchado las historias grabadas en y por los objetos tecnológicos en su dispersión y diversidad. La Arqueología de los Medios no refiere a una aproximación única, ni a unos métodos específicos, si no a un paraguas, una colección de diferentes perspectivas que funcionan como un marco de pensamiento para investigar el pasado y dar lugar a historias divergentes de los medios. El diálogo con algunas de estas perspectivas me ha permitido formular una serie de preguntas que partiendo del caso particular de la *Torre de América*, y siempre en conexión con éste, lo desbordaron e insertaron en un entramado de cuestionamientos más amplio que incluye el estudio sobre la relación entre objetos y documentos, el patrimonio y la historia, la influencia del lugar desde donde se escribe esta última —y qué queda adentro y qué queda afuera—, las políticas de memoria y de olvido, las infraestructuras divergentes de la preservación.

Desde la Arqueología de los Medios se busca construir narrativas capaces de transformar la concepción de la Historia como un concatenación de hechos que tienden al progreso lineal, que apuntan teleológicamente hacia el presente bajo la lógica causa-efecto, y que sean capaces de proponer alternativas a la noción de búsqueda de un origen único que espera ser develado. "Los caminos sin salida, los perdedores, las invenciones que nunca acabaron en un producto material tienen importantes historias que contar" (Huhtamo & Parikka, 2011), por tanto, investigaciones e invenciones que sin haber prosperado en apariencia, pueden haber influido en el desarrollo de los acontecimientos o que, al menos, su reconocimiento puede ser útil a la hora crear una historia más completa, y seguramente más compleja de las innovaciones socio-técnicas, de los medios, y del arte también.

Presentado de este modo, el proceso de recuperación y preservación de la *Torre de América*, coincide con las bases de investigación y el marco conceptual del que parten los arqueólogos de los medios, así como sus objetivos, convirtiéndose en un caso concreto de recuperación *media* arqueológica. De hecho, no es casual que el propio Wustavo Quiroga defina su trabajo dentro del MEC utilizando ese término: "...este trabajo de arqueología objetual es lo que más nos interesa"

(Wustavo Quiroga). En ese caso, no de un aparato o una tecnología, sino de una obra de arte que utiliza *esos* aparatos o tecnologías. De esta forma, también se puede leer la recuperación de la *Torre de América* en una zona difusa en la que la arqueología de los medios puede operar como disparador de replanteos críticos en el campo de la historia del arte.

Los arqueólogos de los medios —Wustavo Quiroga y su equipo entre ellos— se enfrentan con la tarea de desarrollar historias de las tecnologías, de los aparatos y su efectos, de las imágenes y las iconografías con el objetivo de expandir aspectos largamente ignorados por la historia convencional (Zielinski, 2006). La idea de 'algo' ignorado u olvidado en la historia de los medios (y el arte) a la que alude Zielinski, tiene una doble vertiente de recuperación material y discursiva (sin esta última, la cual la tarea carecería de sentido), es un eje vertebrador que conecta transversalmente a todos los arqueólogos de los medios, y resulta en la necesidad de traer a la luz aquello olvidado y ponerlo en diálogo con la escena de los medios presente.

Ahora bien, sacar a la luz lo suprimido, omitido o postergado por la historia de los medios, y del arte, así como dismantelar las narraciones lineales, y cuestionarlas incluyendo nuevos elementos en el entramado del desarrollo de las invenciones socio-técnicas, no es en absoluto una tarea homogénea, y lleva a cuestionarse qué es ese 'algo' que ha sido omitido en la historia de los medios. En otras palabras, qué aspectos se consideran olvidados por la historia: ¿son determinados objetos-invenciones? ¿son los inventores/creadores, o sea, los individuos particulares? ¿son zonas geo-políticas? ¿es la cosmovisión de determinadas culturas? ¿son aspectos de las innovaciones (p. eje. su materialidad)?

Cada investigador dentro de la arqueología de los medios se centrará en unos u otros aspectos de las historias de los media que considera desplazados, y, consecuentemente, pondrá sobre la mesa una perspectiva distintas sobre la Historia de los medios y unos métodos para poder investigarla.

Erkki Huhtamo, por ejemplo, se centra en los aparatos vinculados al universo audiovisual que, generalmente, no han sido exitosos y por tanto no conforman la narración oficial sobre el desarrollo de los media, a pesar de ser parte de su trayectoria. Desde el análisis (y el coleccionismo, lo cual en sus propias palabras, caracteriza su acercamiento a la arqueología)⁴⁷

⁴⁷ Entrevista realizada a Erkki Huhtamo por Vanina Hofman y Pau Alsina durante el *Media Art Histories 2013: RE:NEW, The 5th International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology* que tuvo lugar en Riga, (Letonia), el 8-11 de octubre 2013. No publicada.

de aparatos ópticos y diversos objetos relacionados con los espectáculos audiovisuales tempranos cuestiona la relación entre lo *nuevo* y lo *viejo* en los media, tensión que resuelve introduciendo el concepto de *topoi*, entendido como la recursión —aparición con cambios— de ciertos tópicos en la historia de los media (Ver por ejemplo su trabajo sobre los panoramas en movimiento en *Illusions in Motion* Huhtamo, 2013). Por tanto, los *topoi* son continuidad (en forma de reaparición recurrente), y son novedad al mismo tiempo, en palabras de Huhtamo: “un fenómenos cíclico recurrente que (re)aparece y desaparece una y otra vez en la historia de los media” (Huhtamo, 1997). La recursión de tópicos encarnadas en distintas formas culturales apunta a un vínculo temporal complejo entre lo 'nuevo' y lo 'viejo', en donde el primer término no sigue al segundo en forma lineal y consecutiva, sino que una y otra temporalidad de imbrican en distintas configuraciones en cada artefacto particular y pueden ser trazados en las evocaciones que sobre ellos se realiza desde otras prácticas como la literatura, la ciencia, la comunicación. Estas recursiones parecieran ser los elementos olvidados, según Huhtamo, en el pensamiento histórico lineal sobre los desarrollos de los media.

Sigfried Zielinski, por otro lado, aborda la arqueología de los medios como una "práctica de resistencia" contra aquello que percibe como una uniformización creciente de la cultura de los medios (Huhtamo & Parikka, 2011). La arqueología de los medios, entendida como herramienta, le permite indagar en aquellas praxis que no han sido cooptadas (ni reconocidas) por las historias y teorías de los medios dominantes. Esta búsqueda lleva a Zielinski a denominar su práctica arqueológica como *anarqueología* (Zielinski, 2006) o *variantología* (Zielinski & Wagnermaier, 2005). En su proyecto de investigación *Variantology/Archaeology of the Media* y los talleres y publicaciones asociadas Zielinski, su equipo, y los participantes se centran en proyectos que surgen en tiempos pasados, en zonas geo-políticas despreciadas y, sobre todo, desconocidas en la historia del arte de los medios. Asimismo, hacen hincapié en las cosmovisiones de otras culturas (con respecto a la que él pertenece) en relación a la técnica como fue el análisis sobre China o sobre el mundo árabe islámico. En la edición 2010 de ISEA [International Symposium of Electronic Art] que tuvo lugar en Rhur se presentó el primer panel de "Variantología Latina" coordinado por Andrés Burbano y Sigfried Zielinski quien en su intervención expresa:

La parte sur de las dos Américas fue bautizada América Latina en la modernidad temprana. Importando el Esperanto europeo académico, "Latina" se transformó en la etiqueta para caracterizar la cultura sudamericana. Esta cultura fue definida desde la perspectiva de la civilización Latino-Cristiana. Las elites del Vaticano fueron una compañía activa y central en este

proceso de colonización intelectual, p. ej. la congregación de los Jesuitas. Ellos fueron enviados por el papa en Roma con el objetivo de universalizar el mundo en una sola fe. Incluso el gran GWF Hegel todavía entendía la identidad de América del Sur sólo en relación con la Europa Cristiana. La "Variantología Latina" entendida como un experimento trabaja en la dirección opuesta. Procede del supuesto de que los diferentes países y regiones de América del Sur han desarrollado su propio conocimiento y sus culturas tecnológicas así como sus propias expresiones lingüísticas, su propia música, sus máquinas e imágenes mucho tiempo antes y en paralelo a la colonización. La arqueología de América del Sur puede forjarse en estos desarrollos desde una perspectiva *deep-time* de la historia, para despegarlos de un nuevo contexto (Zielinski, 2010).

Dicho esto, tanto para Zielinski como para los "variantólogos" ése 'algo' olvidado en la historia, aquellos aspectos no contemplados, están íntimamente ligados al posicionamiento geo-político y las cosmovisiones.

Finalmente, entre la diversidad de posturas media arqueológicas, mencionaré a Wolfgang Ernst, quien considera como el gran olvido de la historia de los medios, la "voz" de las propias máquinas: "... en la cultura digital de lo aparente, lo virtual, las realidades inmateriales recordar la insistencia y residencia del mundo material es indispensable" (Ernst, 2011). Ernst, propone que paralelamente a los discursos sobre los media, se debe operar una arqueología sobre sus materiales lo cual permitiría contrastar y complementar las historias que narran las sociedades: "una técnica media-arqueológica para recordar el pasado de un modo que es completamente alternativo al discurso histórico"(Ernst, 2005). Para ello emplea conceptos como la agencia maquínica y la capacidad de memoria técnica verdadera.

Alineada con los cuestionamientos de los arqueólogos de los medios recupero la pregunta sembrada líneas más arriba: ¿qué es aquello, ese 'algo', a lo que el que el proceso de recuperación y preservación de la *Torre de América* alude como lo desestimado y olvidado en las Historia del Arte de los Medios?

Una pregunta que no tiene una respuesta sencilla, ni posiblemente única, y que abordaré expandiendo en tres grandes aspectos que la *Torre de América* pone sobre la mesa de discusión: 1. la inequidad de la división entre centros y periferias, 2. la relación entre los documentos y los objetos, y 3. la narración histórica como herramienta de disidencia.

1. Centros y periferias

La recuperación de la *Torre de América* significa el reencuentro con un proyecto interdisciplinario perdido y enseña el compromiso con la visibilización de una vanguardia local relegada. Si se me permite una utilización amplia del concepto de vanguardia, es también el compromiso de escribir la historia de las obras y los proyectos tecnológicos pioneros que no han sido recolectados en ninguna Historia con mayúsculas.

La omisión histórica de la *Torre de América* señala el desinterés y el olvido que sobreviene a la ausencia de preservación (o, más bien, la destrucción activa) de una obra, que es mucho más que una torre alegórica parte de una Feria Industrial. Mediante este señalamiento concreto, se alude a la ausencia de interés en las producciones tecnológicas e interdisciplinarias argentinas pioneras como un referente válido para las investigaciones científicas y artísticas. Lila Pagola (2008), Carlos Trilnick (Ver: Proyecto IDIS, 2013), Jorge La Ferla (2007) y Brian Mackern (Ver: La subasta de la Máquina Podrida, 2010) son sólo alguno de los investigadores y artistas que han reflexionado, escrito y gestionado proyectos relacionados con la ausencia de la producción artística regional en las narraciones históricas, una deficiencia que entienden como típica latinoamericana, y más precisamente que yo denomino un *leit motiv* argentino.⁴⁸ Como Pagola ha recalado, desde Latinoamérica nos declaramos, y permitimos que otros nos describan, como una tabula rasa. Cuando, si observara con detenimiento, numerosos proyectos y obras artísticas invisibilizados susurran desde un pasado negado en espera de ser reactivados.

Estudiantes, artistas y curadores, críticos e historiadores, investigadores de diversos ámbitos, en la Argentina suelen tomar como referentes los artistas, movimientos y obras producidas en la escena internacional la cual, justamente, tiende a ignorar los caminos divergentes de la praxis artística. Por tanto, la omisión del acontecer paralelo y disímil en diversas ubicaciones geográficas, por ejemplo, perpetúa el mito de Argentina (como el de muchos otros casos) como un espacio sin pasado, sobre el cual toda inscripción se cree a sí misma fundante. Si hay una característica que permite que estas zonas invisibles para la historia sigan operativas —así como las nociones de centro y periferia (incluso cuando nos referimos a prácticas artísticas

⁴⁸ La ausencia de referentes locales, de reconocimiento y el "karma de vivir al sur" como *leit motiv* de los argentinos es un trabajo que ha sido presentado en *RE:WIRE The 4th International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*, que tuvo lugar en Liverpool (Reino Unido), el 28-30 septiembre de 2011, bajo el título: "Preserving and Documenting Media Art Heritage in Latin American Context". Autores de la comunicación: Vanina Hofman, Pau Alsina, Natàlia Cantó Milà y Glòria Munilla Cabrillana.

basadas en la red)— es "la verificación de que quienes estamos en las "periferias" siempre tenemos más información sobre lo que sucede en el centro, cualquiera sea éste, que respecto de lo que está sucediendo con nuestros vecinos" (Pagola, 2008). Justamente la recuperación de la *Torre de América* apunta al problema de desde dónde escriben las historias, y por qué ciertas obras aunque pioneras, o al menos *tan* pioneras no son conocidas por la comunidad artística con la que supuestamente dialogan, y de la que se nutren.

El caso de la *Torre de América* motiva la pregunta acerca del vínculo entre los problemas (o la ausencia) de preservación del arte de los medios, y su posibilidad de diseminación y accesibilidad hacia audiencias locales y globales (Harley, 2012) tanto documental como materialmente. En *Re-Collection - Art, New Media, and Social Memory* Richard Rinehart y Jon Ippolito expresan que la carencia de desarrollo y aplicación de estrategias y métodos de preservación y documentación, y la consecuente falta de acceso a las producciones artísticas y culturales, deriva en que éstas no se utilicen como fuente para la investigación ni para la enseñanza, "tornándose en invisibles para la historia" (2014). La flecha que trazan Rinehart e Ippolito desde la preservación y la documentación a la historia también podría plantearse en sentido inverso. Lo que la historia (la curaduría, la crítica o el coleccionismo) no legitima, difícil tendrá el camino hacia su preservación y su documentación. Si es el olvido o si es el descuido... difícil decir qué va primero, y seguramente tampoco configuren una relación unidireccional. Pero lo que sí es evidente, y se puede constatar en el caso de la *Torre de América*, es que al revertir la carencia de unos métodos de documentación y preservación —a los que aluden Rinehart e Ippolito— se le devolvió a la obra su dimensión histórica, fue posible comunicarla y activarla como referente para el diálogo de las generaciones presentes y vendieras.

Si bien hay que reconocer que existe una carencia de índole económica, y de acceso tecnológico, que afecta a la capacidad de producir exposiciones, operar en su difusión, adquirir obras para las colecciones, construir archivos o publicar libros, el arte de los medios se sigue desarrollando y sus tecnopoéticas multiplicando. Por tanto, la ausencia de referentes locales en la historia del arte es altamente problemática, los casos como la *Torre de América* son muy escasos y habría que abordar el por qué de esta escasez mediante explicaciones de otra índole, que vayan más allá de las cuestiones económicas, tal vez cercanas a la propuesta "variantológica". Llevar a la práctica seriamente una mirada variantológica como una oportunidad de ver al otro, como otro y como par al mismo tiempo, abriendo así el panorama de las narraciones posibles a perspectivas diferentes del "eje Norte América - Europa el cual ha tendido a guardar el monopolio de la gran narrativa" (Harley, 2012). Las publicaciones internacionales y los archivos dedicados al arte de

los medios están compuesto principalmente de ejemplares provenientes de ese eje. Pese a los cual, expresa Ross Harley "el video, la gráfica computacional, interactiva y los artistas de Internet australianos han contribuido activamente al contexto internacional desde la década del '50" (2012). Reemplazando "australianos" por "argentinos" esta declaración es perfectamente compatible con la relación centro-periferia que se está intentado en esta sección. El hecho de generar un conocimiento de las historias tecnológicas y las formas culturales que encarnan en forma de tecnopoéticas de carácter más horizontal, no beneficia exclusivamente a las así llamadas periferias, tal como expresan Beryl Graham y Sarah Cook en *Rethinking Curating* (2010). Es de interés para la expansión de todo el campo del arte de los medios.

2. Objetos, documentos, preservación, historias, documentos, objetos, preservación, historias, objetos...

La *Torre de América* como objeto llevaba inscripto el ideal de modernidad y progreso de la década del '50, contenía y desplegaba su momento histórico, y la perspectiva de quienes trabajaron para su consecución. Como se describió en la sección "Vanguardia Invisible...", el golpe de estado conocido como la Revolución Libertadora que derrocó a Domingo Perón deseaba eliminar esos ideales, ese momentos histórico, e incluso esas personas. El objeto, entonces, también debía desaparecer. No solo su historia; el objeto en sí mismo. Ambos.

A la hora de la recuperación y preservación de la *Torre de América*, estas fueron posibles sólo a través de su documentación. Cuando pregunté a Wustavo Quiroga si habría alguna posibilidad de reconstruir la torre físicamente, contestó que su equipo había reunido suficiente información para hacerlo. Sin embargo, existen muy pocas posibilidades de que esto ocurra. La torre de metal, inmensa, pesada, sobrevivirá más probablemente a través de los documentos y las narraciones.

Los casos inversos en donde el objeto mantiene vivas las historias, también existen, y han emergido durante el trabajo de campo en Buenos Aires. En mi visita al Museo del Holocausto en Buenos Aires, encontré entre muchos documentos y fotografías, algunos objetos; entre ellos una pila de maletas de quienes no sobrevivieron al exterminio nazi, recuperadas en la posguerra. El texto que las acompaña en la pared, y las introduce dice: "Los objetos guardianes de la memoria. Los objetos en su eterna materialidad" (ver imágenes 18 y19). Cuando entrevisté a la directora

del Museo del Holocausto de ese entonces, Graciela Nabel de Jinich, le pregunté específicamente por esta frase. Ella me narró varias historias en las que los vestigios materiales la habían ayudado personalmente a reconstruir o entender historias que la gente y la Historia tendían a olvidar.

Las maletas pueden ser entendidas como la otra cara de la moneda de la *Torre de América*: los objetos pesados son reconstruidos a través de documentos ligeros, y las historias inmateriales sobreviven embebidas en las cosas.



Imágenes 18 y 19. Maletas expuestas en el Museo del Holocausto de Buenos Aires, fotografiadas durante el trabajo de campo desarrollado en Argentina.

El proceso de recuperación de la *Torre de América* ha mostrado hasta que punto los documentos y las narraciones pueden ser vistos como aliados cuando nos referimos a la memoria de los objetos en una cultura basada en la obsolescencia de los medios, y el diseño de lo efímero. Asimismo, las maletas, nos enseñan que los objetos imponen su presencia en los secretos que intuimos que contienen y en las historias que es posible recuperar (o imaginar) a través de ellos.

Construir una "cultura del arte de los medios" no puede lograrse solamente a base de producciones, festivales, exposiciones, dice Darren Tofts (2013). El acceso a las obras artísticas

no es suficiente para crear una audiencia crítica y un diálogo sostenido en el tiempo que cristalice en un forma cultural. La contribución de la escritura crítica, la historia, las publicaciones y la curaduría son fundamentales en la articulación del arte de los medios con la sociedad. Podríamos ampliar las palabras de Tofts para abarcar el ámbito de la preservación también, y observar como las diversas estrategias para el mantenimiento material del arte de los medios, requieren, posiblemente, también escribir sus historias. Necesitan plasmar su articulación con la sociedad presente y pasada para constituirse como parte del bagaje cultural de la misma. Son cuerpos que necesitan historias.

Por otra parte, hay las narraciones flotantes, que muchas veces no encuentran objetos en los que arraigarse o cobijarse, aunque sea en forma temporal. Apuntan hacia algo que no existe, que no puede ser contrastado ni recuperado, no tienen territorio de anclaje, ni si quiera la imaginación. Son historias que necesitan cuerpos.

Unos cuerpos sin contexto (atravesados por la imaginación): El neoclasicismo en el arte escultórico se basó en los vestigios materiales de sus predecesoras griegas como principio de belleza formal. Los siglos XVIII y XIX se tiñeron de blanco mármol en el campo de la escultura como signo de atemporalidad, sencillez y belleza. Recientes estudios sobre aquellas antiguas estatuas griegas prueban que, en su época, habían sido policromadas, y que los pigmentos simplemente se perdieron con el paso del tiempo. Sin embargo, la blancura de sus vestigios —que no concuerdan con los colores de su tiempo— derivaron en dos siglos de estética albina.

Historia sin cuerpo (atravesados por el vacío): en Krapp's Last Tape, Samuel Beckett habla de un hombre que cada cumpleaños —durante toda su vida— graba una cinta con comentarios sobre sus derroteros del último año. Asimismo, escucha alguna de sus historias grabadas de años anteriores. Es su cumpleaños número 69, y la cinta que se propone revisar fue grabada 39 años antes. El conflicto radica en que Krapp, a pesar de conservar archivado el audio de su historia, no se reconoce en ella. "En pocas palabras, y en forma paradójica, mientras se conserva lo archivado y lo grabado, al mismo tiempo éste pierde su sentido" (Zylberman, 2013).

Los objetos, los documentos y las narraciones de la historia se van informando las unas a las otras en las prácticas de preservación. Se conjugan y moldean. Muchas veces se pierden, otras se

traicionan. Conjugan matrices que permiten recuperar, construir e imaginar el pasado (en presente) también perderlo, suprimirlo y finalmente olvidarlo.

3. Documentar y escribir historias: prácticas de preservación y de resistencia

La defensa de esa alteridad no resultará fácil, pero vale la pena mantenerla y volver así explícito el disenso (La Ferla, 2007)

La documentación, como vestigio de obras que desaparecen materialmente, es una manera privilegiada de preservarlas, transportarlas en el tiempo, a la interacción con quienes no estuvieron en la coyuntura de su creación. El arte de los medios con su alta tendencia a la desaparición material, encuentra en la documentación un medio de preservación por excelencia. En la sección "La documentación en las prácticas de preservación" de este mismo capítulo ya se hizo referencias a múltiples formas en que la documentación y la preservación operan.

El caso de la *Torre de América* agrega un matiz más a estas interrelaciones entre la documentación y la preservación, que no fue subrayado en la descripción anterior. Si hasta ahora el análisis de la documentación como vestigio aparecía para palear dificultades que podríamos denominar de orden intrínsecas (p. ej. obsolescencia tecnológica), la *Torre de América* evidencia que sobre una inestabilidad inherente a los materiales utilizados, se suman otros elementos, que podríamos pensar como extrínsecos, que no permiten su mantenimiento. Estamos hablando de sociedades como la argentina, y considerando factores como el desequilibrio entre el interés de producir en contraposición al de preservar o mantener, así como los recursos destinados para una u otra tarea. Una sociedad en la que los objetos tienen pocas chances de sobrevivir, y los archivos de mantenerse, donde aparentemente existe una ausencia de interés en el patrimonio (y también de recursos, trayectorias...). Un artista e investigador entrevistado, Iván Marino, argentino, residente en Barcelona, expresa lo antedicho con un ejemplo concreto, la desaparecida Fundación Antorchas y el cuidado de su legado:

Desapareció Antorchas, trabajó quince, veinte años, poniendo mucha guita, (...) los concursos eran públicos, eran convocatorias abiertas, los jurados eran... produjeron, porque la mayor parte del dinero era producir. En la ciencia también. No sé qué quedó. Los videos de Antorchas, por ejemplo, no sé quien me dijo que están en un sótano de Giesso. Desapareció eso. Entonces,

no hay una continuidad en las instituciones que serían las encargadas de albergar, de almacenar, de archivar (...) No hay un proceso y un andamiaje que haya llevado a producir cosas, consecuencia de un camino, de una estructura lógica, por lo tanto, lo que está aconteciendo ahora sea sólido. Que se vaya a sostener, más allá de la coyuntura. Da la idea de que son posiciones coyunturales, y que se desarman y se empieza de cero de nuevo. Permanentemente. Y es lo que me da a mí la idea de no volver, y la idea de que las cosas interesantes acontecen por generación espontánea, pero después desaparecen como una burbuja en el aire. De la misma manera que aparece y desaparece el dinero de los ahorros de la clase media, y tantas otras cosas que también se pueden tomar como equivalentes. Todo se volatiliza (Iván Marino)⁴⁹

Casos como la recuperación y preservación de la *Torre de América* llevan a alegar el rol político de la documentación, y su utilización para ampliar el horizonte de la Historia, transformarla en historias. Si no se guarda el objeto, si no se puede luego recuperar, si no se puede crear un infraestructura de continuidad que busque su conservación, entonces se puede probar con la narración, se puede construir el relato, se puede irrumpir en la historia con otros documentos.

La posibilidad de recuperar la *Torre de América* estuvo conectada con varias circunstancias y elementos: un arco versátil al que contribuyen, entre otras cuestiones: el interés personal del equipo involucrado, la existencia y disponibilidad de documentos, los teóricos y testigos que colaboraron con su conocimiento, experiencias, y escritos, la situación política actual en la Argentina que favorece las acciones que promueven el sentimiento nacional y de recuperación de la memoria histórica (muy cercana a aquel que promovía Perón en el momento que la Feria tuvo lugar). “Pues una imagen del pasado amenaza con desaparecer irrecuperablemente con cada presente, cuando en ella no se reconozca” (Benjamin, 1937)... A la inversa, la *Torre*, en la coyuntura política actual de la Argentina, encontró —luego de más de medio siglo— su reflejo: un presente argentino que finalmente se reconoció en ella y pudo recuperarla.

Es importante, entonces, trazar una correlación entre la escena política, y la recuperación y preservación de los objetos y documentos en un determinado momento. Existe una discusión mucho más extendida sobre las políticas de la ignorancia, la negligencia y el olvido que sobre los andamiajes subterráneos que posibilitan la recuperación (que impiden la pérdida irrecuperable); sobre infraestructuras relacionales e invisibles que sostienen el vestigio, hasta que finalmente se apague, o hasta que encuentre la ocasión de ser reactivado.

⁴⁹ Las citas a Iván Marino son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en Barcelona en abril de 2012 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

V. Conclusiones del caso

El trabajo de campo llevado adelante en Argentina sacó a la luz diversos usos de la documentación en las prácticas de preservación recolectadas y analizadas. Dos grandes grupos, sin límites precisos, y con innumerables vasos comunicantes, emergen como ejes para su interpretación: la documentación como guía para una futura reinstalación de la obra y para su preservación, por un lado; y la documentación en reemplazo de la obra, como su vestigio, sabiéndose ésta materialmente efímera, por el otro.

En un país caracterizado por sus discontinuidades económicas y de políticas culturales, o, dicho en otras palabras, en dónde la continuidad institucional no es un valor, y está continuamente vapuleada, el segundo grupo de usos de la documentación (i.e. como vestigio de la obra) adopta un papel político, en tanto reivindicativo de aquello olvidado por la Historia y por la Historia del Arte. El proceso de recuperación documental y preservación de la *Torre de América* es un caso paradigmático dentro este grupo. En él se explicitan su vocación de resistencia a la negación y al olvido de las producciones locales, que nacen fuera de un supuesto "centro" en donde la cultura y la producción artística cobran un lugar preferente en la Historia del Arte, que resiste a que la desaparición material equivalga a la desaparición histórica, que se niega a que el cambio de color político del gobierno predomine por sobre el valor que la comunidad artística le otorga a sus propias producciones, buscando caminos divergentes para preservar y diseminarlas.

Las perspectivas de los arqueólogos de los medios –especialmente la de aquellos autores que reflexionan sobre *qué* ha sido olvidado en la historia, y desde qué marco de pensamiento esos "silencios" pueden ser estudiados, y revertidos– me ayudó a formular preguntas a la *Torre de América* durante el proceso de trabajo de campo y posteriormente en la etapa de interpretación. Preguntas diferentes de que aquellas que provienen específicamente del campo de la conservación-restauración y que giran entorno a: 1. Desde dónde se escribe la historia (elemento evidenciado en la ausencia de referentes locales, especialmente en los proyectos interdisciplinarios y el arte de los medios pioneros) y la relación de los denominados centros-periferias en la narración histórica. 2. La interacción de los objetos y los documentos en las prácticas de preservación: la documentación cuando busca preservar obras inestables o que se mueven en un contexto inestable (político, tecnológico, económico). Y su contraparte, el rol de los objetos como testigos de las historias cuando estas son negadas —sino, proscritas. 3. El rol político que asume la documentación y la narración de *otras* historias. Los métodos y

herramientas mediante las que los "olvidos" pueden ser subsanados. La arqueología de los medios, como una genealogía de la historia, como una herramienta de reivindicación.

Como cierre, la articulación de la documentación en las prácticas de preservación en Argentina han sido caracterizadas a lo largo de este capítulo mediante la descripción de algunos ejemplos concretos y, fundamentalmente, a través del análisis en profundidad de la *Torre de América*. Este caso da cuenta del vínculo entre la documentación, los objetos y las narraciones históricas en el ámbito de la preservación, entendiéndolo en su dimensión política, reivindicativa y de resistencia.

I. Introducción

El segundo caso de estudio que se presenta en el marco de la presente tesis doctoral gira en torno al proyecto artístico *Van Gogh Variationen* (2012-2014) de Marcello Mercado. A través de este caso se busca abordar los usos del archivo en las prácticas de preservación del –y a través del– arte de los medios, con especial énfasis en la noción de “anarchivo” (Zielinski, 2010).

Van Gogh Variationen es definida por Mercado como una instalación-archivo [*archive-installation*] que se propone preservar la serie pictórica *Los girasoles* de Vincent Van Gogh, creada en Arles entre 1888 y 1889. Dicha serie está compuesta por siete pinturas al óleo sobre lienzo de aproximadamente 90 x 70 cm, en las que Van Gogh utilizaría un pigmento conocido como amarillo de cromo, o cromato de plomo, que otorgó a los mismos un tono muy característico y sobre el cual Mercado hará hincapié al momento de enfrentarse a su preservación. Marcello Mercado no puede conservar los cuadros en tanto objetos físicos, es claro que no están en su poder. Por tanto, se instala en el terreno del archivo y de la poesía, dicho en sus propios términos,⁵⁰ para indagar en los significados de la preservación y transmisión cultural, y ampliar los imaginarios y las posibilidades sobre estas acciones.

Van Gogh Variatintonen parte de preguntarse qué es aquello que se habría que mantener si se quiere preservar esta serie de cuadros. Una pregunta que, como se ha explicitado anteriormente en esta investigación, ha sido clave para abordar la preservación del arte de los medios, pero que resulta al menos curiosa cuando se refiere a objetos tangibles y que cuentan con una extensa trayectoria de investigación y aplicación de protocolos de buenas prácticas como es el arte pictórico. Es aún más provocadora, si se considera que el cuestionamiento se produce en relación a la obra de un pintor de la talla de Vincent Van Gogh, y si se recuerda que por uno de los cuadros de esta serie, *Jarrón con catorce girasoles*, se llegó a pagar la suma de 39,9 millones

⁵⁰ Las referencias y las citas textuales de Marcello Mercado son extractos de la entrevista que le he realizado vía Skype Barcelona - Colonia como parte del trabajo de campo de la presente investigación el 30/05/2013, el intercambio de mails posteriores y la última conversación que mantuvimos y que tuvo lugar el 06/11/2014.

de dólares en una subasta de la casa Christie's de Londres que marcó el *record* mundial pagado por un cuadro hasta ese momento (corría el año 1987).

La pregunta de Mercado sobre la preservación de *Los girasoles* evidentemente no es inocente, y su respuesta —en forma de proyecto artístico, instalación-archivo— busca distanciarse en primer lugar, de las respuestas que propusieron desde la esfera de la conservación-restauración y el coleccionismo, pero también busca un espacio propio, diferenciado de la premisa extendida en el seno de la cultura digital que abogan que las memorias digitales perdurarán un tiempo ilimitado, que ningún dato podrá perderse, eliminarse u olvidarse .

Van Gogh Variationen se estructura como una serie de doce variaciones de archivo sobre *Los girasoles*, valiéndose de estrategias que abarcan diversos tipos de técnicas y tecnologías: desde la obtención de datos mediante drones hasta el dibujo a mano alzada. Entre ellas, cobran especial protagonismo las tecnologías vinculadas con la materia viva, especialmente el ADN, como el gran archivo del mundo no biológico, que superaría en magnitud y duración cualquier otra tecnología propuesta hasta el presente para almacenar datos. Todas estas variaciones se plasman en una instancia expositiva, que considerando la procesualidad de la obra es un punto intermedio, situado en algún momento entre un comienzo múltiple, y un final abierto.

Esta instalación-archivo artística se muestra como una apertura a modos “oblicuos” de pensar la preservación y dialoga directamente con la noción de anarchivo, de la cual también se buscará dar cuenta en este capítulo, que se presenta dividido en tres secciones y una conclusión.

En primer lugar, y tal como se ha efectuado para el primer caso de estudio, se propone un recorrido por el trabajo de campo realizado en Argentina con el fin de presentar las distintas prácticas de preservación recabadas que se valen del uso del archivo. Estas prácticas se describirán conjuntamente con una propuesta de sistematización e interpretación de las mismas. Seguidamente, se describirá y analizará el caso de estudio escogido entre ellas, *Van Gogh Variationen*, con especial énfasis en el proceso de conceptualización, producción y posicionamiento sobre la preservación, la transmisión y el archivo que Marcello Mercado expresa a través de su corpus de obra, pero sobre todo en esta propuesta de archivo artístico en particular. A continuación, se presentará y discutirá la noción de anarchivo que emerge como propuesta teórica de interpretación y diálogo con el posicionamiento de Mercado en relación a la preservación y la transmisión cultural. Finalmente, se esbozarán las conclusiones del caso.

II. El archivo en las prácticas de preservación en Argentina

Se ha tornado un lugar común hablar de la multiplicación de archivos en la actualidad así como de la ampliación exponencial de la capacidad de nuestras memorias digitales para almacenar información. En una sociedad de consumo acelerado en donde se potencia casi exclusivamente lo nuevo "en un ciclo de continua adopción y abandono de tendencias, discursos y soportes" (Waelder, 2010), los archivos se encuentran frente a la ardua tarea de generar unos parámetros de selección e ingreso de material a sus acervos, sin la posibilidad contar con la perspectiva histórica y temporal que permita decantar los valores a los que deben apuntar esos criterios. Aún los archivos más extendidos y abarcativos, nunca son infinitos. Y a la limitación de su extensión, se suma la eficiencia que deben proveer para la recuperación, la accesibilidad, la diseminación del material que albergan y su puesta en relación con otros documentos y archivos. Estos puntos son más conflictivos que el almacenamiento en si mismo, y conforman tareas tan centrales en las prácticas de archivo.

En el ámbito del arte de los medios, así como en el de otras propuestas artísticas compuestas por obras inestables, de rápida obsolescencia, efímeras, performativas, no-objetuales, sólo ocasionalmente coleccionadas, la reflexión sobre el archivo, es un tema por excelencia y cuya relevancia sigue creciendo en forma sostenida. El archivo contemporáneo se presenta como la forma por antonomasia de la memoria (una metáfora que esta tesis discute y amplía a otras prácticas de preservación no archivísticas) y quien media entre ésta y la escritura, la historia (Osthoff, 2009). El archivo permite la revisión de obras que (ya) no existen como objetos físicos, sino en documentos, cuya misión es preservar y hacer accesibles.

En el transcurso del trabajo de campo realizado en Argentina he podido observar diversas prácticas de preservación que se relacionan con los archivos y que presento a continuación agrupadas en tres conjuntos: 1. el archivo *como tal*, 2. los archivos *blandos* y, 3. los archivos *poéticos*, dentro de este último grupo cabe el caso de estudio que se desarrollará en la sección siguiente, *Van Gogh Variationen*.

Antes de pasar a describir cada uno de estos grupos cabe aclarar que más que espacios cerrados y delimitados, se erigen como tendencias hacia los que se orientan unos y otros archivos. Los criterios que he utilizado para la agrupación de los hallazgos en vectores o tendencias no parten ni se ciñen al archivo resultante. No clasifican bajo criterios de la ubicación (como podría ser la

clasificación por archivos físicos y/o virtuales), ni de status (institucional, colectivo o personal), ni de infraestructuras económicas, ni siquiera de visibilidad (de acceso público, semi-público o restringido), todas estas clasificaciones típicas cuando se aborda el estudio de archivos. No he ignorado esta características —están presentes en las descripciones de los archivos seleccionados— pero no las he considerado fundantes. Los tres grupos, tendencias o vectores que propongo son producto de la observación de las prácticas de las que estos archivos forman parte, tomando en consideración cuestiones como: los modos en los que se establecen, consensúan y aplican los parámetros de inclusión y exclusión de documentos o, dicho en otras palabras, cómo cada archivo responde a la pregunta: “¿qué debemos archivar?” Asimismo, he considerado el grado de apertura a la comunidad en la toma de decisiones y cómo se negocia la autoridad del archivero, por ende: “¿quienes podemos archivar?” Y, finalmente, he revisado los procedimientos para guardar, acceder, difundir y presentar la información preservada, básicamente: “¿cómo estamos archivando?”

1. El archivo *como tal*

He agrupado bajo la etiqueta “archivo *como tal*” aquellas prácticas que durante los procesos de definición de sus alcances, sus modos de operación, la división de responsabilidades y los modelos para recuperar y acceder a la información no tienden a plantearse la definición de archivo. Son las prácticas que se sienten cómodas en los términos propuestos por Jacques Derrida en su ineludible *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1994). Se reconocen en la necesidad de definir su emplazamiento (residencia, domiciliación), su soporte y su guardián (el arconte, quien interpreta el archivo, pero sobre todo el que genera y garantiza su continuidad: “El archivero produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás” (Derrida, 1994). Asimismo, he observado que son archivos que buscan definir sus límites claramente: dónde termina el archivo y donde comienza el fuera. Sin afuera, no habría archivo: “Esta cuestión es la cuestión del archivo. No hay otra” (Derrida, 1994). Muchos de ellos se plantean su rol o función social —los archivos que describiré en las próximas líneas lo han hecho— pero no la definición del archivo en sí. Son archivos que necesitan definir sus parámetros de inclusión/exclusión y su alcance de una forma objetiva u objetivable en pos de crear lo que debe ingresar y lo que constituye el afuera del archivo, y son prácticas de carácter vertical, en tanto que el archivero es garantía del cumplimiento de esos parámetros.

Remitiéndome a los hallazgos del trabajo de campo en relación a las prácticas de archivo que tienden a ser archivos *como tal* son pocos los casos que incluyen el arte de los medios. Inevitable mencionar la Mediateca del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), el archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMba), el archivo del Museo Nacional de bellas Artes (MNBA), el archivo del Centro Cultural General San Martín, que aunque focalizado en la preservación de programas televisivos, entre sus materiales almacenados se encuentran emisiones que han difundido el videoarte por ejemplo, o que en si mismos tienen un formato experimental que linda con el arte de los medios, y hasta podría ser interpretado como tal.⁵¹

Entre estos archivos *como tal*, también se encuentran la Mediateca de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Buenos Aires (FADU), ARCA | Archivo de videoarte Argentino y el Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana, con sus respectivos emplazamientos: la Universidad de Buenos Aires, "la nube", la Fundación Langlois. Sus respectivos soportes: video cassettes analógicos y digitales, archivos AV digitales y archivos sonoros digitales. Sus respectivos arcontes: Verónica Vitullo, Mariela Cantú y Ricardo Da Farra. Y sus límites marcados a través de los criterios de inclusión: todo lo que se produce en la FADU, el videoarte argentino desde 1985 a la actualidad, la música electroacústica producida en o por Latinoamericanos.

Describiré someramente estos tres archivos, en tanto emergen como ejemplos diversos, dentro de las prácticas de archivo *como tal*, mostrando un costado menos reduccionistas de lo que en una primera instancia puede aparentar esta categorización.

a. La Mediateca FADU

La Mediateca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (Mediateca FADU) está dirigida actualmente por Verónica Vitullo. La mediateca alberga un material muy heterogéneo tanto a nivel de contenido como desde el punto de vista de los formatos y tecnologías de almacenamiento. Dentro de este material audiovisual es posible encontrar: trabajos de los estudiantes, especialmente de los alumnos de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, grabaciones de clases magistrales, actos formales de la Universidad, una

⁵¹ En la conversación que mantuve con Graciela Taquini en Buenos Aires, en agosto de 2011, me planteaba la necesidad de transformar este archivo — que guarda, entre otras obras, toda la serie de programas televisivos del canal público Ciudad Abierta del cual ella fue asesora— en un archivo de otras características. Tal vez, un archivo blando, como describiré en la próxima sección. Activarlo bajo otra perspectiva. Hasta la fecha, eso no se ha producido.

extensa colección de videoarte que la comisaria Graciela Taquini dejó allí en la época que estaba involucrada con el archivo. Asimismo, la Mediateca cuenta con material impreso, entre el que cabe destacar las fichas del histórico Cineclub Núcleo de Buenos Aires, las fichas de las primeras entradas del archivo cumplimentadas a mano por sus autores, y las primeras publicaciones de la Mediateca en las que se registraba el contenido archivado para uso de profesores e investigadores (ver imagen 20).

Cuando Vitullo asumió la dirección de la Mediateca FADU, este material se hallaba mezclado, incluso, con películas comerciales que los profesores dejaban en la Mediateca para que los alumnos las copiaran en la era del VHS. Al momento de su creación, la Mediateca no hubiese cabido dentro de la categoría Archivos *como tal*, puesto que no sabía cual era su adentro y cuál su afuera; lo almacenaba todo, convirtiéndose en el desván de todo material audiovisual que rondara por la FADU. Este acopio sin archivo, también existe en instituciones análogas a la Mediateca de la FADU en Argentina, y normalmente derivan en que la documentación que albergan es inaccesible incluso para los miembros de la propia institución. Es un material cuasi aleatorio y carente de sistematización. Los propios encargados muchas veces no saben exactamente qué tienen entre manos.

Verónica Vitullo y su equipo (en el momento en el que la he visitado por primera vez estaba compuesto por dos personas más) se dedicaron a ingresar los datos básicos del material alojado en la Mediateca en una base de datos Excel. Durante el proceso, también fueron definiendo una lista de criterios de inclusión y otra de priorización para la digitalización de obras en formatos obsoletos (VHS, U-MATIC, Hi-8 y cassettes de audio) con los que la Mediateca contaba. Todas las decisiones de inclusión, digitalización y catalogación fueron documentadas y justificadas, un elemento fundamental de cara a pensar la continuidad de los archivos más allá de las personas individuales; de pensar la figura del arconte/archivero exactamente como eso, una figura, o una función, y no una persona individual. Aunque esta separación entre la persona (y su pasión por el archivo) y la función suele ser más un expresión de deseo que una realidad, como se hará más evidente en la descripción de los archivos ARCA y el Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana.



Imagen 20 Verónica Vitullo, responsable de la Mediateca FADU enseñándome dos publicaciones sobre el contenido del archivo. Stills extraídos de la videoentrevista realizada en agosto de 2011.

En cuanto a la apertura del archivo, la Mediateca FADU no ha compartido el proceso de definición de criterios con la comunidad universitaria. No ha sido un ejercicio colectivo, pese a lo cual, el vínculo entre el archivo con la comunidad de la Universidad está en el horizonte del trabajo cotidiano, como meta a nivel de interpretación del contenido guardado, y, finalmente, su sentido de ser archivo en ese contexto institucional. Tal como me explica Vitullo:

¿Por qué preservar? (...) No me sale una respuesta pragmática, no me sale decir 'hay que guardar porque el archivo necesita existir porque...' porque a veces esas cosas son un poco cuestionables porque cuando uno está acá diez años, que es mi caso, en el archivo específicamente estoy solamente tres, no es que tenemos millones de personas intentando ver lo que hay acá (...) En la medida de que exista [la obra en el archivo], hay una posibilidad. Lo que sí sé que te puedo decir es que si no existe, esa posibilidad se agota. Aparecerán otras. Pero esa específica... entonces por eso intento guardarlo, que la gente lo vea, que alguien descubra algo ahí, que haya una huella, un registro del trabajo del otro, ¿no? (...) somos un colectivo de personas que le podemos dar sentido a esto. No hay manera de que sea desde un solo lugar. Lo importante o relevante para uno, puedo no serlo para otro (Verónica Vitullo)⁵²

⁵² Las citas a Verónica Vitullo son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en agosto de 2011, en Buenos Aires, como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

b. ARCA | Archivo de videoarte Argentino

Un archivo distinto a la Mediateca FADU, y sin embargo que comparte su tendencia hacia el archivo *como tal* es el proyecto ARCA | Archivo de Video Arte Argentino, coordinado por Mariela Cantú, cuyo nombre parcialmente deriva de la "idea de caja, lugar, soporte –lo topológico según Jacques Derrida- donde se guardan los documentos" (Cantú, 2008). Este proyecto, como tantos otros archivos en Argentina, surge de la iniciativa personal y, en este caso, también de una beca de investigación de la Universidad de La Plata.

ARCA comienza en 2008, con el objetivo de suplir una carencia a nivel nacional que es un archivo actualizado de videoarte y artes audiovisuales argentinas —expresiones dentro del arte de los medios que mayor desarrollo local han tenido. El archivo abarca el período desde 1985 hasta la actualidad. La tipología de obras y el segmento temporal son las condiciones mínimas y necesarias de ingreso al acervo. Luego se evalúan los trabajos, priorizando para su ingreso aquellos que exploran las características propias del video como soporte y como lenguaje, o bien que proponen hibridaciones novedosas con otros formatos. Se les otorga prioridad a aquellas obras que materialmente están en riesgo de desaparecer: ya sea porque están basadas en formatos obsoletos o bien porque, aunque sean obras más recientes, sus creadores no tienen los medios para conservarlas adecuadamente: "Es importante aclarar que esta selección no se sustenta en un criterio valorativo respecto a los materiales elegidos ("los mejores videos argentinos"), así como tampoco busca establecer una antología histórica del Video Arte en Argentina." (Cantú, 2008). ARCA también contempla el ingreso de obras que, aún sin cumplir los criterios recién mencionados hayan sido consideradas parte importante de la historia del video en Argentina. Este es un criterio que, en tanto excepcional, debe ser apropiadamente documentado para cada caso, para no deslizar involuntariamente el archivo (*como tal*) hacia el terreno de las exposiciones: "a la hora de pensar un archivo, existe una distancia clara con la de pensar una curaduría" (Cantú, 2008).

ARCA busca diferenciarse de un proyecto curatorial en tanto que la selección e ingreso del material al archivo responde a criterios objetivos, y objetivables. Aún sabiendo "*que es imposible que entre todo en un archivo*" (Mariela Cantú)⁵³ el objetivo es intentar que lo que cabe bajo el criterio de admisión (i.e. videoarte argentino desde 1985 hasta la actualidad que

⁵³ Las citas a Mariela Cantú, excepto que se indique lo contrario, son extractos textuales de la segunda entrevista que le he realizado el 20/06/2013, vía Skype Barcelona - La Plata, como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

reflexione sobre el lenguaje audiovisual y/o sus conexiones con otros formatos y esté en riesgo de desaparición) sea finalmente incorporado.

La primera etapa de ARCA, el momento de su concepción y sus primeros pasos, tiene un carácter marcadamente individual, en tanto está ligado a la beca obtenida por Mariela Cantú, y a la necesidad de llevar adelante un trabajo de investigación de la escena audiovisual artística antes de poder pautar los criterios para la consecución del archivo. En este sentido, fue necesario relevar el material existente y su estado, *"institución por institución"*. en palabras de Mariela Cantú. Una segunda etapa, incluye un equipo de gente, pero de cualquier manera, una gran dificultad de trascender la figura individual de la creadora, más allá de la ambición de Mariela por el trabajo colectivo. Parte de esa dificultad radica en un segundo handicap: la imposibilidad de encontrar financiación para el archivo, y otorgarle así viabilidad e independencia económica. *"ARCA mismo, pero también otro tipo de archivos que yo encontré, son... tienen mucho que ver con, con trabajos que en algún punto son personales"* me explica Mariela, y continúa:

...como el tema del archivo es por un lado, muy necesario, ultra necesario. Y por otro lado, es un tema, que no es un tema de agenda, hoy en día. Digamos, pasa algo raro, medio paradójico, porque por un lado, hay un montón de archivos, yo creo que lo digital e Internet sobre todo ha tenido mucho que ver con todo esto, pero por otro lado no es un tema de agenda en cuanto a que todavía hay que explicar porque es importante mantener un archivo. Digamos, ya sea de arte, o de otras cosas (Mariela Cantú)⁵⁴

ARCA se encuentra en la pelea por atravesar la insondable línea que separa el archivo que depende de su creador —básicamente por carencias económicas— y la meta de convertirse en institución, *"no entendido en este sentido, digamos más burocrático del término que siempre asociamos a la institución ¿no? sino precisamente a un proyecto que pueda sobrevivir en el tiempo sin estar atado a una persona"* (Mariela Cantú).

Finalmente decir que ARCA encuentra una admirable variedad de estrategias para difundirse y dar a conocer su contenido archivado. En ese sentido, es un activo y cuyo material se encuentra constantemente reactualizado por un sinnúmero de diversos interlocutores.

⁵⁴ Las citas a Mariela Cantú son extractos textuales de la entrevista vía Skype Barcelona-Buenos Aires que le he realizado en junio de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

c. Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana

El Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana surge de la iniciativa del compositor e investigador Ricardo Dal Farra como consecuencia de la dificultad permanente con la que se topaba para acceder a música electroacústica Latinoamericana, pese a la gran cantidad de compositores que produjeron y producen en esta región del mundo:

...escucho música que viene de EEUU, de Alemania, de Francia, etc., etc., me cuesta mucho escuchar la música que viene de Argentina, aunque sé que hay mucha gente que hace música electroacústica, y me cuesta muchísimo escuchar lo que viene de América Latina y eso me motivó una serie de acciones que fueron sucediendo hasta hacer el archivo (Ricardo Dal Farra)⁵⁵



Imagen 21 Bolaños enseñando composición con medios electroacústicos, 1965.
Imagen del Archivo de Música Electroacústica, Fundación Langlois.

⁵⁵ Las citas a Ricardo Dal Farra son extractos textuales de las entrevistas que le he realizado vía Skype Barcelona-Montreal el 07/11/2010 como parte del trabajo de campo de la tesis de Maestría "Conservación, documentación y archivo de las media arts en la sociedad en red. Estado de la cuestión y criterios a contemplar para propuestas futuras" dirigida por Glòria Munilla Cabrillana, en el marco del Máster en la Sociedad de la Información y el Conocimiento de la Universitat Oberta de Catalunya, y presencialmente en Buenos Aires en agosto de 2011 como parte del trabajo de campo de la presente investigación doctoral. Han contribuido también al relato de este archivo las conversaciones informales y los intercambios de mails posteriores.

La recolección de obras, el tiempo dedicado a su difusión y finalmente la investigación sobre el panorama de la música electroacústica en Latinoamérica fue lo que permitió a Ricardo Dal Farra aplicar a una beca de la Fundación Langlois y llevar su archivo allí, en donde aún continúa alojado.⁵⁶ El archivo almacena 1700 obras y más de 2200 archivos de audio asociados, y permite su búsqueda según los siguientes criterios: título, compositor, año y país. La totalidad de las obras solo puede ser visitada en las instalaciones de la Fundación, pero en la actualidad ya hay 231 composiciones que pueden ser escuchadas libremente a través de la web. Asimismo, y solo de cara a instituciones culturales y educativas que cuenten con un permiso especial, se puede acceder online a un número más elevado de piezas. En el archivo se puede encontrar las biografías de los compositores, y algunas de las entrevistas que Dal Farra les ha realizado. Adicionalmente a los archivos de audio y la data de los compositores existen dos apartados: uno para las imágenes de aparatos, laboratorios o compositores reconocidos (ver imagen 21) y otro para los escaneos de partituras (ver imagen 22).

La web también permite revisar una historia de la música electroacústica en Latinoamérica, que es una ampliación de la investigación que en su momento Dal Farra realizara sobre la composición en música electroacústica de Latinoamérica y el Caribe para DigiArts, una iniciativa de la UNESCO para el desarrollo de actividades, investigación y creación interdisciplinaria vinculadas al campo del arte de los medios.⁵⁷

Aunque Ricardo Dal Farra enuncia que "*Traté de preservar obras, datos, informaciones, pero traté de minimizar las acciones subjetivas (...) mi propuesta era que estuviese el material para quien lo quiera escuchar, quien lo quiera estudiar, quien lo quiera analizar, quien lo quiera distribuir*", la Fundación Langlois entendió que ese conjunto de obras, esa selección, conformaba una colección y no un archivo. Por eso, si se visita la web de la fundación se observará que los títulos del trabajo en inglés y francés respectivamente son: *Latin American Electroacoustic Music Collection* y *Collection de musique électroacoustique latino-américaine*. En castellano, sin embargo, Dal Farra lo denomina Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana, en concordancia con la tipología a la que pertenece el trabajo, según su criterio.

Las prácticas de preservación que se conectan o tienden al archivo *como tal*, aún en su diversidad, muestran puntos en común, como el hecho de que son archivos que buscan

⁵⁶ Ampliar información en: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?Pub=1&NumPage=556>

⁵⁷ Se puede consultar la investigación en el siguiente enlace: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=15191&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

parámetros objetivos de ingreso de material, se saben legitimadoras de algunas producciones en detrimento de otras y buscan que existan criterios objetivables que avalen ese proceso de selección. Cuentan con un arconte que garantiza su funcionamiento y su continuidad, lo cual se torna un elemento imprescindible en Argentina, supliendo un rol que suele considerarse garantizado a nivel institucional. Y sin embargo, incluso en el caso de la Mediateca FADU parte de una institución pública, esto no es así. Los archivos *como tal* conocen su emplazamiento y sus soportes, y claramente sus límites. Se abren a la comunidad de usuarios como material de archivo sobre el cual reflexionar, pero no apelan directamente a la reflexión *sobre* la construcción del archivo en sí.

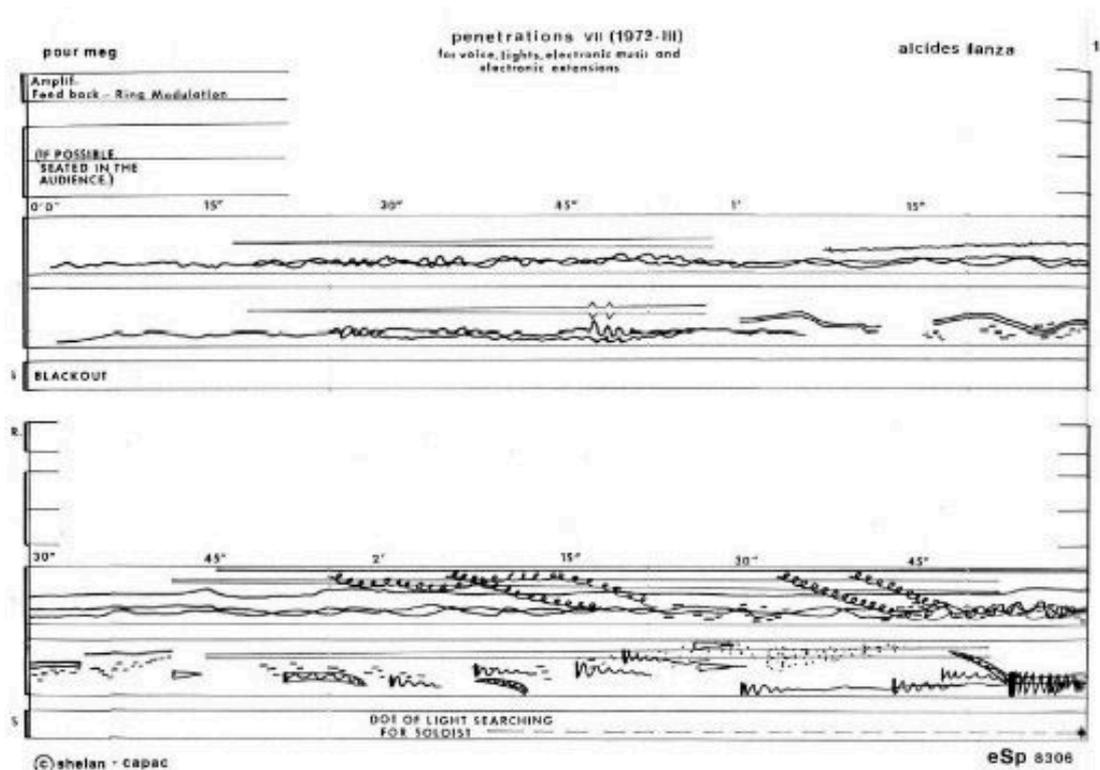


Imagen 22 Partitura de *penetrations VII* (1972-III) Alcides Lanza.
Cortesía de Alcides Lanza y la Fundación Langlois.

2. Archivos blandos

Si todo archivo es necesariamente inacabado, un archivo blando es un archivo "incompleto por decisión" (Kozak, 2012). Y si todo archivo es un espacio de orden impuesto por el arconte/archivero, el archivo blando se revela como carente de esa figura en tanto individualidad. El archivo blando es un archivo "macerado con el tiempo colectivamente" (Kozak, 2012). El archivo blando puede confundirse con la colección, con la curaduría, incluso con el ensayo. Pero es archivo, en tanto que se piensa como archivo y pone sobre la mesa de discusión la problemática del archivo en la cultura digital. En Argentina he encontrado distintas prácticas de preservación vinculadas con los archivos blandos. A continuación describiré dos de ellos, que abarcan dos modos distintos de difuminar los límites del archivo: el proyecto IDIS y Bola de Nieve. El primero, apunta a flexibilizar los límites de lo archivable y la recuperación de información. El segundo, a flexibilizar la figura del archivero arconte en singular.

a. IDIS

IDIS, apuntes sobre los orígenes y el desarrollo de las narrativas audiovisuales no lineales y la cultura de códigos abiertos es un archivo blando, en proceso, que contiene documentos e información resultante del proyecto de investigación homónimo dirigido por el Prof. Carlos Trilnick en el marco de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires.

La investigación se propone un recorrido de carácter histórico, cercano a la arqueología de los medios, cuyo objetivo es formular "una historiografía complementaria a las tradicionales historias del cine, que esté enfocada en las relaciones que se establecen entre el diseño de sistemas de representación visual y sonora y los medios electrónicos y digitales" (Trilnick, 2013). Esta historiografía complementaria se presenta en formato no lineal y como un entramado de elementos heterogéneos que incluye diversos dispositivos de creación, almacenamiento, manipulación y transmisión de imágenes y sonidos, analógicos y digitales, sobre autores (diseñadores, artistas, colectivos, investigadores) y obras, términos, así como otros hechos u elementos variados que hayan influenciado la historia de las artes audiovisuales, especialmente las narrativas audiovisuales no lineales. Esta historiografía se presenta complementaria, también, en tanto que incluye entradas de archivo con información sobre

dispositivos/autores/obras internacionales y de Latinoamérica, sin distinción ni jerarquía. Mariano Ramis, explica al respecto de este acercamiento de carácter inclusivo y horizontal:

...voy a poner un personaje que se llama Luis Bras, que es un animador rosarino, que es el "McLaren" argentino, digamos. Pero McLaren contaba con millones al año para hacer lo que quisiera, con un instituto que lo apoyaba y le daba el lugar que necesitaba, con Griergson como director, que también era un tipo genial. Entonces, es como que uno le da pudor decir, bueno a ver, voy a poner como los representantes de la animación a McLaren y a Bras juntos... uno los ve como de una manera distinta. No se si es una especie de complejo de inferioridad natural de estar acá [en Argentina]. Vamos a poner el caso de Bill Morrison, es un tipo que trabaja found footage y que interviene materiales. Lo que hace es precioso, a mi me encanta... pero no creo que sea como algo como algo genial. Y sin embargo, Claudio Caldini, que está acá... y eso es otra de las cosas lindas que está pasando con la página. Se trata del mundo, no se trata de Latinoamérica solamente. Pero, empiezan a aparecer un montón de referentes y cosas invisibilizadas (Mariano Ramis)⁵⁸

Al contenido archivado en IDIS se puede acceder a través de diversas visualizaciones (que incluye una nube de tags), una línea de tiempo y una cronología (ver imagen 23). También cuenta con un buscador.

Como archivo blando, el proyecto IDIS se sabe incompleto y es desde esa posición de incompletud desde la que puede ver los vacíos de la historia y de otros archivos. En esos vacíos opera, aportando documentación concreta sobre creadores, medios u obras olvidadas; pero también incide recobrando las *conexiones* espaciales y temporales perdidas en el discurso dicotómico que escinde el norte-sur, centro-periferia, legitimado-outsider.

⁵⁸ Las citas a Mariano Ramis son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en Buenos Aires en agosto de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

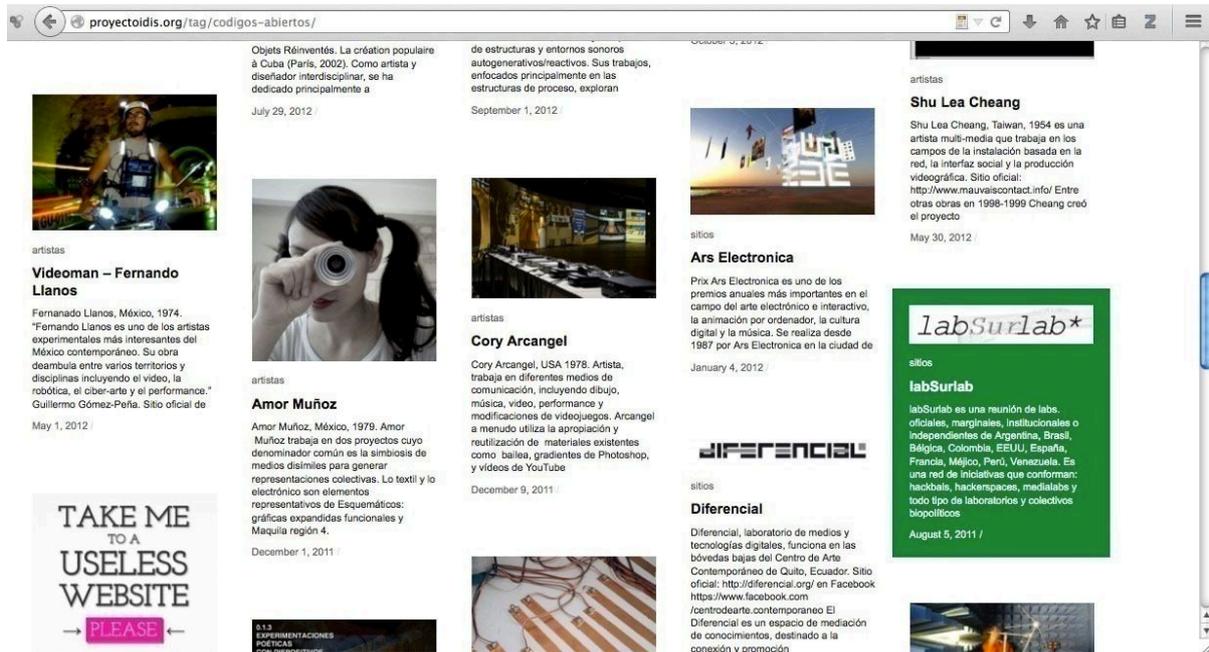


Imagen 23 Captura de pantalla de la interfaz del proyecto IDIS.

b. Bola de nieve

Bola de nieve, el segundo proyecto al cual querría referirme, también puede considerarse un archivo blando ("una base de datos y una exposición virtual permanente" en palabra de los creadores) de carácter horizontal y con una fuerte inclinación a visibilizar y documentar la producción artística actual de la escena argentina. "Obra, biografía y pensamiento de 1124 artistas elegidos por artistas", se lee en su página. Su objetivo manifiesto es convertirse en una fuente de consulta y referencia tanto para investigadores y curadores locales como extranjeros, e incluso para curiosos y aficionados. Su público objetivo es amplio.

El modelo de inclusión de datos en el archivo es autogestivo, y he aquí la clave en la que reside la laxitud de este proyecto. Son los propios artistas quienes, una vez incluidos en el archivo, están habilitados para elegir a sus pares. Este proceso se da en forma cíclica: cada vez que alguien ingresa a *Bola de nieve* puede mencionar quien desea que sea documentado y con quien se siente vinculado. Esta técnica, utilizada comúnmente en la investigación social, es conocida justamente como 'bola de nieve' y es de donde el proyecto toma su denominación.

Lo interesante en este caso es que no sólo lo archivable está determinado por los propios artistas, sino sus vínculos: su clasificación y los metadatos del archivo.

Este sistema marca una diferencia con los métodos de selección y exclusión habituales, traslada el poder de recorte del campo artístico desde los galeristas, críticos y curadores hacia los productores mismos. Esta configuración atraviesa generaciones, estilos y espacios institucionales mostrando la riqueza y complejidad de las redes culturales. Por otra parte la forma reticular permite al visitante 'navegar' los vínculos de afinidad que enlazan a los artistas entre sí (Jacoby, 2005).

Lo que no es "nociable" ni autogestivo es el tipo de información que se almacena. Cada artista cuenta con un espacio en el que puede exponer una selección de su obra, su biografía y su pensamiento, tanto del estado del arte actual como de su propio trabajo, que se organiza en una serie de preguntas preestablecidas iguales para todos los participantes, que solicitan: 1. La elección de una obra que lo represente haciendo referencia a su formato y materialidad, su relación con el tiempo y el espacio, su estilo y temática; 2. La perspectiva sugerida para abordar su corpus de obra; 3. La tradición(es) en la que se reconoce y sus referentes, y 4. La elección de una muestra de otro/a artista argentino/a que su criterio sea significativa.



Imagen 24 Captura de pantalla de la interfaz de *Bola de Nieve*. En la columna de la izquierda se puede ver la imagen del artista, en este caso Mariano Sardón, seguidamente sus obras, su biografía y la visión de arte (redactada a través de 4 preguntas standard para todos los participantes). A continuación se puede ver por quien ha sido mencionado y a quien a mencionado él. A la derecha una imagen de su obra *Libros de Arena* (2003-2004).

En el sitio web de *Bola de nieve* (ver imagen 24) se consigna que es visitada por más de 10.000 personas por mes, especialmente de Argentina, España, México, Estados Unidos, Chile y Colombia con un promedio de seis páginas visitadas por usuario. También explica que *Bola de nieve* es utilizada como página personal por muchos artistas y como plataforma de conexión. Asimismo, es un proyecto en expansión, al que, por ejemplo, se le acaba de incorporar una visualización de la red de vínculos entre artistas, y que ahora se está traduciendo al inglés.

Como cierre de esta sub-sección, decir que las prácticas de preservación orientadas hacia los archivos blandos ponen en entredicho la propia estructura del archivo, abriéndola en todos o algunos de sus componentes: los criterios de inclusión, los encargados de archivar, los modos de acceso. Mediante estas operaciones, quien consulta el archivo no sólo se aproxima al contenido que busca analizar, sino también a la discusión sobre qué significar archivar y cómo se ha preservado aquello a lo que se accede.

3. Archivos poéticos

Archivos poéticos reúne prácticas de archivo que piensan y actúan el archivo bajo lo que Simone Osthoff denominó *un cambio ontológico del archivo como repositorio de documentos al archivo como una herramienta de producción generativa y dinámica*: el archivo como obra (Osthoff, 2009). Es complejo encontrar, por tanto, una definición que atraviese estas prácticas en su diversidad; y así emerge la idea de la poesía como la fuerza implicada la apertura multidireccional de las concepciones posibles para el archivo. Los archivos poéticos, generalmente producidos por artistas, pero también por curadores y críticos, son estratégicos a la hora de reflexionar sobre la noción de archivo y sus derroteros en la era digital, así como las condiciones del recuerdo y el olvido y la transmisión del arte en nuestra sociedad actual.

Un artista que ha trabajado y reflexionado, orientado hacia la tendencia poética del archivo, es Christian Boltanski. En 2012, el artista de origen francés ha montado tres instalaciones con reminiscencias de archivo en la ciudad de Buenos Aires: 1. *Archivos del corazón*, una instalación de carácter procesual que acopia y archiva los latidos del corazón de personas de distintas partes del mundo, "asumiendo Boltanski el desafío de construir una memoria de la humanidad a través de la suma de los latidos de cada uno de los seres que la constituyen" (en palabras de la curadora Diana Wechsler). Esta instalación ha sido montada en Tecnópolis. 2. La segunda obra

expuesta en Buenos Aires ha sido *6 de septiembre*, basada en imágenes de archivo en memoria del escritor argentino Jorge Luis Borges. En este caso el montaje fue en Muntref. 3. Finalmente, la intervención a la que quiero referirme, *Migrants*, una instalación *site-specific* creada especialmente para el Hotel de los Inmigrantes en Argentina.

Migrants busca transformar los registros de los inmigrantes albergados en Hotel de los Inmigrantes tal como figuran en los archivos históricos, en una instalación audiovisual de carácter teatral, que se sirve de la acción del visitante/interactor, involucrándolo en este acto de memoria histórico. La instalación contó con tres espacios, el primero de los cuales reúne unas 200 voces de niños/as, hombres y mujeres de diversas edades que pronuncian el nombre, apellido, edad, ocupación, fecha de llegada y otros datos que proceden del archivo de cada uno de los inmigrantes registrados, en su idioma materno. Estas voces se escuchan a veces en forma sucesiva, otras en forma superpuesta, y emergen desde distintas direcciones: "Este susurro migratorio de tiempos y orígenes diversos reunidos en este emblemático espacio estará acompañado por una atmósfera neblinosa, tenuemente iluminada que introducirá al visitante en una experiencia nueva que lo conecte con la memoria y el pasado de nuestra sociedad y a la vez con el de la propia historia" (Diana Wechsler). Los otros dos espacios lo componen dos salas con juegos de carácter lumínico, luces y sombras, que buscan hacer presente el recuerdo de quienes alguna vez transitaron aquellos pasillos y aquellas plantas, a través de la sutileza y ambigüedad de la materialización de las ausencias a través del recurso de luz.

Esta obra pone sobre la mesa la cuestión de las migraciones contemporáneas, pero no lo hace sólo a nivel temático o simbólico, sino que se constituye materialmente como un archivo de voces, de datos, de nombres e idiomas, de luces y sombras. Un archivo complementario y distintos, de aquel que guarda esa misma información en forma de texto escrito.

Otro artista que reflexiona sobre el archivo desde un punto de vista poético es Joaquín Fargas. En su obra interactiva *La cueva del futuro* Fargas crea un archivo colaborativo y dinámico que reúne las manos escaneadas de todos aquellos visitantes/interactores que deseen participar. Inspirado en las manifestaciones artísticas más antiguas conocidas, las pinturas rupestres —de las cuales existen testimonios de más de 40.000 años de antigüedad y múltiples expresiones en diversas épocas y continentes—, Fargas pone a disposición una pared virtual (proyección que alude a la pared de las cuevas) y un scanner con su respectiva aplicación que permite proyectar las manos escaneadas en la cueva virtual. Cada participante escanea su mano, y luego puede cambiarle los parámetros de color, forma, e incluso puede, si lo desea, incluir sus datos para que

queden asociados a la imagen digital. Cada cierto tiempo, cuando la pared está completamente cubierta, la obra se reinicia, guardando un archivo con la copia la pantalla (pared virtual) completa, para las generaciones futuras.

Palomas Twitteras, es otra propuesta artística de Fargas que reflexiona y actúa el archivo poéticamente. Esta obra-performance se realizó en la provincia de San Luis, Argentina, en septiembre de 2013, en el marco de San Luis Digital. Esta performance emplea palomas mensajeras que trasladan mensajes de un lugar a otro. A las palomas se les ha guardado un chip en la pulsera que llevan enganchada de su patita con los mensajes realizados por el público situado en Terrazas del Portezuelo, con el objetivo que los trasladen a Villa Mercedes, localidades separadas por 120 km. Al llegar a Mercedes, los mensajes fueron twitteados. De las seis palomas enviadas, la primera tardó tres horas en arribar al destino, la última un día completo y una nunca regresó. Sus mensajes, se han perdido con ella. Fargas dice sobre su obra en la entrevista que le he realizado:

*Entonces a mi lo que me interesó fue el tema de las comunicaciones que hoy nos tiene tan locos, porque las comunicaciones tienen que ser en tiempo real absoluto y si se difieren en unos minutos nos genera ya algún tipo de inconveniente... como jugaba con este tema de las comunicaciones de antes que requerían, primero, tardaban mucho más tiempo y había una cuota de aleatoriedad tan importante que uno no sabía si realmente el mensaje se recibía o no, entonces yo estoy mandando estos tweets con las palomas, que **las palomas aportan a esos tweets esa cuota de aleatoriedad, de retraso, de toda esa espera...** entonces si vos mandás un tweet y para ver ese tweet en pantalla vas a tener que esperar que esa paloma llegue a la entrada de origen y sea mandado y no sabés el tiempo que puede llegar a tardar, son dos horas, tres horas, media hora... (Joaquín Fargas)⁵⁹*

Aunque la reflexión principal de Fargas sobre su obra está más vinculada a la comunicación, y la aceleración de la misma producto y en concordancia con las tecnologías de la información y comunicación actuales, la obra no puede eludir el hecho de que Twitter cuenta con un gran archivo de todos los tweets enviados hasta la fecha, y que The Library of Congress⁶⁰ archiva 170

⁵⁹ Las citas a Joaquín Fargas son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en Buenos Aires en agosto de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

⁶⁰ El objetivo de la Library of Congress era construir y preservar un archivo de cuatro años (2006-2010) y lograr un sistema sostenible para seguir recibiendo y preservando el flujo de tweets que se generan diariamente. Asimismo, generar un estructura para que dicho archivo pueda ser consultado. En enero de 2013, Erin Allen escribía la web del Library of Congress que esos objetivos ya habían sido alcanzados, y que mantienen un archivo de aproximadamente 170 billones de tweets, que continúa en crecimiento, aunque todavía el tema de la accesibilidad para investigadores no estaba resuelto. Por tanto, no puede en *Palomas Twitteras* separarse la reflexión la comunicación y el archivo, en tanto que las tecnologías de comunicación digitales funcionan como un archivo.

+ Info: Ver: <http://blogs.loc.gov/loc/2013/01/update-on-the-twitter-archive-at-the-library-of-congress/>

billones de tweets enviados entre 2006 y 2010 en sus acervos justificando su importancia mediante las siguientes declaraciones: “Mientras la sociedad se vuelca a las redes sociales como un método básico de comunicación y de expresión creativa, éstas suplementan, y en algunos casos suplantando las cartas, periódicos, publicaciones seriales y otras fuentes que usualmente coleccionaban las bibliotecas de investigación” (Library of Congress). La pérdida de tweets que propone Fargas y la aleatoriedad en el envío, es una pérdida de tweets también en el archivo. Es una forma de desafiar que todo lo que se juega en la redes sociales pueda ser guardado.

Los archivos que tienden a la poesía son obras-archivos o archivos artísticos, podrían ser curatoriales también. No son archivos que busquen extensión, ni una correlación entre lo archivado y lo recuperado. Son archivos que, llevados al extremo, sólo reflexionan sobre sí mismos, y sobre las prácticas de archivo, de almacenamiento, de recuperación, sobre la posibilidad de la memoria a través del archivo, que no está dada ni asegurada, que debe ser construida. *Van Gogh Variationen* es un archivo poético por excelencia, y a su análisis le dedicaré las próximas páginas.

III. Re-mediar y archivar: *Van Gogh Variationen*⁶¹

Considerando que la circulación del arte de los medios en el mercado del arte y el coleccionismo es escasa, en este ámbito los artistas tienden a ser los primeros guardianes de su obra. También sus principales verdugos. Es justamente por eso que el indagar sobre las prácticas de artistas en relación a la permanencia de sus obras se torna altamente significativo si se busca bosquejar una perspectiva sobre cómo se está preservando y desechando el arte de los medios en tiempo presente.

Si bien a partir de las entrevistas a artistas y profesionales del arte de los medios y de la observación de sus prácticas, pude extraer una amplia y compleja variedad de modos en los cuales se guardan, conservan, restauran, documentan, archivan, olvidan y descartan las obras, cuando son los artistas quienes asumen la preservación de su propia obra los grados de libertad que manifiestan en relación a la variabilidad y transformación de la obra, así como en la

⁶¹ Un primer análisis de la obra *Van Gogh Variationen* que luego derivó en su elección como caso de estudio de la tesis fue desarrollado en el comunicado: “Procesos de Construcción de la Memoria de las Media Arts en Argentina: Una lectura sobre los caminos hacia la (im)permanencia de las prácticas artísticas basadas en tecnologías electrónicas y digitales”, co-escrito por Vanina Hofman y Pau Alsina y presentado por Vanina Hofman en el TERCER CONGRESO INTERNACIONAL ARTES EN CRUCE. Los espacios de la memoria. Memorias del porvenir. Buenos Aires, 6-11 agosto 2013.

comprensión del significado de la preservación, y en este caso también del archivo, pueden llegar a ser muy amplios e inspiradores.

Marcello Mercado artista argentino, residente en Colonia (Alemania), es uno de los artistas que aborda la conservación del arte y la cultura a través de su obra. Pero, más allá de la tematización y la reflexión sobre la conservación, la transmisión y el futuro del arte en sus producciones, Mercado lleva a cabo una propuesta y una apuesta de preservación concreta, que surge de plantear el archivo como remediación y re-interpretación, en un sentido muy amplio. La remediación que plantea en sus proyectos, suele basarse en un paralelismo entre la preservación en el arte y la cultura, y la preservación de los seres vivos (en relación a su transmisión genética). Un paralelismo, que por momentos se torna simbiosis como se verá a continuación, y que no debiera sorprender, puesto que si la producción del arte hubo entablado el diálogo con la biología (land art, arte transgénico, bioarte), ¿por qué no habrían de hacerlo las prácticas orientadas a su preservación?

Luego de algunos ensayos que funcionaron como “continuación bioartística” de su gran proyecto *Das Kapital*, Mercado se embarcó de lleno en la creación en los límites del arte y la biología. El artista narra en la entrevista realizada su experiencia con *Synthetic genomic readings on breathing worms. Making consistent volatile ideas by broadcasting bio-information through plants, DNA, worms and Radio Frequencies* (2007)⁶² su DNA-Installation-radio-performance, tal como la denomina, que tuvo lugar en Kassel y que considera “como su primera experiencia como conservador”.

En primer lugar, Mercado extrajo ADN de un grupo de amapolas parte de la instalación de la artista Sanja Ivecovic *Poppy Field*, presente en la Documenta de Kassel del mismo año. Posteriormente, alimentó a unos gusanos de agua con aquel ADN. Mientras lo comían, unos altavoces reproducían el sonido sintetizado de fragmentos de su propio genoma. El resultado: una gota (posteriormente fijada en resina) del ADN de los gusanos. ¿Contenía ésta, entonces, aquella instalación de Ivecovic?

Mi conclusión es la siguiente, ¿cuántos de estos trabajo puedo, digamos, sostener? (...) Una de las cosas increíbles al comienzo del videoarte era que todo trabajo se podía perder porque estabas trabajando sobre Hi-8, sobre VHS, entonces era material sumamente inestable (...) Hoy, la

⁶² Ver “Synthetic genomic readings on breathing worms or Making consistent volatile ideas by broadcasting bio-information through plants, DNA, worms and Radio Frequencies en: <http://vimeo.com/4786835#>

conservación tiene como límite la poesía. En un punto podés conservar, pero más allá de la conservación es la poesía. Porque no tenés otra posibilidad (Marcello Mercado)⁶³

Posteriormente a *Synthetic genomic readings on breathing worms...*, Mercado continuó su trabajo bioartístico – archivístico en sus obras *Live streamings from Dolmens* (2011) DNA-performance-installation-soundart y en *transferring, storing, sharing, and hybriding: The perfect humus*, descrita como una Hybrid-DNA-Performance-Bio-installation, en términos del artista, realizada en Alemania, en 2010. Podemos acceder a esta performance a través de un video documental sobre la misma de 16'23".⁶⁴

En el año 2013, al momento de realizar la primera entrevista, Marcello Mercado estaba preparando *Van Gogh Variationen* (2012-2014), obra que instaló en Bremen un año después y que he seleccionado como el segundo caso de estudio de esta investigación. Marcello Mercado dice sobre su proyecto: "Las variaciones Van Gogh están relacionadas con diferentes estrategias para archivar y preservar sus siete pinturas de girasoles". Estas diferentes estrategias se basan en gran medida en el proyecto de mediación genética, con codificación (poética) en el formato de ADN, pero también a través de la remediación con otras tecnologías como la pintura, el dibujo o la orto-fotografía y el mapping aéreo. Esta diversidad de mediaciones o variaciones, como el artista las denomina, se constituyen en un archivo que busca preservar la serie de *Los Girasoles* (Arles, 1938-39) de Vincent Van Gogh. Y justamente por esta riqueza y estas expansión de tecnologías de mediación, he seleccionado esta obra.

1. Variaciones de archivo

La propuesta de *Van Gogh Variationen* consta de doce variaciones para el archivo de la serie de cuadros de *Los Girasoles* de Van Gogh. El proyecto de instalación para la galería Edith-Ruth-Hauß für Medienkunst, se inicia con la frase: "Las variaciones se relacionan con diferentes estrategias para conservar para la eternidad siete pinturas de los girasoles de Van Gogh". En nuestra última conversación, Mercado me decía que esta obra se preguntaba hasta qué punto se podía realmente conservar el arte, en términos de qué significa la "eternidad" para las obras

⁶³ Las citas a Marcello Mercado son extractos textuales de la entrevista vía Skype Barcelona-Colonia que le he realizado en mayo de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

⁶⁴ El documental sobre "transferring, storing, sharing, and hybriding: The perfect humus" puede verse en: <http://vimeo.com/37691031> [consultado el 4 de noviembre de 2014]

artísticas. A continuación describiré las doce variaciones de archivo propuestas, con la aclaración de que el análisis de este caso se basa en una obra procesual, en un conjunto de ideas y aproximaciones, que “cuajaron” materializándose de un modo determinado para su exposición en la Feria de Arte de Bremen en mayo de 2014, pero que nada impediría que nuevas variaciones emerjan en un futuro.

Mercado plantea a través de *Van Gogh Variationen* una visión sobre la preservación, la transmisión y el archivo del arte. Una visión que, en cada una de las instalaciones-configuraciones de la obra adquiere dimensiones materiales-discursivas específicas.

Variación de archivo 1

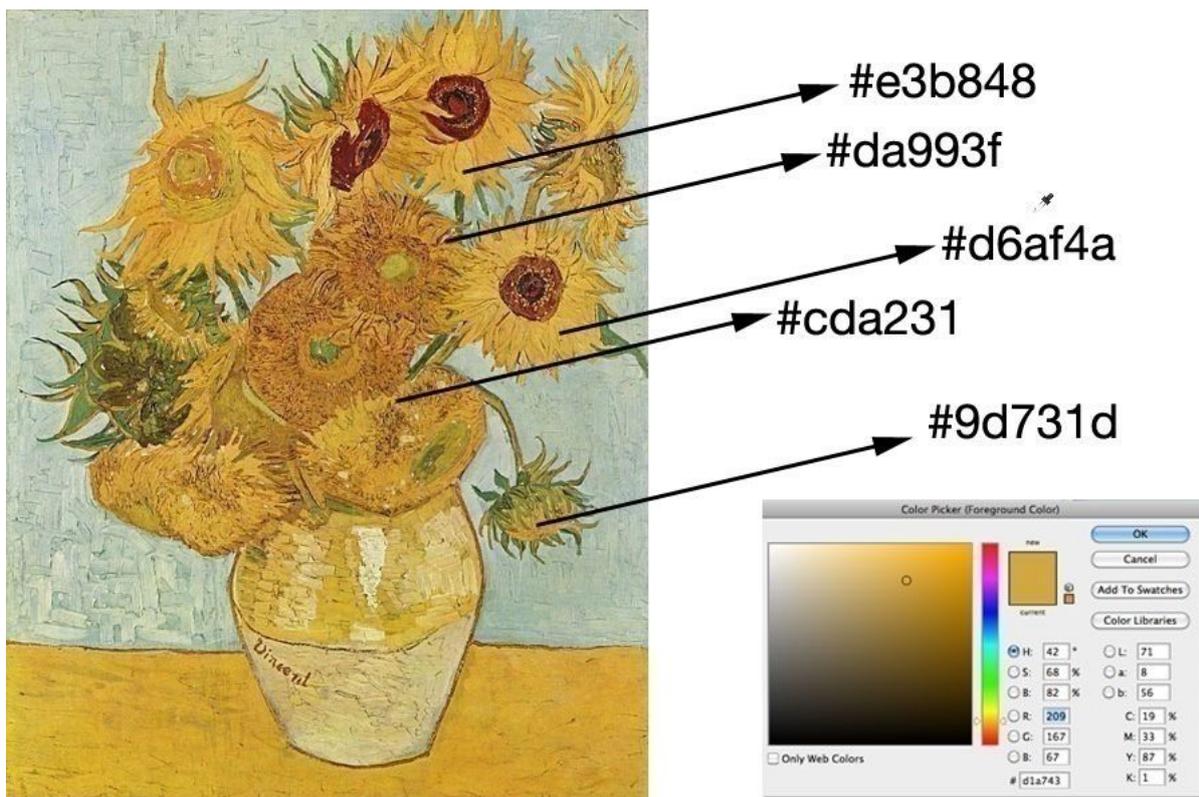


Imagen 25 Ejemplo de valores hexadecimales RGB de Photoshop de los amarillos de los girasoles de Van Gogh. Gentileza de Marcello Mercado.

En la configuración instalada en Bremen, que es la que analizaré en este capítulo, la primera variación fue *Compost Hexadecimal. Van Gogh Variationen* se beneficia del hecho que la gran mayoría de los trabajos de Van Gogh están fotografiados y online, o sea, que la obra está visible y, al estar digitalizada, permite el acceso y la manipulación (en muchos casos en forma gratuita). Esta variación se compone de varios pasos. En primer lugar, Mercado extrajo con la herramienta “pipeta” del Photoshop la extensa lista de números hexadecimales correspondientes a los diferentes valores RGB de amarillo utilizados por Van Gogh en sus obras [ver imagen 25]. Aproximadamente 280 tonos de amarillo fueron listados e impresos [ver imágenes 26 y 27]. Los folios resultantes fueron cortados, y transformados mediante la acción de gusanos en compost. Ese compost, que Mercado denomina compost hexadecimal, posteriormente abonó la tierra en la que se plantaron una serie de girasoles “hexadecimales”.

En la exposición de Bremen recogió esta variación en forma de dos objetos, dos cajas de cobre, una de las cuales contenía una muestra de las flores envueltas y algunos unos tubos con ADN (producto de la segunda variación de archivo: *Extracción de ADN*, ver descripción en la variación 2), y la otra caja de cobre seis paquetes (bolsitas plásticas) de compost hexadecimal.

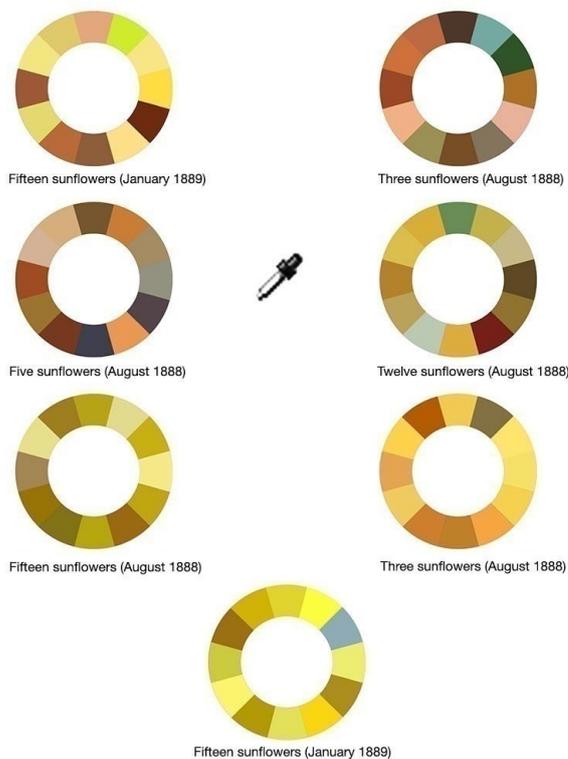


Imagen 26 Paleta de colores de cada uno de los siete cuadros de girasoles compuesta a partir de los valores de amarillo tomados con la pipeta del Photoshop. Gentileza de Marcello Mercado.

#8B8B00	#808069	#808000	#BDB76B	#FFF68F	#EEE685
#F0E68C	#EEE8AA	#FFFACD	#EEE9BF	#CDC9A5	#8B8970
#CDBE70	#8B814C	#E3CF5	#FFD700	#EEC900	#CDAD00
#EEE8CD	#CDC8B1	#8B8878	#DAA520	#FFC125	#EEB422
#B8860B	#FFB90F	#EEAD0E	#CD950C	#FAFAD2	#FFFF00
#FFFFE0	#EEEED1	#CDCDB4	#8B8B7A	#FAFAD2	#FFFF00
#8B8B00	#808069	#808000	#BDB76B	#CDC9A5	#8B8970
#F0E68C	#EEE8AA	#FFFACD	#EEE9BF	#CDC9A5	#8B8970
#CDBE70	#8B814C	#E3CF5	#FFD700	#EEC900	#CDAD00
#EEE8CD	#CDC8B1	#8B8878	#DAA520	#FFC125	#EEB422
#B8860B	#FFB90F	#EEAD0E	#CD950C	#8B6508	#FFA500

Imagen 27 Lista de valores hexadecimales. Gentileza de Marcello Mercado.

Variación de archivo 2

La segunda variación de archivo se denomina Extracción de ADN (ácido desoxirribonucleico) y consta de la extracción del ADN de los girasoles “hexadecimales” a través de la utilización de diversas enzimas y su colección en tubos de ensayo.

Tal como se mencionó en la variación anterior, la exposición de esta variación fueron los propios tubos de ensayo, insertos en una caja de cobre (ver imagen 28).



Imagen 28 Caja de cobre que contiene una muestra de los girasoles hexadecimales envueltos y los tubos de ensayo con ADN extraído de los mismos. | Gentileza de Marcello Mercado.

Una digresión necesaria: el ADN como archivo de la cultura

No es un relato de ciencia ficción abordar el material biológico, específicamente el ADN, como archivo y estrategia de transmisión de productos no biológicos. Si la producción, transmisión y almacenamiento digital revolucionó la forma en la que accedemos y utilizamos la información, también ha complejizado las tareas relacionadas con el archivo que ahora requiere un mantenimiento continuo y activo, por ejemplo para paliar la obsolescencia de formatos, ampliar los espacios de almacenamiento a medida que aparecen nuevos formatos que lo requieren o realizar copias de seguridad, esto sin contar otras cuestiones muy específicas del mantenimiento de los archivos digitales como la gestión de permisos de los autores y el copyright, como el caso de UbuWeb:

... UbuWeb se enfrenta a la fragilidad de su archivo, puesto que no sólo carecen de apoyo institucional, sino que una gran parte de los contenidos del mismo carecen de permisos de los autores, por lo cual pueden perder todo el archivo si se les aplica una orden judicial. Ante esta situación, el equipo de UbuWeb explora nuevas formas de migración, como por ejemplo la creación de copias en vinilo de archivos de audio o libros impresos a partir de textos que se encuentran en

el sitio web. Volviendo a ser objetos físicos, estos documentos escaparían así a la fragilidad de su alojamiento en servidores susceptibles de ser bloqueados (Margaret Smith en Waelder, 2010)

Así como UbuWeb apunta a volver a transformar a objetos tangibles el material digitalizado (p. ej. libros o sonido) como forma de afrontar los problemas de derechos de autor inherentes a su archivo digital, otros proyectos apuntan a buscar respuestas a otros de los desafíos de mantenimiento que este tipo de archivos supone buscando directamente otras tecnologías de almacenamiento. Aquí es donde el ADN emerge como "una meta interesante para el almacenamiento de información dado que su capacidad para codificar información de alta densidad, su larga duración bajo condiciones sencillas de lograr..." (Goldman et al., 2013). Diversas experiencias han logrado codificar en ADN de bacterias productos culturales, generalmente libros y música. Dentro de estas experiencias, también existe un caso en Argentina, el proyecto *Almacenamiento de información no biológica en ADN* parte del Instituto de Tecnología de la Facultad de Ingeniería y Ciencias Exactas de Universidad Argentina de la Empresa (UADE). Un primer ejercicio constó en la codificación del Himno Nacional argentino, pero luego han desarrollado una aplicación didáctica que permite al interactor elegir un archivo MIDI y codificarlo en formato genético. Y, asimismo, permite también probar el mecanismo inverso: el de la recuperación de la información codificada. Incluso, la herramienta se ha permitido un giro poético proponiendo transformar a música cualquier información genómica de las "millones de secuencias pertenecientes a todos los organismos genéticamente estudiados del planeta [que] están disponibles" (Di Mateo, De Luca, Nafissi, & Prada, 2013).

El estado actual de la codificación de información no genética en ADN es un estado embrionario de investigación, en el cual todavía quedan muchas y variadas cuestiones de base por resolver. Aún se encuentra en tiempo futuro, pero no una quimera. Por eso, el hecho de que los artistas participen e imaginen la concepción de ese nuevo modo de almacenar y transmitir la cultura, y sus posibles implicancias. Si los proyectos de investigación en archivo en ADN buscan poder reproducir aquello guardado de forma fidedigna, Marcello Mercado, busca reinterpretar la cultura a través de su almacenamiento en el ADN. Si se volviera sobre sus palabras, esbozadas páginas más arriba: "el límite de la conservación es la poesía", a donde hoy aún no pueden llegar los desarrollos científicos, puede llegar el arte con sus imaginarios y sus prototipos, como generador de mundos posibles, mundos divergentes, como tensión con nuestros saberes incuestionables.

El bioarte con el Mercado enfrenta y reflexiona sobre estas cuestiones es un "bioarte de garaje". No es el bioarte, de los laboratorios que invitan artistas a trabajar en ellos, como el caso del proyecto austríaco *Artists in Labs*, ni de laboratorios especializados en la intersección entre arte, ciencia y tecnología, como el australiano *Symbiotica*. Es un bioarte autodidacta, que puede realizarse con tecnologías comunes y de bajo coste. La importancia de practicar el bioarte de esta forma, es explicado con las siguientes palabras por Mercado:

Entonces me dieron la posibilidad de trabajar, ya te digo, con una enorme libertad, y solo y cuando quería y como quería, entonces ese otro período de manipulación de imagen, etcétera, termina, cuando termina la beca, porque imagínate trabajar en este tipo de máquina implica, si yo hubiera tenido que pagar, implicaba 300 euros la hora, Das Kapital salió arriba de los 700 mil euros, entonces, más o menos como para que te des una idea, era muy distinto, entonces, de golpe se termina la beca, porque obviamente estas máquinas solamente las poseen las instituciones ¿no? Que pueden solventar, cuando te quedas con una beca, es como haber andado Rolls Royce durante mucho tiempo y de golpe quedas a pie. Entonces, tenés el conocimiento de cómo manejar el Rolls Royce, pero no, no te pertenece la máquina, entonces ahí entre en un shock muy grande porque una cosa para mí era clara que la tecnología con la que iba a trabajar, me tenía que pertenecer de alguna manera cosa que, si yo me levantaba a la mañana y tenía una idea, podía inmediatamente ir a esa, esa 'X' tecnología, que no sabía de que trataba, y trabajarla (Marcello Mercado)

Las tecnologías de manipulación genética también pertenecen a las instituciones, a los laboratorios. Un "bioarte de garaje", entonces, no puede sino que plantear otro punto de vista, aunque sea tan solo por partir de convertir la imposibilidad en posibilidad, y construir las herramientas de crítica.

Variación de archivo 3

La tercera variación se denomina *Bio-Curaduría-Van-Gogh (ADN-Performance)* y fue realizada en DOCUMENTA en Kassel, en el año 2012, antes de que Marcello Mercado consiguiera los fondos que le permitieron llevar adelante todo el abanico de variaciones de archivo (fundamentalmente, el beca Media Art 2013 de la Fundación Lower Saxony). Esta variación conecta directamente con la mencionada pieza *Synthetic genomic readings on breathing worms...*, que también había tenido lugar en la DOCUMENTA de Kassel, cinco años antes. Básicamente Mercado se propuso intentar curar a Van Gogh en DOCUMENTA, en donde no estaba incluido a través de una performance de carácter clandestino, como Mercado mismo la denomina. La

performance constó de desparramar gotas de ADN extraído de girasoles en diferentes sueños dentro y fuera del Fridericianum Museum. Esta performance ha sido registrada en video.

Variación de archivo 4

La cuarta variación de archivo es *Satélite*. Una variación que por cuestiones presupuestarias no pudo llevarse a cabo, pero que se prevé realizar apenas se da la coyuntura. *Satélite* propone la codificación de los girasoles en texto y su envío satelital hacia un punto inexacto en el universo.

Variación de archivo 5

¿Qué es el color amarillo? ¿Qué percepción tuvo Van Gogh del amarillo?

La quinta variación, *Buscando el color amarillo: recolección de datos con drones, mapeo topológico y orto-fotografía*,⁶⁵ es tecnológicamente la más compleja (quitando *Satélite*, que no pude realizarse hasta la fecha). Esta variación de archivo contó con dos drones y un octocóptero, y requirió GPS, y los software GIS, Azimuth y Autodesk 3ds Max. Se realizó en Holanda en cooperación con Skyvision Unmanned Aviation (plan y logística) y Azimuth Geodetic (proceso de datos). Y su propósito fue “conservar y almacenar –para las generaciones futuras– los tonos de amarillo holandeses tal como debieron haber sido percibidos por Van Gogh” dice Mercado en la memoria del proyecto, y continúa: “No era sólo sobre los tonos amarillos, sino también sobre su saturación, los valores de luz, la vibración y el contraste de todo el paisaje (árboles, suelo, agua, superficies reflectantes, etc.)”.

Los dos drones recorrieron aproximadamente 20 hectáreas cercanas a Soest, Holanda, recolectando a su paso 1 terabyte de imágenes ortográficas (ver imagen 29). Los tonos amarillos fueron escaneados y filtrados por los drones, programados para relacionar las diversas altitudes alcanzadas con cada color específico, descrito en valores hexadecimales, de la paleta de los girasoles de Van Gogh. A modo de ejemplo, Mercado enseña la siguiente tabla:

⁶⁵ La orto-fotografía u orto-imagen es una fotografía aérea corregida geométricamente (“ortorectificada”) para lograr una escala uniforme, que consta del mismo tipo de distorsión que puede admitir un mapa. A diferencia de una foto aérea no corregida, una orto-fotografía, puede ser utilizada para medir distancias reales dada su precisión en la representación de la superficie terrestre (información extraída de Wikipedia).

Altitud / Números hexadecimales

- 10cm # 8B8B00
- 20cm # EEEE00
- 30cm # FFD700

La post-producción que combinó las imágenes orto-fotográficas con el mapeo de colores, dio por resultado un modelo (de archivo) en 3D del terreno abarcado que contiene una representación topográfica de los diversos tonos de amarillo (ver imagen 29).



Imagen 29 Variaciones de archivo 5: Buscando el color amarillo: recolección de datos con drones, mapeo topológico y orto-fotografía. Gentileza de Marcello Mercado.

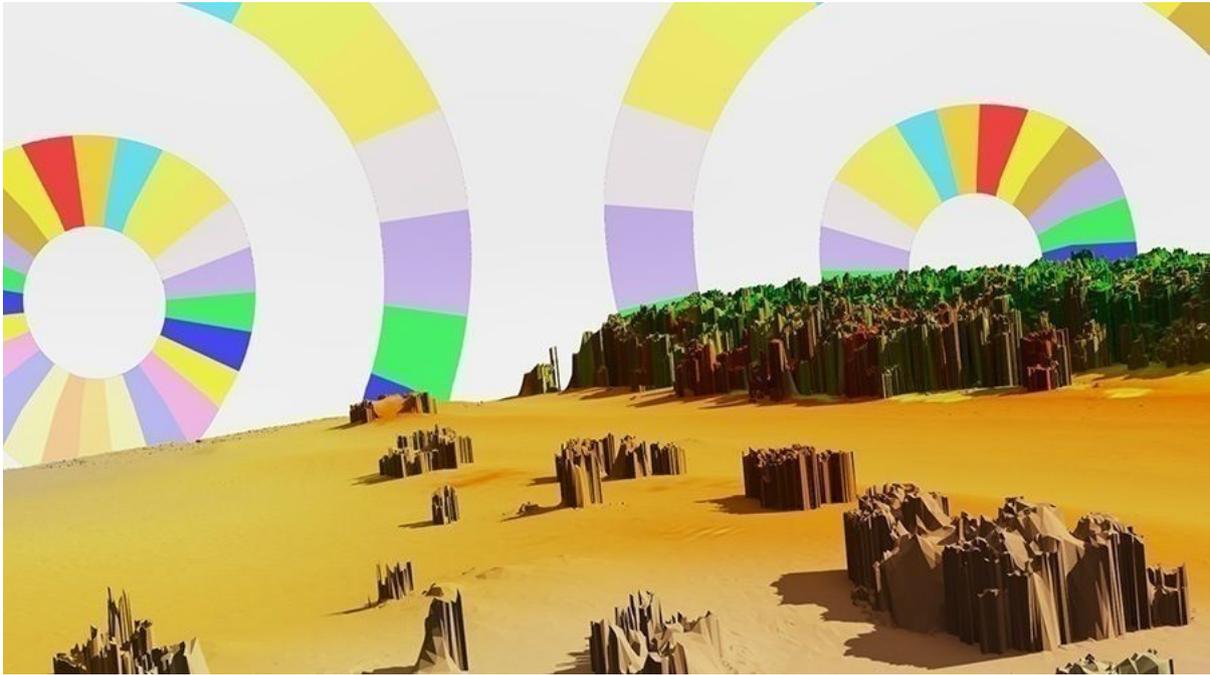


Imagen 29 Construcción 3D del mapeo topográfico del campo de girasoles de Holanda a partir de las capturas de ortofotografías de los drones, y con la información de los tonos de amarillo extraídos de los cuadros de girasoles de Vincent Van Gogh. Gentileza de Marcello Mercado.

Variación de archivo 6

La sexta variación de archivo propuesta por Mercado, y denominada *Tour virtual por el cementerio de Auvers-sur-Oise, Francia (performance con la interfaz del Google-Earth)*, consta de un intento —de antemano conocido como infructuoso— de acceder a través de los registros del Google-Earth al cementerio en donde yacen los restos de Vincent Van Gogh. Tentativa vana, en tanto que Mercado sabe que Google-Earth no toma fotografías, generalmente, en el interior de los cementerios. Sin embargo, y considerando que la tumba de Van Gogh se halla lindante a uno de los muros de Auvers-sur-Oise, Mercado intenta traspasarlo telemáticamente, romper la pared virtual que lo separa de la tumba, generando una serie de errores digitales o *glitches* [ver imagen 30].

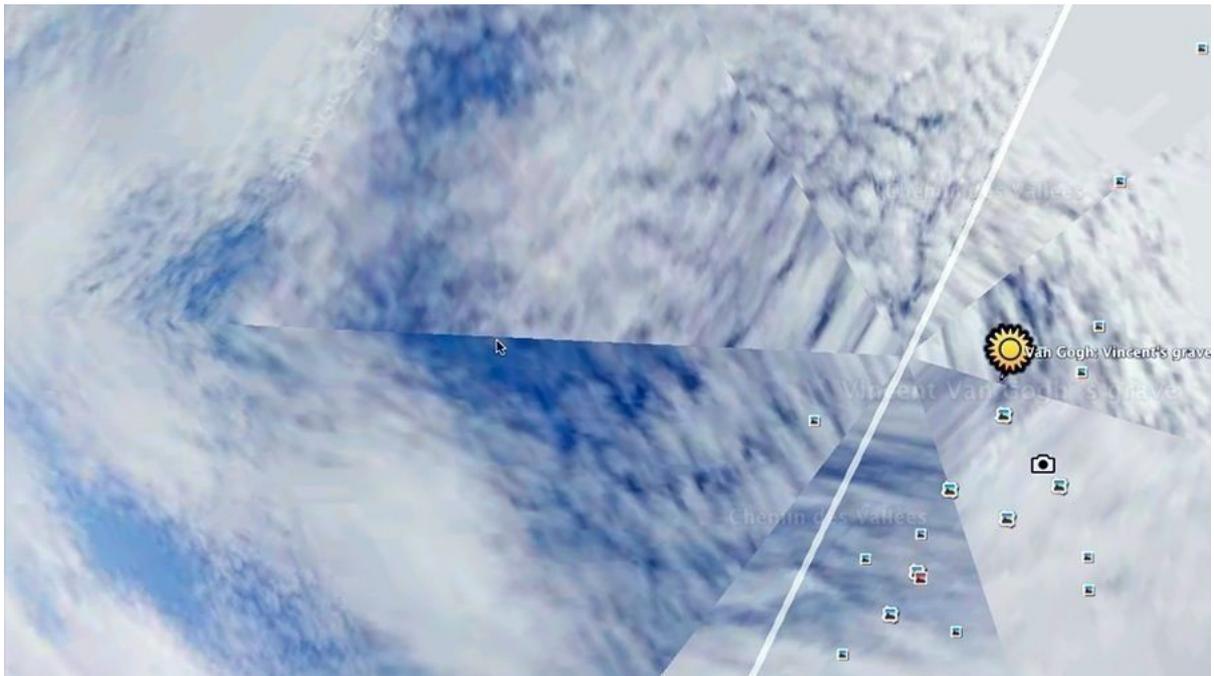


Imagen 30 Google street glitches. Gentileza de Marcello Mercado.

La presentación de esta performance se da a través de un video, cuya banda sonora fue creada a través de la conversión algorítmica de las imágenes digitales de los girasoles de Van Gogh en texto, y recitadas por una voz sintética.

Variación de archivo 7

Conversión a sonido e impresión 3D es la séptima variación de archivo que nos propone Mercado. Su instalación final consta de una tercera caja de cobre (recuérdese que las variaciones 1 y 2 también estaban presentadas como objetos en este tipo de cajas) que contiene un “objeto-sonoro-3D” más tres “foto-errores-sonoros”.

El proceso mediante el cual se llega a este objeto y estas tres fotografías consta de cuatro pasos. En primer lugar, el escaneo de las siete imágenes digitales de los girasoles de Van Gogh con un software sonográfico, y su posterior conversión a siete archivos de audio. En segundo lugar, la compilación de los siete archivos en uno y su transformación a un objeto 3D. Luego, la impresión del objeto en plástico, mediante la utilización de una impresora tridimensional (ver imagen 31). Finalmente, la conversión del sonido nuevamente a imágenes (i.e. foto-errores-sonoros).



Imagen 31 Montaje final de la impresión 3D y las fotos en la caja de cobre. Gentileza de Marcello Mercado.

Variación de archivo 8

La octava variación de archivo consta de un libro llamado *Van Gogh Variations: Compositions for small Motors and Robots*, de 82 páginas compuesto por notaciones musicales escritas por robots en pentagramas de papel. Esta variación es denominada *Notaciones* y contiene las siguientes piezas: 1. El Amarillo a la distancia (Larghissimo), 2. Veo dibujos (Andante) 3. Charles Bague y Jean-Léon Gérôme Dueto (Appassionato), 4. Aria del visitante (Agitato), 5. Monólogo de Vincent (Pesante), 6. Despedida de Arle (Lacrimoso), 7. Motivo muerto (Lento), 8. Trío final (Trionfante). En Bremen, esta variación se exhibió como libro [ver imagen 32].

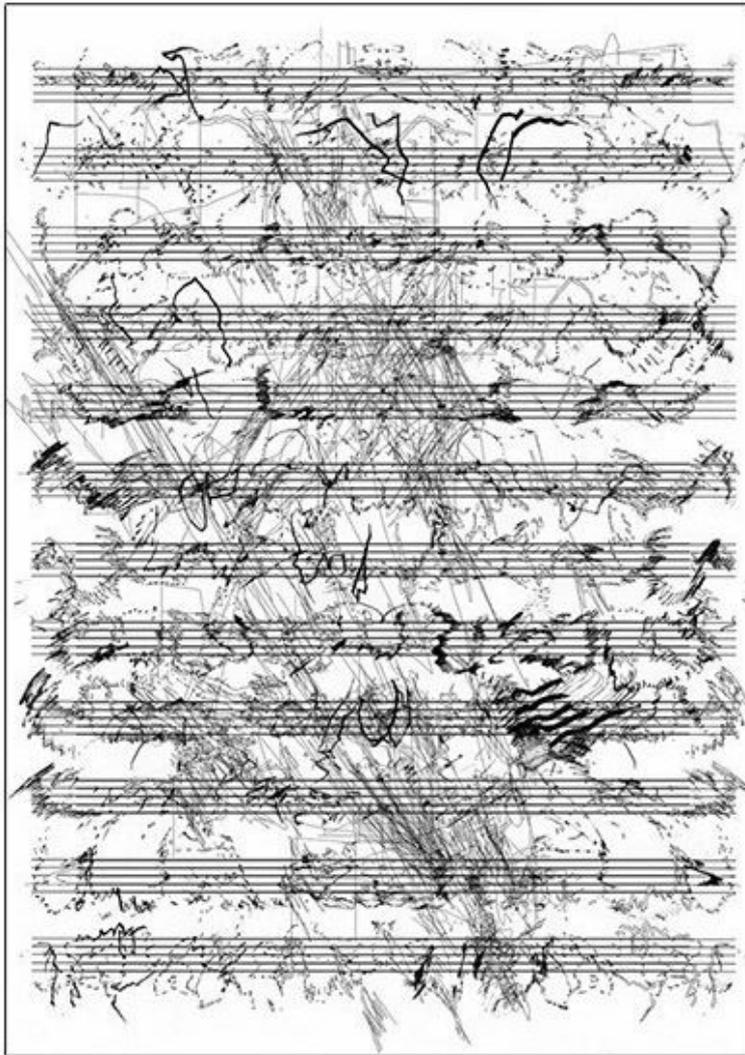


Imagen 32 "Van Gogh Variations: Compositions for small Motors and Robots". Gentileza de Marcello Mercado.

Variaciones de archivo 9, 10, 11 y 12

Sobre la novena variación, Marcello Mercado dice:

En esta variación de los siete girasoles, las pinturas fueron transformadas mediante algoritmos en textos y traducidas en mi propio lenguaje inventado. He creado un lenguaje para borrar las convenciones alfabéticas; el sistema operativo; los desechos algorítmicos que nos pueden ser destruidos por martillos (Marcello Mercado).

Esta variación de archivo se denomina *lenguaje-código* y al igual que *Notaciones* también fue presentada en forma de libro.

La décima variación, también exhibida en formato final como un libro, *Los girasoles de Van Gogh: 115 variaciones*, es una serie de pinturas con acrílico, tinta y aceite inspirado en la pintura de los girasoles.

La variación onceava *Dibujos* consta de tres dibujos hechos por seis robots y motores pequeños. Mercado denomina a este método de archivo “robots semi autónomos” y ha sido expuesta de la forma clásica en la que se exponen los dibujos: enmarcados, con un cristal protector, con luz tenue.

La última variación, *Diario*, es en realidad una bitácora con información y documentación sobre el proyecto. Exhibida en una vitrina en Bremen. Y entre los datos más curiosos que muestra, uno es el libro de dibujo con el cual Van Gogh (y todos los holandeses de su época) declara haber aprendido a dibujar. Este libro está convertido a 66.8 Mb y el “chiste” palabra clave en los relatos de Mercado sobre su obra, radica en que partiendo de ese peso, Van Gogh lo cuadruplicó, puesto que su obra contabilizada en los mismo términos, pesa 296 Mb.

***Van Gogh Variationen* en palabras clave**

Base de datos, transducción, transformación, media-enzima, digital-orgánico, digital-3D, datos, drones, recontextualización, invención, **cultura del usuario**, descontextualización, performance, software, humano-humano (interacción artística), humano-ordenador, proceso, almacenamiento, activar, explorar, monitor/pantalla, proyección, sonido acústico, altavoces, micrófonos, procesamiento de datos, archivo, preservación, memoria.

2. Variaciones como re-mediaciones

Esta obra en sus doce variantes de archivo para *Los girasoles* de Van Gogh —y que dejan abierta la posibilidad a otras tantas variantes más— no hacen sino otra cosa que mostrar una idea sobre el archivo, la preservación y la transmisión cultural como algo no lineal, no predefinido, que aún debe ser discutido y acordado, o mejor aún, que no debe ser consensuado en tanto existan las posibilidades de caminos divergentes para la preservación.

Cada una de estas variaciones de archivo, es un modo de reinterpretar y archivar a Van Gogh. Y sin embargo, en ningún momento podemos acceder a la obra de Van Gogh, “*Está todo mediatizado, en ningún momento ves ninguna obra de Van Gogh*” (Marcello Mercado). Pero, así como me preguntaba para el caso de *Poppy Field* de Sanja Ivecovic, si la gota de resina potencialmente contenía su obra, ¿realmente puede decirse que *no* está Van Gogh con sus girasoles y su cromato de plomo en cada una de estas variantes? ¿Puede afirmarse que Mercado *no* está preservando a Van Gogh?

El “bioarte de garaje” de Mercado al que aludía páginas más arriba tiene que ver con la independencia de acción, más allá de las posibilidades que otorga el trabajo en el marco institucional. Si bien es cierto que alguna de las variaciones de Van Gogh Variationen han requerido de una infraestructura que supera las posibilidades del artista, no son estas las que estructuran el sentido de su obra. Incluso la imposibilidad de realizarlas (como es el caso de la variación de archivo *Satélite*) no va en detrimento del sentido y el mensaje de la obra.

Este pensamiento sobre el quehacer artístico, sobre el cómo llevar adelante su propia obra, de alguna manera se filtra en su visión sobre la preservación, el archivo y la continuidad. Mercado no propone una obra-archivo que, finalmente, deberá o podrá ser custodiada por las instituciones —aunque eso, claramente, podría ocurrir— sino que plantea otras acercamientos hacia la preservación, muestra opciones en las que puede materializarse en otros canales, desvincularse completamente de la idea de preservación asociada a la continuidad sin cambios y el archivo de su documentación relacionada que predomina la visión de los museos y las colecciones, y que cualquiera tiene legitimidad para hacerlo. Y resalto en esto último: la cultura del usuario.

IV. Anarchivos

Jacques Derrida (1994) describe el archivo como impresión y escritura, y no sólo como almacenamiento y conservación de un contenido que le pre-existe o existiría de todos modos sin él: “la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento”. Si el archivo no guarda contenido, lo crea, entonces, ¿cómo lo crea? ¿Bajo qué parámetros y criterios determina lo archivable?

El despliegue de métodos y herramientas atípicos para el archivo del arte que enseña *Van Gogh Variationen* trajo a mi mente la noción de *anarchivo*. Una noción relativamente simple de definir y comprender, pero compleja de llevar a la práctica. Un anarchivo no es exactamente lo contrario de un archivo; es un proceder crítico sobre el archivo; comprende tratar el verbo “archivar” bajo una nueva perspectiva, intentando descubrir y construir relaciones sin precedentes entre las obras y los documentos que se buscan preservar. Sigfried Zielinski (2010) hace hincapié, en el destino (en tanto lugar de llegada u objetivo) desconocido de la práctica anarquística: “La idea del anarchivo implica seguir coleccionando y descubriendo con pasión, sin saber a dónde todo esto nos llevará...” (Zielinski, 2013)

El anarchivo se para ante el archivo para re-pensar sus lógicas de almacenamiento y recuperación de información. Opera desde la construcción de modelos de preservación plurales para que las sociedades del mañana tengan alternativas en su trabajo creativo de recuperación de sentido. De esta forma, el anarchivo no puede sino ser reivindicativo de *otros* modos de guardar. Es una forma radical de entender el archivo.

De todos los archivos recabados en Argentina, he elegido el caso de Marcello Mercado, justamente porque junto a su calidad poética, tiene una cualidad anarquística. Porque derriba lógicas, conceptos y preconceptos. Porque lleva al extremo y visualiza la *imposibilidad del archivo* como garante de la preservación “del sentido” —tal vez sea ésta la única tarea que los archivos ansían, y no pueden garantizar—, porque resalta los caminos impredecibles de la preservación. *Van Gogh Variationen* es una obra que reivindica el lugar activo del usuario en el archivo de las obras, en la preservación de la cultura, incluso puede ser leída como un cuestionamiento a la posesión del arte y los derechos sobre su futuro.

El “archivo” no es un lugar ni una estructura, en sí mismo es una forma de hacer. Es algo que, en nuestros tiempos, más que nunca, ocurre. **Al vivir, archivamos y nos archivan (...) hoy “archivar” es un verbo comunitario del que todos participamos.** Todos los dolos que se han producido en torno a la idea de archivo, no hacen más que esconder la realidad de que todos somos responsables y participamos de alguna manera de ese verbo (Blasco Gallardo, 2011. El resaltado es mío)

Van Gogh Variationen piensa el archivo como poesía, un espacio en donde lo que se interpreta, se almacena y se recupera no tienen una relación de uno a uno con el objeto del que parte.; en donde la tarea del archivero no es cuidar del archivo ni generar metadatos para que los

documentos puedan ser encontrados y accedidos en el futuro exactamente en la forma en la que fueron guardados (algo, que, por otra parte es un objetivo inalcanzable). *Van Gogh Variationen* piensa el archivo entero como metáfora, como un espacio de construcción de sentidos, descubriendo las distintas materialidades que puede contener y desplegar.

El anarchivo, a su vez, conecta con la perspectiva de los arqueólogos de los medios, que puse en diálogo con la *Torre de América*. Uno y otro concepto buscan separarse de la linealidad del *deber ser* de la narración histórica, en el primer caso, y del *deber ser* del archivo, en el segundo.

V. Conclusiones del caso

Las prácticas de preservación del arte de los medios vinculadas al archivo, observadas durante el trabajo de campo realizado en Argentina, fueron presentadas en tres grupos según las tendencias de cada una de ellas: los archivos *como tal*, los archivos *blandos* y los archivos *poéticos*. He distinguido unas y otras prácticas archivadoras no en base al tipo de archivo resultante, sino en parámetros como: los criterios de inclusión y su alcance, los modos de producción del archivo y las vías para la recuperación de la información y su presentación.

Los archivos *como tal* buscan unos criterios objetivos (p. eje en el caso de ARCA | Videoarte, artes audiovisuales argentinas a partir de 1985) de inclusión, un formato de guardado lo más fiel posible a los documentos que ingresan al archivo, y un modo de recuperación de la información igualmente fiel al ingreso (otra discusión es si el sentido de un documento archivado es potencialmente recuperable o no, y cómo).

Los archivos *blandos* explicitan sus criterios de inclusión, pero no buscan la exhaustividad que de antemano saben imposible, por tanto son, desde sus comienzo, archivos orgullosamente truncados, hasta cierto punto erráticos y sesgados (p. ej. el proyecto *Bola de Nieve* utiliza un método para incluir artistas en base a la selección de sus pares, con lo cual, algunos creadores pueden nunca ser incluidos. No es un criterio objetivo, aunque es compartido, tampoco busca serlo y allí radica la diferencia con otros archivos). Las categorizaciones también son más amplias, en tanto que los sistemas de metadatos utilizados no tienen por qué responder a sistemas universales de archivo: "el archivo blando se imagina en cambio como arcón sin arconte" expresa Claudia Kozac (2012) haciendo alusión a Derrida. Y en cuanto a los modos de

recuperación, salvando las diferencias de cada archivo, no plantean grandes diferencias con los archivos *como tal*.

Los archivos *poéticos* no tienen un criterio de inclusión estable (p. eje. en el caso de *La cueva del futuro* de Fargas todas las manos de quienes hayan querido interactuar con la obra, sin saberse de antemano si alguien grabaría dos veces sus huellas, por ejemplo). Las categorizaciones son tan individuales como los criterios de ingreso, y generalmente durante el almacenamiento (o *para* su almacenamiento) los datos sufren una reinterpretación con un amplio grado de libertad (p. ej. los mensajes de las palomas en *palomas twitteras* se transforman en tweets, si llegan a destino o simplemente desaparecen). El acceso a la información depende de la forma final que cobre cada archivo poético. Dentro de este último, grupo, me encuentro con una obra muy compleja de Marcello Mercado *Van Gogh Variationen*. En ella el artista se propone archivar la serie de *Los Girasoles* de Vincent Van Gogh a través de doce variaciones de archivo que podrían leerse como reinterpretaciones y mediaciones.

Estas variaciones utilizan distinto tipo de tecnologías para acceder al archivo de algo que no se tiene, invitando a la reflexión sobre quien preserva y qué preserva, y sobre el papel de cada comunidad, público del arte, en la transmisión de las obras hacia el futuro. Sobre el *control* de lo archivable y los modos de archivar y la relación entre los archivado, que no son únicos ni necesariamente análogos. Y estos último se vincula directamente, con los modos de compartir lo archivado. El modo en el que Mercado aborda el archivo de Van Gogh trae a colación la reflexión sobre la noción de anarchivo, y su pertinencia para reflexionar sobre las prácticas de preservación del arte de los medios.

Para concluir, la diversidad de prácticas de preservación vinculadas a las archivo recabadas, abren un panorama que permite identificar que "archivar" no es una sola acción, ni parte de un sólo objetivo y que, posiblemente, cuando de arte de los medios se trata, flexibilizar los archivos en anarchivos puede ser de inmensa utilidad. Entendiendo los anarchivos como una mirada crítica, cuando no poética, y definitivamente política de la constitución del archivo. Si se acepta, entonces, que el archivo es artífice de su contenido, el anarchivo tal vez, sea una forma adecuada de preservar (crear) el arte de los medios.

I. Introducción

El presente capítulo se centra en el estudio de las prácticas de preservación que incluyen estrategias de reconstrucción, migración y versionado del arte de los medios, a partir del proyecto de recuperación de la obra -instalación *Minuphone* (1967-2010) de la artista Marta Minujín.

El *Minuphone* es una instalación interactiva creada en la década del '60 en un contexto de fuerte experimentación tecnológica en el arte. La instalación busca “la expansión sensorial” de la audiencia mediante la utilización de efectos interactivos y psicodélicos, estos últimos típicos de la época. La instalación fue concebida y construida en EEUU, y luego de una corta itinerancia por este país viajó a Argentina para ser almacenada en distintas instituciones, hasta llegar al taller de la artista donde el paso del tiempo y la falta de mantenimiento obró silenciosamente para su deterioro.

Motivados por la insistencia de Marta Minujín de recuperar una obra de su autoría — representativa de un período del arte de los medios tanto argentino como internacional— y jugando con las circunstancias de que la misma consistía en una cabina telefónica, el Espacio Fundación Telefónica (EFT) decide en el año 2009 iniciar un proceso de rescate y puesta en valor. Hasta la fecha de su reconstrucción, el *Minuphone* no había sido instalado para el público argentino. Su recuperación se encuentran dentro de las primera camada de reconstrucciones del arte argentino de los '60, de las cuales la última que esta investigación ha podido recabar ha sido la reconstrucción de otra obra de Minujín, *La Menesunda* (1965), llevada a cabo por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba) cuya inauguración el 8 de octubre de 2015 coincide con el cierre de este trabajo.

Las prácticas de preservación vinculadas con procesos de reconstrucción, migración y versionado tales como las que atraviesan el *Minuphone* no son demasiado extendidas en Argentina, según he podido contestar durante el trabajo de campo. Sin embargo, más allá de la

cuestión cuantitativa, son cualitativamente significativas para visibilizar y explicitar preguntas que se han tornado centrales en las preservación del arte de los medios: cuáles son los límites para la transformación de una obra en pos de su preservación; quiénes tienen legitimidad para tomar decisiones sobre las estrategias de conservación-restauración a implementar; cómo estas obras y proyectos expresan su materialidad; cómo se logra el consenso para lograr la continuidad de las piezas y cómo se configura la identidad de una obra cuya trayectoria material es variable. Si me he detenido en el análisis del *Minuphone* es justamente porque a través de su complejidad se pueden abordar todas estas cuestiones en un solo caso.

En cuanto al proceso de recuperación y preservación específico del *Minuphone* se articuló en torno a tres estrategias distintas, aunque simultáneas e interrelacionadas: 1. la reconstrucción de la cabina original, 2. la recreación de la obra en una copia contemporánea de exhibición, y 3. la confección de un archivo documental. Cada una de estas estrategias resuelve la tensión entre los elementos variables e invariables de la obra de forma diferenciada; evidenciando que los límites del cambio no están dados a priori en la obra misma, si no que surgen como parte de la práctica en tanto proceso de negociación que acabará eligiendo alguna(s) opción(es) entre las distintas posibilidades de devenir material y discursivo de la obra.

Propongo un diálogo entre este proceso de preservación, negociación y reconfiguración del *Minuphone* y los conceptos de “materialidad performativa” e “intra-acciones” que Karen Barad (2003, 2007) desarrolla como parte de su teoría sobre el realismo agencial. Reflejando el proceso de reconstrucción y versionado en estos conceptos puede leerse el *Minuphone* como una emergencia —y no una preexistencia— de las prácticas de preservación en las que participa. Para ellos he de describir los vectores de las fuerzas y agentes involucrados en la negociación de la identidad de la obra y el trazado (siempre momentáneo) de sus límites, que culminaron en una configuración específica para el *Minuphone* en el año 2010. Configuración que puede reabrirse nuevamente en el futuro, dando otros resultados posibles (otras formas del *Minuphone*).

Este caso es una oportunidad para examinar encuentros y desencuentros, consenso y disenso, agentes involucrados y posibilidades que una vez cristalizados en una forma final tienden a aparecernos como identidades intrínsecas y estables de una obra. Es una chance para mostrar cómo en las prácticas de preservación se va moldeando esa identidad.

El capítulo se organiza en tres secciones y una conclusión. En primer lugar describiré algunos casos de prácticas de preservación vinculadas con estrategias de reconstrucción, migración y versionados en la Argentina. Seguidamente presentaré, describiré y explicaré el caso de estudio *Minuphone*. La tercera sección consta de una interpretación de las prácticas de preservación estudiadas a través del lente de la teoría del realismo agencial de Karen Barad. Finalmente se esbozarán las conclusiones.

II. Reconstrucciones y migraciones: el versionado en el arte de los medios

En el análisis de la *Torre de América* y las prácticas de preservación vinculadas a la documentación y la narración histórica se propuso como una de las funciones que podía adoptar la documentación del arte de los medios el brindar *la posibilidad de visitar materialmente las obras en el futuro*. Mediante la generación de corpus documentales que tienden a incluir necesidades técnicas de la pieza, planos de montaje, declaraciones de intenciones y entrevistas a los artistas, se busca acompañar a las obras en sus derroteros hacia potenciales montajes futuros. La necesidad de esta documentación se basa en la inestabilidad característica de este tipo de producciones, revisadas en forma de desaffos o desajustes en el capítulo II (obsolescencia tecnológica, performatividad, interdisciplinariedad). La alta probabilidad de que las obras de arte de los medios deban ser modificadas en post de poder ser reinstaladas lleva a que se intente reunir toda la información posible sobre los límites admisibles para esas modificaciones. El registro de las opiniones del artista son un elemento fundamental, especialmente cuando se intenta emancipar la obra de su creador, a sabiendas que habrá un momento en el que ya no podrá ser consultado sobre las modificaciones que deban operarse en sus producciones (Vanrell Vellosillo, 2009).

La afirmación de que 'la gran mayoría de la obras de arte de los medios no podrá ser reinstaladas sin la implementación de alguna estrategia de actualización' no es un hipótesis a probar, sino una constatación cuasi invariable en cada ocasión que se intenta exponer arte de los medios, incluso aunque la obra en cuestión no cuenten con más de una década. Este capítulo se centra exactamente en ese punto: el de la implementación de estrategias de preservación para el montaje o reinstalación del arte de los medios, y sus implicaciones. Estas estrategias

son la reconstrucción y migración, con la consecuencia de la multiplicación de versiones que estas instancias conllevan.

Si desde el espacio de la documentación se piensa cómo legar la obra de una forma íntegra hacia un futuro indeterminado, las prácticas de preservación vinculadas a la reconstrucción y la migración son realizadas en tiempo presente (actualizan *ese futuro indeterminado*), generalmente en ocasión de una exposición y, cuando es posible, en discusión con los artistas.

1. David Lamelas: los límites de la migración por obsolescencia tecnológica

David Lamelas (Argentina, 1946) es un artista contemporáneo, que vive entre EEUU, Europa y Argentina, cuya obra es considerada un exponente clave del arte conceptual. Durante las década del '60 y '70 ha trabado películas e instalaciones de video que reflexionan fundamentalmente sobre la temporalidad (en el arte) y los sistemas de información. Las tecnologías de sus obras de aquella época hoy se han vuelto obsoletas y se encuentran discontinuadas en el mercado. El curador Rodrigo Alonso en su extensa exposición "Sistemas, Acciones y Procesos 1965-1975" que tuvo lugar en la Fundación PROA en 2011 incluyó una instalación sonora de Lamelas: *Analysis of the Elements by Which the Massive Consumption of Information Takes Place* (1968 – 2011). Esta obra, la primera que Lamelas realizó en su estadía en Europa, reflexiona sobre el consumo masivo de información, los medios, la realidad mediática y el concepto de verdad; "mirar detrás de las noticias" emerge como el concepto de la obra.

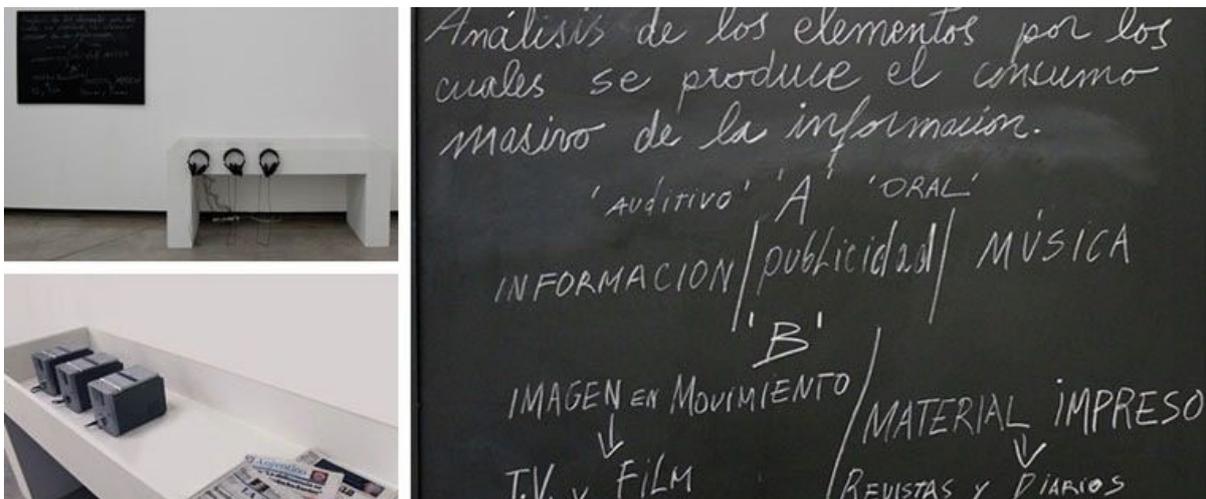


Imagen 33 *Analysis of the Elements by Which the Massive Consumption of Information takes place* (1968-2011), David Lamelas.

Tal como puede verse en la fecha, la obra originalmente de 1968, incluye un "-2011" que indica una actualización. *Analysis of the Elements...* tecnológicamente consta de tres reproductores de sonido, que en los '60 eran de cinta abierta. La imposibilidad en 2011 de conseguir aparatos de esa índole en Buenos Aires llevó al artista a considerar la opción de reconstruir la pieza con tecnologías contemporáneas, bajo la condición de que tuvieran un cierto cuerpo (volumen), en línea no sólo con la funcionalidad sino con la propuesta visual de la instalación original. Rodrigo Alonso explica al respecto:

...yo buscaba unos mini-componentes bastante tranquilitos. Todos los mini-componentes que se hacen ahora son con todas unas cosas futuristas, viste, ¡no! yo quería algo muy tranqui, así como muy clean, muy ascético. Bueno, conseguí, me costó un montón, porque además tenían que ser tres iguales, porque la obra obviamente es así: son tres iguales. Bueno, él [David Lamelas] quería un discman en realidad; pero los discman no se producen más (...) Tuvimos unos problemas con unos mini-componentes que no funcionaban (...) finalmente dijimos bueno, ponemos los tres mini-componentes que se vean pero el audio sale de unos ipods que están ocultos. Entonces, ocultamos unos ipods en otro lado, y vos veías los aparatos que te parecía que salía de ahí el audio, pero no. Salía de unos ipods (Rodrigo Alonso)

Luego de todas estas peripecias, resulta que los ipods ocultos se comportaban de una forma "inteligente" y si no eran manipulados por un determinado período de tiempo —y no están conectados a la corriente eléctrica que, de hecho, para poder ocultarlos no lo estaban— se apagan. Esta función de apagado automático que no tiene opción de cancelarse. Por tanto, Alonso se encontró frente a la imposibilidad de montar la obra con cintas abiertas, ni con discmans, en tanto se encuentran discontinuadas en el mercado; ni minicomponentes, dado que su visualidad no se condice con la estética de la obra; ni con ipods, por su cualidad "inteligente": "Al final, yo me fui a recorrer un montón de casas de audio y compré tres equipos de nuevo, nuevos, funcionando perfectamente y ahora está funcionando así", dice Rodrigo Alonso, y continua:

Pero resolver eso, que eran tres aparatos de audio en reproducción permanente, fue una locura. Una locura porque además acá, como te digo, las empresas de tecnología no conservan. Porque vos decís, bueno, yo podría haber alquilado tres discman que cualquier empresa debería tener, que los mismos museos deberían tener, pero los museos no tienen tecnología, todos alquilan, por eso nadie tiene... porque a veces vos querés un televisor, si vos vas a cualquier institución en Europa y pedís un televisor lo tenés, porque los museos los tienen. Tenés de los cuadrados esos

lindísimos de la época de los videowalls, tenés esas tecnologías porque los museos las conservan, las tienen (Rodrigo Alonso)

Reconstruir una obra tecnológicamente en apariencia sencilla, devino en una odisea de pruebas y errores, y negociaciones entre el artista, el curador, los requerimientos de la obra, la tecnología actual en pos de que al título de la obra se le pueda agregar el "-2011" y no deba denominarse de otra forma, como si fuera en realidad una obra nueva. Una negociación que permita la continuidad, más allá de las particularidades de cada instalación o versión.

También en el año 2011, Diana Wechsler, en calidad de subdirectora de investigación y curaduría del Museo de la Universidad Tres de Febrero (Muntref), participa en otra exposición que incluye obras de David Lamelas . En este caso una retrospectiva denominada "David Lamelas: Buenos Aires" con curaduría de María José Herrera. Entre las obras expuestas se encontraba la instalación audiovisual *Situación de tiempo* (1967-2011), obra que consta de 17 televisores CRT (conocidos como televisores de tubo) expuestos sin señal, emitiendo ruido en forma continua. En el '60 Lamelas buscaba que ruido audiovisual fuera leído como un *afuera* de la programación televisiva, un desecho comunicacional al que sólo la falla en el dispositivo permite enfrentar: un silencio al que la televisión no nos tiene acostumbrados (Zuzulich, 2011). *Situación de tiempo* es una obra que llama a la reflexión sobre los tiempos de la comunicación de masas. El texto de sala de original que se utilizó también en 2011 en Muntref dice: "El contemplador deberá permanecer las ocho horas que la exposición está abierta para participar activamente en el tiempo. También le debe interesar el recorrido de una pantalla a la otra, siendo iguales y a la vez distintos".

Los televisores con los que originalmente se montó la obra en 1967 (Ver imagen 34) se hallan discontinuados en el mercado, compartiendo la problemática de envejecimiento tecnológico de los reproductores de cinta abierta de *Analysis...* y de una gran parte de las obras de los medios de aquella década. Los CRT representan una tecnología obsoleta —aunque cabe decirse que en los hogares argentinos aún se utilizan, y pueden conseguirse respuestos, aunque cada vez con más dificultad.

La disyuntiva a la que se enfrentaron Herrera, Wechsler y Lamelas frente a la imposibilidad de contar con 17 televisores CRT para montar la instalación *Situación de tiempo* es una cuestión que se repite una y otra vez en las instalaciones audiovisuales de los '60: ¿deben utilizarse los televisores originales de los '60 y '70 o bien deben reemplazarse por pantallas actuales?



Imagen 34 *Situación de tiempo* (1967) David Lamelas.

TV Garden (1974-2000) del artista Nam June PaikUn es un caso paradigmático, y extensamente citado, en el que se aborda la pregunta por la migración tecnológica en relación a la reinstalación de obras cuyos medios se encuentran obsoletos. *TV Garden* fue concebida en la década del '70 y, tal como en el caso de *Situación de tiempo*, utilizaba televisores de punta en el mercado de ese entonces. Cuando en el año 2000 el Guggenheim Museum de Nueva York quiso instalar la obra se encontró con el dilema que acabamos de plantear: ¿Qué televisores se debería emplear? Las tres respuestas que emergieron como opciones posibles frente a esta pregunta han sido: 1. los TV originales de la época (suponiendo que pudieran conseguirse), 2. las carcasas de la época con tecnología emulada en su interior, 3. televisores contemporáneos al momento del montaje, en reemplazo de los CRT.

Las opciones que contemplan utilizar o emular TV de la década del '70, no consideran que para la audiencia del año 2000, visitar *TV Garden* instalada con una tecnología de treinta años atrás significaría prácticamente visitar un *cementerio de televisores*. Una intención completamente diferente, incluso opuesta, a la que se proponía Paik al momento de crear la obra. Aún contando con una documentación de contextualización histórica adecuada, la *vivencia* de los espectadores en el Guggenheim no se correspondería con la propuesta del artista. Nam June Paik aún vivía en aquel año, y decidió que su obra debía seguir dialogando con su época, con lo cual se migraron los televisores CRT a aquellos en venta en el mercado de comienzos del siglo XXI y así fue como finalmente se expuso (ver imagen 35).



Imagen 35 *TV Garden*, Nam June Paik. **Izq.:** Original (1974). **Der.:** Migración (2000).

Herrera, Wechsler y Lamelas optaron por un camino análogo al de Paik en el Guggenheim. Lamelas aprobó la migración hacia televisores contemporáneos, considerando esta estrategia coherente con su visión y su intención, y por ende aceptable:

Él [David Lamelas] no tiene problema en que sean televisores contemporáneos, porque lo que está trabajando es el concepto de tiempo a partir de esos dispositivos. Entonces, si los televisores actuales se apagan solos después de 15 minutos de no tener señal, bueno, eso habla de un concepto de tiempo actual también. O sea, que ahí se revisa la hipótesis de la obra en la tecnología actual. (...) Él decía: bueno, yo puedo hacer un video del tipo de pantalla así, como de hormiguitas [ruido] de la televisión vieja, y proyectarlo en el artefacto nuevo y que el efecto sea el mismo. Pero ahí, estás alterando la obra, estás haciendo otra cosa. Porque vos lo que querías no es que la gente viera las hormiguitas, querías que viera el tiempo, que en ese momento [en los

'60] eran las hormiguitas, acá [en el 2011] es que cada 15 minutos los TV se apagan solos si no tienen señal. Algo que ni siquiera se sabía. Él lo descubrió cuando lo quiso hacer. Entonces esa es una cuestión que hay que analizar en cada caso, y que también se hace muy compleja (Diana Wechsler)

Las dos reconstrucciones presentadas sobre las instalaciones de David Lamelas —*Analysis...* (1968-2011) y *Situación de tiempo* (1967-2011)— toman dos caminos vinculados al cambio y a la actualización tecnológica, pero llevados a la práctica de formas muy diferentes. En la muestra curada por Alonso, el cambio tecnológico es imperante y se intenta por todos los medios que no vaya en detrimento de la visualidad de la pieza original, ni del modo de interacción del público con la pieza. En otras palabras, que aunque la migración tecnológica existe, no produzca un impacto importante ni en la obra ni en el espectador.

Por el contrario, en la muestra en la que participa Diana Wechsler, la reconstrucción conlleva no sólo una actualización en términos estrictamente tecnológicos, sino un reajuste del discurso. Ese "reajuste" tiene sentido en tanto que permite la continuidad de la obra, en una versión *más* contemporánea producto de su migración y reconstrucción, pero sin perder por eso su identidad. En este caso, como en *TV Garden* de Nam June Paik, la migración conlleva también re-interpretación.

Finalmente, David Lamelas también ha producido obras, como aquellas que se utilizan proyectores de diapositivas, en las que la migración de la tecnología no es autorizada por el artista, y por ende no es posible. Tanto Diana Wechsler en la entrevista que le he realizado como la conservadora-restauradora Arianne Vanrell⁶⁶ del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), en cuya colección existen piezas de David Lamelas de esta índole, admiten la dificultad de seguir manteniendo y exhibiendo estas obras.

Los límites de transformación mediante la migración por obsolescencia tecnológica se encuentran en el estudio de cada pieza en particular, no pueden ser generalizables para todo el corpus de producción de David Lamelas. Según estos límites sean más o menos flexibles permitirán uno u otro tipo de diálogo de las obras con su audiencia y conllevará que sus producciones tengan más o menos posibilidades de permanecer en el tiempo. En torno a cada obra, en la práctica, se negocia su umbral de transformación en pos de la preservación de su fluída identidad.

⁶⁶ Entrevista realizada conjuntamente con Daniel López Gómez el 17 de diciembre de 2014 vía Skype Barcelona-Madrid.

2. Mejor falsificada que envejecida

En los procesos de migración y reinstalación de *Analysis...* y *Situación de tiempo* encuentran cabida las palabras del conservador-restaurador Pino Monkes que afirma que "*para el arte moderno y contemporáneo la entidad estética, está por encima de la histórica*" (Pino Monkes)⁶⁷. Las palabras de Monkes aluden a que la identidad de las obras no radican en su continuidad material (autenticidad) —como sí podría ser en el caso de una pintura o una escultura— sino que yace en un conjunto de factores que permiten a una obra constituirse como tal. La continuidad material puede o no ser uno de estos factores, siendo una cuestión a analizar para cada caso en particular. Justamente porque la continuidad material no es una cualidad indispensable para que la obra "siga siendo ella misma", es que se pueden aplicar las estrategias de migración y reconstrucción.

En ocasión de la edición del libro sobre la historia del patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Julio Le Parc, un referente del arte cinético argentino, se negó a firmar la aceptación para que se publique una foto de una de sus obras, propiedad del museo. El motivo que Le Parc narró a Pino Monkes, y este último a mí, es que las condiciones en las que se había conservado la obra y las intervenciones de restauración típicas que se habían hecho sobre la misma, la habían transformado en "otra cosa". El paso del tiempo había diluido la obra. Ya no era su obra (había perdido su identidad) puesto que no respetaba la *funcionalidad* con la que el artista la había proyectado. Desde el Departamento de conservación-restauración se había intervenido sobre ella colocando un barniz brillante en el soporte de fondo, y entonces el artista no la reconocía como propia.⁶⁸ La búsqueda de la pintura mate era una hito entre muchos artistas concretos de su generación, que podría considerarse incluso una visión política del mundo. La intervención del fondo con pintura brillante en este caso, pero incluso simplemente el envejecimiento producto del paso del tiempo, son elementos suficientes para que la obra se evapore. Luego de una serie de encuentros entre ambos, artista y restaurador, se rehizo el fondo de la pieza. Pino Monkes explica:

⁶⁷ Las citas a Pino Monkes son extractos textuales de la entrevista vía Skype Barcelona-Buenos Aires que le he realizado junio de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

⁶⁸ Hace veinte años, cuando Pino Monkes ingresa al Departamento de conservación del Mamba quienes trabajaban allí eran artista plásticos "tenían una caja y pintaban con óleos arriba de la problemática de los cuadros", dice Pino, y agrega: "Y claro, después cuando vi las obras me di cuenta porque todas estaban repintadas, (...) la actividad nuestra creció muchísimo en los últimos 20 años por lo menos aquí en el país (...) en los últimos 20 años se profesionalizó mucho la cosa". Determinados procesos típicos para un período de la restauración, como también es el caso del barnizado, dejan de ser útiles con la inclusión de obras realizadas con nuevas técnicas en las colecciones de los museos, y también llevan a revisar los protocolos y las guías de buenas prácticas de los trabajos anteriores.

*...mirá, lo que nosotros le llamamos "la intención del autor".... me encontré con que hay un montón de temas con los que un restaurador puede perjudicar en una pieza. Fijate que a muchos de ellos, el simple acabado superficial, el brillo de una pieza, les arruina la pieza, cosa que uno por ahí si no tiene las declaraciones del propio artista no se da cuenta. **Habrás visto lo que son los automáticos barnizados, cuando se hacen los talleres de restauración, se termina un trabajo y directamente se barniza, se uniformiza todo, sin embargo me encontré con que muchos autores tienen expectativas muy particulares sobre las piezas en cuanto a distintos temas***
(Pino Monkes)

Raúl Lozza es otro caso que se alinea con la historia de Le Parc. Este pintor dedicaba especial atención al acabado de sus piezas. Desde su posicionamiento, mantener este acabado especial es más definitorio de la obra, que el respecto por su historicidad. Lozza trabajó con distintas técnicas hasta dar con la mecha del esmalte óleo que luego de pasado un tiempo pulía con piedra pómez para obtener el resultado buscado: *"el brillo a él le causaba una sensación de 'espacio' que los concretos no querían"* explica Monkes. Y continúa: *"yo te digo, todo esto lo analicé durante años, por eso mido mucho lo que hago en general, a mi gusta que las piezas muestren la edad que tienen y la identidad histórica de las piezas tradicionales se mantiene tal cual"*, dice Monkes, sin embargo cuando se enfrenta a piezas de arte concreto —y más aún de arte de los medios— debe encuadrar su trabajo en otro esquema de pensamiento, un esquema que pueda dar respuesta a un artista que afirma que prefiere *a una obra suya rota, una falsificada*, como Lozza le interpeló una vez.

La idea de "falsificación" surge en tanto y en cuanto la pintura, aún la concreta, mantiene la noción de obra única, original y auténtica, del aura sobre el cual teorizó Walter Benjamin (1969) que la era de la reproductibilidad técnica hizo estallar. Sin embargo, Lozza al preferir la falsificación por sobre la obra rota muestra indicios del camino que hoy se transita en el ámbito de la preservación del arte de los medios y que tiene que ver con darle un lugar central a la funcionalidad por sobre la configuración material original. Aunque hay obras de arte de los medios que pueden comportarse igual que cualquier pintura o escultura Renacentista, ser piezas únicas e irrepetibles, irreparables, la mayoría de estas producciones permiten la preservación a través del cambio (total o parcial). Transitan mutaciones en su trayectoria. Se versionan. Se migran. Se emulan. Se reconstruyen. Y siguen siendo ellas mismas, incluso podría sugerirse la hipótesis que, justamente porque admiten estas transformaciones, las incorporan y las visibilizan como parte de su identidad se constituyen como obras de los medios. En otras palabras, que en la posibilidad de la variación radica parte de su especificidad.

Lev Manovich (2001) ya había señalado hace más de una década en su descripción de las leyes o tendencias de los nuevos medios que: "Un objeto de los nuevos medios no es algo fijado de una vez para siempre, sino que puede existir en distintas versiones, que potencialmente son infinitas". Una de las características de los nuevos medios que produce variabilidad es justamente la actualización periódica. El arte de los (nuevos) medios hereda aspectos de la variabilidad justamente de esos medios, constituyéndose en parte constitutiva de su identidad. Variabilidad no es equivalente a decir que predomina el concepto por sobre la materialización de la obra, o que contenido-forma son escindibles, discurso heredado de los conceptualismos, y que el arte de los medios ha hecho propio en varias ocasiones. La tendencia hacia la variación material es una especificidad del arte de los medios que, contrariamente a una idea predominancia del discurso por sobre los materiales entendidos como soportes o canales, de cuenta de la importancia fundamental de abordar las piezas como ensamblajes matérico-discursivos en movimiento.

3. Las trayectorias de las obras como variaciones

Muchos artistas, sobre todo quienes han trabajado con imagen en movimiento, viven las migraciones, reconstrucciones y transformaciones como una parte de los recorridos de sus obras. Leandro Katz, quien en la misma época que Lamelas producía en video, trabajaba en material filmico. Perteneían a dos grupos cuyo medio de creación los tornó otrora ideológica y estéticamente irreconciliables, pero que hoy lo aún frente a los problemas de obsolescencia tecnológica y a la necesidad de migración y actualización de soportes. Leandro Katz en conversación que mantuvimos en Buenos Aires, me cuenta sobre una experiencia de "rescate" de una de sus obras cinematográficas de cara a una exposición:

*Precisamente estoy tratando de rescatar una obra que se hizo en 16 mm y que es una especie de invención mía de una pantalla en zigzag para dos proyectores. Fue mostrada alrededor de 5 veces en su vida, y utiliza dos proyectores y una grabadora de 4 canales de cinta magnética, donde hay una composición de un músico, con quien yo colaboré, hecha para 16 saxofones demorados. Entonces los 4 canales están alrededor de la pantalla en zigzag, y se hizo una proyección gigantesca en PS1 en 1982. (...) **Ahora estoy tratando de ver si el proyector de DVD digital puede hacer lo mismo que un proyector de 16 mm...** (...) Por otro lado, el sonido que era para cuatro canales: la composición de Richard Landry. **Estuve intentando transferirla a digital con los canales separados y... bueno, lo mandé a hacer acá e hicieron un trabajo mediocre porque los grabadores esos ya no existen,***

yo los tenía, los vendí, los regalé, que sé yo... y luego me arrepentí... y ahora justo cuando tocaste el timbre estaba tratando de comunicarme con un estudio en Los Ángeles, estoy buscando alguien que haga la transferencia. Entonces ahí más o menos te das cuenta de la paradoja de poder restaurar y recobrar una obra que con las tecnologías corrientes no funciona, se volvió obsoleta...pero yo quiero rescatar la obra de alguna manera, entonces ahí va a haber una serie de experimentos, de compromisos y que sé yo (Leandro Katz)⁶⁹

El cine industrial del siglo XX mantenía un relación de aspecto que usualmente era 16:9. El advenimiento del VHS y la masificación en su consumo llevaron a que la industria del cine migrara películas para ampliar su segmento de mercado. Pero el VHS tiene una relación de aspecto de imagen 4:3. Con lo cual, hubo una generación entera que se ha formado viendo cine (transferido a video) perdiendo un alto porcentaje de la imagen original. Si en las películas post VHS estas zonas de la imagen que se recortarían en la migración a video se calculaban en el momento del rodaje, no puede decirse lo mismo de la películas anteriores, y tampoco puede extenderse a todo el conjunto de la producción cinematográfica *mainstream*. Los casos de películas en VHS que solucionaban el problema de diferencia de aspectos con bandas negras en la parte superior e inferior de la pantalla fueron pocos. La pérdida de la imagen en la migración propuesta por la industria, sin embargo, fue aceptada por los directores y sobre todo por las audiencias.

Difícilmente pueda pedirse ese tipo de aceptación de una obra fílmica de Leandro Katz. Fuera del entorno industrial, en el espacio del audiovisual en el arte, las modificaciones, las variaciones, los recortes, son problematizadas individualmente, en cada caso. Si el arte de los medios es una vía de entrada a la reflexión a las prácticas de preservación en la cultura digital es justamente porque no da por hecho los cambios, ni los puede masificar, debe reflexionarlos, y sobre todo, explicitarlos.

Como en el caso del fílmico y del audio, en el video se encuentra una situación muy similar, en donde las migraciones se tornan imperiosas para la exhibición de las obras; *Situación de tiempo* es prueba de ello. No siempre se consigue que estas migraciones contribuyan a mantener la identidad de la obra; en muchos otros sí. Como ya se ha mencionado, esto depende en gran medida de la visión del artista sobre la evolución de su trabajo. El artista Carlos Trilnick me explica al respecto de su obra de videoarte:

⁶⁹ Las citas a Leandro Katz son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en Buenos Aires en agosto de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

... el tema es que cuando uno tiene ya una cantidad de años trabajando y obras muy, muy viejas, del año '82, '86, '90 ... y están ahí dando vueltas y de golpe un curador o curadora desea exhibirla, ya no se van a exhibir jamás en el formato original (...) por lo menos yo estoy muy acostumbrado y no me asombra re-copiar y poner en un pendrive una obra o en un reproductor de HDMI, no sé como que aparecen nuevas cosas. Y será del formato que será, pero igual creo que la esencia tecnológica de la obra 1978-2003 no se va a perder, porque desde la tecnología de ese momento, no la puedo ni mejorar, podría empeorarla, pero no mejorarla, o quizás muy poco, no sé en una restauración de no sé de qué tipo... por ahora no la necesita, yo la otra vez, algunas cositas restauré de mi primer video del año '82, pasa que no me gusta meter mucha mano, porque me entusiasmo y lo reedito (Carlos Trilnick).

Las obras que se basan en tecnologías posteriores al video, y todo los trabajos basados en código, no escapan del problema de la obsolescencia y la necesidad de la actualización para la re-exhibición. Incluso, son de las obras cuyo envejecimiento es más acelerado y suele ser más problemático. Emiliano Causa del Grupo Biopus me comenta las estrategias del grupo al respecto:

Nosotros guardamos los códigos de nuestras obras... ahora nos han pedido un par de obras viejas, del año 2003, y las rehicimos. Las re-programamos, las aggiornamos a los lenguajes más actuales. Porque si no, no se podían poner a funcionar directamente. Entonces, desde ese lugar sí la estamos conservando. Digamos, cuando podemos (Emiliano Causa)

El arte de los medios, más allá de cuales sean esos “medios”, plantean problemas análogos aunque específicos de obsolescencia y necesidad de migración. Hay casos en los que esa migración es posible y aceptada, otros en los que el procedimiento se torna más complejo, incluso imposible. El arte, a diferencia de otro tipo de prácticas que se valen de tecnologías de rápida obsolescencia, no permite la actualización automática. La palabra del artista es crucial para la demarcación de límites en la transformación sin pérdida de identidad. Pero incluso, es importante también para saber cuando hay que intervenir activamente en una obra, para que no sea la inmovilidad (frente al paso del tiempo, por ejemplo) el motivo de su desaparición... Este es el caso de Le Parc o Lozza

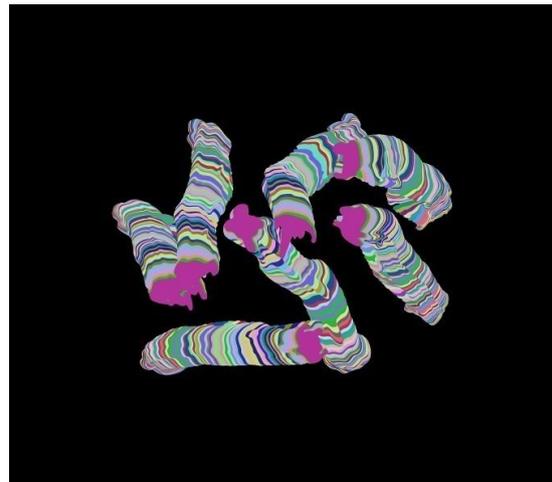
En las diferencias entre cada obra, puede surgir también la posibilidad de que existan algunas que no sean migrables, no sean reconstruibles, no sean potencialmente versionables; o partes de ellas admitan cambios; o no los admitan en una coyuntura, y sí en otra. El código de una pieza digital generalmente puede migrarse, reescribirse, como explica Emiliano Causa, al menos

cuando se puede acceder a él, cuando hay recursos y tiempo para hacerlo y se tiene la documentación suficiente que lo explique. Esto no garantiza que la pieza “actúe” exactamente igual, pero al menos existe la posibilidad. Gran parte de las obras del arte de los medios poseen, además, un componente instalativo cuya preservación y posibilidad de reconstrucción dependerá de cada caso y cada material en particular. De hecho, la era del arte de los medios exclusivo de monitores y pantallas cada vez va quedando más lejana. Hay piezas que, aún siendo digitales, seguirán siendo únicas o contemplando aspectos irreproducibles. Juan Pablo Ferlat en referencia a su escultura generativa *Ecos de impermanencia* (ver imagen 36 y 37) me explica:

... todos estos trabajos, si bien la realización física es importante, por ejemplo esto [señala la escultura] lo pegué yo manualmente, capa sobre capa. Siguiendo el corte digital, después hay un trabajo de ensamblado manual muy laborioso. Pero de todas maneras no me preocupa eso, porque queda el soporte digital de la escultura, entonces teniendo eso y teniendo un registro de cómo debería sentirse la obra, de cómo es la experiencia de vivir la obra, creo que puede ser bastante sencillo entre comillas poder reeditarla, o reelaborarla. (...) yo sé que de alguna manera los archivos digitales de superficies 3D van a ir migrando, pero los voy a poder ir migrando de una generación a otra. Y cada vez van a tener más resolución y detalle, y tendrán otro tipo de textura o especificad cómo se represente, pero yo creo que se va a poder seguir imprimiendo eso a través del tiempo. Aunque quede en desuso, va a haber otras formas de hacerlo (...) En estos trabajos yo voy a poder guardar digitalmente el grabado, pero después el soporte es una pieza única. Y no hay forma de duplicar eso (Juan Pablo Ferlat)

Implícitamente en todos los ejemplos mencionados, pueden leerse procesos de negociación, consenso y/o de compromisos entre artistas, restauradores, curadores, instituciones, materiales y sus posibilidades, las instituciones, en pos de que las obras puedan ser reinstaladas y funcionar. En este sentido, es muy diferente el caso de las obras que en aún están en manos del artista de aquellas que pertenecen a una institución o una colección. Y dentro de estas últimas, aquellas en las que el artista está vivo y aún es consultable, y las que no.

El versionado, las actualizaciones, las obras en proceso son terreno común al situarse en la perspectiva de la producción artística. Sin embargo, la posibilidad de modificación de una obra encuentra otros límites en el desplazamiento hacia el territorio de las exposiciones, y más aún de la preservación; asimismo, requiere de una transparencia en los procedimientos. Una garantía de transparencia es, por ejemplo, la modificación en la fecha de realización que acompaña la pieza, incluyendo un guión y el año de la reconstrucción o la nueva versión.



Imágenes 36 y 37. *Ecos de impermanencia* (2009), Juan Pablo Ferlat.
Izq. Escultura.
Der. Archivo digital de la estructura de la obra. Imágenes gentileza del artista.

4. Tecnologías obsoletas, discursos vivos

Los procesos de reconstrucción y migración de *Analysis of the Elements...* y *Situación de tiempo* de David Lamelas se llevan a cabo en tanto y en cuanto los curadores que exhiben estas obras presuponen que aún están vivas (su poética está viva), y que pueden generar un diálogo con la audiencia contemporánea. Otra tanto podemos decir de la obra pictórica de Julio Le Parc y de Raúl Lozza. Emiliano Causa, del Proyecto Biopus, también hace especial hincapié en la relación de las obras con el público de su tiempo. Cito sus palabras:

A mi me está pasando por momentos que me están pidiendo obras viejas nuestras para ponerlas en escena nuevamente y a mi me produce como una cosa de decir: ahora esto ya no. No es el momento para seguir mostrando esto. Me produce eso... cada vez más. Entonces, por ahí, entonces lo entendería si se hace en una suerte de retrospectiva donde se entienda que eso tuvo su momento y su lugar. Pero por otro lado yo lo que entiendo es que todas nuestras obras apuntan a un diálogo y ese diálogo tiene un momento también. Y hay momentos donde ese diálogo caduca. Porque los que dialogan, el público, ya trascendió la situación de ese tipo de diálogo (Emiliano Causa)

Cuando Emiliano Causa habla de "obras viejas" cabe destacar que se refiere a piezas producidas posteriormente al año 2001, por tanto de un diálogo y una audiencia que le son *estrictamente* contemporáneos, un tiempo menor incluso al que abarca una generación. Cuando las obras están muy imbricadas con el discurso propio de las tecnologías que utilizan, la obsolescencia tecnológica que arrastra las obras a su desaparición material, a la imposibilidad de ser reinstaladas en su versión original, las puede enfrentar también con la caducidad de su poética. Las palabras de Emiliano Causa son muy elocuentes del desafío que supone el arte de los medios en términos de preservación, puesto que no es sólo el medio quien pierde vigencia, sino también las formas culturales que operan en relación. Esto evidentemente no es un problema privativo del arte de los medios, lo que es específico a éste es la velocidad en la que caducan los discursos artísticos. A partir de las vanguardias históricas del siglo XX los movimientos artísticos han acelerado sus sucesión y superposición, llegando al siglo XXI en donde obras interactivas basadas en formatos como el CD-ROM son inoperables a nivel tecnológico, mientras también se diluye vigencia discursiva.

La confección de métodos y estrategias para captar y dar cuenta de esa fugacidad y sus implicancias, que el arte evidencia también en nombre de otras prácticas sociales, y que es inherente a la cultura digital es un reto para los estudios sobre el patrimonio, la transmisión cultural, y la preservación.

5. Las obras como palimpsestos

Páginas más arriba sugería la hipótesis de que la posibilidad y la tendencia hacia la variación en la trayectoria del arte de los medios de alguna forma se constituye como su especificidad. Todas las obras revisadas muestran que la variación, sin embargo, es un proceso complejo. Por ejemplo en *Ecos de impermanencia* de Juan Pablo Ferlat se muestra que la variabilidad de la obra no siempre es posible en su totalidad, que hay expresiones de la misma que son únicas. La variación se puede concretar en diversas formas y con distintos tipos de compromisos. La obsolescencia de las tecnologías del arte de los medios y las estrategias de migración y reconstrucción exceden el problema tecnológico. A través del problema que supone la obsolescencia se puede vislumbrar los elementos disímiles que componen una obra, sus posicionamientos, sus relaciones, como finalmente se ensamblan en una unidad. La obsolescencia pone en jaque ese ensamblaje, lo expone.

Las prácticas de preservación del arte de los medios que incluyen procesos de migración, reconstrucción, versionado transforman las obras en palimpsestos expandidos. Los palimpsestos pueden ser manuscritos, rocas, ríos o yacimientos arqueológicos, dependiendo la disciplina que cobije el término, en donde aún pueden observarse las huellas de una formación anterior. En donde lo nuevo no reemplaza completamente a lo viejo, quedan marcas más o menos visibles, en donde los distintos fragmentos temporales van construyendo el todo, incluso muchas veces es complejo distinguir lo anterior de lo posterior. Si denomino a las reconstrucciones y migraciones palimpsestos expandidos es porque el eje en el cual se reescriben las obras no es exclusivamente vertical, sino también horizontal, emergen las versiones, la obra se multiplica. La versión posterior no elimina a la anterior, coexisten.

Dentro de este panorama de obras reconstruidas, migradas, actualizadas en diversas formas tanto tecnológicamente como en su discurso, he elegido dedicar un espacio privilegiado al trabajo sobre el *Minuphone* (1967-2010) de la artista Marta Minujín. El proceso de recuperación del *Minuphone* es posiblemente el caso más complejo y completo entre los que he recabado durante el trabajo de campo en Argentina. Involucra una gran heterogeneidad de elementos y procesos que permiten analizar las múltiples líneas de negociación y consenso que conforman el mantenimiento del arte de los medios. En este caso se pueden detectar las diversas problemáticas introducidas: la disyuntiva por el cambio tecnológico, la (dis)continuidad material de las obras a lo largo de sus trayectorias, la obsolescencia de las formas culturales de las que dan cuenta, las prácticas que dan lugar a la emergencia de obra-palimpsesto.

III. El *Minuphone*

El *Minuphone* (1967-2010) es una "escultura espacial" en términos de su creadora, Marta Minujín, una instalación interactiva constituida por un cabina de telefónica de las que se utilizaban en la vía pública en la década del '60. La audiencia era invitada a realizar una llamada telefónica, la cual activaba en el interior de la cabina una serie de efectos psicodélicos durante el lapso de tiempo que se mantenía la conversación. Un efecto consistía, por ejemplo, en un líquido verde que cubría repentinamente las paredes de acrílico de la cabina impidiendo la visión hacia el exterior, otro era un flash estroboscópico que apuntaba en forma aleatoria hacia algún punto del interior de la misma, entre otros efectos también existía una pantalla en el suelo de la cabina que al activarse proyectaba la imagen del interactor. Entre los efectos que finalmente se

realizaron y los bocetados por Minujín (ver imagen 38), muchas ideas quedaron en el camino. En primera instancia por las dificultades técnicas o materiales que suponían, pero en otros casos por las constricciones del propio espacio expositivo. Marta Minujín detalla al respecto:

... Y yo lo peor de todo es que quería poner mercurio en uno de los efectos, para que la cabina quedara plateada y fuera como un espejo, pero si usábamos mercurio explotaba todo. Después le quise poner gas helio, que te hace reír. El primer día se llegó a usar, pero después no me dejaron porque era insalubre (Marta Minujín, 2010).⁷⁰

Los efectos eran aleatorios y estaban vinculados a la serie numérica marcada. Minujín comenta que hay gente que salía enojada de la instalación, "ocurría que no siempre se repetían todos los efectos, y eso a la gente no le gustaba; algunos salían y decían 'Pero cómo, yo no tuve ese efecto'. Pero eso era lo bueno, que no se repetían los nueve efectos, eran siempre distintos" (Marta Minujín).

El *Minuphone* tiene una cualidad lúdica, la artista buscó desestructurar un elemento cotidiano del espacio urbano, como eran las cabinas telefónica, convirtiendo el acto de llamar por teléfono en un happening, un "viaje psicodélico" tomando su propia definición, cuya intención era despertar los sentidos de la audiencia. El *Minuphone* fue desarrollado a través de una Beca Guggenheim que Minujín obtuvo en el año 1966. Minujín se trasladó a Estados Unidos para la consecución de la obra, en donde se puso en contacto con Billy Klüver de EAT [Experiments in Art and Technology] con el objetivo de buscar alianzas para desarrollar el sistema interactivo que proponía la cabina. Klüver presentó a Minujín y Per Biorn, un ingeniero que ya había colaborado con artistas como el caso de Robert Rauschenberg en la organización de "9 Evenings: Theatre & Engineering Festival". Biorn fue el encargado de la realización técnica del *Minuphone*, y junto con la artista recorrieron juntos un largo camino de experimentaciones hasta lograr la construcción de la psicodélica y compleja propuesta de escultura-instalación.

⁷⁰ La citas a Marta Minujín, excepto que se indique lo contrario, son extractos de la entrevista que le realizaron Ana Longoni y Fernanda Carvajal (2010), en ocasión de la restauración de su obra "Minuphone".

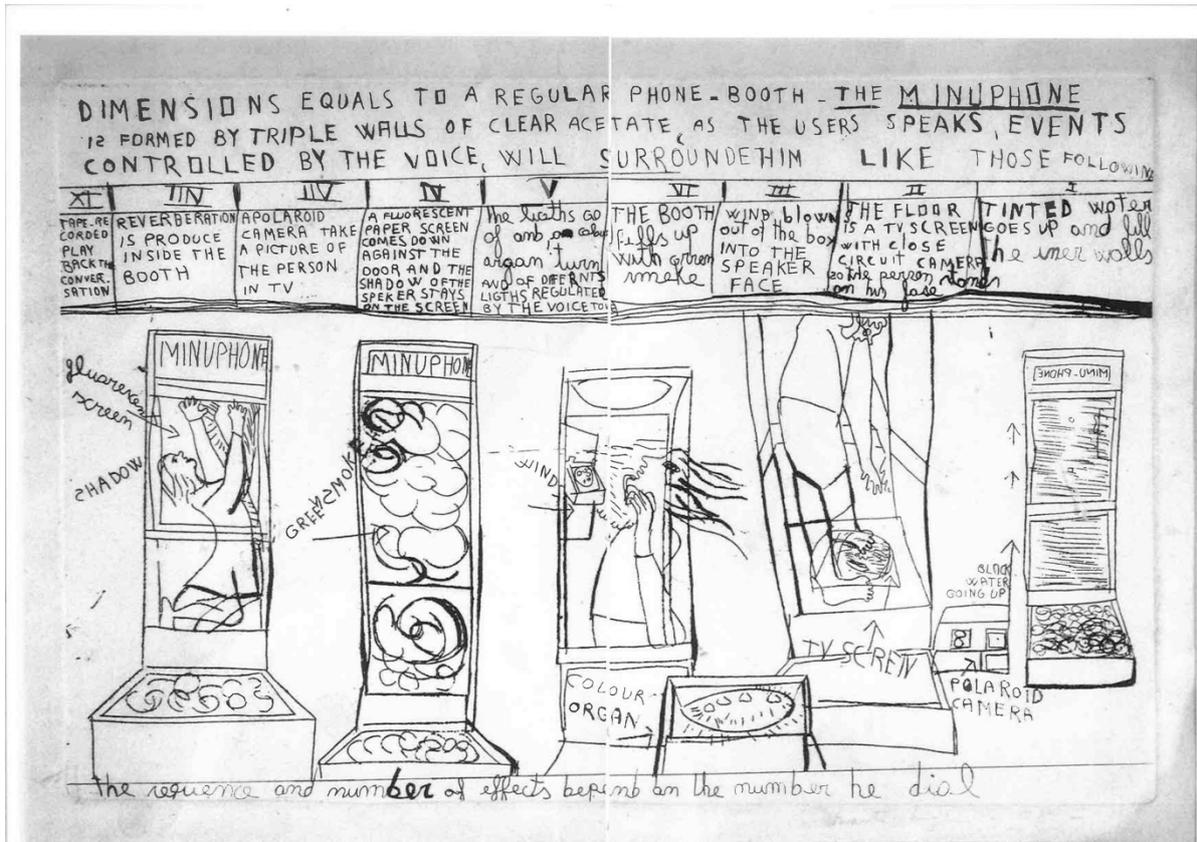


Imagen 38 Bocetos originales del Minuphone realizado por Marta Minujín.

Si bien el diseño original de Minujín contemplaba la reproducción de las cabinas y su instalación en diversos emplazamientos alrededor de la ciudad de Nueva York, comenzando por el Central Park, la complejidad técnica de la cabina la convirtió en una pieza única, un prototipo frágil imposible de seriar para la época. El *Minuphone* inició, en cambio, una breve trayectoria expositiva bastante alejada de las intenciones iniciales de Marta. La obra se expuso por primera vez en la galería Howard Wise de Nueva York en 1967; luego de la galería Howard Wise la pieza estuvo almacenada un tiempo en la casa de Biorn para ser exhibida por segunda vez en la muestra "Directions 1:Options 1968" en el Milwaukee Art Center de Wisconsin. Una vez termina la exposición, la instalación viaja con la itinerancia de la muestra al Museum of Contemporary Art de Chicago, en donde finalmente no es exhibida, posiblemente por las dificultades y la inestabilidad técnica que la obra presentaba. Posteriormente a "Directions..." Minujín es convocada para exponer el *Minuphone* en dos importantes exposiciones, también en Estados Unidos, "Art by Telephone" (1969) e "Information" (1970) en donde, por causas no documentadas, la pieza tampoco es finalmente incluida.

Estos derroteros evidencian, como se ha mencionado en la introducción del capítulo, que la obra nunca se montó en Buenos Aires, en donde la acogida de la prensa tampoco fue especialmente extendida. En algún momento entre 1969 y 1970 el *Minuphone* viaja a la Argentina y llega al Instituto Di Tella. En 1971 regresa a manos de la artista, y es alojado en los sótanos de las galerías Harrods de Buenos Aires, "donde habría sufrido importantes daños estructurales" (Longoni & Carvajal, 2010). Horacio Szwarczer intenta repararlos sin éxito, y hacia finales de la década del '70 la cabina es trasladada al Museo de Telecomunicaciones, donde permanece guardada sin ser restaurada ni exhibida. Durante los '80 la cabina es devuelta a Minujín, convirtiéndose en una pila de desechos acumulada en algún rincón del atelier de la artista... hasta el año 2010.

1. *Minuphone*-objeto, *Minuphone*-proceso, *Minuphone*-historia

El *Minuphone* pone sobre la mesa un tema clave referente al arte de los medios y es la calidad performativa o procesual de este tipo de obras. La cualidad procesual en el *Minuphone* se verifica al menos en dos planos: en el específico del procesamiento de datos de las tecnologías que utiliza, y en el de la interacción del público, que finalmente se entrelazan en una configuración, un modo de existir de la obra.

Parfraseando a Wolfgang Ernst (2011) podría manifestarse que el *Minuphone* no revela su esencia estando presente monumentalmente, como no lo hacen tampoco medios tales como la radio o un ordenador. Según esta concepción puede abordarse la interpretación de una vasija griega *observándola*, no así de un objeto electrónico-digital cuya presencia requiere del procesamiento de ondas electromagnéticas o procesos de cálculo que van más allá de su calidad objectual. Para decirlo con palabras muy llanas, el *Minuphone* para constituirse como tal debiera funcionar, y más aún, seguir permitiendo la participación.

Aunque la división que propone Ernst pueda pecar de esquemática (puesto que la interpretación tanto de una vasija como de un ordenador involucra más de un elemento, sin contar la premisa de que existiría algo así como una esencia de las cosas) es útil en tanto que permite distinguir a grandes rasgos una especificidad del (arte) de los medios e introducir la cuestión de la medialidad [*mediality*]. "En la última década, las humanidades en Alemania han desarrollado una noción de media como "medialidad" ("Medialität"), amplia, general, transhistórica en la que cualquier material o transporte imaginario de información califica como

medio, desde un CPU a un ángel" (Florian Cramer citado en Bunt, 2009). Sin embargo, cada uno de estos medios puede producir un tipo de "medialidad" específica. El *Minuphone* difiere de la vasija griega más por su medialidad que por su esencia, o sea, por el modo en el que codifica, almacena y transmite información, por cómo se constituye como medio y los atributos que detenta.

Poco podremos apreciar de una novela interactiva en CD-ROM como *Tal vez mañana* (1999) de Martín Groisman, si no logramos ejecutar el CD-ROM en un ordenador de aquella época, migrarla a la plataformas más modernas, o de emular el sistema operativo de entonces (ver imagen 39).

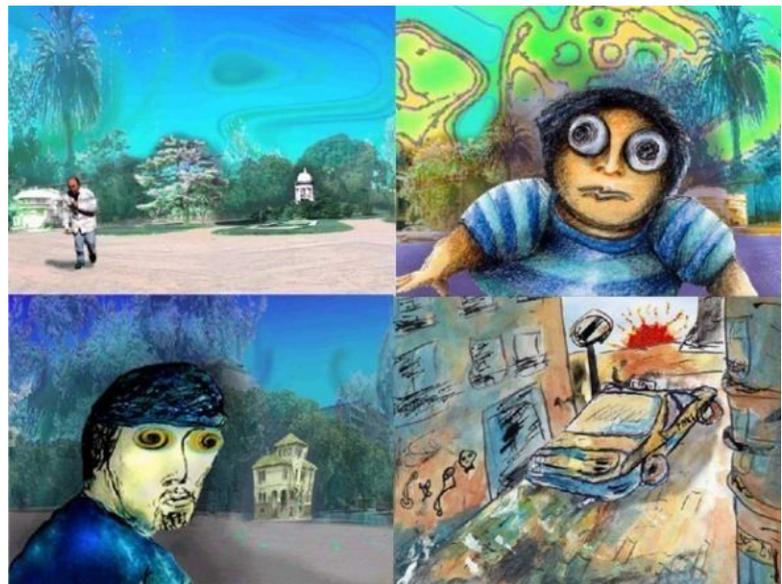


Imagen 39
Izq. Un CD-ROM que potencialmente podría alojar una copia de la obra.
Der. *Tal vez mañana* (1999), novela interactiva en Martín Groisman.

Para el caso de *Tal vez mañana* se confirma la hipótesis de Ernst sobre la imposibilidad de acceder al discurso de la obra por simple presencia material, sino que se requiere de su puesta en funcionamiento. El CD-ROM se articula como medio en tanto es posible ejecutarlo; un medio en el que sobresale la inestabilidad y consecuente degeneración de los contenidos almacenados que ponen en crisis la permanencia de la documentación que procuran preservar. Al ser performativos, están "vivos" de alguna manera, al menos no están muertos, no son fantasmas:

La memoria como el corazón de los medios digitales suponía resolver, incluso disolver, los problemas de archivo como la degradación del celuloide o las ralladuras de los vinilos, sin crear problemas de archivo por sí misma. **Conocer el tiempo de vida útil limitado de los CDs alarmaría sin dudas a aquellos que han dejado sus vinilos a favor de los clásicos remasterizados digitalmente, si, aún es que utilizan esos CDs o poseen un sistema operativo que les permita leerlos.** Los archivos de los viejos ordenadores se enfrentan al mismo problema (Chun, 2007. El resaltado es mío).

A *Tal vez mañana* también son aplicables los discursos sobre la reproducción técnica y la pérdida de aura formuladas por Walter Benjamin (1969), utilizados con más o menos acierto en los estudios de historia y estética del arte de los medios. Pero, en realidad dentro del arte de los nuevos medios, el grupo de obras en las que estas definiciones de pérdida de aura se da de una forma tan "pura" no es tan extenso como podrá suponerse. En este contexto, el *Minuphone* representa uno de los innumerables casos en los que la constitución de la obra de arte como tal, su configuración final, fusiona problemáticas que derivan de *distintas medialidades*.

Al momento de abordar la reinstalación y la preservación de una obra como el *Minuphone* se planteó si era suficiente montar los vestigios de la cabina que Minujín guardaba en su atelier, en tanto obra original aurática, o si en cambio sería necesario tornar la obra accesible de alguna forma, poniendo palabras mías en boca de Ernst sería básicamente hacer que *funcione* nuevamente. Asimismo, si en el caso de no ser posible volver a hacer "funcionar" la obra y llegados al caso de que su objetualidad no sea suficiente para dar cuenta de la misma, podría transformarse en documentación (la relación obra-documento se desarrolló en extenso en capítulo V: *La Torre de América*, vestigios documentales). En este caso se optó por los tres caminos en simultáneo: 1. reconstrucción de la cabina original, 2. creación de una nueva versión contemporánea de exhibición, y 3. documentación. Esta triple aproximación a la preservación de la obra (i.e construcción de una versión contemporánea, restauración de los vestigios materiales de la cabina original pero no de su circuitería, y documentación) muestra en sí mismo la complejidad de los procesos de preservación del arte de los medios, así como la diversidad de estrategias para abordarlo. Sin que ninguna de ellas pueda postularse como "la" solución eficaz por excelencia.

2. La preservación del *Minuphone*

El Espacio Fundación Telefónica es una institución cultural cuya misión es (o al menos lo era al momento de la reconstrucción del *Minuphone*) la difusión y fundamentalmente la educación en el terreno del arte, ciencia y tecnología. El espacio no es un museo y no tiene colección propia, ni tampoco cuenta con especialistas en conservación-restauración. En general, hasta el 2010 no tenían prácticamente ninguna experiencia relacionada con cuestiones de preservación, a excepción del seminario "Conservación del Arte Electrónico: ¿qué preservar y cómo preservarlo?". Marcelo Marzoni, jefe técnico del EFT, dice al respecto:

*Desde la institución sólo nos planteamos la obra de Marta Minujín, es puntual. No es algo que uno se plantea, decir cómo vamos a conservar. No tenemos colección debido a que necesitás mucha cantidad de gente para tener una colección de arte tecnológico. Me imagino el ZKM, o algunas instituciones de esas características que tienen colección. Y tienen que tener muestras casi permanentes, **cada tanto tenés que mostrar esas obras para que tengan la funcionalidad que tenían en un inicio.** Y es un trabajo muy laborioso en donde tiene que trabajar mucha gente, y tiene que ser multidisciplinario (...) **Como institución no estamos en capacidad para hacerlo** (Marcelo Marzoni, 2011)⁷¹*

A pesar de estas circunstancias Marzoni y su equipo decidieron hacerse cargo del desafío de llevar adelante el proyecto de reconstrucción del *Minuphone*:

*Desde que yo estoy trabajando ahí ella se acercó quizás por nuestra relación con la telefonía, entonces ella siempre quiso hacer el *Minuphone* [ríe] Y además que es vecina nuestra entonces siempre estuvo insistiendo en hacer el *Minuphone*. **Llegó un momento en el que me pareció que era un desafío como posible, que lo podíamos encarar porque nosotros dentro de lo que hacemos en la Fundación muchas veces es la producción de las obras que se exhiben en el Espacio.** Como que hay alguien que lleva una muestra, lleva una obra, y nosotros la producimos casi en su totalidad. En la última muestra de Pompidou hubo algunas obras que sólo venía un CD con la música, Vito Aconcci por ejemplo, sólo mandó el diseño de la caja esa que estaba ahí en la sala y nosotros la construimos con las luces, mandó todos los datos técnicos que necesitábamos (...) **Entonces, decidimos en ese momento que encarar la obra de Marta era factible. Creo que nos metimos en un brete, porque era más complicado de lo que pensé que podía llegar a ser** (Marcelo Marzoni)*

⁷¹ Las citas a Marcelo Marzoni son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en el contexto de las 12^º Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, febrero, 2011. Allí Marzoni presentó el caso de restauración y reconstrucción del *Minuphone*. En aquel entonces la versión contemporánea de exhibición no estaba acabada. Una versión reducida de la entrevista ha sido publicada en Taxonomedia (Hofman, 2011).

Estas complicaciones a las que refiere Marzoni están vinculadas al resabio aurático que aún mantienen muchas obras del arte de los medios, o bien un nuevo tipo de aura que se negocia en las prácticas de preservación. Marcelo temía “distorsionar” la obra original con su intervención, llegó a mencionarme que sentía ultrajar la obra con un paso de restauración no acorde a la versión de 1967. Por su parte, Marta Minujín, como artista y creadora de la obra, quería actualizarla, transformarla bajo sus nuevas ideas, no temía el cambio, que funcionara nuevamente era el objetivo, cueste lo que cueste en términos de historicidad. De la negociación entre ambos, y con los tecnologías antiguas y las nuevas, con la documentación existe de la obra, con el apoyo del Departamento de Conservación y Restauración del MNCARS, con las constricciones propias de la institución que cobijaba el proceso, surgió la perspectiva triple de preservación mencionada. El proceso de reconstrucción llevó dos años de trabajo, y dejó como resultado la cabina original restaurada en sus aspectos esculturales, pero sin funcionalidad, un segunda cabina, denominada copia contemporánea de exhibición, que podía producir casi los mismos efectos de la de 1967, pero a diferencia de aquella, esta vez controlados por un ordenador, y una serie de documentos archivados en la Fundación Espigas y publicados en el libro *Minuphone 1967-2010* (Longoni & Carvajal, 2010).



Imagen 40 La cabina original reconstruida y la versión contemporánea del *Minuphone* (1967-2010) instaladas en el Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2012.

Uno de los logros fundamentales del proceso de preservación del *Minuphone*, en línea con la apreciación de Ernst sobre cómo se constituye la presencia de los objetos técnicos, es que permitió al público interactuar con la obra. Suena algo obvio, pero es un hecho realmente importante si se considera lo inusual que es en el caso, sobre todo, de obras tempranas del arte de los medios Latinoamericanas. La cabina restaurada del *Minuphone* fue presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), durante noviembre de 2010, y dos años más tarde conjuntamente con la recreación contemporánea se exhibieron en el Espacio Fundación telefónica (ver imagen 40). La decisión de presentar conjuntamente las dos cabinas —los vestigios restaurados de la original, y la nueva versión— invitaba a los visitantes a comprarlas. Este procedimiento de chequear con la audiencia los efectos de las restauraciones, reconstrucciones y versiones va en la línea del proyecto Variable Media y su exposición pionera "Seeing double" (revisada en el Capítulo II).

Complementariamente a las instalaciones, la reconstrucción del *Minuphone*, dejó un archivo que incluye todo el material publicado que hace referencia a la obra, así como los documentos del proceso de restauración y reconstrucción, que incluye, entre otras cuestiones, una entrevista a la artista. La paradoja de este caso radica en que después del duro trabajo que preservación el *Minuphone* y pese al deseo explícito mencionado por la gerente de ese entonces del Espacio Fundación Telefónica, Alejandrina D'Elia, acerca de que la obra quede al cuidado de alguna institución pública argentina, el *Minuphone* ha vuelto al atelier de la artista.⁷² El EFT, como se ha subrayado, no colecciona piezas artísticas, y tampoco —hasta el momento que cierra la presente investigación— han aparecido compradores públicos o privados. Esto significa que, los investigadores, curadores, y el público interesado en interactuar con la obra en cinco, diez o veinte años seguramente enfrentará dificultades equivalentes a las que enfrentaron Marzoni y su equipo, y nuevamente la pregunta: ¿qué ha quedado de esta obra nacida en 1967 y que volvió a la vida en 2010? La diferencia, tal vez, entre estos interesados del futuro y la gente del EFT que trabajó en la restauración y la reconstrucción es que los primeros encontrarán un archivo de documentos desde donde partir.

⁷² Alejandrina D'Elia menciona la intención de que una institución pública se haga cargo del almacenamiento y resguardo del *Minuphone* en el documental sobre la inauguración de la muestra en el Espacio Fundación telefónica que puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ynuw0Xa5r9k>



Imagen 41.
Marta Minujín interactuando con la versión contemporánea de exhibición del *Minuphone*.

IV. Materialidad performativa en el arte de los medios

Los tres aspectos o líneas que incluye el proceso de preservación del *Minuphone* expresan distintas miradas sobre la obra (y sobre dónde radican los aspectos de la obra preservar) y fundamentalmente sobre la relación forma-materia. El *Minuphone* no puede asociarse exclusivamente a los vestigios materiales de la cabina original restaurada, ni a sus documentos-archivos, ni a la versión contemporánea de exhibición; más bien es un conglomerado de todos esos elementos que han emergido del proceso de preservación. Todos ellos hoy configuran la obra y su identidad, y existen producto de un proceso de negociación y consenso, entre la artista, los restauradores, los técnicos, los materiales, la historia.

Si estos procesos han podido tener lugar es justamente porque la relación entre elementos formales, que a partir de ahora denominaré discursivos, y sus materiales, es de carácter abierta y negociable, y propongo abordarlo a través del concepto de "materialidad performativa" de Karen Barad (2003). Aproximarse al arte de los medios desde la perspectiva del realismo agencial [*agential realism*] propuesto por Barad tiene consecuencias directas en el ámbito de la preservación, y puede ser un elemento clave para sostener y justificar las prácticas de preservación divergentes, de carácter difractante (Barad, 2007), que operan sobre el arte de los medios y que esta tesis se propone sacar a la luz. Y fundamentalmente para abordar el *cómo* se produce la *variabilidad* en estos procesos

Siguiendo a Karen Barad en su realismo agencial, puede decirse que el *Minuphone* no es un relato previo, preexistente, sobre el que operan conservadores, artistas, historiadores en post de su preservación. Bien por el contrario, el *Minuphone* se constituye en las prácticas de preservación, de mantenimiento, de transmisión y en las relaciones que se dan en el seno de estas prácticas. En otras palabras, es en el momento en que se actúan/performan los procesos de preservación en el que la obra se constituye/realiza como tal.

Los momentos de acción o performance, son denominados por Karen Barad intra-acciones [*intra-actions*] y a diferencia de las interacciones las intra-acciones no presuponen la existencia de entidades previas a la relación. Las diferencias entre las entidades que se relacionan en las intra-acciones se producen a través de los que Barad denomina "cortes agenciales". En palabras de la autora:

La noción de intra-acción (en contraste con la usual "interacción" que presupone la existencia previa de entidades/relatos independientes) representa un profundo giro conceptual. Es a través de intra-acciones agenciales específicas que las fronteras y las propiedades de los "componentes" de los fenómenos de determinan (...). Una intra-acción específica (que involucra una configuración material específica del "aparato de observación") actúa un corte agencial (en contraste con el corte Cartesiano —una distinción inherente— entre sujeto y objeto) afectando la separación entre "sujeto" y "objeto". Esto significa que el corte agencial produce una resolución local dentro de la indeterminación ontológica inherente del fenómeno. En otras palabras, los relatos no preexisten las relaciones; por el contrario, los relatos-dentro-de-los-fenómenos emergen a través de intra-acciones específicas (Barad, 2003)

Las nociones de intra-acción y corte agencial emergen en oposición a las perspectivas representacionistas, a las que Barad contrapone la figura de la performatividad [*performativity*]. En el realismo agencial lo representado no puede ser escindido de las prácticas de representación. La performatividad en Barad le debe a la teorización sobre la performatividad y el género de Judith Butler (1993), pero la excede en tanto que desborda los límites de lo humano preguntándose por las interrelaciones entre la agencia humana y la material.

Si desde una perspectiva basada en la idea de representación, el investigador, el conservador, el curador o el archivero cobran entidad como mediadores capaces de representar un mundo *real* que los precede, en el realismo agencial no existe una diferencia ontológica entre los representado y la representación, como tampoco se contempla un mundo ajeno a quien opera

en él. La obra, sus medios, el artista, el museo y los conservadores intra-actúan y solo diferenciarán mediante cortes agenciales producto de las prácticas en las que están involucrados. Los límites entre ellos no están definidos a priori. El conservador-restaurador, desde una óptica basada en la representación, es quien media entre las guías de buenas prácticas de su campo y la obra, procediendo a intervenirla según unos criterios que respetan la obra como un ente preexistente al trabajo de conservador. Desde una perspectiva ligada a la performatividad en términos de Barad, el conservador-restaurador y la obra se construyen en el momento de su intra-acción, y se delimitan mediante un corte agencial, no hay mediación y no hay preexistencias. Y, por ende, tampoco hay resultados asegurados:

...el universo en intra-actividad agencial en su devenir. Las unidades ontológicas primarias no son las "cosas" sino las (re)articulaciones/relacionalidades/implicaciones/reconfiguraciones topológicas de los fenómenos-dinámicos. Las unidades semánticas primarias no son las "palabras" sino las prácticas materiales-discursivas a través de las cuales las fronteras son constituidas. El dinamismo es agencia. La agencia no es un atributo, sino las reconfiguraciones en proceso del mundo (Barad, 2003)

De hecho, esta movilidad es especialmente visible en la relación de los artista y sus obras. Las fronteras movibles entre qué es obra y qué es artista se definen mediante prácticas específicas como la exhibición o el coleccionismo. Pero mientras "el artista está vivo, hay algo que aún está vivo en la obra, en proceso", como diría el escultor Miguel Harte en el documental *Restauradores* (Scaglioni, 2012). Incluso cuando no está vivo, las fronteras entre uno y otro no siempre se delimitan de la misma manera. Desde esta perspectiva, el *Minuphone* no es un objeto que existe como tal, sino que emerge de las prácticas de preservación en el cual intervienen elementos de distinta naturaleza. Entre ellos, los vestigios materiales de la cabina original, la chatarra acumulada durante años en el atelier de Marta Minujín y la labor del conservador que los ha restaurado. Los cortes agenciales de las intra-acciones que tuvieron lugar dieron los tres resultados mencionados: la reconstrucción de la cabina original, la versión contemporánea de exhibición, y el archivo-documento-publicación, como entidades diferenciadas. Diferenciados en los resultados también de Marta Minujín y de Marcelo Marzzoni, mientras que en el proceso, esas distancias no estaban necesariamente tan claras. Diferenciados del pasado de las obra y quienes trabajaron en ella como de Per Biorn, diferenciada de su espacio de exhibición en el Espacio Fundación Telefónica y en el Malba. En la práctica es donde se produjeron esas diferencias.

1. Lo invariable en lo variable: el problema de la identidad

La teoría del realismo agencial es relevante e idónea para dar cuenta de la variabilidad (o debería decirse, las múltiples formas de variabilidad) que muestran las obras de arte de los medios. Incluso, para dar cuenta de las prácticas de preservación que lo preceden. Porque si bien es cierto que en las prácticas de preservación en el arte de los medios las intra-acciones, los cortes agenciales y la materialidad performativa se visualizan rápidamente, no lo es menos para casos como los mencionados de Julio Le Parc y Raúl Lozza, que trabajan el arte pictórico.

Sin embargo, la pregunta que emerge frente a la performatividad, es cómo se constituye la *permanencia y la continuidad* en la variación. Por qué el *Minuphone* aún reconstruido y versionado es aún "*Minuphone*-reactualizado" y no otra obra, dónde radica el límite, sutil que separa lo mismo de lo distinto, y cómo se forma.

La tesis que propongo es que los límites de transformación para garantizar la continuidad en la identidad de una obra versionada se negocian en las prácticas que dan lugar a cada variación. Por eso, en cada una de las obras que se exponen en este capítulo, y los casos que se tratan en la tesis en general, se pone un signo de interrogación sobre la definición de preservación. Las negociaciones no arrojan siempre los mismo resultados. Si la continuidad material de la *Gioconda* es garante de su identidad, la continuidad material en la obra de Le Parc es necesaria pero no es suficiente, en el *Minuphone* constituye sólo una parte, y en una pieza como *Tal vez mañana* de Martín Groisman ni siquiera puede plantearse exactamente en esos términos.

La noción de performatividad opone a la identidad-esencia, la de identidad como construcción a través de acciones, comportamientos, gestos. Abordar la preservación del arte desde la perspectiva de la materialidad performativa es un modo de dar cuenta de las prácticas que permiten la continuidad de las obras, y señalar los diversos elementos que están involucrados. Desplegar los elementos que intervienen en la permanencia de la identidad de una obra (i.e. su preservación) es explorar "cajas negras" (Bruno Latour, 1998), abrir los entresijos de las dimensiones material y (cosmo)política de las prácticas.

Las prácticas de preservación del arte de los medios se configuran atravesadas por la obsolescencia tecnológica, la medialidad de las tecnologías electrónicas y digitales, las redes, la manipulación de grandes cantidades de datos, la economía de la información, y en otras

dimensiones la noción de autoría, las leyes de propiedad intelectual, el mercado del arte, las cuestiones de género, y yendo más allá también la explotación de seres humanos en las minas de silicio, en el analfabetismo digital. Tal vez estas últimas palabras puedan parecer extremas, pero sin embargo las prácticas que buscan la permanencia de las obras nacidas en la era de la información se vinculan explícita o implícitamente con estas cuestiones, y las negocian en cada transformación. Que una obra de Lozza o Le Parc tenga un fondo barnizado no es un problema solamente estético, es un problema material-discursivo que afecta su identidad. Que una obra migre a un lenguaje de código abierto, lo es también.

V. Conclusiones del caso

Este capítulo se ha centrado en las prácticas de preservación del arte de los medios vinculadas a procesos de reconstrucción, migración y versionado de las obras, tomando como caso de estudio la instalación *Minuphone*(1967-2010) de Marta Minujin.

El análisis del caso, así como la mención de otros procesos de preservación sacó a la luz una serie de cuestiones que atraviesan este tipo de prácticas: I. La especificidad en términos de *medialidad* de las tecnologías electrónicas y digitales, en tanto requieren su reproducción o ejecución para estar presentes, y cuya obsolescencia lleva a que las piezas "mueran" si sus medios no son reemplazados, II. de ahí la *variabilidad material* como un elemento central en las aproximaciones a la preservación del arte de los medios; III. Los elementos humanos y no-humanos involucrados en los procesos de consenso, negociación, y decisiones por los que se transforman las obras en pos de su supervivencia y se construyen sus fronteras, IV. Los procesos y elementos que permiten mantener la identidad de las obras dentro de las variaciones en sus configuraciones.

Estas cuestiones que emergen del estudio de campo concreto fueron puestas en diálogo con la propuesta del realismo agencial de Karen Barad. La autora propone un desplazamiento del pensamiento representacionista hacia una alternativa performática de entender las relaciones, la materia, las entendidas y básicamente la realidad. Barad propone "cambiar el foco desde las cuestiones de correspondencia entre la descripción y la realidad (p. ej. ¿reflejan la naturaleza o la cultura?) hacia el problema de las prácticas, el quehacer o las acciones" (Barad, 2007).

En este sentido, no existe división a priori entre la representación y quien representa, como tampoco existe un investigador, un artista o un conservador que pueda mantener una relación de absoluta exterioridad con el mundo que investiga, puesto que no existe algo así como un punto de observación exterior. No podemos constituirnos como observadores exteriores del mundo, somos parte de ese mundo y nos localizamos en un lugar en particular, lo conformamos en continuos procesos de intra-actividad. La posibilidad de objetividad y separación no se da por exterioridad, sino por cortes agenciales, exterioridad dentro del fenómeno. Cortes que emergen de las propias prácticas, cortes que delinearán fronteras que no pueden ser conocidas de antemano, en tanto que emergen en la acción, en las relaciones de los elementos involucrados.

"Sin salida de emergencia" (junio-agosto 2002), una exposición curada por Claudia Giannetti, basada en la endofísica de Otto Rossler: un mundo solo observable desde el interior.

La perspectiva de Karen Barad se torna útil para explicar por qué una obra puede mutar de una forma, y otra obra no puede hacerlo y los límites en esos movimientos. Asimismo, señala las prácticas concretas y localizadas, que en el arte de los medios se han tornado muy estrechas, remitiendo insistentemente al "caso". Cada caso, entonces, remite a una identidad que debe mantenerse en la variación. Pero, en el arte contemporáneo, y muy específicamente en el arte de los medios, no existe ya una sola ley o protocolo que abarque y determine cómo esa identidad se puede mantener; una identidad que no debe entenderse como esencial —como un relato a priori con el que se topan los restauradores a la hora de poner manos sobre una obra— sino como una amalgama material-discursiva sobre el que se operará un nuevo corte agencial. Un corte agencial que producirá un nuevo estadio o configuración en el devenir de la obra, que la fijará, hasta que llegue el momento de negociar una nueva variación.

Bienal Kosice, citas, apropiaciones y reinterpretaciones

En su *Historias de Cronopios y de Famas*, Cortázar (1962) describió el modo en que unos y otros seres (cronopios y famas) conservan sus recuerdos. Para los famas, conservar un recuerdo significa embalsamarlo y etiquetarlo: “Luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala, con un cartelito que dice: «Excursión a Quilmes», o: «Frank Sinatra»”. Para los cronopios, conservar los recuerdos significa dejarlos libres por la casa, convivir con ellos, acariciarlos, cuando pasan decirles: «No vayas a lastimarte» o «Cuidado con los escalones». Es por eso, describe Cortázar, que la casa de los primeros es ordenada y silenciosa, mientras que en la de los segundos, en la de “aquellos seres desordenados y tibios”, se escucha bulla constante y las puertas golpean. “Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio”. Los famas, más agudamente que los vecinos, comprenden que hay algo de aquel bochinche que una secretamente los recuerdos con la vida.

El arte de los medios, posiblemente, se encuentre más cómodo en los modos (sutiles) de preservar de los cronopios, por sobre las formas (ordenadas) de los famas. Aunque sin duda ambas formas contribuyen a la construcción de su legado, el modo leve de preservar de los cronopios aún requiere ser extensamente explorado.

I. Introducción

... y sólo porque no se dejaron engañar por los "profesionales de la preservación" que los rodeaban pudieron descubrir que el poder destructivo de las citas era "el único que aún contenía la esperanza de que algo de este período sobreviva, no por otra razón, sino porque le había sido extirpado" (Hannah Arendt, introducción a Walter Benjamin, 1969)

El cuarto caso de estudio que presenta esta investigación se estructura en base a la comparación de diferentes tácticas de preservación en relación a la obra del artista húngaro-argentino Gyula

Kosice (1924-) que tienen lugar en torno al Taller-Museo Kosice y a la Bienal Kosice. Posiblemente este sea el caso más indicativo de la expansión y multiplicidades de acepciones del término ‘preservar’ que esta tesis busca investigar, y construir, a través del estudio de las prácticas, de la ecología de prácticas.

Bajo el término ‘preservación’ se esconden prácticas diversas y perspectivas dispares. Abrir ese espacio, estudiarlo a través del *medio*, permite visualizar los múltiples pensamientos, escondidos o protegidos en él. Trasfondos salvajes del pensamiento diría Marc Augé (1988), pero también espacios inarticulados, gestos, que se disimulan en las palabras pero restan latentes y mantienen el potencial de re-significar los conceptos en los que se cobijan: capaces de construir situadamente la noción de preservación en cada caso concreto.

El Taller-Museo Kosice se presenta como el espacio por excelencia del cuidado, la comunicación y la transmisión de la obra y la perspectiva artística de Gyula Kosice a través de la conservación de cada una de sus piezas en su singularidad. La Bienal Kosice, por su parte, apunta hacia procesos plurales y colectivos mediante los que se pueden preservar, transformar y transmitir los artefactos culturales. En este sentido, se entiende la obra de Kosice como un corpus sobre el cual operar, relegando el objetivo de mantener cada obra en su individualidad. La Bienal Kosice gira entorno a un concurso para la financiación de proyectos en el campo del arte de los medios, sobre temas que varían de edición en edición, siempre inspirados en Kosice y su obra. Mediante esta Bienal se otorga apoyo (económico, de difusión, etc.) a los artistas premiados para la consecución del proyecto presentado, que culmina en la exposición de las obras acabadas. La Bienal —paralelamente a su objetivo explícito, léase el estímulo a la creación en el arte de los medios— practica otra meta no menos importante: la pervivencia de la figura y la obra de Kosice a través de su transformación en las obras de otros artistas.

Específicamente la Bienal Kosice genera una estructura que permite articular una serie de procedimientos que han ocurrido espontáneamente a lo largo del tiempo en el campo de la producción artística: la cita, la re-interpretación, cuando no el plagio, la apropiación, el diálogo simultáneo y diacrónico con otros creadores, la exploración de referentes para el aprendizaje, y hasta incluso la continuación creativa de la obra de terceros. Todos estos procedimientos pueden ser entendidos como estrategias de preservación y transmisión de la cultura y el arte y, por sobre la preservación de la singularidad, dan cuenta de otras alternativas para comprender la cultura, su accesibilidad y su capacidad de transformación y transmisión. En este sentido, las estrategias promovidas por la Bienal (p. ej. la cita, la apropiación, la re-interpretación) pueden

ser puestas en diálogo con otras prácticas en el contexto de la cultura digital. Las premisas que hoy se defienden el software y la cultura libre y los derechos de propiedad intelectual alternativos (copyleft) en relación a los modos de utilización, preservación, y transmisión del código computacional así como de las producciones culturales en general, trazan puentes entre la Bienal Kosice y las preocupaciones contemporáneas relativas a la accesibilidad, la capacidad de intervención, la transmisión, la creación de bienes comunes en la cultura digital.

La sección II de este capítulo se centra en describir las prácticas que tienen lugar en cada uno de estos entornos (Taller-Museo y Bienal), exponiendo qué aportan cada una de ellas a la preservación de la obra kosiceana.

El análisis del Taller-Museo y la Bienal Kosice muestra que apuntan a diversos modos de construir lo "preservable" y paralelamente de ejercitar la conexión entre el pasado, el presente y el futuro: de practicar la memoria. Mientras que el Museo Kosice monumentaliza la obra, transformándola y transformándose en lo que Pierre Nora (1989) definiría como *lieux de mémoire* [lugares de la memoria], la Bienal activa la obra dando espacio a la emergencia de un espacio político más cercano a lo que el mismo Nora nombraría *milieux de mémoire* [entornos de la memoria]. El Museo y la Bienal transmiten la obra de Gyula Kosice con modos diferenciados, no necesariamente complementarios, pero sí divergentes. En cada propuesta de preservación, algo se gana y algo se pierde, algo se capta de la obra, del artista, de los materiales, de la sociedad en la que nació, y otros aspectos se desvanecen. En cada lugar o entorno se practica una memoria posible. De esto me ocuparé en la III sección de este capítulo, antes de pasar a la IV sección en la que se esbozarán las conclusiones del caso.

II. El Taller-Museo y la Bienal Kosice

1. El Taller-Museo

Gyula Kosice nació en Hungría en 1924, en la ciudad de Kosice de la cual toma su nombre artístico, y en la que en 2011 lo nombraron ciudadano ilustre. A la edad de cuatro años emigró con su familia a Buenos Aires y fue naturalizado argentino. A los catorce años comenzó su práctica artística, difícil de encasillar, inspirada en los dibujos e inventos de Leonardo Da Vinci, situada en la vanguardia de la combinación de elementos hídricos con el arte lumínico y cinético.

Gyula Kosice ha realizado innumerables obras y proyectos sobre esculturas monumentales, recorridos hidroespaciales e hidromurales. Asimismo, ha publicado quince libros de ensayos y poesía. En 1944 ha sido co-fundador de la revista *Arturo*⁷³ una aparición clave para el arte de la década de los '40, y que preconizaba el futuro gran proyecto de Kosice, *La Ciudad Hidroespacial*, regida bajo la idea de que el hombre no acabaría en la tierra y la subsecuente búsqueda (e invención) de mundos alternativos. Ray Bradbury, escribiría a Kosice sobre el proyecto de ciudad futura: "La tengo en mi oficina para poder observarla de cuando en cuando y maravillarme. Nada, por cierto, es imposible. Todos nosotros, los que vivimos nuestros sueños en el Espacio, lo sabemos" (Carta de Bradbury a Kosice, Los Ángeles, 1980).

Imágenes 42 y 43

Izq. Maqueta Ciudad Hidroespacial.
Plexiglás. 15 x 45 x 75 cm. 1970.

Der. Constelación Hidroespacial.
Plexiglás, luz. 75 x 50 x 6 cm.

Fotos extraídas de la página web del artista.



Las exposiciones "Arte Concreto Invención" y "Movimiento de Arte Concreto Invención" que tuvieron lugar en 1945, en las casas de Pichón Rivière y de la fotógrafa Grete Stern respectivamente, fueron los antecedentes directos de la creación del Movimiento Madí liderado por Kosice, así como de otros hitos de la época como la Asociación Arte Concreto Invención, y posteriormente el Perceptismo de Raúl Lozza. El movimiento Madí "junto con otros movimientos [del cono Sur] paralelos traería consigo un rompimiento profundo con el arte mimético, con las reproducciones de la "realidad" y el predominio de la metafísica de la presencia" (Espinoza, 2008). El arte Madí, un arte no figurativo, con base geométrica,

⁷³ Originalmente se preveía que la revista fuera de carácter trimestral. Pero solamente llegó a ver la luz el primer número del verano de 1944. En este número, además de los artículos de los editores Gyula Kosice, Arden Quin, Rhod Rothfuss y Edgar Bayley se publicaron poemas de Murilo Mendes (brasileño), Vicente Huidobro (chileno) y Joaquín Torres García (uruguayo).

pluridisciplinar (ha habido propuestas Madí desde la danza, la pintura, la escultura, la poesía), se planteaba como un método y una perspectiva de trabajo, como un arte de invención, más que como un conjunto de reglas estéticas. En 1946 el Movimiento Madí vería nacer su manifiesto y el primero de los ocho números de la revista *Arte Madí Universal* que junto con la mencionada revista *Arturo* se consideran publicaciones fundamentales para comprender el arte de vanguardia del siglo XX en Argentina.

La extensa trayectoria creativa de Kosice incluye más de cuarenta exposiciones individuales, y quinientas colectivas. El Centre Pompidou dedicó una sala entera a su obra en la exposición "Modernités Plurielles de 1905 à 1970" curada por Camille Morineau, que tuvo lugar entre el 23 de octubre de 2013 y el 26 de enero de 2015. Allí se expusieron veinte obras del artista, tres ya formaban parte de la colección permanente del centro, mientras que las otras diecisiete fueron donadas en ocasión de "Modernités...". A pesar de ser considerado uno de los artistas argentinos con más visibilidad internacional, frente a la aceptación masiva de la muestra y el reconocimiento a su trayectoria Kosice expresaba: "es increíble, no digo que es un milagro... pero medio milagro es", para agregar un momento después que al ver las filas de gente para ingresar al Pompidou se le "píantó un lagrimón" (Kosice entrevistado por Mucci, 2014).

Gyula Kosice, tanto como Marta Minujín, se saben dentro del grupo de los pioneros en sus respectivas investigaciones y creaciones artísticas, tanto como reconocen el lugar relegado que les ha ofrecido hasta ahora la historia del arte contemporáneo y de los medios internacional: "Los norteamericanos empezaron tardíamente con el neón, pero se hicieron ricos, yo no" ríe resignadamente Kosice promediando los nueve minutos de la entrevista mencionada. La *Torre de América*, el *Minophone*, el ambicioso proyecto de la *Ciudad Hidroespacial* constelan una imagen de los afueras de la historia hegemónica del arte, un espejismo de aquellas obras y visiones del mundo que incluso los proyectos más innovadores de preservación y archivo tienden a descuidar.

La veintena de obras donadas al Centre Pompidou no es una excepción en la trayectoria de Kosice, sus piezas han sido donadas y adquiridas por museos y colecciones privadas a lo largo y ancho del mundo, lo que acarrea como consecuencia inevitable la dispersión de su obra: "cuando vamos a un museo se ve una obra, pero no se ve la trayectoria general" (Kosice en Mucci, 2014). Y he aquí la motivación de Kosice para la creación de su propio museo⁷⁴, aunar

⁷⁴ Para ampliar información se puede visitar: <http://www.kosice.com.ar>

una suficiente cantidad de piezas con la intención de que el desarrollo de un corpus de obra, en tanto visión del mundo (creación de mundos), pueda experimentarse en su conjunto, y en un espacio fijo “*más allá de las exposiciones atomizadas*” (Pérez Fallik, Director del Taller-Museo Kosice)⁷⁵. El Taller-Museo busca conservar las obras individuales de Kosice, pero fundamentalmente, comunicarlas al público como una totalidad del pensamiento del artista.

El Taller-Museo Kosice se inauguró en el año 2005 luego de la remodelación de una parte de su taller, que aún sigue activo, hecho que lleva a Max Pérez Fallik ha denominarlo “museo vivo” (ver imagen 44). Cuenta con aproximadamente entre 200 y 300 obras algunas de las cuales se exhiben en forma permanente, y otras rotan. Distribuidas en cinco salas, abordan las diferentes épocas de Kosice, apoyadas por documentos históricos, fotografías, maquetas, videos, libros y revistas. Dado que Kosice es un artista que continúa produciendo —y que, además, es especialmente prolífico— el museo amplía permanentemente su colección. La renovación producto de las nuevas incorporaciones permite modificar el contenido exhibido en las salas (que, de hecho, también se va transformado continuamente por las obras que viajan en préstamos a exposiciones temporales en diversas partes del mundo).

El Taller-Museo Kosice no es un museo a puertas abiertas, siendo que un museo de este tipo requeriría una infraestructura difícilmente costeable por el artista (tal como me explica Pérez Fallik). Abre al público dos mañanas por semana, sólo se puede entrar junto con un guía especializado y las visitas guiadas se organizan tanto para particulares como para grupos en general. Los niños y las escuelas conforman el público objetivo principal (y predilecto) del museo y de Kosice (ver imagen 45). Hasta hace no muchos años, el artista conversaba personalmente con su audiencia antes que terminaran el recorrido, y solía preguntarles por las obras que más habían disfrutado, e incluso se prestaba a que le hagan preguntas a él:

Los chicos más pequeñitos que veían antes de venir al museo, en el jardín, la obra de Kosice y la vida de Kosice se quedaban con los ojos bien abiertos cuando veían al artista en vida y en frente suyo y le podían hacer preguntas que muchas eran muy interesante, especialmente teniendo en cuenta que los chicos tenían entre 4 y 5 años. Pero a veces le preguntaban ‘cuál es tu comida favorita’ o ‘tu equipo favorito de fútbol’, que eran muy divertidas y con las que Kosice se conectaba mucho. Hay mucho de la producción de Kosice que es muy lúdica, no quiero decir infantil, pero sí conectada con el lado más emocional y obviamente Kosice se conectaba inmediatamente con los chicos (Pérez Fallik)

⁷⁵ Las citas a M. P. Fallik son extractos textuales de la entrevista realizada vía Skype, en mayo de 2015.



Imagen 44 Museo Kosice. Fotos extraídas de la página web del artista.



Imagen 45

Comedor - escolita de arte Gyula Kosice fundada en 2009 en el Noroeste de la Argentina, en la provincia de Salta, La Candelaria.

Todo el Departamento del cual La Candelaria es cabeza, cuenta con menos de 6000 habitantes. Foto extraída de la página web del artista.

a. La preservación en el museo

La producción de Gyula Kosice no solo está viva y es muy vasta, sino también es materialmente heterogénea. Desde el Taller-Museo se enfrentan estas diferencias mediante distintas estrategias de preservación. Las pinturas Madí, realizadas en acrílico sobre madera, conllevan un mantenimiento básico de limpieza. Dado que estas piezas suelen ser dadas en préstamo para exposiciones de distinta índole, si se diera el caso que alguna vuelve manchada, o con algún tipo de daño menor, inmediatamente Kosice mismo (con la asistencia de sus ayudantes, a quien denomina ‘productores artísticos’) la restaura. Max Pérez Fallik me explica que a Kosice no le gusta ver su producción dañada, o en mal estado, y que por eso dentro de las colecciones del museo —que parte de la década del ‘40— *“aún las [obras] más viejitas parecen bastante nuevas”* (...) *Kosice no deja que el paso del tiempo se note en la obra. Las está restaurando constantemente*” (Pérez Fallik).

No puedo si no pensar en las palabras de Raúl Lozza, prefiriendo lo falso antes que lo envejecido, narradas por Pino Monkes en el capítulo VII.

Generalmente el trabajo de restauración sobre las pinturas Madí tiende a restringirse a lo que podría caber dentro de las técnicas de mantenimiento con la premisa de mantener la invisibilidad de las huellas de ese proceso. Sin embargo, se ha dado algunos casos (y entre ellos, el de una obra parte de la colección del Museo Kosice) que Kosice decidió ir un paso más allá de la restauración-mantenimiento y modificar completa o parcialmente la pieza: *“tenemos una obra que data de 1949 o 1951 que le agregó unas líneas y unos planos más”* (Pérez Fallik). Estos cambios se han documentado con las fotos del producto antes y después de la intervención.

Dentro del acervo del museo también hay obras hidrocinéticas e hidrolumínicas. Las primeras —aquellas que trabajan con agua en movimiento— se vacían y limpian cada una cierta cantidad de años. Dentro de este grupo, las viajan en préstamo, son limpiadas más a menudo, en tanto que para trasladarlas deben ser vaciadas, y se aprovecha la ocasión para practicarles un servicio integral: *“las obras van a ser restauradas siempre acorde a la obra original. Por ejemplo, las obras hidrocinéticas tienen un determinado nivel de agua, no es caprichoso ese nivel, está establecido por él [Kosice], lo define él, y todas las obras cuando se le saca el agua y se le vuelve a poner se hacen en función de eso”* (Pérez Fallik).

En cuando a las piezas lumínicas, el 90% de ellas permiten una actualización de sus tecnologías, en tanto que éstas no son visibles: *“de lo que se trata es de no modificar el sentido original de la obra”* (Pérez Fallik). El reemplazo de tecnologías obsoletas por tecnologías que presentan una perspectiva de mayor durabilidad es admitido por Kosice en sus obras, siempre y cuando la visualidad no sea vea afectada. En este 90% posible, paulatinamente, y en la medida que las bombillas se van quemando, se reemplaza la luz de tubos por tecnología led (que presenta una mayor sostenibilidad en el tiempo). Hay una sola obra en todo el museo que tiene una línea de leds quemada, y es muy difícil de reemplazar, porque es una obra muy grande, de más de 3 metros y se halla colgada a unos 8 m de altura. Se podría operar con andamios pero Gyula Kosice *“al ser un artista vivo privilegia siempre la producción de la obra nueva sobre la restauración de la obra vieja, entonces las tareas de restauración son las menos urgentes en la mente de Kosice”* (Pérez Fallik). Por tanto, si bien es cierto que la restauración es importante, más lo es la continuidad de la producción artística.

Ni las obras hidrocinéticas ni las hidrolumínicas sufren modificaciones por parte del artista en el momento del mantenimiento o la restauración, como el caso descrito de la pintura Madí. Estas obras son complejas de modificar sin rehacerlas completamente. *“Nos ha pasado ver en algún remate internacional o nacional alguna obra de Kosice al que al dueño se le cayó o se le rompió o lo que sea y la restauraron ellos sin consultarnos a nosotros, mal, la restauraron mal, y cambiaron los colores o algo así, y Kosice en ese caso considera que no es su obra”* (Pérez Fallik)

También cabe mencionar, que existen una par de obras en el museo de las décadas del '60 y '70 en las que Kosice utilizó unos insumos que con el paso de los años fueron perjudicando el material. El caso más paradigmático lo constituye un pegamento que derivó al color amarillo tiñendo las juntas de los acrílicos en el los que se implementó. Estas obras no se pueden restaurar, pero han alertado al artista y su equipo sobre la necesidad de utilizar materiales de acuerdo a cómo evolucionan con el paso del tiempo: *“hoy en día todo el material que se usa tiene una enorme durabilidad”* (Pérez Fallik). Este es un punto interesante, que sólo es posible en el cruce del museo y el taller en el mismo espacio, en tanto que permite una visión de la obra completa del artista en una escala temporal extendida.

En cuanto al archivo del museo, éste comenzó a sistematizarse hace escasos años con el objetivo de tener a disposición información, principalmente de la obra, pero también de los catálogos y las exposiciones. Los últimos tiempos están bien documentados, pero en términos de archivo

histórico es incompleto. No está tampoco disponible al público, los datos que maneja son de uso interno de la institución.

Yo tengo registro de aquellas que sé donde están, pero cada tanto aparecen obras que no tenía idea de que existían, porque él no las registró y es imposible saberlo. Pero, lamentablemente, excepto en el caso de los museos, con el resto de la producción el artista pierde totalmente contacto. Si el comprador o el coleccionista decide a su vez venderla, o incluso, que la modifica por X motivo y la vende, el artista no tienen ningún tipo de control sobre eso, a él no le avisan (Pérez Fallik)

Pérez Fallik me explica que Kosice, así como es un *gran* artista es un *mal* archivero: “en la década del '40 la cuestión del archivo no estaba instaurada en el sentido de mantenimiento del arte”. Sí es cierto que su mujer ha ido recogiendo el material aparecido en prensa, y que el museo cuenta con un extenso registro fotográfico de la trayectoria del artista.

En relación a la documentación y registro de las obras de Kosice, cabe mencionar como cierre que hay ocasiones en las que la mediación del video excede el nivel del registro, y se convierte en una herramienta que produce sentido y agrega capas conceptuales a la obra. Esta video-documentación creativa permite releer y reinterpretar sus proyectos mediante una nueva producción audiovisual —práctica que acercaría este procedimiento al terreno de la Bienal— tornando los límites de cada pieza artística más o menos abiertos o cerrados:

Gyula Kosice ha realizado numerosos videos experimentales, proyectando su obra a través del movimiento visual que permite la realización de video. El movimiento en la imagen permite releer su obra y volver a subrayar sus conceptos con respecto a su filosofía y su forma de entender el Arte (web de Gyula Kosice)

b. Sobre el Taller-Museo y la Bienal

Sobre la relación Taller-Museo/Bienal, las organizadores de esta última, Luján Oulton y Susana de Giacomo de la productora Objeto A, explican:

LUJÁN OULTON: *Creo que el museo me parece indispensable, tiene sí o sí que existir porque está la historia de toda la trayectoria, desde sus primeras obras, y está “La gota de agua que se mece*

*a toda velocidad” que es la primer obra hidrocínética de Gyula, que es una cosita así... ¡que es mi favorita! Pero, por eso digo, **ahí está la historia de todo**, ahí lo ves, lo vivís, lo palpás...*

SUSANA DE GIACOMO: *el origen...*

LUJÁN OULTON: *...exacto, es el origen que da lugar o que culmina con la Bienal. La Bienal es como el camino para aquellos que quieren seguir la trayectoria de Gyula o que se inspiran en Gyula, pero después podrán tomar otras líneas, pero que es motivadora. Entonces, la idea es esa, provocar algo a partir de las consignas que lanzamos en la Bienal para que todo este cúmulo de artistas, pueda largar sus ideas, presentar sus ideas, bueno... y emprender distintos caminos.*

SUSANA DE GIACOMO: ***El museo es si como una foto del pasado, del origen y la Bienal es el presente y la puerta al futuro.***

(Objeto A)⁷⁶

Desde el Taller-Museo Kosice, Max Pérez Fallik, coincide con la perspectiva de Oulton y de Giacomo:

La Bienal Kosice es lo que motoriza la producción de nuevas generaciones, y funciona más como semillero. El museo es una institución que permite más al público general conocer la producción de Kosice (...) *la Bienal Kosice está destinada a artistas que lo toman como referencia, y es la propuesta no de continuar la obra de Kosice, porque esa no ha sido nunca el propósito, sino de tomar algunas de sus propuestas, sus líneas de trabajo, y pensarlas cada uno desde su propia producción (Pérez Fallik)*

Aunque no haya sido Kosice el impulsor de la Bienal en su nombre, su obra, sus mundos utópicos, y su filosofía conectada con el “porvenirismo” —entendido como aquello que esta *por venir* y que se realiza en la creación de nuevos mundos, que se abren y fluyen bajo el oxímoron utopías-posibles (Kosice en Cippolini, 2013)— resuenan con la emergencia de este espacio mixto de apoyo a la creación del arte de los medios y de continuidad creativa de su propio legado.

Él [Gyula Kosice] dice que tiene su esperanza en los artistas del futuro, que lo superen, él quiere que su obra sea superada, es muy dadivoso en ese aspecto, él se pone feliz cuando ve lo que hacen los jóvenes hoy y lo disfruta plenamente. Y entonces eso fue como el caldo de cultivo para hacer la Bienal, y ahí surge... lo hablamos con él, le encantó la idea... (Objeto A)

⁷⁶ Las citas a Objeto A son extractos textuales de la entrevista que les he realizado en Buenos Aires en agosto de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

Dejando atrás el Taller-Museo por un momento, en la próxima sección me adentraré en el funcionamiento de este espacio que tiñe la obra de Kosice de *porvenir*.

2. La Bienal

La Bienal Kosice es un proyecto que tiene por objetivo explícito el incentivo al desarrollo de proyectos artísticos-tecnológicos, y como meta implícita, la preservación de la obra Gyula Kosice a través de la re-interpretación de sus universos por nuevas generaciones de artistas. La Bienal no busca documentar, archivar, reconstruir ni migrar la obra de Kosice en pos de su preservación. De eso se encarga el Taller-Museo Kosice. En la Bienal Kosice se practica la preservación a través de dar a conocer y perpetuar la mirada de Kosice, anclándola y en diálogo con otras producciones.

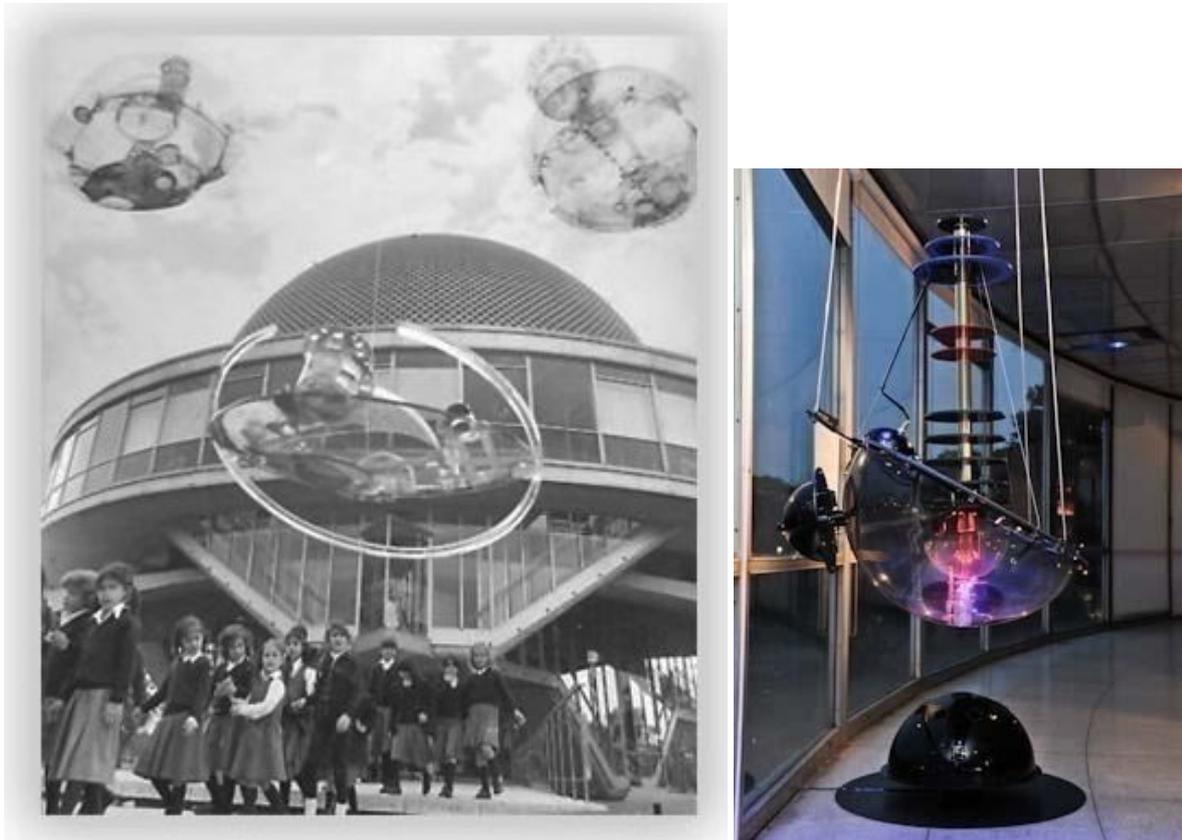
La Bienal Kosice es un proyecto de la productora y espacio cultural Objeto A,⁷⁷ una iniciativa particular cuyo objetivo es la gestión de eventos transdisciplinarios en torno al arte, la ciencia y la tecnología con especial foco en la escena Argentina. Entre los proyectos creados y producidos por Objeto A destacan, de "Game on! El arte en juego" y la "Bienal Kosice", concurso y exposición en homenaje a Gyula Kosice, que me ocupa en la presente investigación.

La Bienal tiene su origen en dos exposiciones organizadas por Objeto A y curadas por Graciela Taquini "Arte y Tecnología. Poéticas del Agua" (2008) y "Agua y Luz. Poéticas tecnológicas a fin de la década" (montada en el propio espacio de la productora en 2009). Para ambas exposiciones se convocaron artistas que trabajaban con medios tecnológicos para proponer obras y proyectos inspirados en la obra de Gyula Kosice, específicamente en los aspectos hídricos-cinéticos-lumínicos y su preocupación por la conservación del medioambiente. Esta última muestra consolidó la posibilidad de transformar dos muestras aparentemente aisladas, aunque conectadas temáticamente, en un proyecto más amplio y ambicioso, y nacería la idea de la Bienal, un concurso que promueve y premia el desarrollo de proyectos artístico-tecnológicos inspirados en la obra de Gyula Kosice.

En el año 2010 se convoca el primer concurso de proyectos originales para la Bienal bajo el tema "Agua, Luz, Movimiento". Dos años más tarde, la segunda edición de la Bienal se basaría en la "Ciudad Hidroespacial" de Kosice y los trabajos seleccionados se mostrarían en el Planetario

⁷⁷ Más información: <http://www.objeto-a.com.ar/>

de la Ciudad de Buenos Aires. Habían pasado un poco más de tres décadas de la exposición de *La Ciudad Hidroespacial* por primera vez en el planetario (ver imágenes 46 y 47).



Imágenes 46 y 47

Izq. Exposición *La Ciudad Hidroespacial*. Planetario de la Ciudad de Buenos Aires. Argentina 1979. Foto extraída de la página web del artista.

Der. Primer Premio de la Segunda edición de la Bienal Kosice, bajo el tema de la "Ciudad Hidroespacial" exhibida en el Planetario. *Hidrófono espacial de electrones*, instalación sonoro-lumínica de Damian Espina. Argentina, 2012. Foto extraída de la página web de la Bienal.

Hasta su segunda edición la Bienal tuvo un carácter nacional. Pero a partir del 2014, la tercera edición amplía sus horizontes al territorio Latinoamericano y convoca a los artistas a enviar propuestas de obra a partir de la consigna "Utopías Kosiceanas". La muestra de las obras premiadas se realizó en el Centro Cultural Borges.

La Bienal, a través de sus diversas ediciones, fomenta en aquellos artistas que trabajan en el cruce del arte, la ciencia y la tecnología la posibilidad de crear a partir de los universos que Kosice ha generado. Podría pensarse esa creación en términos de traducción e interpretación. El vínculo que la Bienal busca establecer con el arte de Kosice no es solamente de reconocimiento

o evocación a la trayectoria de un artista consagrado. Es también, un vínculo de apropiación, de cita, de transformación y de re-interpretaciones de su obra, de continuación discursiva y material: “son re-interpretaciones y evoluciones... de teorías y cosas que ya sucedieron, pero que es importante mantenerlas. O sea, no es borrón y cuenta nueva” (Objeto A).

Ingresado en Saint-Rémy, en el invierno de 1889-90, Vincent Van Gogh, se avocó a “copiar” cuadros de pintores que admiraba. Entre ellos, realizó veintidós trabajos sobre los paisajes y las figuras de campesinos de Jean-François Millet. Vincent Van Gogh utilizaba como modelo imágenes en blanco y negro de las obras que lograba enviarle su hermano Theo, para luego improvisar color sobre ellas. “Las copias sobre Millet [after Millet] son, tal vez, las mejores cosas que hayas hecho hasta ahora” (Theo Van Gogh, 1890). Vincent, sin embargo, consideraba sus trabajos más que como copias, “traducciones” análogas a la interpretación que un músico produce al ejecutar la partitura de un compositor (Vincent Van Gogh, First Steps, after Millet)

La Bienal produce un movimiento en la utilización de la apropiación, la cita, la re-interpretación, e incluso la inspiración en términos del diálogo de un artista con sus antecesores. En un sentido temporal distinto de la apropiación que se produce en casos como el de los *objet trouvé* —que desde Marcel Duchamp y las vanguardias históricas del siglo XX siguen configurando modelos vigentes de la apropiación como herramienta de creación artística—. Los objetos, imágenes, películas “se encuentran” para rescatarse del pasado y actualizarse en la obra artística presente; en cambio la Bienal adopta una impronta prospectiva, crea un marco (relativamente) controlado de producción de obras que reconozcan y evoquen la figura de Kosice, que lo apropien, se inspiren en él, lo citen, los re-interpreten. La obra de Kosice no es encontrada, es *ofrecida*. La opción por la apertura pone en un lugar diferente al objeto apropiado, citado, re-interpretado en relación a sus perspectivas de futuro. La pervivencia a través de otras producciones artísticas y culturales, como podría ser el caso al que apunta *Van Gogh Variationen*, se busca en la Bienal de forma manifiesta. En este sentido, La Bienal trae a la mesa de debate una serie de temas clave en la cultura digital como los derechos de autor, la creación de bienes comunes, la distribución y acceso a la información.

En el transcurso del trabajo de campo que he llevado a cabo en Argentina son pocos los casos que me he encontrado en los que la cita, la apropiación y la re-interpretación se constituyen como estrategias prospectivas, como instrumentos de continuidad de la obra, adicionalmente a

su dimensión de material para la creación. Un caso es el proyecto *Biósferas* (2009-) de Joaquín Fargas concebido desde el inicio para ser apropiado, mantenido y distribuido. Los planos de cómo generar las biosferas –representaciones en miniatura de los ecosistemas que existen en la tierra– están disponibles en la web. Cualquier persona interesada puede tomarlos, y reproducir el trabajo, con o sin aviso al artista. De esta forma, la obra prevé su reproducción (y su preservación) a través de la posibilidad de ser apropiada y reconstruida por otros.

Otro trabajo desde donde se piensa la apropiación prospectivamente es *Sonidos en causa* (2011-), un proyecto de la Orquesta del Caos que se ha llevado a cabo en el Trapecio Amazónico (Brasil, Colombia, Perú), en Costa Rica y también en las provincias de Córdoba y Misiones (Argentina). El proyecto consta de un grupo de expedicionistas que van grabando información sonora en un recorrido pre-acordado con el objetivo de crear una base de datos de lo que consideran un patrimonio sonoro que está siendo modificado a gran velocidad, y que se perderá irremediamente. Conjuntamente con los sonidos y su trackeo, se va redactando un diario. Aquí un extracto de la bitácora argentina:

En Misiones, el trayecto propuesto fue el que va desde El Soberbio, una población fundada a principios del siglo XX, ahora con algo menos de 4000 habitantes, a los Saltos del Moconá, a unos 70 kilómetros al norte de El Soberbio, remontando el río Uruguay. Sólo hay un cibercafé en toda la zona y algunas redes WiFi cerradas que en una primera inspección, no es posible saber si se trata de servicios públicos o dispositivos privados. A lo largo de ese trayecto, donde la cobertura telefónica argentina va siendo cada vez más deficiente, los colonos, que en su mayoría llegan a la región desde Brasil, acostumbran a asentarse donde les conviene, tanto si el lugar tiene propietario como si no, para cultivar yerba mate, esponja, caña, tabaco, maíz, avena, cítricos, citronela y ananá. Las compañías tabacaleras acostumbran a convencerles de que cultiven tabaco. Les construyen un secadero, les dan semillas y les compran toda la producción. Se cuenta que al cabo de unos años, la tierra enferma y no da más. Entonces, los colonos se ven obligados a vender la tierra a nuevos colonos recién llegados y ocupan otra (*Sonidos en Causa. Campaña de recogida de datos en Quilino-Salinas Grandes. Córdoba y El Soberbio-Saltos del Moconá. Misiones. Argentina, 2010*).

Todos los datos generados tienen por destino ser empleados en proyectos artísticos y de investigación propios y de ajenos, para lo cual la Orquesta ha abierto los archivos sonoros, los diarios, y la información de geolocalización de las muestras bajo una licencia *creative commons*. En este caso, sí es necesario informar a los autores de la utilización del material, atribuirles la autoría, y permitir que el resultado/obra final en la que se hayan utilizado los datos recogidos en *Sonidos en causa* circule por los canales que la Orquesta a destinado a los mismos (p. ej. el

Festival Zeppelin que tiene lugar cada año en el CCCB-Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona).

La Bienal Kosice tiene ciertas analogías con cada uno de estos proyectos, pero su especificidad radica en que la posibilidad de apropiación de la obra kosiceana no se deja librada al azar, sino que se induce a través de unas estrategias de apoyo económico a la creación muy concretas y tangibles. De esta forma, los resultados de esas apropiaciones son conocidas por los organizadores, pueden ser documentadas, y permiten conocer qué es lo que ocurre con la apertura del "código Kosice" en cada una de las ediciones. La apropiación o la inspiración en la obra kosiceana ocurrió, ocurre y ocurrirá más allá de la intervención de la Bienal y su espacio de influencia. La Bienal simplemente permite, *me* permite, hacer el análisis de las citas, las apropiaciones y las re-interpretaciones como una estrategia de preservación en tanto la filiación entre el origen y sus derivados puede ser trazado.

En propuestas como la Bienal Kosice, la obra deja de ser entendida como un conjunto de unidades discretas que deben ser mantenidas y sobre las que se deben aplicar/desarrollar estrategias y herramientas de conservación-restauración, convirtiéndose en una visión del mundo que vive en tanto sirve como fuente a otras producciones artísticas. La obra de Kosice es movimiento, es *fluir*, es *invención*. Como diría Víctor Vasarely: "Es por el agua y el movimiento, del cual Kosice forma parte, que el nuevo pensamiento plástico estará presente en las extensiones físicas del mundo, en las prolongaciones infinitas de la conciencia universal" (Víctor Vasarely sobre Kosice, París, 1961). Como movimiento, *fluir* e *invención* también puede pensarse su preservación.

Me interesa rescatar una parte tal vez menos visible del movimiento que la Bienal supone. Análogamente al museo que permite observar el envejecimiento prematuro de algunos materiales, incidiendo en las decisiones que se toman en el taller de cara a la producción de las obras presentes, la Bienal, que expresa una diversidad de miradas sobre la obra del artista, también ha movilizó cambios en el propio quehacer de Gyula Kosice; siendo que la preservación en este caso no opera sólo como un fenómeno de permanencia hacia el futuro, sino también como una retro-alimentación de la producción:

No de forma directa, no a nivel estético. Ver las obras de los demás artistas no modificó su producción estética, pero sí, su búsqueda de nuevos horizontes. Especialmente con la primera bienal, que fue la primera experiencia de ver varios artistas produciendo a partir de su propia

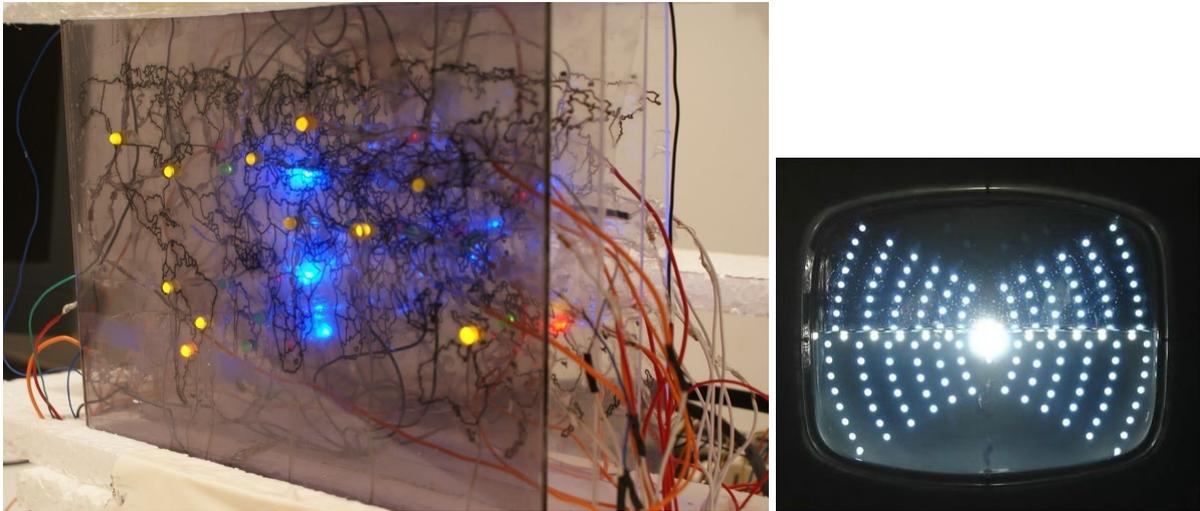
producción (...) entró él en contacto con producciones e incorporaciones de nuevas herramientas tecnológicas y nuevas homologaciones entre ciencia, arte y tecnología que a él le abrieron la cabeza en su momento y comenzó a experimentar... incluso ha tenido varios proyectos de obra que no se han podido concretar por no existir la tecnología en Argentina o por no saber nosotros manejar esa tecnología porque era algo muy nuevo en ese momento. Pero todo eso fue disparado por la Bienal, por la búsqueda de nuevas formas de expresión, especialmente a partir de las nuevas tecnologías (Pérez Fallik).

a. Gotas de luz

Marina Zerbarini es una de las artistas que participó en la primera edición de la Bienal Kosice, cuya propuesta fue "Agua, Luz, Movimiento". Su proyecto *Gotas de luz* recibió una mención del jurado y se expuso como una versión en pantalla que posteriormente pudo concretarse como instalación física, aunque en un formato más pequeño del previsto (ver imagen 48). La obra consta de un mapa con leds que recibe, a través de la web, datos satelitales del estado del clima en distintos aeropuertos del mundo. Tal como se describe la obra en la web de la artista: "...la intensidad del viento, el agua caída y la humedad serán algunos de los datos necesarios para alimentar y encender electrónicamente y en tiempo real los leds de colores insertos en el mapa (...). La programación de la obra permitirá acceder a la información en tiempo real y realizar comparaciones con bases de datos de años anteriores". La propuesta de Marina Zerbarini convivió (convive) con otras obras de Christian Wloch, Proyecto Biopus, Martín Bonadeo, Paula Rivas, Joaquin Fargas, entre muchos otros creadores. Cada una puede leerse como un nodo que aporta al conjunto de prácticas y discursos que conforman la preservación de la obra de Kosice y su persona.

En relación a su participación en la Bienal y su conexión con la obra de Kosice, Zerbarini explica:

Yo entendí que en realidad lo que a mí más me impactaba de la obra de Kosice, y de Kosice mismo, que lo conozco en forma personal, era su creatividad y su genio, como para poder pensar otras ideas y otros mundos. Entonces, tomé el tema del agua (...) pero no lo trabajé exactamente como lo trabajaría él en concreto, sino que tomé el tema con cierta libertad (...) De la llovizna, la lluvia, la nieve, el hielo, de todas las posibilidades climáticas yo tomé el agua. O sea que mi relación con la propuesta de él tuvo una resolución más conceptual, y de alguna manera también considerando la forma de mi propia obra y de mi propio tiempo (Marina Zerbarini)



Imágenes 48 y 49

Izq. *Gotas de luz* (2012) Marina Zerbarini. Acrílico, leds. 100 x 50 cm.

Der. *TV hidraulizada* (1960) Gyula Kosice. Agua móvil, acrílico, luz. 58 x 69 x 25 cm.

La Bienal, frente al museo, permite preguntarse cómo se preservará mejor, por ejemplo, la gran obra del artista, su *Ciudad Hidroespacial*. ¿Será a través de la labor del museo, en tanto que conserva y restaura cada una de las partes que la conformaron originalmente? O, en cambio, ¿será a través de las obras que tantos artistas han propuesto para habitar ese espacio imaginario, eje temático de la segunda edición de la Bienal Kosice?

La posibilidad de la permanencia de la obra kosiceana está inmersa en cada una de estas dos formas de preservar y difundir la creación y la figura del artista, sin embargo no se limita exclusivamente a ellas. Depende de ellas tanto como de otras tantas prácticas que operan sobre la obra del artista, actualizándola cruzándose con la crítica, la historia, la curaduría, el archivo, la investigación y la producción artística.

b. Reinterepretar en cruce con el código y la cultura libre

El modelo de producción que fomenta la Bienal Kosice puede ser puesto en diálogo con las nociones de remezcla (a partir del código libre) y de obras derivadas (a través de licencias copyleft) en tanto modelo que reconoce el trabajo previo, pero al mismo tiempo otorga libertad de creación y circulación para los bienes culturales.

Código fuente en la computación se denomina a un conjunto de líneas de texto que funcionan como instrucciones que una máquina seguirá para ejecutar un determinado programa. El código será de fuente abierta, o libre, en tanto y cuanto cualquier pueda tener acceso al mismo, y estudiar su contenido, conocer los detalles de su funcionamiento, cuando no, utilizarlo y modificarlo. Si en los inicios de la programación, todos los códigos eran de fuente abierta, con la comercialización de los programas y el usufructo de las empresas, el código pasó, en la mayoría de los casos, a ser privativo. Por tanto, lo que en los inicios de la programación era una práctica común (compartir el código) se transformó —a partir del descenso del precio de los ordenadores y la conversión del software en un producto vendible— en una práctica que puede adoptar una faceta disidente o desobediente, como mínimo, puede encarnar una postura política (sobre todo en el terreno del arte de los medios, en tanto que en el espacio del diseño tecnológico esta afirmación debería ser revisada).

Richard Stallman, pionero del software libre, sintetizó en la creación de la Free Software Foundation (FSF) las cuatro reglas básicas para que un programa pueda considerarse libre: libertad de ejecutar el programa, para cualquier propósito; libertad de estudiar cómo trabaja el programa, y adaptarlo a las necesidades de cada quien; libertad de redistribuir copias; y libertad de mejorar el programa y publicar sus mejoras. Para todas estas libertades el acceso al código fuente es una condición necesaria. Para poder garantizarlo, junto con las libertades emergió el copyleft como una proclama para la protección del software libre y sus derivados (en la década del '80 la FSF creó la Licencia Pública General, GPL, por sus siglas en inglés y a partir de allí se han desarrollado diferentes licencias con el mismo horizonte a legislar). Las licencias “libres” en sus variedades y tipologías se han extendido a otros ámbitos de la producción de conocimiento, y no necesariamente su evolución ha estado “aprobada” por los fundadores de esta filosofía (Stallman, por ejemplo, rechaza abiertamente las extendidas licencias creative commons).

En relación a la preservación del arte de los medios que trabaja con códigos informático, la posibilidad de acceso al código fuente puede no ser suficiente, pero seguramente es una condición necesaria para implementar algunas de las estrategias clave en este terreno, como por ejemplo la migración.⁷⁸ El acceso al código equivale a la capacidad de leer las instrucciones que regulan el comportamiento de una obra y comprender los algoritmos que generan sus

⁷⁸ He realizado una primera reflexión sobre la conexión entre la cultura libre y la preservación en “Conservación, arte, código libre y copyleft” (23 de marzo de 2010) publicado junto con Raúl López en Taxonopedia: <http://taxonopedia.net/taxonopedia/?p=169>

acciones. El registro audiovisual de un pieza interactiva —aún cuando sea lo más completa posible— sólo permitiría observarlo, e intuir la forma de recrearlos o re-escribirlos. Considerando la rápida obsolescencia de programas y plataformas, no poder acceder al código de una pieza codificada en un sistema discontinuado, es prácticamente equivalente a perder la obra (la emulación sería una de las estrategias posibles a implementar, con los altos costes y las dificultades mencionadas en el capítulo II). Lino García Morales (2014) explica la importancia de la utilización del código libre en el arte de los medios como facilitador de su permanencia en el tiempo, en los siguientes términos:

...tiene mayor soporte y compatibilidad a largo plazo (la pérdida de soporte es un catalizador de la obsolescencia). Utiliza formatos estándares lo que permite elevar la interoperabilidad entre sistemas (condición mediante la cual los sistemas heterogéneos pueden intercambiar procesos o datos) evitando incompatibilidades (el uso de estándares facilita la integrabilidad, flexibilidad, modularidad y escalabilidad). El acceso al know-how y a la documentación (...) permite construir sistemas más seguros sin puertas traseras. La reutilización de los sistemas es transparente y sostenible. El funcionamiento e interés conjunto de la comunidad ha demostrado mayor agilidad en la corrección rápida y eficiente de fallos (García Morales, et. al., 2014)

Las licencias copyleft, por otra parte, también aportan a las posibilidades de preservación de una obra. Lo hacen en muchas formas posibles, desde permitir una mayor circulación y consumo de los bienes culturales —lo que redundaría en ampliar las chances de ser preservados en alguna forma—, hasta en los casos en los que el tipo de licencia lo permita ser apropiados, transformados renacer en otras obras.

Generalmente las referencias a la preservación en el arte, incluso en el arte de los medios, se piensa en base a objetos y/o proyectos como expresiones singulares. No importa cuan abiertos, interactivos o colaborativos sean, la preservación aborda individualidades. Si dentro del espacio de la preservación se piensa en términos de ‘ecosistema’ suele ser en relación a la posibilidad de pervivencia de esa obra o proyecto específico que se quiera mantener activo en el tiempo.

La acción de los museos es más parecida a la de un jardín botánico que a la de una reserva natural. Un jardín botánico es una colección de individuos elegidos con criterio curatorial cuyo resultado difiere del entramado de especies que encontramos en la naturaleza. Pero, ante esto, podríamos preguntarnos: ¿no se interrelacionan las obras de arte?, ¿no dialogan, generan alianzas o batallan contra otras obras o artistas?, ¿es posible aislar una obra, sacarla del contexto, y que siga

significando de la misma manera? ¿O será la acción de los jardines botánicos y de los museos de arte la de generar nuevos hábitats para algunos individuos e intercambios entre los diferentes ecosistemas? (Romano, 2009)

El problema principal de mantener (o crear) ecosistemas en el arte radica en cómo esas obras o proyectos se desenvolverán en el mismo. El Taller-Museo Kosice opera bajo esta lógica: la selección y exhibición de obras, proyectos y documentos vinculados a Gyula Kosice que en su conjunto e interacción permitan dar cuenta de la visión del mundo que desea resaltar el artista sobre su propio trabajo.

La Bienal Kosice, por otra parte, opera en un sentido completamente divergente. No ve obras individuales a ser preservadas, comentadas o transmitidas, sino que abraza el corpus, la totalidad. Una totalidad como universo de orígenes diversos, que no diferencia entre obra, documento, proyecto, universos o discursos kosiceanos. La obra de Kosice se abre como un espacio de posibilidades o incluso, una caja de herramientas. En este sentido, la Bienal se comporta análogamente a la lógica del código fuente, abierto, de la remezcla en la cultura libre.

Una gran parte del arte de los medios opera en base a mecanismos que están vinculados con la transversalidad del código empleado que en muchas ocasiones es creado a partir de la transformación de fragmentos existentes, y que, idealmente, pasará a formar parte de repositorios y librerías para que otros creadores lo apropien. Aunque "no quede nada" del individuo, del producto (léase obra, proyecto, acción) acabado, en el funcionamiento de otros programas se preservará parte de su lógica (su algoritmo de funcionamiento). ¿No es, acaso, para muchos artistas contemporáneos el código la especificidad y donde radica el valor de su obra? ¿No podría ser ésta, entonces, una forma de preservarla haciéndole justicia a su propuesta estética? Sebastián Mealla dice al respecto:

O sea, la idea de repositorio en la computación es fundamental, es básica. La idea de cómo tener repositorio de código es básicamente cómo funciona el mundo ahora. Si vos sos programador siempre querés volver a tu código, querés aumentar tu código, compartir con otros, trabajás con un repositorio. Entonces, la idea de archivar, la idea de documentar, la idea de comentar es súper necesaria porque es la forma que tu producción se vuelve clara no solamente para uno, si no para compartirla con los demás. Yo creo que eso está muy afianzado en la cultura... no solamente en la cultura, digamos, de la ciencia de la computación, si no en la cultura hacker, en la cultura de la

programación creativa y tal, y yo creo que a lo mejor de ese tipo de ejemplos podemos aprender
(Sebastián Mealla)⁷⁹

Las estrategias de apropiación y reinterpretación son parte intrínseca de esta lógica de acción. Si en lugar de observar cada obra y cada código, miramos las obras y los códigos en plural y la manera en la que se entrelazan, renaciendo unos de otros, conectados y compartidos, entonces estaremos viendo el bosque, y no el árbol: otra forma de pensar las prácticas de preservación de nuestra producción contemporánea. Como lo que reiteradamente se han definido en ser: procesos.

La cita, la apropiación y la reinterpretación son procesos ya clásicos en la producción del arte de los medios. El enfoque para su análisis se ha situado en el campo de la historia, la crítica o la estética, en la búsqueda de antecedentes y conexiones con propuestas precedentes como las manifestaciones dadá, el collage, el fotomontaje, o los ready-mades. La remezcla, práctica que puede contener tanto la cita, como la apropiación como la reinterpretación, se ha analizado como "un paradigma cultural y un palimpsesto infinito (...) narración inacabada y relatos colaborativos. Es la sociedad red y ceros y unos. Es repensar y reeducar. Es re-escribir la historia y volver a pensar (Villaespesa, 2008). La reinterpretación se ha abordado como modo de creación, como estrategia para el extrañamiento y la reflexión, como perspectiva; pero menos se ha entendido como herramientas de preservación.

La Bienal Kosice apunta justo a este espacio vacío, permite ver que la cita, la copia, la remezcla, el diálogo, la burla, la reinterpretación y la apropiación, además de herramientas creativas, pueden ser tácticas imbuidas en el terreno de la ecología de prácticas de preservación.

III. Entornos y lugares de la memoria

El Taller-Museo y la Bienal Kosice, tal como se adelantaba en la introducción de este capítulo, ponen en evidencia que 'preservar' no es una acción con límites preestablecidos, y que las diversas prácticas que operan en pos de la permanencia del arte de los medios, adoptan límites y orientaciones diversas. Qué preservar y cómo hacerlo no son preguntas que tengan respuestas

⁷⁹ Las citas Sebastián Mealla son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en Barcelona en abril de 2012 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

a priori, más bien son procesos que en algún momento —aunque no necesariamente— cristalizan en una forma clara y reproducible. El Taller-Museo y la Bienal pueden abordarse como dos prácticas divergentes de preservación entorno cada una de las cuales tendrá su modo de entender los límites entre obra y artista, propio y ajeno, obra y corpus, y por consiguiente, qué debe preservarse, qué puede hacerse y qué no. Cada uno apunta a diferentes procesos de construcción y reproducción de la memoria.

Pierre Nora (1989) describe dos tipologías de espacio para la memoria: los lugares de la memoria [*lieux de mémoire*] y los entornos de la memoria [*milieux de mémoire*]. Los tiempos de la memoria —correspondientes a las sociedades tradicionales— se han extinguido; hoy gobierna la historia como el modo predominante en el que las sociedades contemporáneas organizan su pasado. Mientras que la memoria es de naturaleza múltiple y colectiva, en tanto que específica de distintos grupos humanos (Halbwachs, 1992); la historia, por su parte, puede ser entendida como la cristalización de la memoria, “pertenece a todos y a nadie” (Nora, 1989). La memoria está en permanente cambio, viva; la historia se representa en aquellos espacios ordenados vaciados del sentimiento que acompañan y transforman los recuerdos, y en muchas ocasiones también sus múltiples sentidos: hechos ya interpretados, historizados, pero también por eso, transmisibles en la sociedad actual.

Consecuencia de este pasaje desde la memoria (modo de organización del tiempo y el pasado en las sociedades tradicionales) hacia la historia (modo de organización del tiempo y el pasado en las sociedades contemporáneas) es la creencia en la memoria ya no puede emerger en forma espontánea, en entornos de la memorias. Por tanto, éstos se recrean artificialmente en lugares destinados al recuerdo (p. ej. archivos, museos, monumentos, aniversarios). Los entornos de la memoria —en donde los recuerdos y los olvidos se (re)crean y transforman en sus constantes derroteros— dejan paso a los lugares de la memoria, que simultáneamente son lugares para olvido de aquellos eventos sociales, de aquellas obras de arte, que no fueron elegidos para ser transmitidos en una determinada coyuntura política (Meusburger, P., Heffernan, M., & Wunder, 2011).

Pero este movimiento desde los entornos a los lugares de la memoria no han sido aceptados tan fácilmente. Desde la década del '80, y sobre todo gracias a los movimientos post-coloniales y multi-culturales, se reavivó el debate sobre la memoria como un ejercicio colectivo de revisión del pasado, que no podía delegarse en las instituciones y monumentos creados explícitamente y destinados para este fin:

El resurgimiento del interés en las memorias culturales colectivas tanto del público como de los investigadores desde 1980 se puede considerar un fenómeno genuinamente global y es, hasta cierto punto, paradójico. La memoria es una forma de comprensión temporal asociada con sociedades tradicionales, no-industrializadas, más que con el mundo globalizado, móvil, y desarraigado de hoy (...). Sin embargo el crecimiento de la auto-consciencia de la sociedad posmoderna, post-colonial y multicultural, parece haber reanimado la memoria como una fuerza social, cultural, y política con la que desafiar, si no abiertamente rechazar, los mitos fundacionales y las narrativas históricas que hasta ahora han dado la forma y el significado a las identidades nacionales e imperiales establecidas (Meusburger, P., Heffernan, M., & Wunder, 2011)

La memoria, entonces, se nos presenta en una doble faceta. Por un lado, como el modo en el que tradicionalmente se reconstruía el pasado, y por ende se forjaban los lazos sociales de un determinado grupo. Por el otro, como una herramienta contemporánea de reivindicación de las historias relegadas, las geografías no exploradas, los grupos sociales sin voz en los medios, las producciones artísticas no legitimadas... Esta segunda función de la memoria como elemento desafiante de cánones establecidos, la acerca en su sentido político a la genealogía de la historia, y subsecuentemente a la arqueología de los medios.

El Taller-Museo Kosice es un lugar para la memoria por excelencia. Aún cuando su *modus operandi* y sus ambiciones exceden las de un museo tradicional, su propósito es convertir la obra viva de Kosice en monumentos: visitable, conservable, transmisible, analizable.

La Bienal, por su parte, produce un entorno en el que trabajar con la obra y los mundos kosiceanos: experimentarlos. En los procesos de trabajo sobre la obra, su apropiación y transformación, su reinterpretación, su renacimiento y transmisión, la obra vive y se recuerda. La Bienal es un entorno en donde ejercitar la memoria. La memoria entendida como reconstrucción. Una lectura animada por la propia visión de Kosice de su obra, como un todo y un fluir, como la posibilidad de mutación.

IV. Conclusiones del caso

“¿Qué importa si el pasado coincide o no con el recuerdo cuando lo que en realidad juega un papel en el presente es lo que se recuerda, es decir, lo que se cree cierto, la imagen del pasado, a fin de cuentas, reelaborado recursivamente a lo largo de cada uno de los instantes anteriores del presente?” (Berenguer, 2007).

En la búsqueda y recolección de prácticas divergentes de preservación durante el trabajo de campo desarrollado en Argentina he hallado la Bienal Kosice. La Bienal se erige como un caso singular y muy significativo de prácticas de preservación del arte de los medios vinculadas a estrategias de apropiación, cita y reinterpretación. Singular en tanto que no se han recabado otros casos de complejidad equivalentes. Significativo porque permite sacar a la luz temas y procederes que dan cuenta de muchas otras prácticas que no han logrado calar como casos abordables, pero que crecen y se desarrollan en la escena artística actual.

Las prácticas que se despliegan a través de la Bienal Kosice mantienen lazos muy estrechos con los valores del código y la cultura libre que emergen en el seno de la cultura digital. La conexión entre los procesos de creación que se dan en el entorno de la Bienal y aquellos que operan en las propuestas de la cultura libre, abren una grieta en cualquier intento de clausurar el sentido de la preservación, y exponen en toda su fuerza el significado de las tácticas de apropiación, cita y reinterpretación en este terreno.

El análisis que se ha llevado a cabo en paralelo al Museo-Taller, permite ver como éste y la Bienal apuntan a dos espacios diferentes para la práctica de la memoria: los lugares y los espacios, tal como los definiera Pierre Nora (1989). Mientras que el primero se asocia con la monumentalización y cristalización de aquello que ya no es parte activa de la vida en las sociedades contemporáneas, pero que sin embargo desea mantenerse; el segundo es vida, es fluir, es creación y movimiento. Son zonas de memoria reivindicativa de la cultura digital.

Las tareas del Museo-Taller en relación a la conservación, a la restauración y al legado de la obra kosiceana emergen como ordenadas y claras. El Taller-Museo Kosice es el espacio por excelencia en el que Famas se sienten a gusto, un entorno para estabilización. La Bienal — centrada en la producción y la re-interpretación de la obra y los mundos kosiceanos desde las poéticas y convicciones de diversos artistas— torna menos evidente, o menos previsible, los modos en los que influye en la preservación y transmisión de los mundos del artista. La Bienal es un espacio poblado de cronopios, vivo, abierto hacia el futuro.

I. Un no-caso

Cuatro casos y una búsqueda: un "no-caso". Aquello que atraviesa la investigación, que emerge de las entrevistas y los datos, que se desliza de los estudios de caso y que se lee entre líneas en la literatura, pero que no ha cuajado, que no se ha convertido en caso. Que no puede ser caso, en tanto que se puede intuir y esbozar, pero nunca se llegará a constituir. Es aquello que no se preservó, en ninguna de las formas de las que esta investigación da cuenta, ni en ninguna otra de las posibles. Es lo que está perdido momentánea o inevitablemente en el mundo y en la historia. Es aquello que moldea la memoria: el olvido.

"El olvido ocurre de manera silenciosa y no espectacular en todos lados. Recordar es siempre una excepción improbable", afirma Aleida Assmann (2013) en la conferencia pronunciada en *Total Recall*, una edición del Festival Ars Electronica dedicada específicamente a la "evolución de la memoria" en el era digital. Sin embargo, aún siendo más frecuente el olvido que el recuerdo generalmente el segundo se configura como el centro de atención. Posiblemente este desequilibrio radique en el "problema" particular que la modernidad tiene con el olvido (Connerton, 2009) entendido como un miedo a la amnesia y a la desconexión con el pasado. Una fobia que ha llevado a que una gran cantidad de estudios contemporáneos sobre la memoria — que atraviesan un boom "de proporciones sin precedentes" (Connerton, 2009)— reificaran solo un aspecto de la misma (el recuerdo, y la importancia de recordar, o más bien, la urgencia por no olvidar).

Haciéndome eco de las palabras de Aleida Assmann, no puedo sino plantear que la presente investigación, que trata sobre las prácticas divergentes de preservación del arte de los medios y los elementos que intervienen en la construcción de su memoria es, tanto o más aún, una tesis sobre las diversas formas de palear la desaparición y resistir el olvido. En el transcurso de esta investigación, la preservación y la memoria me han llevado inevitablemente a aludir a algunos de sus contrarios aparentes, sus sombras y sus desvíos: la no preservación, la desaparición, el descuido, el abandono, para la primera; la omisión, la injusticia, la historia, incluso el archivo, para la segunda. El presente capítulo busca darle un lugar propio a estas alusiones dispersas,

busca constelar algunas formas del olvido (o tal vez habría que decirlo ya: unos modos de olvidar) vinculadas a la ausencia de preservación del arte de los medios.

El recuerdo no es aquello que se practica activamente, mientras que el olvido es un resultado no deseado. El olvido puede ser entendido como el motor de la memoria: moldea mundos. Y aquí, cabe introducir un punto fundamental: para que algo pueda ser olvidado, antes debe haberse constituido como una impresión en la memoria y haber sido elaborado como una primera instancia del recuerdo: "lo que olvidamos no es la cosa en sí, los acontecimientos «puros y simples» tal y como han transcurrido" (Augé, 1998). Lo que olvidamos no es una exterioridad absoluta, sino "el producto de un primer tratamiento (la impresión) del cual el olvido no sea tal vez otra cosa que la continuación natural" (Augé, 1998). Siendo esta la definición que adopto para el olvido, tiene potencial de revertirse.

En el capítulo VIII, ya he incidido en el proceso actual de revitalización que atraviesa la memoria en la cultura digital, articulando la propuesta de Pierre Nora sobre los *lugares y entornos* de la memoria, con el caso de estudio del Museo-Taller y la Bienal Kosice. En diálogo con la propuesta de Nora, Toni Judt señala que: "a juzgar por la desaparición virtual de la narrativa histórica de los curriculums de muchos sistemas educativos, incluyendo el Americano, llegará pronto el tiempo en el que para muchos ciudadanos, gran parte de su pasado común estará constituido por algo más parecido a un *lieux d'oubli*, reinos del olvido —o, incluso, reinos de la ignorancia, en tanto que habrá poco para olvidar" (Judt citado en Connerton, 2009). Rescato la noción de *lieux d'oubli*, en tanto que desde el punto de vista de esta tesis, los lugares de la memoria [*lieux de memoire*] nunca han dejado de ser simultáneamente lugares para el olvido: hablar de *lieux de memoire* es invocar simultáneamente a los *lieux d'oubli*.

El olvido está imbuido en el recuerdo; la memoria necesita del olvido en tanto que algo (mucho) debe ser olvidado para que alguna cosa pueda ser recordada. En este sentido Aleida Assmann habla de la "excepción" improbable del recuerdo, y Marc Augé apunta que "la pérdida del recuerdo toma otro sentido cuanto se percibe como un componente de la propia memoria" (1998). El olvido es entendido como la superficie posibilitante de la memoria: "Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo" (Augé, 1998). Recuerdo y olvido se conjugan en la búsqueda de un equilibrio que permite dejar lugar al surgimiento de nuevos recuerdos, a su transformación, a su desarrollo:

Los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla (...) El océano durante milenios ha proseguido ciegamente su labor de zapa y de remodelado, y el resultado (un paisaje) debe forzosamente indicar algo, a quienes saben leerlo, de las resistencias y fragilidades de la orilla, de la naturaleza de rocas y suelos, de sus fallas y fisuras... Algo indica también, naturalmente, del empuje del océano; pero la fuerza y el sentido de éste dependen también de las formas del relieve submarino, esa prolongación del paisaje terrestre... Algo pues, en definitiva, de la complicidad entre la tierra y el mar, mediante la cual ambos elementos han contribuido al largo trabajo de eliminación cuyo resultado es el paisaje actual (Augé, 1998)

"El olvido, en suma, es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de ésta" continúa Augé. Curiosa metáfora la del mar y la orilla, que el autor completa mencionando los islotes, las rocas, los fragmentos diseminados en el mar que permiten reconocer la pertenencia, pero no restituir la coherencia perdida. A esta metáfora de corte natural, personalmente agregaría la *intervención voluntaria*, política, en las costas, en tanto que "conservar sin elegir no es tarea de la memoria" (Todorov, 2000), y por ende la mano que construye dársenas modificando el paisaje, que a su vez condiciona el movimiento del mar, mientras que éste re-dibuja nuevamente la costa. Ensamblaje que moldea recuerdo y olvido en un solo movimiento, producto de negociaciones pasadas e imperceptibles, conformadas por elementos de diferentes procedencia que trabajan como una unidad, aún sin serla, cuya cohesión se mantiene bajo relaciones de complicidad (en el mejor de los casos) o bien de sumisión y negación.

Negociaciones y negaciones. Complicidades. Ensamblajes. Los silencios entre líneas del recuerdo. Piezas del rompecabezas del olvido, casi inasible, del que en esta tesis presento cinco modos posibles de constituirse, y que narraré a continuación.

II. Practicar el olvido

La memoria y olvido no son términos opuestos. El olvido se opone a la preservación, no a la memoria (Todorov, 2000). Asimismo, cabe considerar que no hay *un* olvido, como no hay *una* memoria. Paul Connerton, en su libro *How Modernity Forgets* (2009) presenta cuatro instancias en las que se practica el olvido en la sociedad contemporánea: el olvido del trabajo, el olvido del consumo, el olvido de las estructuras o carreras profesionales y el olvido de la producción de

información. Están instancias de amnesia compartida permiten la compresión (y aceleración) del tiempo mediante el cual se estructuran las experiencias temporales de una persona en la cultura contemporánea. Esta aceleración temporal, se verifica en el escenario artístico en forma de rápido envejecimiento de formas culturales, de obsolescencia (programada) de las tecnologías y de un gusto y una necesidad casi vital por lo nuevo en el corazón de las instituciones (Groys, 2003). Richard Rinehart y Jon Ippolito (2014) examinan como la obsolescencia, producto de esta aceleración temporal, produce el "borrado de la creatividad contemporánea" —posibilitando el olvido— a través de tres dispositivos de obsolescencia fundamentales: la tecnología, las instituciones y la legislación.

Para abordar la no preservación y el olvido en el marco de esta investigación he tomado con cierta libertad las "formas del olvido" en el contexto de las prácticas culturales propuestas por Aleida Assmann. Las he conjugado con obras y proyectos que tratan la pérdida y la desaparición en el arte de los medios en Argentina (en tanto que a través de ellas se nos permite asir, por un momento, lo elusivo del olvido), y con las declaraciones recogidas en las entrevistas producto del trabajo de campo, las observaciones y otras fuentes documentales y de la literatura. Assmann denomina indistintamente figuras o marcos (*frames*) a estas formas en pos de crear una interfaz para la observación de los modos en los que se organiza discursiva y materialmente el olvido, y los valores asociados a esos modos. Las formas del olvido de Assmann dan cuenta de una abanico de situaciones en donde se verifica la no preservación, el desplazamiento, la ausencia del recuerdo, la supresión, la eliminación en sus dimensiones discursivo-materiales. Son modos de olvidar —de una fuerte impronta política— requieren inscribirse en coordenadas espacio-temporales concretas. De las siete formas propuestas por Assmann, he tomado cinco (y las he apropiado con cierta libertad) para explicar los hallazgos del trabajo empírico de este capítulo: 1. el olvido automático, 2. el olvido selectivo, 3. el olvido de la preservación, 4. el olvido agresivo (dentro del cual incluyo el olvido defensivo) y 5. el olvido constructivo (que tomo como uno con el olvido terapéutico).

Ahora bien, mientras que Aleida Assmann se refiere a las *formas del olvido*, personalmente prefiero el verbo por sobre el sustantivo, proponiendo un recorrido sobre las *formas o modos de olvidar* el arte de los medios. Inspirada en la propuesta de Daniel López Gómez (2014) de trabajar en términos de *modos de extitucionalización* el concepto de extituciones de Michel Serres (1995), propongo análogamente un recorrido que no busca cartografiar el 'olvido' del arte de los medios, sino los modos de olvidarlo. De esta forma, busco describir procesos en los que opera el olvido como vector de dispersión (como fuerza centrífuga) sobre la unidad del

recuerdo (lógica centrípeta). La búsqueda de formas del olvido, como sustantivo, puede confundirse con el deseo de descubrir algo ya dado, y abrir la posibilidad del reconocimiento, activando de esta manera una clausura interpretativa a hechos que no encajan en una u otra forma (recuerdo y olvido). Pensar los modos o formas de olvidar, como verbo, me puso ante el reto de interrogar el campo sin la necesidad de identificarlo a priori con tipologías preestablecidas y “encontrar y describir mecanismos específicos” (López Gómez, 2014) de producción de olvido, ancladas en el trabajo empírico desarrollado.

Como resultado parcial de la búsqueda de los modos de olvidar para el arte de los medios, he bocetado algunas de estas formas cuyos núcleos buscan abarcar olvidos temporales, geopolíticos, materiales y deontológicos. No se presentan como forma definitiva sino como una imagen hecha a mano alzada, como una impresión que hila lo indecible, trazos de lo apenas perceptible, de los movimientos y procesos que cortan las conexiones entre huellas y disipan la oportunidad del recuerdo.

1. Olvidar automáticamente, en presente continuo

Ni una sola palabra de amor. La historia de Enrique y María Teresa (2011) de El Niño Rodríguez⁸⁰ es una obra de video producida en la intersección de las estrategias del *object trouvé* y el *found footage*. Son poco más de 8 minutos de video en el que se escucha el audio real de una mujer, María Teresa, mientras en la imagen una actriz gesticula cual si las palabras salieran de sus propios labios. Grabada en distintos planos, la mujer mira a cámara con un cansancio creciente, mientras transcurren una veintena de recados, y reclamos, que María Teresa graba en el contestador de Enrique, quien se infiere es su pareja. Mensajes que Enrique nunca ha borrado, ni al momento de deshacerse del aparato.

El audio con el que se realizó este video “surge a partir de una grabación anónima encontrada en un cassette dentro de un contestador automático que fue comprado en un mercado de las pulgas en Rosario, el 2002. Alguien subió la grabación a Internet, la vimos y nos contactamos con el comprador para comprobar la autenticidad de la grabación” (Javier Rodríguez entrevistado por de la Rivera, 2013). El primer audio es un simple: "Hola Enrique, soy María Teresa, llamame. Son las 8:20. Hasta luego". Luego hay mensajes que de tan extensos se cortan

⁸⁰ Se puede consultar el video *Ni una sola palabra de amor. La historia de Enrique y María Teresa* y su ficha técnica en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/37907298> (14/05/2015).

en la mitad, como aquellos en los que María Teresa entabla monólogos con la máquina contestadora, como si a través de ella pudiera convencer a Enrique que responda a sus llamados. El siguiente parlamento promedia la cinta, y es a partir del cual se ha titulado la obra:

Lamentablemente siempre hablo con un aparato, como cuando hablo con vos: hablo sola. Me pedís un toallón y una toalla. ¿No es una ambivalencia? Venís a hacer una propuesta para volver y me pedís un toallón y una toalla. ¿Qué quiere decir eso? El tratamiento psiquiátrico que necesitas no lo pedís directamente. Es por si las moscas. Y después la ausencia, Ausencia, AUSENCIA. ¡Ausencia en toda mi vida! **Y no amor, jamás, ni una sola palabra de amor...** (Parlamento extraído de *Ni una palabra de amor*)

El audio y junto con él también el cortometraje terminan cuando Enrique atiende el teléfono, en medio de un sueño que aparenta profundo, y comienzan a hablar. Enrique de pronto se da cuenta que la conversación está siendo grabada, y entre insultos apaga la máquina. Dado el impacto de *Ni una palabra de amor*, la obra fue reseñada en varios medios y emitida por la televisión. Luego de 24 años —los mensajes datan de 1998— Enrique y María Teresa, quienes siguen siendo pareja al día de hoy, se reencontraron con sus voces y conversaciones del pasado (ver imágenes Imágenes 50 y 51).

El olvido automático, tal como lo define Aleida Assmann (2013) radica exactamente en lo que esta pieza retrata y *rescata*: en todas las conversaciones cotidianas, en todos los amores de la historia, en los desplantes y las penas que nunca serán contadas, que nadie recordará, que no se transmitirán... Y por cuyo olvido no habría que preocuparse. Si “recordar significa negar el olvido y, como regla, necesita un esfuerzo vital contra el tiempo” (Assmann, 2013) no es de extrañar que lo más habitual en la cultura sea olvidar. En este sentido, olvidar automáticamente es una acción cotidiana, invisible tanto a nivel biológico, social como técnico. Puede ser entendida como una fuerza de cambio y de reciclaje constante y necesario, vinculada al paso del tiempo.



Imágenes 50 y 51

Arriba. *Still* del cortometraje *Ni una sola palabra de amor. La historia de Enrique y María Teresa* (2011) de El Niño Rodríguez.

Abajo. María Teresa junto a Enrique, en una de las tantas entrevistas que ofrecieron luego del lanzamiento del audiovisual.

En términos de preservación, podría decirse que los museos, las colecciones, los archivos y la historia difícilmente puedan constituir prácticas de olvido automático. Las formas del olvido automático encuentran un lugar cómodo en los talleres de artistas, en donde las obras y proyectos en muchas ocasiones no se han congelado, dejando lugar a la posibilidad de la variación, el palimpsesto, e incluso la destrucción, tal como los parlamentos de las conversaciones que mantuve con Silvia Rivas y Ana Claudia García constatan:

...a mi me han pedido de las primeras obras, hay algunas en las que se puede, otras que no se puede... pero por ejemplo para una muestra de Brasil, me pidieron una de las instalaciones de Nota sobre el tiempo y... la rehice... Es decir, tenía material, tenía tomas, por esas cosas que cuando vas por ahí, vas con la cámara, digamos, tenía tomas que tenían que ver con aquello, con imágenes de aquello, a mejor definición, en alta... entonces, la rehice... (Silvia Rivas)

*Algunas veces suelo re-visitarse las obras pero lo hago a partir de un des-montaje. Porque **el des-montaje me permite realizar pequeños giros conceptuales que evitan quedar entrapada en esa especie de fascinación con la imagen terminada, o la obra cristalizada.** Puedo reutilizar parte de los crudos o de las imágenes editadas, ya sea para nuevos videos (presentados como video cinta o video monocal) o para nuevas videoinstalaciones de uno o dos canales de video (Ana Claudia García)⁸¹*

Las variaciones en forma de reconstrucción y el palimpsesto que se verifican en los extractos citados muestran que la preservación en ambos casos (cuando incluye continuidad de la identidad de la obra o cuando implica renacer en otras obras) está poblada de ausencias y de olvidos. En estas prácticas de preservación —como en todas, aunque no siempre sea tan evidente— algo se preserva y algo también se pierde. Y, como en todo ejercicio de la memoria, mientras algo se recuerda, algo se está olvidando. Muchas veces lo no-preservado deja marcas. En las declaraciones de Silvia Rivas esas huellas se cuelan en la fecha de creación original de la obra a la que se suma la data de recreación/reconstrucción, o también cuando se consignan los procesos de actualización tecnológica. Estos rastros son muestras inequívocas que hablan por sí solas de presencias y ausencias. En cambio, en las obras de Ana Claudia García, —si se las consideradas en forma individual— más difícilmente se perciban las ausencias, los recortes, lo no-preservado.; posiblemente sea a través del corpus completo de su trabajo en donde las marcas de las fluctuaciones de presencias y ausencias se torne visible.

En otras situaciones y para otros artistas lo desechado y lo no-preservado es más difícilmente recuperable; no deja huellas en las obras, ni en el corpus, o bien sus resabios transitan por canales subterráneos prácticamente indecodificables:

*Lo que pasa es que no te da la vida. Y ese es el otro aprendizaje. **Lo único que hay que aprender en la vida es a dejar, a tirar, a perder.** La vida se trata de eso, de aprender a perder. O sea, es así. Las cosas se van, la gente se muere. Entonces, la vida se trata de eso. **Entonces poder hacer eso con tu propia obra me parece súper importante.** La cantidad de información que manejo es realmente mucha. Entonces, no podés con todo. Entonces, me parece que es súper importante aprender a tirar. Con la música me pasa eso por ejemplo, que grabo, grabo, grabo, grabo, grabo y acumulo gigas y gigas de audio que después no me da el tiempo para volver a escucharlas para poder editarlas, por ejemplo. En el caso de la música es re concreto porque tiene una dimensión temporal que no la podés*

⁸¹ Las citas a Ana Claudia García son extractos textuales de la entrevista que le he realizado vía Skype Buenos Aires-Córdoba en septiembre de 2013 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

evitar. Entonces, diez minutos de audio, son diez minutos de audio, que te tenés que sentar a escucharlos si los querés editar (Diego Alberti)⁸²

El olvido automático, en la miríada de formas que puede adoptar, es parte intrínseco del proceso de producción artística. Este modo automático que adquiere el olvido, posiblemente sea el más afectado por los cambios tecnológicos pos revolución digital. La capacidad de registro y de acumulación de ingentes cantidades de información han acorralado esta forma de olvidar acercándola subrepticia y peligrosamente al modo de “olvidar preservando” [que analizaré en el punto 4 de esta sección]. Una reivindicación que aboga por la posibilidad de seguir olvidando automáticamente se encuentra subyacente a la apelación por el “derecho al olvido digital”. Es como si algo de las características de este olvido —que se abre a lo venidero— hubiera perdido su espontaneidad, su aspecto involuntario, su automatismo, y se necesitara recuperarlo.

Así como en su capacidad casi ilimitada de almacenamiento, las tecnologías contemporáneas empujan al modo de olvidar automático hacia el olvido de la preservación, en su aspecto relacionado con la obsolescencia lo vinculan con el olvido represivo (que analizaré en detalle en la sub-sección siguiente). La obsolescencia tecnológica de las obras que son parte de las colecciones de museos han abierto un campo de investigación y experimentación para el desarrollo de estrategias y herramientas capaces de garantizar la permanencia de las mismas en el tiempo. Parte de estas aproximaciones han sido visitadas y analizadas en el capítulo II. Una cara más amarga de la obsolescencia, sin embargo, se muestra cuando las obras están en manos de sus creadores, y el paso del tiempo las apaga sin que nadie, ni ellos mismos, las estén observando. Muchos artistas pierden obras “automáticamente” porque las tecnologías con las que las han creado ha envejecido y ya no son recuperables:

*Ya tengo archivos, los primeros que te dije, que no se pueden ver, **están desaparecidos porque estaban hechos con un formato de Commodore en un disquette, que ya no sé si se podrá leer o no.** También perdí mucha obra en un backup mal hecho de una computadora.*

(...)

*Bueno, después se perdió y se perdió y ya está. Y como es obra de uno, a veces uno no le da tanto valor. Dice, bueno, se fue y se fue, y por algo será. Se pierden. **Se van perdiendo.** Incluso hasta la funcionalidad de una página web de portfolio está ahí como en duda (...) **todo lo que tiene que ver con Internet fluctúa y va a seguir fluctuando. Hasta esa idea de tener un espacio fijo, propio,***

⁸² Las citas Diego Alberti son extractos textuales de la entrevista vía Skype Barcelona-Buenos Aires que le he realizado en abril de 2012 como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

reservorio de obra, después de tres, cuatro años tampoco va a tener mucho sentido (Gabriel Rud⁸³)

El olvido automático simplemente ocurre. Es el olvido que deja lugar para lo nuevo, para la creación, y en ese sentido es un olvido necesario. "Positivo" diría Assmann. Seguramente, tenga también algunos rasgos menos optimistas, sobre todo cuando se torna automático en el terreno del envejecimiento tecnológico y la obsolescencia. El olvido automático es un modo de amnesia que se conjuga siempre en tiempo presente. *Estamos olvidando*, cotidianamente, con un ojo estrábico mirando al futuro, pero en presente continuo.

2. Olvidar reprimiendo (y en conflicto), relegar la dispersión del pasado

Proyecto Archivos del Terror: apuntes sobre el Plan Cóndor (2013) es una instalación del artista Carlos Trilnick que utiliza la revisión performativa del archivo (Osthoff, 2009) como estrategia para visualizar represiones y olvidos que acumula (ver imagen 52 y 53). Trilnick revisita un archivo encontrado en 1992 en Lambaré (Paraguay) propiedad de la policía del gobierno de facto del general Alfredo Stroessner que contiene innumerables documentos específicos de la represión militar en Paraguay, pero también los procedimientos de las dictaduras Latinoamericanas de la segunda mitad del siglo pasado y los dispositivos utilizados en el denominado Plan Cóndor (la sistemática coordinación represiva entre los gobiernos dictatoriales del Cono Sur). Sobre las dimensiones tanto documentales como políticas del archivo, Ticio Escobar, el curador de la muestra "Proyecto Archivos del Terror" dice:

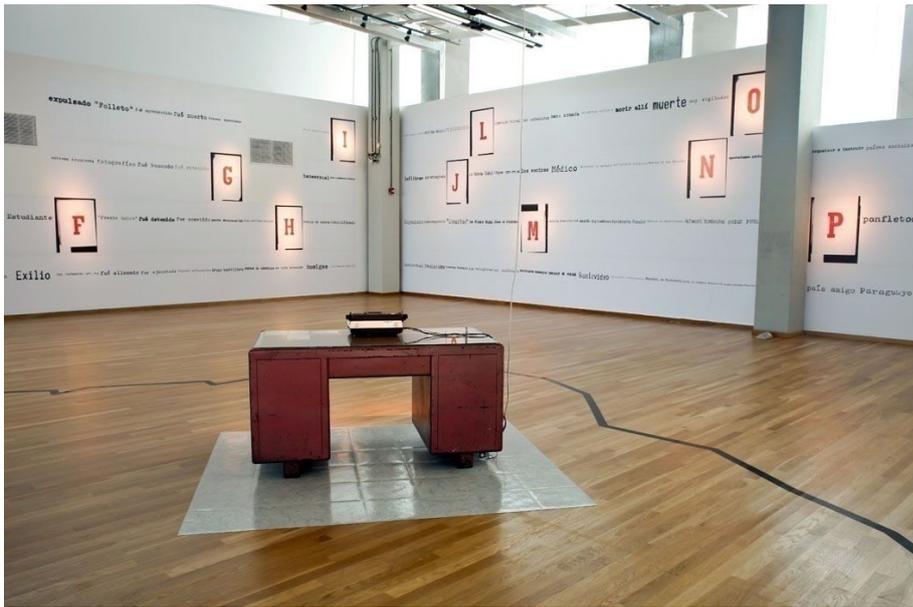
Solo con relación a la Operación Cóndor existen cerca de un millar de documentos, que comienzan en octubre de 1975 con la convocatoria del gobierno de Pinochet a una reunión de inteligencia "en beneficio de nuestros respectivos países", y comprenden el intercambio de prisioneros políticos, así como de fichas sobre éstos y sobre sujetos sospechosos y "misiones secretas" entre los gobiernos aliados (Escobar, 2013).

En 1993 se crea en Asunción el Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos con el objetivo de institucionalizar el archivo encontrado, y "preservar, inventariar, digitalizar, sistematizar y poner a disposición pública la información contenida en el archivo, así como promover investigaciones acerca de ella" (Escobar, 2013). Esta "compleja y

⁸³ Las citas a Gabriel Rud son extractos textuales de la entrevista que le he realizado en agosto de 2011, en Buenos Aires, como parte del trabajo de campo de la presente investigación.

sombría documentación" como la denomina Escobar, empezó a conocerse popularmente con el "Archivo del Terror", denominación que quedó instalada posteriormente en distintos círculos académicos e instancias gubernamentales. A diferencia de lo ocurrido con otros archivos vinculados a períodos de represión y tortura, los documentos contenidos en el "Archivo del Terror" no fueron destruidos por los perpetradores de los crímenes, constituyéndose como una evidencia en su contra: "la aparición del archivo no sólo se vuelve instrumento auto-acusatorio, sino evidencia de un sistema que, aunque había sido padecido por tantos, muchos otros seguían defendiendo o ignorando sus inequidades. Pocas veces puede brindarse la oportunidad histórica de la evidencia, en clave documental y formato de archivo" (Escobar, 2013). La arrogancia y omnipotencia de no haber concebido un sistema político "post Stroessner" jugó un rol importante en la conservación del archivo, y en la posibilidad de recuperación de los documentos que, en tanto buscaban control y avalaban un sistema que pretendía lucir legalidad, registraban con minuciosidad las atrocidades cometidas. El hallazgo de este archivo fue un punto de inflexión en la construcción de la memoria de las dictaduras Latinoamericanas.

Carlos Trilnick acciona creativamente sobre el archivo y su contenido generando un proyecto instalativo que incluye diversos componentes. Por un lado, el escaneo de trescientas palabras clave se montan ordenadas alfabéticamente en las paredes de la sala, de tal forma que animen una doble lectura de las mismas. A través de ellas se puede acceder a la sistematización del vocabulario utilizado en los documentos de la dictadura, al mismo tiempo que se crean nuevas conexiones y cruces terminológicos. Por otro lado, se presenta un tríptico de video instalado en el que una pantalla reproduce un documental sobre el Plan Cóndor y otras dos pantallas las palabras clave de la instalación. En la sala, además, hay un gran mapa de América del Sur esbozado en el piso dentro del que se encuentra un escritorio con una máquina de escribir. Cuando un visitante se acerca, la máquina se acciona automáticamente tipeando la palabra 'sospechoso': "habla de la sospecha de todo ciudadano frente a las dictaduras, sin importar su edad, profesión, e inclusive ideología. Por principio, para toda dictadura, todo ciudadano es un sospechoso" (Trilnick en Rud & Moiguer, 2014).



Imágenes 52 y 53

Arriba. *Proyecto Archivos del Terror: apuntes sobre el plan Cóndor* (2013) de Carlos Trilnick. Instalación montada en el Parque de la Memoria, Buenos Aires.

Abajo. Instalación del Proyecto en el Museo Castagnino + MACRO, Rosario. Fotos extraída de la página web del artista: <http://carlostrilnick.com.ar>

Aleida Assmann (2013) alude al olvido producido por instancias represivas y conflictivas mediante la frase latina *damnatio memoriae* [condena de la memoria], que significa estar condenado a no ser recordado. El olvido represivo procede como una destrucción simbólica del oponente. La eliminación de ciertos nombres o monumentos, la re-escritura de textos, la manipulación de imágenes, la quema de libros, la prohibición de idiomas o dialectos, la negación de pasajes de la historia son algunas de las situaciones que entran dentro de esta tipología del olvido. Dentro del olvido represivo, Assmann también introduce la noción del olvido estructural, como podría ser, la negación de la voz de las mujeres en determinadas sociedades tanto en

tiempo pasado como presente, o de ciertos grupos étnicos. ¿Quién tiene voz para entrar en los archivos, en las colecciones en las bibliotecas? "Para algunos grupos es imposible ser recordados" diría Assmann (2013). El olvido defensivo y cómplice, aquel que protege a los perpetradores, aparece en Assmann como una tipología del olvido escindida del olvido represivo. En el contexto de la presente investigación, la defensa y complicidad, es posicionada como una estrategia del olvido dentro de las formas de la represión, la agresión y la destrucción. La defensa y complicidad emerge, por ejemplo, cuando existe un cambio de política y se intentan cubrir los rastros y destruir las evidencias de las políticas y los crímenes que se han cometido con complicidad de quienes prefieren mirar hacia otro lado.

Proyecto Archivos del terror: apuntes sobre el Plan Cóndor opera justamente en la recuperación de los rastros de quienes han sido objeto del olvido represivo. La represión, la destrucción y la complicidad tienden a anular aquellos hechos, personas, espacios, aparatos, discursos que no encajan con la ideología (represiva o no) dominante. Asimismo, se ponen en relieve aquellas otras personas, espacios, aparatos y discursos que sí concuerdan con dicha ideología produciendo lo que podría describirse como un aplanamiento del pasado, una linealización de la historia. Una Historia que narra y concatena aquello que reafirma su perspectiva, unificando el pasado bajo un manto de homogeneidad y causalidad.

Marc Augé (1998) en su trabajo sobre *Las formas del olvido* propone una serie de figuras del tiempo vinculadas con la memoria: el suspenso, el re-comienzo y el retorno. Esta última figura está estrechamente vinculada con el modo de olvidar reprimiendo, en tanto que se conjuga como pretérito simple y busca "recuperar un pasado perdido, olvidando el presente —y el pasado inmediato con el que tiende a confundirse— para restablecer una continuidad con el pasado más antiguo" (Augé, 1998). El retorno restablece la conexión con un pasado remoto, fomentando la ilusión de continuidad. Es un olvido que permite vivir el tiempo como una historia lineal. *Proyecto Archivos del terror: apuntes sobre el Plan Cóndor* señala el intersticio que el olvido, producto de la represión, puede dejar para la recuperación del recuerdo. La obra de Trilnick opera multiplicando las narraciones sobre el pasado, interrumpiendo así la concatenación *un pasado - un presente*, permitiendo que las historias y los presentes se vuelvan a enmarañar.

Desde el punto de vista de la preservación y la construcción del recuerdo, Richard Rinehart (2014) encuentra un paralelismo sugestivo entre la linealización y/o aplanamiento del pasado y el proceso y cuantificación en la digitalización de productos analógicos. La cuantificación se

refiere a la cantidad de muestra discretas que se deben tomar para producir la ilusión de continuidad en donde solo existen puntos (bits). Internet, el *gran* archivo de la cultura digital, podría estar funcionando análogamente a un cuantificador. Solo contiene muestras discretas, pero se percibe como un espacio continuo (todo aparenta estar contenido en él). No ver lo discreto de Internet, significa quedar inmerso y atrapado en la lógica de aplanamiento de la cultura. Por sobre la rigidez y la dirección monolítica de los relatos que anhelan las continuidades, los pliegues devuelven la dimensión plural al pasado.

La historia que se auto proclama Historia con mayúsculas, Historia General también actúa como un cuantificador invisible. Los diversos movimientos artísticos o las sintopías con otras esferas del conocimiento serán narradas de tal forma que refuercen la continuidad y la identidad de un campo, en el que algunas praxis se incorporan y otras quedan completamente fuera. En contra de los olvidos que permiten linealizar el tiempo, la posibilidad de "grabar y almacenar múltiples, a veces redundantes, a veces conflictivas memorias sobre una obra otorga al historiador mucho más material sobre el que triangular y protege contra la vicisitudes del tiempo" (Rinehart et al., 2014). Contra la tendencia de olvidar reprimiendo, se interpone la la lógica de la dispersión y multiplicidad del presente y del pasado. La necesidad de abrir y trabajar con innumerables archivos del terror.

3. Olvidar selectivamente, los marcos y la recursión

Malvinas30 (2012) es un documental interactivo, transmedia y en tiempo real que reflexiona sobre la guerra de Malvinas a treinta años de su finalización.⁸⁴ El objetivo del proyecto es involucrar a toda la comunidad durante cuatro meses en una propuesta experimental que, cual máquina del tiempo virtual, propone recuperar y volver a la vida hechos ocurridos en 1982. *Malvinas30* trae el pasado al presente, creando un escenario que permite a los participantes transformar el presente y situarse como si estuvieran viviendo aquel trágico año. Este escenario está compuesto por tres ejes. En primer lugar, la "Escritura de la historia en tiempo real" que se articula en la utilización de las redes sociales. Dos cuentas de twitter lanzan mensajes que podrían haberse publicado en aquél entonces, si hubiera existido este medio. La cuenta @Malvinas30 ofrece testimonios alternativos a lo que la prensa argentina y extranjera publicaba en los años '80, mientras que @Soldado30 emula a un colimba de 19 años que postea

⁸⁴ Para ampliar información sobre el proyecto *Malvinas30*, visitar la web: <http://www.malvinastreinta.com.ar/>

sus experiencias en primera persona (el material sobre el cual se inspira esta cuenta lo conforman testimonios recolectados de ex combatientes). Por otra parte, en Facebook y Google se publican contenidos seleccionados de lo que ocurre en otros ejes del proyecto. Haciendo coincidir la fecha y la hora de 2012 con aquella de treinta años atrás, se emitieron cápsulas audiovisuales de la TV de aquel momento. El segundo eje, "Documental transmedia", busca recopilar entrevistas realizadas en el '80 así como producir nuevas, coleccionar mapas y otros objetos capaces de dar cuenta de algunos aspectos de la guerra. Finalmente, el eje "Todos somos Malvinas30" se erige en torno a una plataforma web que permite subir y compartir material libremente.

Entre las acciones que se desarrollaron como parte de este proyecto quiero destacar #FotosPerdidas, cuya propuesta fue contactar con algunos ex combatientes argentinos en Malvinas que aparecían en un rollo fotográfico de una cámara Kodak descartable que el isleño Derek Petterson encontró perdida días después de finalizada la guerra. Petterson conservó la cámara y un tiempo después reveló el contenido. Más tarde digitalizó esas imágenes "sin saber muy bien por qué". Cuando la periodista Alejandra Conti viajó a las Malvinas para hacer el reporte de los 30 años de la guerra, resultó que Petterson le fue asignado como chófer. Allí hablaron de las fotos, y ella se ofreció a publicarlas: "Las puede publicar, si quiere; me gustaría saber si esos chicos sobrevivieron. Tenemos la misma edad" le diría entonces el isleño. *Malvinas30* re-publicó estas fotos y lanzó la mencionada campaña (#FotosPerdidas). Recién un año más tarde alguien se puso por primera vez en contacto: "la foto nº 9 es mi papá (...) muchas gracias a la persona que publicó esta foto. Mi papá sigue vivo y se pondrá muy contento..." (*Malvinas30*).



Imagen 54 Cuatro fotos de colimbas argentinas encontradas por Derek Petterson en las islas Malvinas días después de terminada la guerra.

"Una mala memoria es algo que se cuida, se cultiva" dirá Aleida Assmann (2013). Los ex combatientes de Malvinas, en su mayoría jóvenes de 18 años que hacían el servicio militar (obligatorio en la Argentina hasta 1995) perdieron una guerra a la que fueron enviados a morir por el gobierno de facto en Argentina, sin ninguna posibilidad de éxito, y de la que volvieron ocultándose, como si de polizontes se tratara. Nadie los recibió, luego de su propia 'crónica de una muerte anunciada'. Fue esta guerra la que marcó la decadencia y el final del Proceso. Sin embargo, los ex combatientes —ni los muertos, ni los vivos— han recibido el reconocimiento y homenaje que exigen. Pero los marcos en los que se ejerce la memoria cambian, se transforman, no son estables. Ayer regía un marco que permitió olvidarlos —y por tanto ignorarlos, una y mil veces en sus reclamos invisibles. Hoy, el recuerdo se actualiza en base a otro marco, construido colectivamente, que permite revivirlos, y que se evidencia proyectos como *Malvinas30*.

Dada que la capacidad individual y colectiva de la memoria es limitada, la selección se torna una operación fundamental. ¿Qué, quien, dónde y cómo se ignora? se pregunta Aleida Assmann (2013), basándose en la conceptualización de la memoria colectiva de Maurice Halbwachs (1992) quien propone que tanto lo que se recuerda como lo que se olvida siempre dependerá del grupo de pertenencia. Para Halbwachs la memoria colectiva no es una metáfora, sino una realidad social: "La memoria social requiere gente que la cuide —requiere inversión, compromiso, incluso pasión. No es un set de funciones mecánicas y neutrales en piloto automático, sino un set de valores resguardados y prácticas concomitantes llevadas a cabo por personas" (Rinehart & Ippolito, 2014). La memoria colectiva, producto de las prácticas de negociación, aceptación, rechazo de los recuerdos y olvidos de un grupo, permite una continuidad más allá de la vida de cada individuo y cada generación: "la memoria a largo término de las civilizaciones" (Rinehart & Ippolito, 2014).

Los marcos ("el poder de los marcos", diría Assmann) son las estructuras mediante las cuales el ejercicio de la memoria, y la organización social del tiempo, son posibles. Los recuerdos no pueden emerger si no es como parte de la interacción con otros; incluso nuestros recuerdos más personales son evocados colectivamente y se transforman a lo largo del tiempo. Para Maurice Halbwachs (1992) hay que ser como mínimo dos para recordar, como la otra cara de la misma moneda, para Marc Augé (1998) hay que ser como mínimo dos para olvidar:

Efectivamente todos los planteamientos rituales demuestran que la identidad individual se construye al mismo tiempo que la relación con los demás y a través de esta relación (...) **El vínculo con el tiempo es siempre concebido en singular-plural**. Lo que significa que **hay que ser como mínimo dos para olvidar**, es decir para gestionar el tiempo (Augé, 1998 El resaltado es mío)

Para estos autores, la gestión de la memoria, como la gestión del tiempo, es un acto colectivo, social, plural. La condición "viva" de los marcos para ejercitar el recuerdo y el olvido, permite que historias que otrora no fueran oídas, puedan reivindicarse en momentos posteriores.

El tiempo que se asocia con esa reivindicación y que está imbuido en *Malvinas30* es la *recursión*. La recursión es la aparición del pasado en el presente, pero haciendo hincapié en los *cambios* de esa nueva emergencia. Una irrupción del pasado en el presente de carácter mestizo: lo nuevo y lo viejo se funden en un movimiento que es al mismo tiempo conservación y variación. Erkki Huhtamo (2011) llama a este modo del tiempo *topoi* y lo utiliza como lente para observar los fenómenos cíclicos (las recursiones) en la historia de los medios y especialmente en las prácticas artísticas basadas en el tiempo (*time-based media*). La recursión, como el retorno, es un llamado a la continuidad, pero en este caso una continuidad que no es lineal, sino cíclica y que se sabe posible sólo a través del cambio. *Malvinas30* recupera colectivamente los hijos negados, olvidados y expulsado, sus historias enterradas son re-actualizadas. En otras palabras, *Malvinas30* es un ejercicio de memoria colectiva, conjuga el recuerdo y el olvido en varios tiempos, actualiza el pasado como recursión en el presente.

La revolución digital posterior a la década del '90 ha producido un cimbronazo en materia de memoria colectiva. Por un lado, un gran parte de la producción cultural (p. ej. libros, obras de arte, imágenes) se ha digitalizado, por otro, las estructuras de preservación y archivo de esas producciones también ha virado al universo digital. En el espacio digital, la ontología del archivo y los metadatos son herramientas fundamentales que contribuyen a "dar forma a lo que recordamos y a lo que elegimos olvidar, así como para cambiar la forma en la que escribimos la historia" (Rinehart & Ippolito, 2014):

Como con cualquier tecnología que es adoptada en una escala masiva, los metadatos tienen implicaciones sociales inmediatas. Los mejores estándares devienen en propiedad pública, abiertos a todos. Pero, ¿quién define la comunidad y quien puede decidir qué estándares utilizar? ¿Quién está detrás de los metadatos y que punto de vista esos metadatos representan? (Rinehart & Ippolito, 2014)

Compañías, asociaciones profesionales, bibliotecas se disputan el privilegio de crear los estándares del mercado de una forma *top-down* (de arriba hacia abajo, de unos pocos hacia todos). La incompatibilidad de estándares tecnológicos fue, y sigue siendo aún, un tema de amplia discusión. Es posible aproximarse a la construcción de esquemas de metadatos como 'marcos' (o parte de lo que hace a los marcos) en donde se ejercita la memoria colectiva en la era digital. Y en ese sentido, la politicidad de los metadatos se visualiza en todas sus dimensiones.

Hay casos entre los archivos del arte como el de Rhizome ArtBase que proponen un modelo de catalogación mixto *top-down* y *bottom-up* simultáneamente. Mientras que existe una taxonomía que ordena el contenido del archivo creada por profesionales, a ésta se le superpone una folksonomía de los términos con los que los propios artistas definen su obra. Las folksonomías son utilizadas por redes sociales como Flickr, por ejemplo, y muchas veces "criticadas por los profesionales del patrimonio cultural por ser incoherentes y por su falta de estandarización" (Rinehart & Ippolito, 2014). La propuesta mixta de Rhizome permite incluir terminología de uso popular dentro de un mecanismo de estandarización, los metadatos de un archivo. Compartiendo la postura que el núcleo de la estandarización de metadatos "expresa un punto de vista y enmarca un objeto y su descripción en base a ese punto de vista", Rhizome permite visitar y crear marcos de preservación y recuperación (así como de desecho y olvido) de una forma más plural: "Los metadatos son simplemente un instrumento al servicio de las instituciones culturales y sus valores; pueden ser usados para crear una prisión de inmovilidad y consistencia o para crear un campo de posibilidades que mitiguen el aplanamiento en la misma manera que las múltiples narrativas mitigan la cuantificación" (Rinehart & Ippolito, 2014).

4. Olvidar preservando, reencontrar la simultaneidad



Imágenes 55 y 56

Izq. *Zeitgeist # 424 DS* (2000) Gabriel Valansi. impresión digital c/ marco de vidrio. 116 x 153 cm. propiedad del Museo MACRO desde el año 2003. Donación del artista.

Der. *Zeitgeist # 751 D5* (2000) Gabriel Valansi. Imagen extraída de arte-sur.org.

La serie de fotografías *Zeitgeist* (mostrada por primera vez en 2002) de Gabriel Valansi está conformada por una selección de *stills* (términos que se utiliza para las imágenes fijas extraídas del cine y el arte audiovisual) tomadas de documentales que abordan las distintas guerras que tuvieron lugar durante el siglo XX. Algunas de las fotografías de la serie contienen láminas ópticas que generan pequeños campos de luz visibles intermitentemente (lenticulares), sólo cuando uno pasa por delante de ellas y las mira de reojo. Valansi dedicó dos años a trabajar sobre material de la guerra y rescatar imágenes, eludiendo aquellas que ya han sido transformadas en íconos de la barbarie, e intentando rescatar aquellas otras menos visibles, que operan como puentes o separadores entre secuencias principales. Imágenes perdidas, aún incluso estando registradas.

El conjunto de imágenes de Valansi muestra algo que cada documental en sí no retrata, un substrato común para todo horror, los intersticios en donde la paz *se está transformando* en guerra. En el tratamiento visual de las imágenes Valansi también da cuenta de la idea de la búsqueda de algo perdido: "quiero mostrar que las imágenes se gastan" dice Valansi⁸⁵. En su obra aparecen *drops*, los contornos se vuelven borrosos, se diluyen, se comportan análogamente a la memoria.

⁸⁵ Entrevistado por Susanne Franz y citado en su artículo "Veo luego existo" publicado en *Arte en Argentina*, el 2 de mayo de 2005. <http://www.kunstnarginien.com> [consultado en línea el 17 de mayo de 2015].



Imagen 57 *Zeitgeist # 435 D5*, Gabriel Valansi. Imagen extraída de kunstnargentinien.com

Olvidar preservando da cuenta de aquellas prácticas de cuidado y mantenimiento que, paradójicamente, sintonizan más con la pérdida que con el recuerdo. Son los *frames* que recupera la serie *Zeitgeist*, aquellos que no se volvieron íconos, y aún estando guardados en las películas y documentales *no se ven*. Apunta a aquello que se preserva y se guarda para poder olvidarse. No es una forma del olvido automático: hay coleccionistas, instituciones (museos, bibliotecas, archivos), infraestructuras que protegen determinados objetos y velan para que *supuestamente* no se pierdan, no desaparezcan. Pero aun así, estos objetos no necesariamente están vivos en la memoria. Olvidar preservando configura el olvido por excelencia de lo que ha sido guardado pero aún así está perdido (tal como la historia de las obras digitales experimentales de Andy Warhol revisadas en el capítulo II enseñan). Es el olvido de aquella obra que ha ingresado a una colección, pero se encuentra adormilada a nivel discursivo y político. Es la forma que adopta el propio museo que en pos de preservar, anula o produce olvido. Un olvido muy difícil de detectar en tanto que si una obra forma parte de la colección de una institución de la memoria, pocas veces se cuestiona que pueda estar sujeta a ser olvidada.

Estas obras coleccionadas que el museo es encargado de conservar lidian con el olvido en forma más cotidiana de lo que se podría asumir en una primera instancia. Los almacenes de los museos pueden rápidamente convertirse en espacios para el olvido: "Generalmente, sólo el diez por ciento de la colección de un museo está expuesta en el mismo en un momento dado; hace veinte años, a diferencia de lo que ocurría con las bibliotecas, nadie esperaba encontrar un

catálogo de fichas en el lobby del museo que detallara el otro noventa por ciento" (Rinehart & Ippolito, 2014). Si bien es cierto que una parte importante de los museos ya tienen a disposición del público la información sobre sus colecciones completas online, esto no ocurre en la media de las instituciones de la memoria. En Argentina, la dispersión de la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba) durante los muchos años que duró la remodelación de su sede es emblemática en este sentido. Un patrimonio oculto, dividido, invisible, imposible de reactualizar. Y este caso, extremo, pero no tan diferente de muchos otros, el museo se erige como instaurador del olvido.

Puede ser esta figura de olvidar preservando también aquella que se alinee con la noción de los *abusos de la memoria* de Zvetan Todorov (2000). En donde parece que hay recuerdo, en realidad ya no lo hay. La memoria ha dejado paso al olvido mediante estrategias como la sobreabundancia de información o la musealización de la experiencia. Internet, como archivo universal, también podría adoptar la forma del olvido de la preservación.

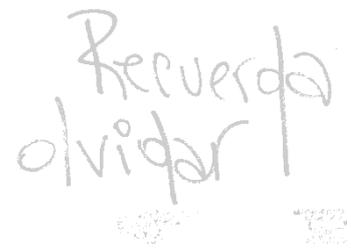
El olvido de la preservación, sin embargo, y como el mencionado caso Warhol/Amiga enseña, deja lugar a la recuperación. Aleida Assmann citando una frase de Friedrich Georg Jünger dice "el olvido de la preservación, de lo que fue pensado, hace posible que re-entre al pensamiento".⁸⁶ La colección, la biblioteca, el archivo crea un espacio entre la ausencia y la presencia, un espacio "purgatorial" de latencia (Assmann, 2013). Guarda objetos que no son parte de una narrativa fija, que necesitan ser actualizados e interpretados, antes de que puedan volver a ser presencia. Esta potencialidad existe, sin embargo, más fácilmente que en otros modos de olvidar.

El olvidar preservando, a nivel temporal, me permite introducir la noción de simultaneidad, como la dimensión espacial en la trama temporal. La simultaneidad permite pensar en términos político-espaciales como centro y periferia (Zielinski, 2010), en los discursos cristalizados de un campo y las prácticas residuales (Bourdieu, 1997), en los nodos de una red (Latour, 1988) y los gradientes de conectividad (Stengers, 2014), en las imágenes-iconos de la guerra y aquellas otras que aún registradas en la misma cinta comportan una ausencia. La frase de Augé "el olvido se conjuga siempre en presente" (1988) toma su sentido más político, incluso me animaría de decir geo-político en este tiempo. La simultaneidad permite espacializar la memoria –el juego del olvido sobre el recuerdo. Podría ocurrir que el olvido ya no esté ligado al tiempo, sino de la ubicación espacial. Y lo que se olvida en un museo, por ejemplo, puede ser recuerdo en otra

⁸⁶ Texto original citado por Assmann: "preservative forgetting of what was thought makes possible its reentry into thought" (Friedrich Geog Jünger, 1957). Traducción propia.

ubicación, en la red sin ir más lejos (y viceversa, lo que se olvida en Internet puede recordarse en una exposición o en un archivo que vuelve a poner en circulación sus sentidos). Gabriel Valansi se reencuentra con la simultaneidad como herramienta política y espacial para paliar el olvido de la preservación.

5. Olvidar creativamente, futuros posibles



Graffiti de Barcelona, un hallazgo de Ramon Sangüesa (2014)

La obra *R.A.O. 1.0 hiperzapping (regulador de ansiedad ocular)* (2010) de Fabián Nonino —mención de honor en la categoría obra realizada del Premio Mamba | Fundación Telefónica— opera desde una lógica que puede ser asociada al olvido constructivo- terapéutico que propone Aleida Assmann (2013). La obra funciona como un remedio para "saciar la ansiedad ocular de dirigir la mirada hacia toda imagen lumínica en movimiento" (Buccellato, 2010). Con el objetivo de liberar nuestro espacio mental y nuestro tiempo para otras actividades, Nonino ofrece una "cura de zapping" en donde 500 horas de imágenes audiovisuales han sido condensadas en un video hiper-acelerado. La experiencia con esta obra interactiva es individual e íntima. El interactor selecciona la cantidad de horas de zapping que necesite consumir —en términos de Nonino "neutralizar"— entre las opciones predeterminadas de 480, 320 o 160 horas, también puede elegir el operador de cable del cual necesite liberarse: "La función de este dispositivo será mantener bajo control ese deseo arrasador de dirigir la mirada hacia toda imagen en movimiento emitida desde el dispositivo que sea. Como un medicamento aplicado a una enfermedad crónica: la patología no desaparece, sólo permanece al acecho y lucha por sobrevivir" (Buccellato, 2010).

Luego de elegir las horas y el proveedor de cable a neutralizar, se coloca la cabeza en un dispositivo diseñado para el fin de la cura, y se permanece allí, en un estado de ensueño y catarsis (ver imagen 58). *RAO 1.0* busca poner en evidencia "eso que empieza de manera

automática y espontánea, y se lo llama “ver”, se transforma en la ceguera común elegida por miles de personas" (Buccellato, 2010).

Imagen 58 R.A.O. 1.0 hiperzapping
(regulador de ansiedad ocular
(2010) Fabián Nonino. Instalación
presentada en el Espacio
Fundación Telefónica de Buenos
Aires entre el 17 de marzo y el 12
de junio de 2010. Curadora
invitada: Laura Buccellato



El olvido constructivo es la posibilidad de un nuevo comienzo. Es el olvido lo que otorga al hombre la fuerza y el coraje de afrontar situaciones difíciles, es el re-comienzo con signo positivo: no significa cubrir las huellas, sino producir una *tabula rasa* en orden de adaptarse rápidamente a una nueva situación. El olvido constructivo es descrito por Assmann como un logro cultural especial: es la figura del fin de la violencia. La memoria como recuerdo no es algo inherentemente bueno, ni el olvido completamente indeseable, es el uso que se hace de ellos los que configuran su valoración (Todorov, 2000). La venganza y el odio, también pueden permanecer vivos mediante el recuerdo. Dentro del olvido constructivo, he introducido también aquella figura que Assmann califica de olvido terapéutico: recordar para poder olvidar, revivir el dolor para superarlo (p. ej. la confesión católica, el psicoanálisis, las comisiones de verdad y reconciliación).

El olvido constructivo tiene halos de futuro. La figura del *re-comienzo* de Marc Augé es una forma vinculada con la multiplicidad de principios, y por ende, con la multiplicación de potenciales futuros. "Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno" (Augé, 1998). El olvido constructivo/terapéutico podría ser visto también como el "remedio" al olvido de la preservación, aquél que como se ha descrito, anula por sobreabundancia, y no por principios. En este sentido, el olvido

constructivo, en tiempo futuro, puede también erigirse como un proceder creativo, como un *olvido creativo*, parte de la diégesis de una obra.

Las prácticas artísticas con vocación efímera, que tantos problemas técnicos y conceptuales plantean al campo de la preservación, pueden erigirse como ejemplo del olvido positivo. Realmente es muy difícil 'ser efímero', y más aún olvidable una vez se ingresa al circuito del arte. En su estudio sobre la *protección de la impermanencia* en el cuidado de las obras de arte temporales, Pearson y su equipo señalan: "la investigación en este área es validada por la inhabilidad de garantizar la impermanencia de un objeto [en la colección de un museo]" (Pearson, Cross, & Barker, 2012). En relación a las obras temporales de Richard Wright —y específicamente a la que utilizaron como caso de estudio *Untitled* (obra de enchapado en oro creada para la exposición del Turner Prize 2009)— los autores citan las declaraciones del artista en la entrevista que mantuvieron con él: "La gente (...) después de todos estos años parece sorprendida (...) de que la obra no está realmente terminada hasta que no es removida/eliminada" (Wright entrevistado en Pearson et al., 2012). Las obras de Wright focalizan en la condición efímera y la noción de trascendencia de su práctica artística, *site-specific*, adecuadas a cada espacio y en diálogo temporal con su arquitectura y, por ende, requieren ser "pintadas por encima una vez que la exposición termina" (Pearson et al., 2012). Casi todas las paredes, techos y pisos creados por Wright en los últimos veinte años han sido destruidos. El artista trabaja con la premisa de que nada de lo que produce, deba permanecer, practica la impermanencia: "la mortalidad del trabajo está ligada a las memorias de aquellos que hayan tenido la oportunidad de verlas" (Conversación de Thomas Lawson con Richard Wright, Milton Keynes Art Gallery, (2000) citado en Pearson et al., 2012).

Generalmente el arte efímero y la obsolescencia tecnológica se asocian a un problema para la preservación. Sobre todo en este último caso, cuando la condición temporal de las obras no ha sido elegida como parte de la diégesis de las mismas: "Algunos artistas incluso se sienten "traicionados" por la tecnología que han elegido como soporte de su visión creativa" (Rinehart & Ippolito, 2014). Sin embargo, la obsolescencia también puede ser utilizada como principio estético: "para otros [artistas] las limitaciones temporales de un medio devienen un hecho aceptado o incluso una parte crucial de la estética de la obra" (Rinehart & Ippolito, 2014). Y, entonces, a la pregunta habitual sobre cómo preservar obras que se nos escurren materialmente de las manos, habría que contraponer: ¿qué cambios conceptuales ocurren en una obra de arte cuando *sobrepasa* su tiempo de vida original? (Pearson et al., 2012). Asimismo, qué dice la imposibilidad de la impermanencia sobre el sistema del arte que no lo permite, o que no está

preparado para la ausencia de preservación en cualquiera de las formas que ésta pueda adoptar. Y menos aún, preparado para elegir constructiva y creativamente el olvido.

Bruce Sterling, quien ha investigado extensamente acerca del tiempo de vida útil de distintas tecnologías listándolas en su proyecto *Dead Media Project*, abordó la obsolescencia tecnológica en su obra *Embrace the Decay* (2003). Esta obra de net art, comisionada por el MOCA (Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles) y programada en Flash en colaboración con Jared Tarbell, muestra un paralelismo histórico de interfaces poniendo en relación la imagen de una antigua máquina de escribir (animada en la pantalla), con el teclado físico del ordenador actual con el que opera el interactor de la obra de net art: "Yo soy la última generación de autores que trabajaron profesionalmente con máquina de escribir (...) que están sufriendo la tecnoerradicación actualmente" (Sterling, 2003b). Mientras que el interactor opera con el teclado tangible del ordenador, la máquina de escribir virtual lo imita produciendo textos en un folio también virtual. Poco a poco y en forma aleatoria, van desprendiéndose teclas de la máquina de escribir en la pantalla, y junto con ellas también desaparecen las letras de los textos. Finalmente, también el folio virtual en el que las letras de la máquina de imprimir tipean, también se degrada de acuerdo a alguno de los algoritmos que representan eventos naturales como el deterioro de la tinta o la aparición de manchas. "Quienes visionen la obra sentirán dolor y asombro mientras que la que alguna vez fue una gloriosa máquina de escribir y todo su trabajo está siendo destruida metódicamente por los medios electrónicos" (Sterling, 2003a). Rinehart e Ippolito explican sobre esta obra: "Inicialmente, el trabajo de Sterling y Tarbell solo abrazaba el deterioro virtual. Pero dada la dependencia de plugin propietario de Flash que actualmente se encuentra obsoleto, *Embrace the Decay* ha sido reducida a una pila de bits sin significado, que se mantienen unidos a un título que parece menos irreverente que ineludible" (Rinehart & Ippolito, 2014).

Sin embargo, hay indicios, no sólo por la trayectoria de investigación de Sterling, sino más explícitos sobre *Embrace de Decay* que muestran que el artista era consciente de lo ineludible de la obsolescencia de su propia obra. Por tanto, la pieza excede la tematización, casi nostálgica de la tecnología, para convertirse ella misma en un producto cultural para ser "tecno-erradicado". Bruce Sterling, en el transcurso de producción de su obra abre un concurso en el contexto de sus "Viridian Contests" llamando a otros creadores a producir obras en Flash basadas en el tema de abrazar/aceptar la decadencia. En el llamado al concurso menciona varias cuestiones sobre tu obra, y sobre su modo de entender la duración. Curiosamente, también lo nombra y hace un guiño a Jon Ippolito: "Finalmente esta misma obra de arte digital [*Embrace the Decay*]

desaparecerá sin dudas del conocimiento humano, porque ¡ey!, estamos hablando de Internet aquí (Ok, podría concebirse su salvación, pero solo si Jon Ippolito está leyendo esto.)))))” (Sterling, 2003b)

Asimismo, como para cerrar el juego entre nostálgico y clínico de su obra *Embrace the Decay* y del propio concurso, quien resulte ganador será premiado con un *destructor de medios*:

"Royal Media Destroyer" [destructor de medios] es una trituradora de papel de alta seguridad y funcionalidad completa. ¡Pero no solo tritura papel arcaico! Oh no! El "Media Destroyer" también destruye perfectamente Cds, DVDs, y floppy disks! Gana este concurso, y el "Royal Media Destroyer" será enviado directamente a su casa u oficina, a cualquier lugar en este planeta que no esté bajo en cuarentena por la gripe aviar! Buena suerte! (Sterling, 2003b)

Las expectativas de permanencia de una obra pueden ser trabajadas en forma diegética y la desaparición y el olvido convertirse en el tema y el medio, la estrategia y la tecnología, con la que se trabaje. Esta idea del olvido me recuerda el termino “ruinología” acuñado por Ernesto Oroza, que he descubierto a través de la apropiación que ha hecho del mismo Giselle Beiguelman (2005). La ruinología como herramienta para reflexionar sobre la cuestión de la permanencia del arte de los medios, en la era de la obsolescencia, y hacerlo desde un lugar de apertura a los giros creativos que la naturaleza esquiva que estas obras pueden provocar en la escena de la preservación y los estudios sobre la memoria, considerando que "aprender cómo lidiar con este estado de permanente ausencia puede ser crucial para un nuevo entendimiento de las bases de la preservación histórica" (Beiguelman, 2015). La ruinología desacraliza la idea de ruina, de envejecimiento, de ausencia.

III. Lo que no se preserva

Más difícil de asir que lo que se preserva y lo que se recuerda, los modos de olvidar a los que alude este capítulo debieron ser rastreados ocultos en formas, intersticios, gestos, palabras. Incluso imaginarlos, conjeturarlos. Como último estudio de esta investigación, intenta reforzar la hipótesis sobre las prácticas dispares de la preservación y las configuraciones de la permanencia y el recuerdo, mostrando los aspectos vinculados al desecho y la impermanencia. Las obras y proyectos reseñados recuperan elementos que no se han preservado y han sido claves para alcanzar de algún modo lo elusivo de la ausencia: se reencuentran con lo olvidado

automáticamente, re-escriben líneas del pasado suprimidas por la historia totalitaria, rescatan lo que otrora no fue elegido para recordarse colectivamente, visibilizan lo que aún pareciendo preservado de hecho no lo está, muestran una cara del olvido positiva y necesaria en una cultura digital que anhela recordarlo todo.

Llegar al final de este recorrido por las prácticas de preservación divergentes del arte de los medios fue darme cuenta que en realidad estuve estudiando, siempre y en todo momento formas de no-olvidar: de paliar la desaparición, de crear el recuerdo. Este capítulo es un no-caso, que en el fondo se estructura en torno a mi práctica de investigadora-variantóloga. Mi modo de coleccionar datos y de hilar narraciones, de tornar visible lo sumergido, de mirar a través del medio para encontrar aquellas preguntas que me hacen pensar (y no reconocer), como me interpelaría Isabelle Stengers (2005). Esas preguntas no se vinculan con el por qué ciertas instituciones, en ciertos lugares dedican recursos (o no los dedican) a la preservación, tampoco por qué en Argentina específicamente no lo hacen; no me pregunto cómo estudiar y/o diseñar estrategias para sostener y legar estas obras y proyectos hacia el futuro. Aunque, sin dudas, todas estas preguntas me parecen válidas y valiosas. Las preguntas que “me hacen pensar” son cómo se está preservando y transmitiendo el arte de los medios, de cuántas formas creativas, y desde cuantos posicionamientos políticos, se lucha contra la desaparición y se enfrenta el olvido —o bien se lo busca— y cómo los materiales se enredan y desenredan en la producción de esas formas.

Hay una declaración del artista Juan Downey que suele acompañarme cuando pienso en cuestiones vinculadas a la permanencia, la política y la memoria. Downey a principios de los '90 dijo: “Otra cosa interesante que tiene el video-disc es que va a durar para siempre y eso me horroriza” (n.d.), para inmediatamente conectar la permanencia con la monumentalidad y a ésta con la represión; y consecuentemente, con su “problema con el video-disc”. Pero resulta que los video-discs que en su lanzamiento se presentaron como la solución a los problemas de almacenaje y preservación a largo plazo (por no decir *ad infinitum*), hoy se ha comprobado que son absolutamente inestables y, por ende, no son soportes idóneos para la preservación. Tal vez, utilizar hoy un CD ROM sea un modelo que apele a “un tejido social más suelto” como aquel al que Downey en los noventa aspiraba, y que pensaba que el CD ROM nunca le podría ofrecer. Se preserva, se eligen medios, más o menos estables según motivaciones ideológicas que dotan de adjetivos valorativos la noción de permanencia y luego, la manta de la pérdida y el olvido va cubriendo (y por momentos el recuerdo va descubriendo, como también se ha visto en este capítulo) inexorablemente estas elecciones.

Cierro este último estudio, con las mismas palabras con las que lo inicié: "El olvido ocurre de manera silenciosa y no espectacular en todos lados. Recordar es siempre una excepción improbable" (Aleida Assmann, 2013).

I. Reconstruir las nociones de ‘preservación’ a partir de las prácticas estudiadas

Esta tesis comenzó preguntándose por los modos de preservar y desechar el arte de los medios y sobre cómo se configuran las nociones de permanencia, memoria y olvido a partir de cada una de estas formas. Asimismo, dos sub-preguntas acompañaban la cuestión central orientando la investigación a considerar los aspectos materiales y geopolíticos de los modos de preservar abordados. La hipótesis, surgida después de una primera incursión en el campo, profería que la preservación del arte de los medios no era algo definible a priori, sino una ecología de prácticas rizomáticas (Deleuze & Guattari, 1977), divergentes (Stengers, 2005) y materialmente heterogéneas (Ingold, 2012; Domínguez Rubio, 2014) en cuya diversidad yace la posibilidad de la permanencia. La aportación que presenta esta tesis es la de una lupa invertida, o una anti-lupa: en lugar de enfocar y aumentar el centro (las estrategias de preservación utilizadas para abordar la permanencia de las obras coleccionadas, dar accesibilidad y garantizar la duración de los documentos archivados, historizar y difundir los artistas ya reconocidos) dirige la atención y se sumerge en los detalles que desde otras perspectivas aparecen como bordes, ‘afueras’ o incluso restan completamente desconocidos. La imagen cartográfica resultante incluye diversidad de modos de preservar leídos transversalmente en clave de *prácticas divergentes de preservación del arte de los medios*. Prácticas rizomáticas a través de las cuales se puede leer la coexistencia de distintos saberes, y hacerlo sin traicionar su multiplicidad y dispersión. Este trabajo ha transcurrido entre mesetas como propondrían Deleuze y Guattari, en el *medio*, buscando trazar un mapa “alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (1977), sin ninguna vocación totalizante ni de completitud, buscando entradas en donde en principio sólo veía muros.

Cada uno de los casos estudiados se estructura en torno a una práctica que cuenta con una forma específica de desarrollarse, una puerta a la multiplicidad, *una entre mil mesetas*:

El **caso I**, centrado en el estudio sobre la recuperación y puesta en valor de una obra multimedia pionera, la *Torre de América* (1954), mostró cómo la relación entre los documentos y las obras/proyectos artísticos no es de carácter binario ni estable en la preservación del arte de los medios. Más allá del destino con el que los documentos se generan — tanto si es para dejar constancia de obras efímeras o que utilizan tecnologías de rápida obsolescencia, o si se constituyen como instrucciones para recomponer materialmente la pieza en el futuro— la delimitación de qué es obra y qué es documento se pone en juego en la práctica, y por consiguiente es específica para cada situación. En el caso de la *Torre de América* la documentación se convierte en una fuente para la narración histórica: el devenir de una obra pionera del arte de los medios desatendida por la historiografía, que se erige en nombre de todas las obras que no fueron gestadas en los circuitos legitimadores del arte, poniendo sobre la mesa la inequidad que supone la concepción del mundo dividido entre centros y periferias. El proceso de recuperación de la *Torre de América* tiene fuertes lazos con la perspectiva de los arqueólogos de los medios, fundamentalmente en la línea variantológica de Sigfried Zielinski (2010), en tanto posiciona la narración histórica/arqueológica como herramienta de disidencia. Los documentos sobre la *Torre...* — algunos de aquella época, otros actuales, que recopilan las memorias de quienes participaron en su proceso de consecución— irrumpen en la linealidad de la Historia del Arte de los medios, abriendo intersticios en su relato. La preservación, en este caso, significó reunir y generar un serie de documentos que permitieran visibilizar y posicionar la *Torre de América* en diálogo con la historia del arte de los medios, cuestionando al mismo tiempo los olvidos de la construcción lineal, sesgada y hegemónica de su narración.

Preservar en el caso I significa: tejer hilos (narraciones) capaces de intersectar, desviar y resignificar la Historia del Arte aportando *otros* “pasados” —provenientes de la reunión novedosa de documentos que yacían en dispersión— capaces de convertir la linealidad en madeja y la teleología en meseta.

Posicionamiento: preservar difuminando fronteras entre la obra y documento.

El **caso II** lo constituye *Van Gogh Variationen* (2012-2014) de Marcello Mercado. De las tipologías de archivos que emergen del análisis de los datos empíricos (léase: archivos 'como tal', archivos blandos y archivos poéticos) la propuesta de Mercado se sitúa en este último grupo. Con el objetivo de preservar la serie de *Los Girasoles* de Vicent Van Gogh, Mercado despliega una serie de estrategias (variaciones) que invitan a la reflexión sobre los aspectos que se preservan de las obras y los que se dejan de lado, sobre las lógicas del cuidado y preservación del arte y el rol de los “arcontes”, sobre el papel de la audiencia en la preservación y transmisión del arte y sobre los modos de compartir, acceder e interpretar aquello que ya ha sido archivado.

Su proyecto piensa el archivo entero como una metáfora de la pluralidad de modos de concebir la propia acción de archivar, y conecta así con la noción de anarchivo, una mirada oblicua y política sobre la constitución del archivo y su ley. Un anarchivo reivindica *otros* modos de guardar, o más precisamente, la coexistencia y validez de todos los modos. La preservación en el segundo caso de estudio adopta la forma de re-mediación, de creación artística y de poesía, en su exploración sobre los límites de la noción de archivo exhibe la pluralidad de modos de preservación que el archivo puede cobijar.

Preservar en el caso II significa: re-mediación y performance de la producción artística generando (an)archivos que permitan su preservación y transmisión anclada en las múltiples versiones y perspectivas de los destinatarios de esa producción.

Posicionamiento: preservar a partir de cuestionar la división entre la intención del artista y la recepción de la audiencia.

El **caso III** gira entorno al proceso de re-construcción de la instalación interactiva *Minuphone* (1967-2010) de Marta Minujín, con especial énfasis en cómo se pone en juego la variabilidad material del arte de los medios en las prácticas de preservación; cómo se negocian entre los artistas, conservadores, instituciones, materiales y todos los agentes implicados los límites de esa variación para que se produzca la continuidad en la identidad de la obra. Una identidad cuya permanencia se basa —en este caso, como en muchos otros dentro del arte de los medios— en la noción de cambio y transformación. La dificultad de delinear con precisión aquello que se busca preservar de su afuera en el arte de los medios encuentra un espejo en el que reflejarse en el materialismo performativo de Karen Barad (2003). A través de los conceptos de "intra-acción" y "corte-agencial" se puede dar cuenta de la forma en la que el conservador/archivero y la obra se constituyen en el momento de su intra-acción y se delimitan a través de los cortes agenciales. En otras palabras, nada determina previamente las constituciones de uno y otro: la obra y el conservador no preexisten a su relación. En este sentido, el devenir de una obra es abierto, y se juega en las prácticas para su mantenimiento y los elementos heterogéneos que intervienen en las mismas.

Preservar en el caso III significa: explorar las fronteras de variación y transformación de una obra o proyecto para que a través de la implementación de estrategias como la migración, la reconstrucción o la recreación pueda ser sostenida en el tiempo manteniendo su identidad.

Posicionamiento: preservar problematizando la obra como una entidad previa a la labor de los conservadores/archiveros.

Distinto a los tres casos previos, el **caso IV** se articula en base a la comparación de dos modos distintos de preservar la obra del artista Gyula Kosice: las prácticas que tienen lugar en su Taller-Museo particular y aquellas otras vinculadas con la Bienal que lleva su nombre. El Taller-Museo tiene como misión conservar las obras del artista como objetos que inmutables (o al menos, que aparenten serlo), en donde las restauraciones y los cambios se reduzcan al mantenimiento, pero no afecten la visualidad de las piezas e instalaciones. La Bienal —aún no siendo la preservación su meta explícita sino el fomento de la producción en los cruces del arte, la ciencia y la tecnología— produce otro tipo de preservación: aquella en la que el ensamblaje discursivo-material primario de la obra se pierde, para renacer a través de la re-interpretación producto de otros muchos ensamblajes posibles. Este último es un modo de preservación y transmisión de la cultura más sutil, no asociado al mantenimiento de objetos o la producción de acciones específicas, pero no por ello menos significativa. La Bienal cobija prácticas de preservación no centradas en el mantenimiento y transmisión de expresiones particulares, sino en la preservación de una cultura de los medios, más allá de cada ejercicio creativo en particular. El Taller-Museo y la Bienal se corresponden con prácticas diferentes de preservación, cuyo interés radica en que se erigen en torno al mismo corpus de obra. En su divergencia apuntan también a dos procesos distintos de conformación y transmisión de la memoria colectiva. En términos de Pierre Nora, mientras el Taller-Museo puede ser leído como un *lugar*, la Bienal actúa como un *entorno* para el ejercicio de la memoria colectiva (Nora, 1989). Los “lugares” son espacios de cristalización y fijación del recuerdo y el olvido encarnados en los artefactos y documentos de museos, archivos, y otro tipo de instituciones, así como monumentos, memoriales y ritos; en los “entornos” la memoria se conserva viva en tanto se practica en comunidad.

Preservar en el caso IV significa: adentrarse en un terreno de posibilidades que abarca la conservación y estabilización de la obra en sí (Taller-Museo) pero también la posibilidad de permanecer distribuido, re-interpretado por otras producciones culturales (Bienal Kosice).

Posicionamiento: preservar y transmitir el arte de los medios como una escena (un momento artístico) conjuntamente, y aún más allá, de cada una de las expresiones (obras) individuales.

Un **no-caso V**. Considerando la amplitud que se le otorga a la noción de preservación en esta investigación, lo no preservado sólo puede ser aquello que se ha perdido irremediablemente. Aquello que la herramienta de pensamiento con la que he operado no pudo asir, develar, señalar; lo que sólo se pudo intuir en las líneas no escritas de la historia, observando los talleres de artistas, visitando los sótanos de museos. El no-caso V busca articular esta ausencia de preservación como resultante de un gesto automático y cotidiano, pero también como el

corolario de la represión, de la selección, incluso de la misma acción de preservar, y finalmente la pérdida como constitutiva de la necesidad de la construcción de un futuro liberado de alguno de sus pasados. Las distintas formas que puede adoptar la supresión, la anulación total o parcial han sido descritas en este no-caso como distintos modos de practicar el olvido.

La ausencia de preservación en el no-caso V significa: desaparecer o perderse dejando lugar para lo venidero, esconderse en estratos del subsuelo, convertirse en pasado que resuena desde la distancia.

Posicionamiento: Asumir la ausencia, y el olvido como parte indivisible de la preservación y los procesos de construcción de la memoria.

Cada uno de estos estudios muestra una conceptualización distinta de lo que significa preservar: trazar nuevas líneas que interrumpan la linealidad de la historia del arte hegemónico, generar archivos que transmitan las obras re-mediadas desde la perspectiva de quien las recibe, producir variaciones y versiones, perpetuarse formalmente evitando todo rastro de mutación o por el contrario, transformarse en material de otras obras; y de lo que alude el no-preservar: resonar desde el pasado sin locación ni tiempo fijo. Para cada uno de los casos (y el no-caso) he destacado el posicionamiento en el que se sitúa para producir la preservación, y que da cuenta de las estrategias que se tornan más significativas para ese caso, y que permiten un diálogo con alguno de los terrenos teóricos por los que esta tesis está atravesada. Con independencia de que haya asociado ciertos posicionamientos con algunos casos, y no explícitamente con otros, las estrategias de las que dan cuenta se manifiestan, de una u otra manera, en todas las prácticas estudiadas: desde la eliminación de dualismos a priori entre obra y documento u obra y audiencia, pasando por la problematización de la obra como una entidad previa a la labor de quienes operan en su preservación –sea ésta a través del cambio, del mantenimiento de la obra como unidad atemporal, o del cuidado del conjunto más allá de las expresiones particulares–, hasta la ausencia de preservación y los modos de olvidar.

Estas concepciones sobre la preservación se anclan en las prácticas concretas estudiadas, y por ende son significativas para dar cuenta de la pregunta de investigación en tanto se acepte que no son las únicas posibles. Saberse *algunas prácticas entre muchas otras* es una forma de mantener la coherencia con la propuesta cosmopolítica (Stengers, 2010) de esta investigación, por la que ninguna práctica puede atribuirse el derecho de definir los alcances y la perspectiva desde la que abordar los asuntos del campo general en el que opera (p. ej. la recuperación de la *Torre de América* no puede reservarse el derecho de definir cómo debe entablarse el diálogo entre los documentos, los objetos y la historia para todos y cada una de las prácticas de

preservación, como *Van Gogh Varitionen* no tiene la última palabra sobre el archivo, y más aún, ninguna de ellas puede cerrar las concepciones que puede albergar el término 'preservación'. Los modos de preservar estudiados no buscan descubrir una taxonomía sobre la preservación, más bien revelan la imposibilidad de la categorización de unas prácticas en constante devenir, reflejando la necesidad de una anti-taxonomía, de un terreno menos jerárquico y más multifacético, aluden a "la necesidad de articular un discurso que sea a su vez una práctica deconstructiva" (Zafra, 2005) de los métodos de conceptualización y pensamiento hegemónicos sobre el arte, su historia, su transmisión.

II. Recordar y olvidar el arte de los medios

Aún siendo el cuarto caso el que se detiene específicamente a estudiar dos lugares y los entornos posibles para la memoria, y el quinto estudio aquel que explora las formas de olvidar, todos los casos buscan aportar una perspectiva que complejice la segunda proposición de la pregunta en torno a la que gira esta investigación (i.e. cómo se configura la permanencia, la memoria y el olvido en las distintas prácticas de preservación y desecho del arte de los medios). Mientras que las prácticas de preservación son descriptibles de una forma más precisa, los procesos de construcción de memoria imbuidas en ellas definitivamente son más "elusivos" (Meusburger *et. al.* 2011). La condición esquiva de la memoria se verifica también en la dificultad para su teorización, un terreno en el que conviven una "miríada de conceptos y estudios de caso que presentan un campo de estudio fragmentado" (Marton, 2011) en el cual 'memoria' puede significar cosas muy diferentes. Alon Confino dirá que esta abundancia de acepciones comparten un tópico, un mínimo común denominador que radica en la comprensión de los estudios sobre la memoria como aquellos que se ocupan de "las formas en las que la gente construye un sentido del pasado [*sense of the past*]"(1997). Considerando las premisas cosmopolíticas y basadas en la multiplicidad desde la que opera esta investigación, que el terreno de los estudios sobre la memoria sea más bien un espacio indómito, resulta menos alarmante que prometedor.

Volviendo a la premisa de Confino, si bien la memoria apela a los modos de asir el pasado el ejercicio de (re)construirla mediante el recuerdo y el olvido es una acción que se da siempre en tiempo presente. A través del estudio de las prácticas de preservación del arte de los medios, he podido captar momentos de ese presente continuo. Asir lo esquivo de la memoria significó detectar, describir y explicar las prácticas de preservación del arte de los medios que atraviesa,

en las que a veces se cobija, de las que emerge renovada. La memoria produce cohesión entre elementos (y por ende identidad y permanencia) o dispersión (y por consiguiente pérdida y olvido) y, al mismo tiempo, es producto de esa interacción. Si algo tienen en común las prácticas escogidas es en cómo “dan sentido” al pasado articulando la memoria como una fuerza de disrupción y/o reivindicación de lo plural, de la multiplicidad y la coexistencia de distintos saberes. La memoria en estas prácticas lejos de ser un repositorio de recuerdos, se articula como una táctica (De Certeau, 1984) orientada hacia la emergencia de lo olvidado, y de los olvidados. Y al mismo tiempo es un logro o resultado de esas prácticas (Schwarz, 2014). Esta memoria-táctica es cercana a la memoria colectiva teorizada por Maurice Halbwachs (1992) y, por el contrario, se siente ajena a la temporalización histórica lineal, al pasado incuestionable, no asimilable, no situado. La memoria que se enreda con las prácticas estudiadas es motor de narrativas opuestas “cuya peculiaridad esencial es la de hundir sus raíces en el mundo de la vida” (Pasin, 2008).

La memoria, asociada al modo tradicional en el que reconstruye el pasado, y por ende se forjan los lazos sociales de un determinado grupo ha desaparecido en los tiempos de la historia (Nora, 1989), para re-emergir como una herramienta política de reivindicación de las historias no contadas, de las zonas geográficas abandonadas, de los grupos opacados (Meusburger et al., 2011), en el caso de esta investigación, de las prácticas de preservación del arte de los medios no legitimado. Este sentido de la memoria, como desafiante de cánones⁸⁷ establecidos y de definiciones de permanencia anquilosadas, lleva a que en el ámbito de la preservación del arte de los medios la palabra ‘memoria’ (construcción de una memoria, ausencia de memoria, peligro de desaparición de la memoria) resuene con tanta fuerza. La politización creciente de la memoria, en general, se puede explicar como la consecuencia del “sufrimiento sobre quienes se construye el mundo moderno y globalizado” (Radstone & Schwarz, 2012). El posicionamiento que encierra esta idea de memoria se separa de una noción de memoria institucionalizada (encarnada principalmente en bibliotecas, archivos y museos) capaz de determinar “los modos en que una sociedad recuerda y, más importante, olvida” (Marton, 2011) pero, sobre todo, se pregunta por qué es aquello que debe ser elevado a la categoría de patrimonio, y por consiguiente preservado sin fecha de prescripción. La memoria que se configura en los casos de esta tesis, no concibe ni el recuerdo, ni el olvido del arte de los medios como algo a delegar a las

⁸⁷ Siguiendo a Aleida Assmann (citada en Marton, 2011) se entiende canonización como: “1) una selección política de artefactos”; 2) la adscripción de valor a la selección y finalmente, 3) la preservación de la valiosa selección con el fin de mantener su persistencia”. Producto de éste proceso el ‘canon’ se configura como una selección de artefactos culturales a las que se le ha añadido un valor y que deben permanecer estables y sostenidas a través de distintas estrategias (educativas, narrativas, exhibiciones... etc.).

instituciones, justamente, de la memoria. No ve límites tan claros en los adentros y los afueras, y si los ve, es justamente para ponerlos en duda, y para revisar sus prácticas de selección, canonización y preservación.

La *Torre de América* encarna el proceso por el cual el olvido vuelve a ser recuerdo, la dispersión de los documentos se ordena en la narración (de Certau, 1984), y emerge la historia; memorias leves que irrumpen en la Historia, y multiplican sus voces y sus direcciones. *Van Gogh Variationen*, archivo parcial, incompleto y poético, es posibilitador de nuevos contenidos, conexiones y lecturas; y, por ende, vehículo de otras memorias posibles sobre la obra de Van Gogh en particular, y de la historia del arte en general. Un (an)archivo que "pone en cuestión el monopolio de la memoria" (Beiguelman, 2015). El *Minuphone* inscribe en la propia obra-devenida-palimpsesto, la memoria de sus trayectorias y derroteros materiales; el objeto se solapa con la memoria del proceso de su constitución (del cual su mantenimiento y preservación es parte integrante). A través del Taller-Museo y la Bienal Kosice puede observarse la conformación de distintos lugares para ejercer la memoria, de las cuales el segundo se caracteriza por su permanente movimiento, y por abrir alternativas en la idea de permanencia. Las formas de olvidar completan un escenario con un substrato silencioso de los pasados que nos acompañan, aquello que ya no está hoy, pero tal vez pueda resurgir en un futuro inexacto.

En todos estos casos la memoria-táctica insufla vida en el arte de los medios a través de las prácticas de preservación que operan sobre los mismos. A principios del siglo XX, Georg Simmel (1997) admitía que los artefactos (formas, cristalizaciones: obras de arte) se conciben profundamente conectados con el flujo de la vida, pero que el paso del tiempo, y su búsqueda de la permanencia y atemporalidad, los volvía inflexibles, remotos y hasta hostiles a ella. Mientras la vida fluye, estas formas —que se corresponden a un orden diferente que el de la vida— tarde o temprano son erosionadas por su caudal creativo: "para el momento que una forma se ha desarrollado completamente, la próxima ya está comenzando a tomar forma debajo de ella, destinada a suplantarla luego de una extendida lucha" (Simmel, 1997). El ciclo de las formas de la vida al que refiere Simmel puede resumirse como un continuo nacimiento-distanciamiento-desecho, que va conformando las historias de la cultura objetiva. Otro tanto ocurre con las tecnologías que conjugan esa cultura: cuando el cinematógrafo de Lumière 'evolucionó', la palabra 'cine' desplazó a praxinoscopio, zootropo, fenakitoscopio, y seguramente "algún vocablo nacido en el ámbito de la telemática esté ejecutando en este instante una labor silenciosa y artera" (Marino, 2012) empujando inexorablemente los términos que hoy utilizamos a la tierra

de los conceptos en desuso. Los casos estudiados enseñan modos posibles de interrupción de estos ciclos de nacimiento y declive, comportan la re-conexión de las obras proyectos con el incansable fluir de la vida.

1. Lo colectivo de la memoria

"De la misma forma, la memoria, otra facultad, duerme en la biblioteca, en el museo, en el lenguaje, escrito o hablado, como bajo la pantalla de un ordenador, pero también en los desiertos y en los casquetes polares, bancos inmensos de calor y de frío; el recuerdo se despierta y alumbra a la luz de la vela como al paso de la corriente, cuyo vigor reanima el olvido pero también al soplo de los vientos cálidos que hacen volver a la existencia a una corriente como el Niño desaparecida desde hace lustros; la imaginación llamea, se apaga, se agota, en las páginas o las pantallas... Grita la estridente flauta de Pan, canta el clarinete, llora la cantarela y solloza el fagot, sensibilidad de metal, de cuerda y de madera alzaos tormentas que hacéis gemir a los árboles... no, no somos tan excepcionales"
(Serres, 1995)

Se ha tendido a fusionar la memoria con los medios disponibles en cada época tornando los segundos en metáforas de la primera (Marton, 2011), actualmente encarnada por la metáfora *de la memoria como archivo*. "El uso inflacionario del término 'archivo' para todas las formas concebibles de la memoria hace tiempo lo ha distorsionado hasta tornarlo irreconocible" dirá Wolfgang Ernst (2009) defendiendo una concepción de archivo distinta de la de 'memoria', distinta de la de 'Internet' que entiende como la última instancia de aniquilación del concepto. Defendiendo la independencia del archivo, Ernst aboga indirectamente por proteger también la memoria de esta inoportuna fusión contemporánea. Ahora bien, esta (con) fusión entre memoria y archivo no es casual. Aunque la memoria no equivale a sus medios –también teorizados en la cultura digital como “memorias de segundo orden” (Chun, 2007), memorias técnicas, memorias electrónicas (Flusser, 1988), memorias digitales (Maldonado, 2007)– éstos no son ajenos a los procesos de constitución y transmisión de la misma. Por el contrario, los medios son elementos centrales que se ponen en juego en la *posibilidad* de la memoria; el recuerdo y el olvido tienen un carácter procesual y variable en el que “la evolución de las técnicas de comunicación debe considerarse entre los principales factores de cambio” (Maldonado, 2007).

La estructura de la base de datos y los algoritmos de búsqueda que subyacen los archivos digitales actuales evidencian más claramente que medios anteriores, los procesos de superposición y disociación con la memoria, y por eso se configuran como un terreno propicio para estudiarlos. Cuando las expectativas de las búsquedas en las memorias digitales coinciden con lo esperado se produce una indiferenciación entre unos y otros, emergiendo la ilusión de *son los humanos utilizando las tecnologías quienes recuerdan*. Pero cuando lo que la búsqueda devuelve no coincide con las expectativas, cuando el sistema "falla", se evidencia *el rol activo de las bases de datos en la construcción del recuerdo*. Ori Schwartz denomina "relaciones de vecindad" al hecho de que "casi cualquier intento de recuperar un ítem-memoria de una base de datos traerá en efecto una lista ad hoc de ítems relacionados a las palabras claves de la búsqueda" (2014). Esta asociación de ítems, escapa al control exclusivamente humano, produce un modo de recordar en la cultura digital que difumina la incompatibilidad que se alega entre el archivo y la memoria involuntaria proustiana (Ernst, 2004). La emergencia constante, no volitiva y aparentemente aleatoria (para los humanos, en tanto que para los algoritmos no existe tal noción) de recuerdos en nuestras numerosas pantallas contemporáneas, configura una relación con los recuerdos cual "vecinos" con quienes nos cruzamos por las calles, en los portales, en las esquinas de forma cotidiana y azarosa en nuestra cotidianidad. "La digitalización de nuestras memorias cosificadas (fotos, correspondencia, etc.) significa que ahora están sujetas a la lógica de la base de datos" (Schwarz, 2014), lo que no significa que sean procesos automáticos o que disminuyan la agencia humana, sino que evidencian la imposibilidad del control absoluto y subrayan que la agencia ha estado siempre distribuida (Latour, 2005) en un mundo en que humanos y no-humanos se ensamblan para moldear el recuerdo y el olvido. ¿Quiénes recuerdan cuando introducimos una característica de una obra en un buscador, y nos devuelve una lista de posibilidades? Las asociaciones semánticas no buscadas, el fallo, los resquicios, las fracturas son por demás corrientes en la cultura digital y no permiten seguir conceptualizando la memoria como un trabajo humano que se sirve de objetos dóciles para anclar y/o desencadenar sus recuerdos. Por el contrario, evidencian los ensamblajes heterogéneos en donde se ancla la memoria, que no radica en los humanos (como una memoria individual, interna, orgánica) ni en los objetos (medios de almacenamiento, cultura material), sino que emerge en la interacción de ambos.

No sería una tergiversación, si no una extensión de la conceptualización de la memoria colectiva de Halbwachs (1992) —anclada en los procesos de la vida, de la cual no quisiera alejarme— ampliar la tipología de elementos del "grupo" en el que la memoria se ancla, que en Halbwachs está compuesto sólo por humanos, para dar cabida a diversos medios y materiales que

participan en su conformación. La memoria tiene un carácter colectivo en Halbwachs en tanto que está basada en —y es producto de— los individuos de un grupo determinado y sus interacciones (Halbwachs, 1992). Pero, ¿qué pasaría si se amplían los horizontes de ese grupo para incluir los medios de registro y almacenamiento como parte del colectivo producto de cuya interacción emerge la posibilidad del recuerdo? La concepción experiencial de la memoria colectiva de Halbwachs no incorpora en su desarrollo los medios de almacenamiento materiales (Marton, 2011). Aleida y Jan Assmann a través de la noción de memoria cultural sí han dado cuenta de la posibilidad de externalización y fijación de la memoria en medios externos (tecnologías de la comunicación y la memoria) e instituciones que faciliten su transmisión más allá de la vida finita de los individuos. La memoria cultural es propuesta como aquello que nos permite "pensar con un horizonte temporal mucho más allá de nuestro nacimiento y nuestra muerte" (Assmann, 2011), pero también más allá de nuestro cuerpo: "separada de la vida cotidiana, la memoria cultural es mantenida a través de formaciones culturales (p. ej. textos, ritos, monumentos) y la comunicación institucional (p. ej. recitación, práctica, observancia)— un repositorio de conocimiento desde el que emergen identidades de cohesión" (Marton, 2011). La conceptualización de memoria cultural de los Assmann, aún considerando los medios para la transmisión de la memoria, no incide sobre la capacidad de agencia compartida entre humanos y no-humanos en su (re)producción. En este sentido el diálogo con lo *colectivo* de Halbwachs, ampliando el sentido de lo 'colectivo', sigue siendo un punto de partida más prometedor para abordar los ensamblajes materialmente heterogéneos que permiten el recuerdo y el olvido, así como la reconstrucción del sentido de aquello que ha sido recuperado en el plano de la memoria — a través de la imaginación diría Lior Zylberman (2013). Esta es la memoria colectiva que cobra vida en cada interacción, que se transforma, que se cuele en las prácticas divergentes de preservación del arte de los medios como táctica para despertar la inquietud por las obras y proyectos artísticos en los que la memoria cultural institucional no ha reparado, o bien, que no buscan ser cobijados por ella.

La memoria se configura por tanto como "*logro* producido por la intersección entre humanos y no-humanos y las prácticas que regulan esas interacciones" (Schwarz, 2014. La cursiva es del autor). Todos los elementos involucrados contribuyen y comparten ese "*logro*" que permiten "el compromiso de los individuos, las redes y los colectivos con sus pasados" (Schwarz, 2014). Entre los elementos que permiten la (re)construcción de la memoria, siempre convergerán los humanos y sus tecnologías, sus espacios y sus relaciones. La memoria, tal como emerge de los casos estudiados, vehiculiza su pluralidad justamente en esa interacción de elementos heterogéneos: entre los documentos de una torre que ha desaparecido, las personas que la

recuerdan, otras personas a las que políticamente les interesan esos recuerdos, y pueden generar narraciones oblicuas: entre unos cuadros auráticos, un pigmento amarillo de cromo, un dron, un pincel, un lápiz, un campo de flores, un artista-archivero que cuestiona quien tiene legitimidad para plasmar y transmitir su visión del mundo hacia el futuro. Entre una obra, y sus materiales oxidados, y sus tecnologías obsoletas, y una nueva obra, copia de exhibición, y aquellos documentos, y estos nuevos, y un montajista devenido conservador, y el público, y una institución cultural. Entre un artista y su obra, y otros artistas y sus obras, y unas bases de un concurso. Incluso el olvido, el silencio, es posible en las interacciones entre los individuos y el mundo.

¿Cómo, si no a través del movimiento, los cruces y las desavenencias de todos estos elementos se puede detectar el pulso de la memoria?

2. Mapas invertidos

La configuración de la memoria como fuerza de disrupción de la norma (ya sea en la historia, en el archivo, en el tratamiento de los materiales, en la misma práctica de preservación) no puede escindirse de la locación que he elegido para emplazar la investigación, y que los casos de estudio reflejan, ni de la perspectiva de conocimiento situado (Haraway, 1995) desde la que he conducido esta investigación.

Líneas más arriba mencionaba que no quería alejarme de Halbwachs, aún introduciendo elementos en la configuración de la memoria que no le son propios o, más bien, que le son completamente ajenos, justamente porque en su conceptualización sobre el recuerdo permite vislumbrar "un depósito cultural solapado, con una vida latente y soterrada, anclado en lo más profundo del alma colectiva, que actúa con una vida autónoma y alternativa a las representaciones del mundo socialmente institucionalizadas" (Pasin, 2008). La memoria en Halbwachs se halla anclada en el grupo —en la pluralidad de grupos y la multiplicidad de sus memorias, más o menos visibles— y se preserva según las reglas de su espacio de pertenencia, bajo las nociones de permanencia que el colectivo maneje, aún cuando diverjan de las necesidades de la historia o de las instituciones patrimoniales. La memoria como táctica es una memoria que adopta una calidad anárquica inscrita en las prácticas y "que ubica a la memoria

no sólo en los monumentos y museos, sino también en los modos en los que la gente la apropia y (...) actúa en el mundo" (Confino, 2010).

La memoria que se lee a través las prácticas de preservación que esta tesis ha abordado llama a cuestionarse conceptos arraigados sobre la construcción histórica del pasado. Y en la locación en donde la investigación de esta tesis se produjo, la memoria no puede ser otra cosa que la táctica para invertir mapas (en recuerdo de la *América Invertida* (1943) de Joaquín Torres García), y desestabilizar narrativas hegemónicas, en este caso: del arte de los medios.

III. Alcances de la tesis y líneas de investigación futuras

Lo hayamos perdido todo en la infancia –como el Langlois retratado por Cozarinsky cuya historia iniciaba el relato de esta investigación– o por otras motivaciones, en la actualidad hay muchos profesionales implicados activamente en la construcción de relatos y en la preservación de el arte de la cultura digital. ‘Langloises’ que practican la preservación en un miríada de formas posibles, que cuentan con las posibilidades que conjugan las tecnologías de la información y comunicación mediante las cuales se pueden construir proyectos y redes de muy diversas magnitudes. Tecnologías que en el cruce con el archivo han prometido —utópica o distópicamente, según se lo mire— ser capaces de almacenarlo todo; posibilidad que, si no se aborda con un sesgo crítico, puede volverse abrumadora. Esta tesis se ha centrado en las prácticas divergentes de algunos 'langloises' que conforman una ecología ya no vinculada al cine, sino al arte de los medios, en las que despliegan modos de preservar divergentes, pero conectados subterráneamente por sus memorias-tácticas.

A través de cinco estudios de caso atravesados por lo argentino se buscó enseñar un abanico de cuestiones fundamentales a considerar en el abordaje de la preservación de las tecnopoéticas contemporáneas dentro, en los márgenes y en los afueras de las instituciones. Casos y un no-caso que muestran la relación compleja de temporalidades, posiciones y materiales que se conjugan en las prácticas de legado del arte de los medios de la cultura digital que van conformando un substrato vivo y que se encuentra en permanente (trans)formación, que abona y opera desde la noción de la memoria como una fuerza de disidencia.

Esta tesis deja una serie de hilos que pueden ser jalados creativamente (Ingold, 2012) y traerían por añadidura nuevas capas de sentido a lo aquí trabajado. Detallo a continuación algunas que particularmente me parecen sugestivas para trabajar:

Preservar a través del código. En el transcurso del caso 4 “Bienal Kosice, citas, apropiaciones y re-interpretaciones” se ha mencionado la posibilidad de la apropiación y re-utilización del código como un modo de preservar. Esta aproximación, que emerge en diálogo con los modos en los que en la Bienal Kosice se ejercita la memoria, merecería ser profundizada en un capítulo aparte. Esto significaría, erigir un caso de estudio a partir de una obra o proyecto digital que practique este tipo de transmisión del código y verificar qué implicaciones tiene para la obra de la que parte y para las formas que genera. De este modo, se ampliarían los casos (buscando otros modos de preservar), dotando de nuevas respuestas a la pregunta por las prácticas divergentes que esta tesis defiende. Tanto como 'preservar a través del código', hay otras prácticas que han ido quedando en el camino y que definitivamente en algún momento sería interesante poder revisar. Tal vez ha sido su carácter cotidiano o rutinario las que las ha dejado fuera del alcance de esta investigación, pero sin duda merecen un análisis detallado: las infinitas formas de hacer *backup* [copias de seguridad] con sus historias asociadas, y los procesos de digitalización de obras electrónicas (p. ej. el videoarte analógico) son dos de ellas. En definitiva, la búsqueda y el encuentro de nuevas prácticas de preservación para el arte de los medios es la primera y más evidente línea de expansión a la que esta investigación puede aspirar.

Deslizarse hacia nuevas locaciones para la recolección de datos. Esta investigación ha estudiado las prácticas de preservación que emergen en Argentina. Como ya se ha detallado en el capítulo metodológico, "lo argentino" no es algo simple de definir, pero para el propósito de este estudio ha sido caracterizado de una forma amplia como lo *atravesado* en alguna instancia del proceso por lo argentino (p. ej. ocurre en territorio argentino, los actores son argentinos, reflexiona sobre la Argentina). También se ha especificado que esta demarcación que, entre otras cuestiones, tiene un carácter político no reduce las implicancias de la tesis a una instancia exclusivamente local. Un hilo a jalar sería, entonces, observar prácticas de preservación del arte de los medios en otras locaciones geo-políticas y ver en qué medida se condicen, expanden o dotan de nuevas dimensiones las conclusiones de estas tesis.

Estudiar la preservación y el desecho de otros objetos digitales. En los desafíos para preservar el arte de los medios convergen una serie de cuestiones que lo tornan un escenario rico y complejo para la reflexión sobre las prácticas de preservación, y los procesos de

construcción de memoria en la cultura digital. Frente a desafíos comunes de los objetos digitales, como la obsolescencia, el arte de los medios presenta algunos elementos muy específicos (como puede ser identificar y mantener la 'intención del artista') que llevan a desplegar una serie de estrategias y tácticas diferentes de las que se necesitan llevar a cabo para actualizar, sin ir más lejos, un documento de texto a una versión posterior de software. Las actualizaciones del arte de los medios no pueden automatizarse, y tiende a ir de la mano de una preocupación sobre los alcances de las modificaciones materiales y discursivas que pueden operarse sobre la obra. Sin embargo, el arte que en un principio aparenta muy solitario en este terreno, posiblemente no lo esté. El terreno de la arquitectura y del diseño manifiestan problemáticas que pueden tener grandes afinidades con el arte de los medios y la reflexión que induce su mantenimiento. Indagar las prácticas de preservación de estas esferas puede ser un desafío y un modo de enriquecer los hallazgos aquí obtenidos.

Cuando comencé a esbozar la pregunta de investigación que serviría de guía para mi tesis, dos líneas de fuerza convergieron como ineludibles: el arte de los medios y la memoria. En aquel entonces, las razones por las cuales las tecnopoéticas contemporáneas y sus modos de preservación podrían ayudarme a ingresar en los sinuosos caminos de la construcción de la memoria, tenían sólo un carácter de intuición. A medida que avanzaba en el trabajo, las voces de los entrevistados, de las obras, de sus materiales y de la literatura fue forjando una vía de acceso al estudio de los procesos vinculados con la (im)permanencia en la cultura digital. En otras palabras, el arte de los medios se erigió como una entrada sensible hacia cuestiones complejas como la relación de los objetos (o la ausencia de ellos) con la construcción de la memoria colectiva, el rol de los documentos y los archivos en la transmisión de la cultura, la capacidad de una historia o un objeto de transformarse y perdurar en el tiempo, el posicionamiento de las historias marginales en relación a las historias oficiales para paliar los olvidos. Siguiendo los modos de preservar el arte de los medios, a veces también perdiéndome en ellos, encontré un abanico de prácticas diversas e inagotables. He tomado algunas de ellas y he intentado dibujar sus contornos, indagar sobre sus límites y posibilidades, y así he arribado a la cartografía que presento en este trabajo: una ecología de prácticas divergentes sobre el arte de los medios, conectadas por la reivindicación de una memoria entendida como una táctica de resistencia, y subversión de los recuerdos y olvidos en la cultura digital.

Referencias:

- Alonso, R. (2005a). Arte y tecnología en Argentina: los primeros años. *Leonardo Electronic Almanac*, 13(4), pp. 16-23
- _____ (2005b). Imágenes intermitentes: arte argentino contemporáneo. *Imágenes Intermitentes* (catálogo). Lima: Centro Cultural de España.
- _____ (2012). La Feria de América y su legado. En W. Quiroga (Ed.), *Feria de América: vanguardia invisible* (pp. 26-39) Mendoza: Fundación del Interior.
- Alsina, P. (2007). *Arte, ciencia y tecnología*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ardévol, E. (2013): Cultura Digital y prácticas creativas; tientos etnográficos en torno a la Cultura Libre. *IN3 Working Paper Series*, WP13-002. Recuperado de <http://in3wps.uoc.edu/ojs/index.php/in3-working-paper-series/article/view/n13-ardevol/n13-ardevol> [Fecha de acceso: 19/09/2015]
- Assmann, A. (2013). *Forms of Forgetting*. Linz, Austria: Ars Electronica. Festival for Art, technology and Society |Total Recall. The evolution of memory. Recuperado de: http://www.aec.at/totalrecallwrapup/index_en.html#/2/1 [Fecha de acceso: 10/03/2015]
- Assmann, J. (2011). Communicative and Cultural Memory. En P. Meusburger, M. Heffernan, & E. Wunder (Eds.), *Cultural Memories. The Geographical Point of View* (pp. 15-27). Dordrecht: Springer.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), pp. 801–831.
- _____ (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Beiguelman, G. (2015). Corrupted Memories: the Aesthetics of Digital Ruins and the Museum of the Unfinished. En H. Barranha & S. S. Martins (Eds.), *Uncertain Spaces. Virtual Configurations in Contemporary Art and Museums* (pp. 55–82). Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.

- Benjamin, W (2012): Eduard Fuchs, coleccionista e historiador [texto original de 1937]. En A. Useros y C. Rendueles (Eds.), *Escritos políticos*. Madrid: Abada Editores
- _____ (1969). *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- Berenguer, J. M. (2007). *Luci, sin nombre y sin memoria. Reflejos electrónicos de un manglar lejano*. Camallera: Nau Còclea
- Blasco Gallardo, J. (2001). Ceci n'est pas une archive. En F. Estévez González & M. de Santa Ana (Eds.), *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Lampreave.
- _____ (2012, agosto) Dependencia mutua: «Las fronteras han sido mi territorio de trabajo». *Revista de Artes Visuales ERRATA*, No 5 [Fronteras, Migraciones y Desplazamientos].
- Boltanski, L; Thvenot, L. (2006). *On justification. Economies of Worth*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas. *Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bryant, L., Srnicek, N., & Harman, G. (Eds.). (2011). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Victoria: re.press.
- Buccellato, L. (2010). Premio Mamba | Fundación telefónica. Arte y Nuevas Tecnologías 2006-2008 (6ta Edición). Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- Bunt, B. S. (2009). Media art: mediality and art generally. *Media Art Scoping Study Symposium Proceedings* (pp. 65–72). Perth, Australia: Curtin University of Technology.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter. On the discursive Limits of "Sex"*. New York; London: Routledge.
- Cantú, M. (2008). Pre-Trilnick, Pos-Trilnick o la obsolescencia de los medios vivos. En J. La Ferla, J. (comp.), *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación II. Las prácticas mediáticas pre-digitales y post analógicas*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Castells, M. (Ed.). (2004). *La sociedad red: una visión global* (edición del 2009). Madrid: Alianza Editorial.
- Chun, W. H. K. (2007). The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory. *re:place International Conference on the Histories of Media, Art, Science and Technology*. Berlin.
- Cippolini, R. (2004, agosto-septiembre). Hidraulizar tu mente. *Ramona*. No 43/44, Homenaje a Gyula Kosice. Adelantos de un archivo porvenirista
- _____ (2005). Entrevistado por Gumier Maier en *Curadores: Entrevistas*. Buenos Aires: Libros del Rojas

- _____ (2010). ¡TecnoZeitgeist! Otra fábula de anticipación. En S. Spadaccini (Ed.), *Variaciones tecnológicas*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- Confino, A. (1997). Collective memory and cultural history: problems of method. *The American Historical Review*, 102(5), pp. 1386–1403.
- _____ (2010). Memory and the History of Mentalities. En A. Erll & A. Nünning (Eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 77–84). Berlin; New York: De Gruyter.
- Connerton, P. (2009). *How Modernity Forgets*. New York: Cambridge University Press.
- Coole, D. (2010). The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh. En D. Coole & S. Frost (Eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (pp. 92–115). Durham: Duke University Press.
- Couldry, N. (2004). Media, Symbolic Power and the Limits of Boudieu's Field Theory. *Media@LSE electronic working papers*, Department of Media and Communications, London School of Economics and Political Science, Vol. 2.
- D'Agostino, D. (2013). *The Invisible Photograph. Part II: Trapped: Andy Warhol's Amiga Experiments*. EEUU: The Hillman Photography Initiative - Carnegie Museum of Art (CMOA). Recuperado de <http://www.nowseethis.org/invisiblephoto>
- Daniels, D. (1999, septiembre). Arte y nuevas tecnologías, ¿por qué? Preguntas de los años sesenta y respuestas de los años noventa. *e-journal*, revista del Media Centre d'Art i Disseny (MECAD,) No 2,
- _____ (2008). Artists as Inventors and Invention as Art: A Paradigm Shift from 1840 to 1900. En D. Daniels & B. U. Schmidt (Eds.), *Artists as Inventors. Inventors as Artist*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- De Andrade, O. (1928, mayo). Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Año 1, No 1.
- De Certau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- De Landa, M. (2012). *Mil años de historia no lineal*. Barcelona: Gedisa.
- De la Rivera, J. R. (2013, agosto, 8). Cómo nació el ingeniero video “Ni una sola historia de amor.” *Tiempo Libre*, p. 46.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Rizoma. Introducción* (7ma ed.). Valencia: Pre-textos.

- Denis, J., & Pontille, D. (2014). Maintenance work and the performativity of urban inscriptions: The case of paris subway signs. *Environment and Planning D: Society and Space*, 32(3), 404–416. doi:10.1068/d13007p
- Depocas, A.; Ippolito, J.; Jones, C. (2003). *The Variable Media Approach. Permanence through change*. New York; Montreal: Guggenheim Museum Publications & The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.
- Derrida, J. (1994). Mal de Archivo. Una impresión freudiana. Recuperado de <http://jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>
- Di Mateo, V.; De Luca, G.; Nafissi, J.; Prada, F. (2013). Almacenamiento de información no biológica en ADN. Recuperado de <http://adnmusica.uade.edu.ar/index.php> [Fecha de consulta 20/09/2013]
- Domínguez Rubio, F. (2014). Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. *Theory and Society*. Vol. 43(6), pp. 617-645, doi:10.1007/s11186-014-9233-4
- Dowling, M. (2008). ATLAS.TI (SOFTWARE). In *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. SAGE.
- Downey, J. (n.d.) Entrevista a Juan Downey, por R. Naranjo y V. Briceño. Recuperado de <http://www.umatic.cl/>
- Elkins, J. (2008). On Some Limits of Materiality in Art History. *31: Das Magazin Des Instituts Für Theorie*, 12(Special issue Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung, edited by S.Neuner and J. Gelshorn), pp. 25–30.
- _____ (1999). *What Painting Is*. New York: Routledge.
- Ernst, W. (2005). Let There Be Irony: Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines. *Art History*, 28(5), pp. 582–603.
- _____ (2009). Underway to the Dual System. Classical Archives and/or Digital Memory. En D. Daniels & G. Reisinger (Eds.), *Net Pioneers 1.0 Contextualizing Early Net-Based Art* (pp. 81–100). Berlin: Stenberg Press.
- _____ (2011). Media Archaeography. Method and Machine versus History and Narrative of Media. En E. Huhtamo & J. Parikka (Eds.), *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications* (pp. 239–255). Berkeley; Los Angeles; London: MIT Press.
- _____ (2012). *Digital Memory and the Archive*. (Editado y con una introducción de J. Parikka). Minneapolis: Minnesota University Press.

- Escobar, T. (2013). *Acerca del Archivo del Terror del Paraguay. Notas sobre una política y una poética de la memoria*. Rosario: Museo Castagnino | MACRO.
- Espinoza V., C. H. (2008, febrero). Arte Madí y Y el concepto de “invención”. El abstraccionismo rioplatense, medio siglo (y pico) después. *Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporáneo Y Nuevas Tendencias*. Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/1331>
- Fauconnier, S., & Frommé, R. (2003). *Capturing Unstable Media Summary of Research*. Rotterdam: Institute for Unstable Media . Recuperado de <http://v2.nl/archive/articles/capturing-unstable-media>
- Flusser, V. (1988). Memories. En T. Druckey (Ed.), *Arts Electronica - Facing the Future* (pp. 202–206). Cambridge Mass.: MIT Press.
- _____ (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Flyvbjerg, B. (2006). Five Misunderstandings About Case-Study Research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), pp. 219–245. doi:10.1177/1077800405284363
- Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.
- _____ (2009). *La arqueología del saber* [1969]. Madrid: Siglo XXI.
- Franz, S. (2015, 17 de mayo). Veo luego existo. *Arte en Argentina*. Recuperado de <http://www.kunstinargentiniem.com/index.php/2005/05/02/veo-luego-existo/>
- Frieling, R.; Daniels, D. (Eds.) (2004). *Media Art Net 1: Suvey of Media Art*. Vienna; New York: Springer
- _____ (2005). *Media Art Net 2: Key Topics*. Vienna; New York: Springer
- Garavelli, C. (2010). Estudios sobre nuevos medios. *Revista Imagofagia*, No 2.
- García, C. (2014). Lost and Found: Andy Warhol’s Amiga Artworks. *Computer History Musuem*. Recuperado de <http://www.computerhistory.org/atcm/lost-and-found-andy-warhols-amiga-artworks> [Fecha de consulta 16/07/2015]
- García Morales, L.; Gutiérrez Colino, V. (2014, julio-diciembre). Resiliencia tecnológica. *Arte y políticas de identidad Vol. 10-11*, pp. 135-154.
- García Morales, L.; Montero Vilar, P. (2010): Conservación y restauración del arte digital. Un problema conceptual. *Actas de la 11^a Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: MNCARS
- _____ (2013). Ergonomía de la obsolescencia. *Actas del las 14^a Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo* (pp. 11-21). Madrid: MNCARS.

- Gerring, J. (2007). *Case Study Research. Principles and Practices*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giannetti, C. (2002). *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: ACC l'Angelot.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society*. Cambridge: Polity Press.
- Glaser, B., & Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Goffman, E. (1961). *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company.
- Goldman, N., Bertone, P., Chen, S., Dessimoz, C., LeProust, E. M., Sipos, B., & Birney, E. (2013). Towards practical, high-capacity, low-maintenance information storage in synthesized DNA. *Nature*, 424(7435), pp. 77–80.
- Goulding, C. (1999, junio). Grounded Theory: some reflections on paradigm, procedures and misconceptions. *Working Paper Series. University of Wolverhampton*.
- Graham, B., & Cook, S. (2010). *Rethinking curating: art after new media*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Grassi, M.; Yeregui, M. (2012). Taxonomías de pantallas, que devienen seres, que devienen comunidades, que devienen paisajes. En M. Yeregui (Comp.), *Taxonomía. De formatos de pantallas en la era digital* (pp. 13-18) . Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Grau, O. (2005). Integrating Media Art in our Culture. Art History as Image Science. *Media Art History, Refresh!* Berlin: Humboldt University.
- Groys, B. (2003). Sobre lo nuevo. *Artnodes. Journal on Art, Science and Technology*, 2. Recuperado de <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/680>
- Gutiérrez, E. (2015, julio-agosto). The documentary nature of art in the work of Andrés Burbano. *ArtNexus* No 97, pp. 60-65.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harley, R. (2012). Australian Video Art Histories: A Media Arts Archaeology for the Future. En S. Cubbit & T. Paul (Eds.), *Relive: Media Art Histories*. Cambridge Mass.; London, UK: MIT Press.

- Henare, A., Holbraad, M., & W. (Ed.). (1986). *The social Life of Things: commodities in cultural perspectives*. Cambridge Mass.: Cambridge University Press.
- Hofman, V. (2011). Entrevista a Marcelo Marzoni. *Taxonomedia*. Recuperada de <http://vimeo.com/22608340> [Fecha de consulta: 19/11/2014]
- Hofman, V., Rozo, C. (Eds.). (2009). *Conservación del arte electrónico: ¿qué preservar y cómo preservarlo? Apuntes*. Buenos Aires: CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- Huhtamo, E. (1997). From kaleidoscomaniac to cybernerd: Notes toward an archeology of the media. En T. Druckrey (Ed.), *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture.
- _____ (2011). Dismantling the Fairy Engine. Media Archaeology as Topos Study. En E. Huhtamo & J. Parikka (Eds.), *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- _____ (2013). *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge Mass.; London, UK: MIT Press.
- Huhtamo, E., & Parikka, J. (2011). *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Berkeley & Los Angeles; London: University of California Press.
- Ingold, T. (2008). When ANT meets SPIDER: Social theory for anthropods. En L. Knappett, C., Malafouris (Ed.), *Material Agency*. Springer Science+Business Media, LLC. doi:10.1007/978-0-387-74711-8_11
- _____ (2009). The textility of making. *Cambridge Journal of Economics*, 34(1), pp. 91–102. doi:10.1093/cje/bep042
- _____ (2012a). Thinking through Making. Tales from the North. Conferencia dictada en University of Aberdeen el 31 de octubre de 2013, Scotland. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>
- _____ (2012b). Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, 41(1), pp. 427–442. doi:10.1146/annurev-anthro-081309-145920
- Jacoby, R. (2005). Bola de nieve. Recuperado de <http://boladenieve.org.ar> [Fecha de consulta: 11/11/2014]
- Knorr Cetina, Karin (1999). *Epistemic cultures: how the sciences make knowledge*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Kosice, G. (Desde 2009). *www.kosice.com.ar*. Recuperado de <http://www.kosice.com.ar> [Fecha de consulta: 03/04/2015]
- Kozak, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kwastek, K.; Hamilton, K. (2014). Slow Media Art - Seeing Through Speed in Critiques of Modernity. *Acoustic Space*, No 12 (Techno Ecologies II).
- La Ferla, J. (1997). Al sur del cono sur: un panorama del video en la Argentina. En J. La Ferla (Comp.) *Contaminaciones. Del videoarte al multimedia*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.
- _____ (Ed.). (2007). *Artes y Medios Audiovisuales. Un estado de situación*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Latour, B. (1986). Together, Visualization and Cognition: Drawing Thing. *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture and Present*, Vol. 6 (6), pp. 1-40.
- _____ (1988). The Politics of Explanation: An Alternative. En S. Woolgar (Ed.) *Knowledge and Reflexivity, New Frontiers in the Sociology of Knowledge*. London: Sage
- _____ (1998). La tecnología es la sociedad hecha para que dure. En M. Doménech & F. J. Tirado (Eds.), *Sociología simétrica*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura : Informe al Consejo de Europa*. Barcelona. México: Anthropos Editorial; Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Lezaun, J. (2013). Ergonomics of Democracy. En Kenny Cupers (ed.) *Use Matters: An Alternative History of Architecture* (pp.215-232). New York: Routledge.
- Longoni, A., & Carvajal, F. (Eds.). (2010). *Minuphone 1967-2010*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- López Gómez, D. (2014). No hay extitución sino modos de extitucionalización. *Networks & Matters. A blog on Actor-Network Theory and philosophical empirism*. Recuperado de <http://network2matter.net/2014/07/08/no-hay-extitucion-sino-modos-de-extitucionalizacion/> [Fecha de consulta 30/05/2015]

- Lozano-Hemmer, R. (2015) *Best practices for conservation of media art from an artist's perspective* Recuperado de: <https://github.com/antimodular/Best-practices-for-conservation-of-media-art>
- Machado, A. (2009). Cuerpos y mentes en expansión. En J. La Ferla (Ed.), *Arte, Ciencia y Tecnología. Un panorama crítico. Programa de formación EFT 2006-2008* (pp. 15-27). Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- Mac Entyre, E.; Vidal, M. A. (1960). *Manifiesto de Arte Generativo*. Recuperado de <http://www.miguelangelvidal.com.ar/manifiesto.html> [Fecha de consulta 09/09/2015]
- Mackern, B. (2010). Subasta de la Máquina Podrida. Recuperado de <http://podrida.netart.org.uy/> [Fecha de consulta 09/10/2014]
- Madra, B. (2007). Reflections on the Global South. En P. Weibel & A. Buddensieg (Eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Maldonado, T. (2007). *Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*. Barcelona: Gedisa.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mariategui, J. C. (2013, julio-septiembre). Creadores y nuevas tecnologías. Una breve historia del arte electrónico en América Latina. *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*. No 56 (segunda época).
- Marino, I. (2012). Encuentros interuniversitarios sobre arte y televisión digital. En M. Yeregui (Comp.), *Taxonomía. De formatos de pantallas en la era digital*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Marton, A. (2011). Social memory and the digital domain: The canonization of digital cultural artefacts. *27th European Group for Organizational Studies colloquium (EGOS)*. Gothenburg, Sweden.
- McKechnie, L. E. F. (2008). Participant Observation. *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. SAGE.
- Meusburger, P.; Heffernan, M.; Wunder, E. (Ed.). (2011). *Cultural memories the geographical point of view*. Dordrecht: Springer.
- Mol, A. (2005, septiembre). The Body Multiple: Ontology in Medical Practice. *Acta Sociologica*, Vol 48(3) (Science, Power and Democracy), pp. 266-268.

- Mucci, C. (2014, 24 de mayo). Entrevista a Gyula Kosice en el Programa “Los Siete Locos” emitido por la Televisión Pública Argentina. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R68Sk7Jp-4A>
- Mundy, J. (2013). *Lost art: missing artworks of the twentieth century*. Londres: TATE Publishing
- Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis.
- Murray, T. (2010, septiembre). Archivando *Internet Art* ¿Estar off-line es estar out of line? Conferencia dictada en el marco del encuentro CONSERVAR, DOCUMENTAR, ARCHIVAR organizado por Taxonomedia en el Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26(Special Issue: Memory and Counter-Memory), pp. 7–24.
- Osthoff, S. (2009). *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*. New York: Atropos Press.
- Pagola, L. (2008). El mapa invertido del net.art latinoamericano. *netart latino database*. Badajoz: MEIAC.
- Parikka, J. (2012). *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press.
- Pasin, A. E. C. (2008). Maurice Halbwachs: oficialidad y clandestinidad de la memoria. *Athenea Digital: Revista de Pensamiento E Investigacion Social*, No 13, pp. 95–103.
- Pagès, R.; San Cornelio, G. (2013). Material Conditions of Production and Hidden Romantic Discourses in New Media Artistic and Creative Practices. *Leonardo Electronic Almanac*, Vol. 20 (1), pp. 82-91.
- Paul, C. (2003). *Digital Art*. New York: Thames & Hudson.
- Pearson, H.; Cross, M.; Barker, R. (2012). Protecting Impermanence: a Preliminary Investigation into the Care of Temporary Artworks.
- Pinch, T. (2008). Technology and institutions: living in a material world. *Theory and Society*, Vol. 37(5), pp. 461–483. doi:10.1007/s11186-008-9069x
- Poissant, L. (2005). Conservation of Media Arts and Networks: Aesthetic and Ethical Considerations. In *Media Art History, Refresh!* Berlin: Humboldt University.
- Popper, F. (2007). *From Technological to Virtual Art*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Previdello, G. (2010). Archivo generativo. Conferencia dictada en el marco del encuentro CONSERVAR, DOCUMENTAR, ARCHIVAR organizado por Taxonomedia en el CCCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires. Recuperado de <https://vimeo.com/19868778>

- Quiroga, W. (2012a). Arquitectura efímera y memorable: anécdotas panorámicas. *Feria de América: vanguardia invisible*. Mendoza: Fundación del Interior.
- Quiroga, W. (Ed.). (2012b). *Feria de América: vanguardia invisible*. Mendoza: Fundación del Interior. Recuperado de http://issuu.com/museoenconstruccion/docs/feria_de_america_12-10-2012/5?e=5974607/3703308
- Radstone, S.; Schwarz, B. (2012). Introduction. Mapping Memory. *Memory: Histories, Theories, Debate*.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- Reckwitz, Andreas (2002). Toward a Theory of Social Practices. A Development. *Culturalist Theorizing, a European Journal of Social Theory* Vol. 5(2), pp. 243–263. London: Sage Publications.
- Rinehart, R.; Ippolito, J. (2014). *Re-Collection. Art, New Media, and Social Memory*. Cambridge Mass.; London, UK: MIT Press.
- Rinehart, R. (2007). The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art. *Leonardo* Vol. 40(2), pp. 181–187.
- Rodríguez-Giralt, I. (2012). De redes y otros enredos: acerca de la política ontológica política de la red. *Teoría el actor-red. Más allá de los estudios de ciencia y tecnología* (pp. 357–386). Barcelona: Amentia.
- Romano, G. Gaché, B., Haro, J. (2003) *Internet y otras redes. Fragmentos de una charla con Arcángel Constantini y Brian Mackern*. Cuadernos del LimbØ – Primavera.
- Romano, G. (2009). Diez preguntas abiertas sobre conservación del arte electrónico. En V. Hofman & C. Roza (Eds.), *Conservación del arte electrónico: ¿qué preservar y cómo preservarlo?* (pp. 17-21) Buenos Aires: CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- Rothemberg, J. (2006). Renewing The Erl King. *Millenium Film Journal (MJF)*, Hybrids, No 45/46 (otoño), pp. 20-51.
- Roulston, K. (2010). Considering Quality in Qualitative Interviewing. *Qualitative Research*, Vol. 10(2), pp. 199–228.

- Rud, G.; Moiguer, G. (2014). *Carlos Trilnick: Archivos del Terror*. Monumentos a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Parque de la Memoria. Buenos Aires. Argentina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8dQSkRlr0vc&app=desktop>
- Sänguesa, R. (2004). Memoria, Creatividad, sentimiento y Vinton Cerf. *Blog: Conexiones Frágiles. Lo nuevo, lo híbrido y el futuro empiezan por una conexión frágil*. Recuperado de <http://ramonsanguesa.com/memoria-creatividad-sentimiento-y-vinton-cerf/> [Fecha de consulta 08/09/2015]
- Scaglioni, C. (2012) *Restauradores - Arte Moderno y Contemporáneo*. Documental producido por la Universidad Nacional de San Martín para el canal ENCUENTRO.
- Schatzki, T. (1996) *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shanken, E. (2011). Nuevos medios, arte-ciencia y arte contemporáneo: ¿Hacia un discurso híbrido?. *Artnodes. Journal on Art, Science and Technology*, No 11, pp. 5-61. Recuperado de <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-shanken/artnodes-n11-nuevos-medios-arte-ciencia-y-arte-contemporaneo-esp> [Fecha de consulta 10/05/2012]
- Schianchi, A. (2012). Televisión en la era digital. E M. Yeregui (Comp.), *Taxonomía. De formatos de pantallas en la era digital* (pp. 19-26). Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Schwarz, O. (2014). The past next door: Neighbourly relations with digital memory-artefacts. *Memory Studies*, Vol. 7(1), pp. 7–21. doi:10.1177/1750698013490591
- Serexhe, B. (Ed.). (2013). *Digital Art Conservation. Theory and Practice in the Conservation of Digital Art. The Project digital art conservation*. Vienna: Ambra |V.
- Serres, M. (1995). *Atlas*. Madrid: Cátedra
- Simmel, G. (1997). *Simmel on Culture: Selected Writings Theory, Culture & Society*. London: SAGE.
- Snow, C. P. (2001) [1959]. *The Two Cultures*. London: Cambridge University Press.
- Sommerer, C., & Mignonneau (Eds.). (1998). *Art@science*. Wien; New York: Springer.
- Star, S. (1999). The Ethnography of Infrastructure. *American Behavioral Scientist*, Vol. 43(3), pp. 377-391.
- Stengers, I. (2005, marzo). Introductory notes on an Ecology of Practices. *Culture Studies Review*, Vol. 11, pp. 183–196.
- _____ (2010). *Cosmopolitics 1*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- _____ (2011). Wondering about Materialism. En L. Bryant, N. Srnicek, & G. Harman (Eds.), *The Speculative Turn Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press.
- _____ (2014). La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyade*, No 14, pp. 17-41.
- Sterling, B. (2003a). *Embrace the Decay*. Los Ángeles: Digital Gallery - MOCA
- _____ (2003b). Viridian Design. *Viridian Note 00366: "Embrace the Decay" Contest*. Recuperado de http://www.viridiandesign.org/notes/351-400/00366_embrace_the_decay_contest.html [Fecha de consulta 02/06/2015]
- Strauss, A. M.; Corbin, J. M. (1998). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks: SAGE.
- Suchman, L. (n.d.). Practice and its Overflows: Reflections on Order and Mess. *TECNOSCIENZA Italian Journal of Science & Technology Studies*, Vol. 2(1), pp. 21-30.
- Thrift, N. (2004). Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 86(No. 1, Special Issue: The Political Challenge of Relational Space), pp. 57-78.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Tofts, D. (2013). Writing Media Art into (and out of) History. En S. Cubitt & P. Thomas (Eds.), *Relive: Media Art Histories*. Cambridge Mass.; London, UK: MIT Press.
- Trilnick, C. (2013). IDIS. Apuntes sobre los orígenes y el desarrollo de las narrativas audiovisuales no lineales y la cultura de códigos abiertos. Recuperado de <http://proyectoidis.org> [Fecha de consulta 02/06/2015].
- Van Gogh, T. (1890, 3 de mayo). Carta a Vincent van Gogh durante su estancia en Saint-Rémy No T33 (Traducida por Johanna van Gogh-Bongery). Ed. Robert Harrison.
- "Vincent van Gogh: First Steps, after Millet (64.165.2)." (2000). En *Heilbrunn Timeline of Art History*. Recuperado de <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/64.165.2> [Fecha de consulta: 02/04/2015].
- Villaespesa, M. (2008). Preludio. Instrucciones de uso. *Código Fuente: la remezcla* (pp. 39-53). Sevilla: Hapaxmedia.
- Vanrell Vellosillo, A. (2009). La evolución del conservador y restaurador en la preservación de las nuevas formas de expresión. En V. Hofman & C. Roza (Eds.), *Conservación del arte electrónico: ¿qué preservar y cómo preservarlo?* (pp. 55-66). Buenos Aires: CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires.

- V2_Institute for Unstable Media (1987). *Manifesto for Unstable Media* recuperado de <http://v2.nl/archive/articles/book-for-the-unstable-media-2013-introduction/view>
- Waelder, P. (2010). *Relato del I Simposio Internacional: Mediatecas y Archivos para el siglo XXI*. Gijón: Laboral | Centro de Arte y Creación Industrial.
- Werret, S. (2008). The Techniques of Innovation: Historical Configurations of Art, Science, and Invention from Galileo to GPS. En D. Daniels & B. U. Schmidt (Eds.), *Artists as Inventors. Inventors as Artist*. Ostfildern: Verlag, Hatje Cantz.
- Wilson, S. (2002). *Information arts: intersections of art, science, and technology*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Zafra, R. (2005). *Netianas. N(h)acer mujer en Internet*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- Zielinski, S.; Wagnermaier, S. M. (2005). *Variantology; On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Köln: W. König.
- Zielinski, S. (1997). Máquinas buenas y malas. Alegato por una heterogeneidad vivaz en las artes audiovisuales. En C. Giannetti (Ed.) *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: L'Angelot y Goëthe-Institut Barcelona.
- _____ (2006). *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- _____ (2010). Variantología Latina. *ISEA Conference Proceedings - Latin American Forum I: Variantologia Latina* (pp. 295–296). Ruhr.
- _____ (2013). An (An-)Archive. The Abolition of the Present and the Archive of the Future. En Serexhe, B. (Ed.) *Digital Art Conservation. Theory and Practice in the Conservation of Digital Art. The Project digital art conservation*. Vienna: Ambra |V.
- Zuzulich, J. (2011, noviembre). David Lamelas en MUNTREF. *Arte Online*. Recuperado de http://www.arte-online.net/Notas/David_Lamelas_en_MUNTREF
- Zylberman, L. (2013). *Imagen, Memoria, Imaginación. Mundos sociales en el cine de Atom Egoyan* (Tesis de doctorado) Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Iniciativas de preservación para el arte de los medios:

- 40 Years of Videoart [<http://www.40jahrevideokunst.de/>]
- ARCA Video| Archivo y Base de Datos de Video Arte Argentino
[<http://www.arcavideoargentino.com.ar>]
- Archive Team [<http://archiveteam.org>]
- Archiving the Avant-Garde [<http://www.bampfa.berkeley.edu/about/avantgarde>]
- Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana [<http://www.fondation-langlois.org>]
- Aktive Archive [<http://www.bampfa.berkeley.edu/about/avantgarde>]
- Bola de nieve [<http://boladenieve.org.ar/>]
- Botaniq, Diarios de un Interactor [<http://botaniq.org/>]
- Capturing Unstable Media [<http://v2.nl/>]
- Dead Media Project [<http://www.deadmedia.org/>]
- DigiArts [<http://bit.ly/1L5Gs5L>]
- Digital Art Conservation [<http://zkm.de/en/project/digitale-medienkunst-am-oberrhein>]
- Europeana [<http://www.europeana.eu>]
- FILE | Electronic Language International Festival Archive [<http://file.org.br>]
- Forging the Future [<http://forging-the-future.net/>]
- GAMA | Gateway to Archives of Media Art [<http://www.gama-gateway.eu/>]
- IDIS, apuntes sobre los orígenes y el desarrollo de las narrativas audiovisuales no lineales y la cultura de códigos abiertos [<http://proyectoidis.org/>]
- Imago Revisited [<http://nimk.nl/eng/imago-revisited>]
- IMAP - Independent Media Arts Preservation [www.imappreserve.org/]
- Internet Archive [<https://archive.org>]
- Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art [La web del proyecto no se encuentra activa actualmente, pero se puede consultar documentación sobre esta iniciativa en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/proyectos-investigacion-desarrollo/inside-installations>]
- Inside Movement Knowledge [<http://nimk.nl/eng/inside-movement-knowledge>]
- KEEP - Keeping Emulation Environments Portable [<http://www.keep-project.eu>]
- Ludión, exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas [<http://ludion.com.ar>]
- Media Art Histories Archive [<http://www.mediaarthistory.org/maharchive>]
- Media Art Net [<http://www.medienkunstnetz.de>]
- Media Arts Notation System (MANS)
- Media Matters [<http://media-matters.net/>]

Mediateca FADU [<http://mediatecafadu.blogspot.com.es/>]
Network for the Conservation of Contemporary Art [<http://www.incca.org/>]
OASIS-Open Archiving System with Internet Sharing [<http://nimk.nl/eng/oasis-open-archiving-system-with-internet-sharing>]
Obsolete Equipment [<http://nimk.nl/eng/obsolete-equipment>]
Open Archive Initiative [<https://www.openarchives.org/>]
Pad.ma (Public Access Digital Media Archive) [<https://pad.ma/>]
Prelinger Archives [<http://www.prelinger.com/>]
Project Preservation Video Art [<http://nimk.nl/eng/project-preservation-video-art>]
Rhizome ArtBase [<http://rhizome.org/artbase/>]
RICAC - Red Iberoamericana de Conservación de Arte Contemporáneo [la web se encuentra fuera de línea actualmente]
Rose Goldsen Archive of New Media Art
Sonidos en Causa. Campaña de recogida de datos en Quilino-Salinas Grandes. Córdoba y El Soberbio-Saltos del Moconá. Misiones. Argentina.(2010)
[<http://www.sonoscop.net/sonoscop/sonidosencausa/argentina.html>]
The Ars Electronica Archive [<http://www.aec.at/about/en/archiv/>]
The Gallery of Lost Art [<http://galleryoflostart.com/>]
To Transfer or To Transform [<http://nimk.nl/eng/to-transfer-or-to-transform>]
V2_Institute for Unstable Media [<http://v2.nl>]
Variable Media [<http://www.variablemedia.net/>]

Proyectos y obras artísticas:

6 de septiembre Christian Boltanski
América Invertida (1943) de Joaquín Torres García
Analysis of the Elements by Which the Massive Consumption of Information Takes Place (1968 – 2011) David Lamelas
Andy 2 (1985) Andy Warhol
A painting that it is its own documentation (desde 1968) John Baldessari
Archivos del corazón Christian Boltanski
Biósferas (2009-) Joaquín Fargas
Campbell's (1985) Andy Warhol

- Citizen Langlois* (1995) Edgardo Cozarinsky
- “Conservación de los recuerdos” en *Historias de Cronopios y de Famas* (1962) Julio Cortázar
- Das Kapital* Marcello Mercado
- Degenerativa* (2005) Eugenio Tisselli
- Ecce Homo* pintado en los muros de la Iglesia del Santuario de Misericordia de en Borja (Zaragoza, España)
- Ecos de impermanencia* (2009) Juan Pablo Ferlat
- Embrace the Decay* (2003) Bruce Sterling
- Gotas de luz* (2012) Marina Zerbarini
- Internet Dream* (1994) Nam June Paik
- Krapp's Last Tape* (1958) Samuel Beckett
- La Cueva del Futuro* Joaquín Fargas
- La Máquina Podrida* (1994-2004) Brian Mackern
- La Menesunda* (1965) Marta Minujín
- Live streamings from Dolmens* (2011) Marcello Mercado
- Los Girasoles* (1888 y 1889) Vincent Van Gogh
- Magmimesis* (2006) André Menks
- Malvinas30* (2012) Álvaro Liuzzi, Guadalupe López, Ezequiel Apesteguía, Tomas Bergero Trpin, Romina Vázquez
- Migrants* Christian Boltanski
- Minuphone* (1967-2010) Marta Minujín
- Música para la Torre* (1953) Mauricio Kagel
- My boyfriend came back from the war* (1996) Olia Lialina
- Natural History of Enigma* (2003-2008) Eduardo Kac
- One Terabyte for a kylobite Age. Digging through the Geocities Torrent* (desde 2010) Olia Lialina y Dragan Espenschied
- Palomas Twitteras* Joaquín Fargas
- Proyecto Archivos del Terror: apuntes sobre el Plan Cóndor* (2013) Carlos Trilnick
- Raoul Pictor cherche son style...* (1993) Hervé Graumann
- Situación de tiempo* (1967-2011) David Lamelas
- Synthetic genomic readings on breathing worms. Making consistent volatile ideas by broadcasting bio-information through plants, DNA, worms and Radio Frequencies* (2007) Marcello Mercado
- Sonidos en Causa* (2011-) Orquesta del caos
- Stick Spiral* (1986) Meg Webster
- Tal vez mañana* (1999) de Martín Groisman

The New Dunities (2011) Andrés Burbano, Danny Bazo, y Solen Kiratli DiCicco

Torre de América (1954) César Jannello, Gerardo Clusellas y Mauricio Kagel

transferring, storing, sharing, and hybriding: The perfect humus (2010) Marcello Mercado

TV hidráulizada (1960) Gyula Kosice

Van Gogh Variationen (2012-2014) Marcello Mercado

ANEXO 1

Relación de las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo en Argentina y Barcelona principalmente entre 2011 y 2013, pero que se extendieron incluso hasta prácticamente el cierre del manuscrito.

Itinerancia 1

Nº	Nombre	Profesión	Fecha	Lugar	Comentarios
001	Gabriel Rud	Artista / Profesor	08/2011	Bar (Buenos Aires)	
002	Emiliano Causa	Artista / Ingeniero / Profesor	08/2011	Estudio artista (La Plata)	
003	Ricardo Dal Farra	Músico/ Investigador	7/11/2010* 08/2011	Vía Skype Barcelona - Montreal Domicilio part. (Buenos Aires)	* La primera entrevista a Ricardo Dal Farra forma parte de las entrevistas previas realizadas en contexto de taxonomedia que han dado soporte a la presente tesis doctoral. Ver la entrevista en el siguiente enlace: http://taxonomedia.net/taxonomedia/?p=206
04	Mariela Yeregui	Artista / Profesora	08/2011	Bar (Buenos Aires)	
05	Gabriel Valansi	Artista / Fotógrafo / Profesor	08/2011	Estudio artista (Buenos Aires)	
06	Gabriela Baldomá	Conservadora- Restauradora	08/2011	Museo MACRO- Castagnino (Rosario)	
07	Rodrigo Alonso	Curador	08/2011	Bar (Buenos Aires)	
08	Juan Pablo Ferlat	Artista	08/2011	Estudio artista (Buenos Aires)	

09	Verónica Vitullo	Archivera	06/2010** 08/2011	Mail Mediateca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires	** La primera entrevista a Verónica Vitullo se realizó vía mail y forma parte de las entrevistas previas realizadas en contexto de taxonomedia que han dado soporte a la presente tesis doctoral. Ver la entrevista en el siguiente enlace: http://taxonomedia.net/taxonomedia/?p=179
10	Diana Wechsler	Historiadora del arte/ Curadora	11/2009*** 08/2011	Mail Bar (Buenos Aires)	La primera entrevista a Diana Wechsler se realizó vía mail y forma parte de las entrevistas previas realizadas en contexto de taxonomedia que han dado soporte a la presente tesis doctoral. Ver la entrevista en el siguiente enlace: http://taxonomedia.net/taxonomedia/?p=155
11	Graciela Taquini+	Curadora	08/2011	Bar (Buenos Aires)	+ A pedido de la entrevistada la conversación no ha sido grabada, por tanto, el registro de la misma consta de mis propios apuntes tomados en el momentos, y las notas posteriores.

Itinerancia 2

12	Diego Alberti	Artista/ Programador	10/2010** * 04/2012	Vía Skype Barcelona - Buenos Aires Vía Skype Barcelona - Buenos Aires	*** He entrevistado a Diego Alberti por primera vez en relación a su obra <i>Ser Líquido (2010)</i> realizada junto a Fabián Nonino (a quien también entrevisté) que constituyó uno de los tres casos de estudio –junto con <i>La Máquina Podrida</i> de Brian Mackern y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)– del trabajo final del Master en la Sociedad de la Información y el Conocimiento: "Conservación, documentación y archivo de las media arts en la sociedad en red. Estado de la cuestión y criterios a contemplar para propuestas futuras"
----	---------------	-------------------------	-------------------------------	--	---

13	Victoria Sacco	Gestora cultural	04/2012	Domicilio part. (Barcelona)	
14	Verónica Lahitte (colectivo Minipimer.tv)	Artista	04/2012	Domicilio part. (Barcelona)	
15	Sebastián Mealla	Curador/ Investigador	04/2012	Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)	
16	Silvana Spadaccini (Espacio Fundación Telefónica)	Gestora Cultural	04/2012	Vía Skype Barcelona - Buenos Aires	
17	Iván Marino	Artista	04/2012	En mi domicilio (Barcelona)	

Itinerancia 3

18	Fabián Taranto	Artista/ Programador	04/2013	IN3 (Barcelona)	Entrevista conjunta con Valentina Montero realizada para la presentación de la ponencia "Materialidad en el arte de los nuevos medios. El caso de <i>Búsqueda en Proceso</i> : poetizar las nociones de presencia y ausencia desde el activismo" en el III Encuentro de la Red de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología (esCTS). Barcelona, junio de 2013. Es la única entrevista de la serie que se ha realizado de forma conjunta con otro/a investigador.
19	Marina Zerbarini	Artista	05/2013	Vía Skype Barcelona - Buenos Aires	

20	Marcello Mercado	Artista	05/2013 11/2014	Vía Skype Barcelona - Colonia (Alemania) Durante toda la investigación me he mantenido en contacto con Marcello Mercado mediante intercambio de mails. La última conversación vía Skype tuvo lugar en noviembre de 2011.	
21	Lila Pagola	Investigadora	06/2013	Vía Skype Barcelona - Córdoba	
22	Mariela Cantú	Archivera/ Investigadora/ Profesora	06/2013	Vía Skype Barcelona - La Plata	
23	Pino Monkes	Conservador- Restaurador Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	06/2013	Vía Skype Barcelona - Buenos Aires	
24	Joaquín Fargas	Artista/ Director del laboratorio de bioarte de la Universidad Maimónides	08/2013	Laboratorio de Bioarte, Universidad Maimónides (Buenos Aires)	
25	Graciela Nabel de Jinich	Directora del Museo del Holocausto de Buenos Aires	08/2013	Museo del Holocausto (Buenos Aires)	
26	Objeto A [conversación con: Luján Oulton y Susana De Giacomo]	Productora cultural especializada en arte y tecnología	08/2013	Objeto A (Buenos Aires)	
27	Jorge Castro	Artista/ Director de la galería La Cúpula	08/2013	Vía Skype Buenos Aires - Córdoba	

28	Carlos Trilnick	Artista/ Profesor	08/2013	Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Buenos Aires)	
29	Jorge Zuzulich	Curador	08/2013	Galería ArtexArte (Buenos Aires)	
30	Gabriela Golder	Artista/ Archivera/ Profesora	08/2013	Estudio artista (Buenos Aires)	
31	Lior Zilberman ⁺	Sociólogo especializado en audiovisual y memoria	08/2013	Facultad de sociología (Buenos Aires)	⁺⁺ A pedido del entrevistado la conversación no ha sido grabada, por tanto, el registro de la misma consta de mis propios apuntes tomados en el momentos, y las notas posteriores.
32	Mariano Ramis	Artista/ Profesor	08/2013	Bar (Buenos Aires)	
33	Leandro Katz	Artista	08/2013	Estudio artista (Buenos Aires)	
34	Laura Buccellato	Historiadora del arte/ Curadora/ Directora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba)	08/2013	Domiclio part. (Buenos Aires)	
35	Jorge La Ferla ⁺⁺⁺	Artista/ Curador/ Investigador	08/2013	Universidad del Cine (Buenos Aires)	^{++ +} A pedido del entrevistado la conversación no ha sido grabada, por tanto, el registro de la misma consta de mis propios apuntes tomados en el momentos, y las notas posteriores.
36	Silvia Rivas	Artista/ Fotógrafa	09/2013	Estudio artista	

37	Mercedes Viviani	Productora del Centro de Cultura de España en Buenos Aires (CCEBA)	09/2013	Centro de Cultura de España en Buenos Aires (CCEBA)	También participaron alternativamente de la conversación: Mercedes Álvarez (Oficina Cultural de la Embajada de España en Buenos Aires) y Javier Cánepa (CCEBA)
38	Ana Claudia García	Artista	09/2013	Mail	
39	Wustavo Quiroga	Gestor cultural/ Diseñador Industrial/ Coleccionista	09/2013	Vía Skype Barcelona-Mendoza	
40	Hernán Khourian	Artista	12/2013	IN3 (Barcelona)	
41	Max Pérez Fallik	Director Museo Kosice	05/2015	Vía Skype Barcelona - Buenos Aires	

ANEXO 2

Publicaciones y participaciones en congresos en los que se han expuesto y discutido los avances, capítulos parciales y conclusiones preliminares de la presente investigación:

Conferencias

PRESENTACIONES EN CONGRESOS DEL ENTORNO ACADÉMICO:

Hofman, V.; Alsina, P. Cantó Milà, N.: "Digging into the rests of the invisible avant-garde" presentada en *Archaeologies of Media and Film*, Bradford (Reino Unido), 3-5 de septiembre de 2014.

Hofman, V., Alsina, P.; "Machines Agency in the construction of Media Arts Memory" presentada en las conferencias internacionales *Media Art Histories: Re:new*, Riga (Letonia), 8-11 de octubre de 2013.

Hofman, V., Alsina, P.: "Procesos de construcción de las Media Arts en Argentina. Una lectura sobre los caminos hacia la (im)permanencia de las prácticas artísticas basadas en tecnologías electrónicas y digitales" presentada en el Congreso Internacional *ARTES EN CRUCE. Lo espacios de la memoria. Memorias del porvenir*, Buenos Aires (Argentina), 6 - 10 de agosto de 2013.

Hofman, V.; Montero, V.: "Materialidad en el arte de los nuevos medios. El caso de "Búsqueda en Proceso": poetizar las nociones de presencia y ausencia desde el activismo" presentado en el *III Encuentro de la Red de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología (esCTS)*, Barcelona (Catalunya, España), junio de 2013

Hofman, V.: "Historias de pantallas, ratones y teclados" presentada en el panel Arreglos, apaños, chapuzas y pegotes. Hacia una etnografía del cuidado material en el *Encuentro de Sociología Ordinaria*, Medialab- Prado, Madrid (España), 8-9 mayo de 2013.

Alsina, P. **Hofman, V.:** "Agencia, materialidad y documentación en el arte de los nuevos medios" presentada en las Conferencias *Cartografía crítica del Arte y la Visualidad en la era de lo global*.

Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos, Universitat de Barcelona, Barcelona (Catalunya, España), 15-17 de mayo 2013.

Hofman V.: “Preservación de las media arts en el contexto Iberoamericano” presentada en la mesa “Audiovisual y Memoria” coordinada por Lior Zylberman. *1er Encuentro de investigadores de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido*, Universidad de Buenos Aires – Mediateca FADU (Argentina), 5 de noviembre de 2012.

Hofman, V.; Alsina, P.; Cantó Milà, N.; Munilla Cabrillana, G.: “Preserving and Documenting Media Art Heritage in Latin American Context” presentada en las conferencias internacional *Media Art Histories: Re:wire*, Liverpool (Reino Unido), 28- 30 de septiembre de 2011.

CONFERENCIAS INVITADAS EN EL ENTORNO ACADÉMICO:

Hofman, V.: “Perspectivas independientes en la construcción de la memoria de las Media Arts” presentada en las *V Jornadas Internacionales: Innovaciones Artísticas y Nuevos Medios: Conservación, Redes y Tecnociencia* organizadas por el Grupo de Investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona “Arte Arquitectura y Sociedad Digital”. 8, 10 y 11 de mayo de 2012.

Hofman, V.: “Proyectos transformadores y miradas independientes sobre la preservación del arte digital” en el Centro de Heurística de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), 26 de agosto de 2011.

CONFERENCIAS EN EN EL CONTEXTO PROFESIONAL (selección):

Hofman, V.; García Morales, L. “La silenciosa desaparición del New Media Art” en la 14ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid (España), 14-15 de febrero, 2013.

Hofman, V.: “Acercamiento a la preservación de las Media Arts: cronopios, famas y esperanzas” presentada en el contexto del Programa de Investigación y Producción de obra 2013 de la

Galería ArtexArte. Buenos Aires, 29 de agosto de 2013.

Hofman, V.: "Taxonomeia y la construcción de la memoria de las media arts: variantología, y materialidad" presentada en la mesa "Archivos de flujo intenso – conexiones Latinoamericanas" coordinada por Gabriela Previdello, FILE (Electronic Language International Festival), Sao Paulo, julio-agosto 2012.

Hofman, V. "Taxonomeia: una mirada sobre la preservación de prácticas artísticas basadas en medios inestables" en el 1º Encuentro de la Comisión de Archivos y Patrimonio Audiovisual ASAECA: Conservar para Encontrar / Recordar, Universidad de Buenos Aires, 23 y 24 de septiembre de 2011.

Hofman, V.: "Entrar por la ventana Miradas divergentes en la conservación del media art" en el marco de la exposición LENGUAJE CODIGO una exposición de narrativas digitales, en CONSERVAS, Barcelona (Catalunya, España), 19 de marzo de 2011.

Publicaciones

ARTÍCULOS EN REVISTAS ACADÉMICAS:

Hofman, V.; Alsina, P. (Forthcoming, septiembre 2015) . "Machines Agency in the Construction of Media Arts Memory" en *Acoustic Space* (Vol. 13) Special number: Archaeology and Archive

Alsina, P.; **Hofman, V.** (2014) (Artículo invitado) "Agencia y Materialidad en la Documentación del Arte de los Medios" en *ICONO* 14 Vol. 12 (Nº 2) DOI: ri14.v12i2.705

Montero, V.; **Hofman, V.** (2013). "Artes de los medios en Latinoamérica: política, participación y memoria. El caso de Búsqueda en proceso" en *Artnodes. Journal on Art, Science and Technology* (Nº 13), 45-55

Hofman, V.; Alsina, P. "Art without artworks (?). A reflection on the construction of the memory of Media Arts from a Media Archaeology Perspective" en *InCirculation*. Interdisciplinary journal based in the Department of Art History & Communication Studies at McGill University in Montreal. Issue 2, 2012. ISSN 2291-9147

CAPÍTULOS DE LIBROS:

Hofman, V. (Forthcoming, 2016): "Remembering, an improbable exception" en De Rosa, M. ; Fales, L. (eds): *Shifting Layers. New Perspectives in Media Archaeology Across Digital Media and Audiovisual Arts*. Italia: Mimesis International.

Montero, V.; **Hofman, V.** (2013): "Fronteras móviles, arte, ciencia y tecnología" en *Of Bridges & Borders II* (Ed. Segismund de Vajay). Zürich: JRP | Ringier



| Barcelona, 2015