

## **Paisajes tecnológicos y experiencias artísticas. Reflexiones en torno a una revista de artes visuales sin imágenes\***

Emilia Casiva\*\*

### **Resumen**

En este trabajo nos proponemos ejercitar una lectura sobre los vínculos y tensiones posibles de rastrearse entre experiencias artísticas y paisajes tecnológicos, en el marco de la *net-cultura* actual. Al mismo tiempo indagaremos –brevemente- en algunas discusiones respecto de la *estética relacional* (como género artístico), intentando complejizar nuestra mirada sobre el mismo. Nos enfocaremos en un caso particular: la revista de artes visuales *ramona*, en tanto proyecto editorial sobre arte que es –también- una obra de arte que ha sido generalmente entendida en el marco de dicho género.

Creemos que las condiciones de posibilidad de *ramona* como operación artística (y esta es la hipótesis que nos proponemos explorar aquí), se encuentran particularmente vinculadas con cierta matriz socio-técnica, lo que implica decir, con ciertos modos históricamente situados de entender y configurar el mundo. Reconociendo que arte y técnica se han encontrado siempre en relación, y que toda técnica posee una inscripción histórica determinada y determinante, intentaremos comenzar a articular niveles de análisis que nos permitan pensar de un modo crítico los rasgos que dicha relación presenta en las manifestaciones artísticas actuales, como así también las subjetividades que emergen en este devenir.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo - Arte y técnica - Estética relacional - Net cultura.

### **Abstract**

In this paper we propose a reading exercise on the links and tensions that could be traced between artistic experiences and technological landscapes, under the present net-culture. We will also – briefly- analyze some of the debates about relational aesthetics (as an artistic genre) attempting a more complex view on it. We will focus on a specific case: the magazine on visual arts *ramona*, as an editorial project which is –as well- a work of art that has been generally understood in the context of that genre.

We think that the conditions of production in *ramona* as an artistic operation (and that is the hypothesis that we set out to explore here) are particularly connected with a certain socio-techno-matrix, which means historically situated ways to understand and configure the world. Recognizing that art and technology have always been connected, and that every technique has an historical inscription determined and determinant, we intend to start articulating levels of analysis that enable us to think in a critical way the characteristics of that relationship in current artistic manifestations, as well as the subjectivities that emerge in this trail.

**Keywords:** Contemporary art - Art and technology - Relational aesthetics – Net culture.

---

\* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Seminario “*Poéticas transmediales y nuevas tecnologías. La construcción del espacio crítico latinoamericano*”, dictado por la Prof. Claudia Kozak en octubre de 2011, en el marco del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

\*\* Licenciada en Comunicación Social. Actualmente becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba. Alumna del Doctorado en Artes (FA-UNC), donde desarrolla la investigación titulada: “Mecanismos autocríticos en el visible y el decible de las artes actuales: la revista *ramona*”, con la dirección del Dr. Fernando Fraenza. Contacto: [emiliacasiva@gmail.com](mailto:emiliacasiva@gmail.com)

## Introducción

*ramona* es una revista de artes visuales sin imágenes. Su primer número -en versión papel-se editó en el año 2000 en la ciudad de Buenos Aires, inscribiéndose en la extensa trayectoria de revistas culturales surgidas a lo largo de la historia argentina. El coleccionista Gustavo Bruzzone es su editor fundador y, según los créditos de la contratapa, Roberto Jacoby es responsable del concepto. El nombre se le ocurre a Jorge Gumier Maier (quien fue además colaborador en el equipo editorial)<sup>1</sup> en referencia a la prostituta de los cuadros de Berni. *ramona* papel edita su último número (101) en julio de 2010, luego de diez años de apariciones mensuales.<sup>2</sup> Tal como lo señala Roxana Patiño, este país se ha caracterizado tradicionalmente por desplegar los debates del campo cultural en sus revistas y suplementos. Desde estos espacios, se construyen posiciones y se diseñan circuitos. Pasan por ellos las revisiones sobre las identidades colectivas, los enfoques sobre el trabajo intelectual, y las redefiniciones de la idea misma de cultura. (Cf. Patiño, 1997:6-7).

Ahora bien, *ramona* es una revista sobre artes que nos llama a leerla –también- como obra de arte (se enuncia a sí misma como tal, procede como tal, puede –incluso - ser enmarcada dentro de ciertos géneros propiamente contemporáneos).<sup>3</sup> Quisiéramos poner a dialogar aquí un conjunto de reflexiones respecto del estatuto de *ramona* en tanto operación artística, sobre todo en lo que refiere a sus condiciones de posibilidad como tal al momento de surgir. Condiciones de posibilidad que, creemos -y esta es la hipótesis que nos proponemos comenzar a explorar en este trabajo-, se encuentran particularmente vinculadas con ciertos fenómenos socio-técnicos, lo que implica decir, con ciertos modos históricamente situados de entender y configurar el mundo. Dando cuenta de alguna manera de unas poéticas/políticas tecnológicas, que nos instan a volver

---

<sup>1</sup> Artista, periodista y curador que figuraba en la contratapa de las primeras ediciones entre las “personas interesadas en las artes visuales que apoyan a ramona”, junto con los artistas Luis Bénédict, Pablo Siquier, Pablo Suárez.

<sup>2</sup> La versión web del proyecto continúa aún. El grupo editor ha ido variando a lo largo de estos diez años, y estos cambios se han expresado de diversas formas en la política editorial y el perfil de la revista.

<sup>3</sup> Que ya no refieren a rasgos o procedimientos formales relacionados con el orden de la composición, sino a mecanismos externos a las obras, como pueden serlo los enmarcamientos institucionales, las posiciones de enunciación, los modelos de circulación, etc. Ya que, respecto del orden sensible de las obras contemporáneas, cabe recordar que “su variabilidad se ha vuelto impredecible y [...] su nivel elemental de organización morfológica o geométrica continúa –aun habiendo dejado atrás todo proyecto vanguardista- sin despegarse visiblemente de la disposición corriente y ordinaria de su entorno no artístico”. (Fraenza, et. al., 2009: 346).

la mirada sobre “el nudo arte/técnica” (Cf. Kozak, 2007). Puesto que, como advierte José Luis Brea

No todo desarrollo técnico [...] da lugar a una forma artística. Pero toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo, del darse del ser como espíritu, como constelación o sistema de las partes. [...] Una forma artística no nace, entonces, por la mera aparición de un desarrollo técnico -sino sólo cuando los desplazamientos que tales desarrollos de lo técnico en el mundo determinan transformaciones profundas que afectan a la forma en que los sujetos experimentan su propio existir individual tanto en relación a la comunidad de la que forman parte como a su propio darse en lo temporal. (Brea, 2002)

Nos preguntamos entonces por la trama de relaciones en la que se entretrejen las características de producción de *ramona*, y la matriz tecno-social en la que se van construyendo sus posibles sentidos como manifestación artística. Reconociendo que arte y técnica se han encontrado siempre en relación, y que toda técnica posee una inscripción histórica determinada y determinante. Intentaremos asimismo tensionar estas observaciones con aquella mirada ocupada en pensar la ubicación de *ramona* en el marco de determinados géneros del arte contemporáneo. En relación a ello, quisiéramos comenzar a articular niveles de análisis que nos permitan pensar de manera crítica los rasgos que la relación arte-técnica presenta en las manifestaciones artísticas actuales, como así también las subjetividades y sociabilidades que emergen en este devenir. Nos interesa reflexionar sobre ciertas circunstancias que tienen que ver –principalmente- con el surgimiento de *ramona* papel, de modo que nuestro estudio está enfocado en la primer etapa de la revista, caracterizada entre otras cosas por cierta descontracturación del discurso crítico; por la fuerte presencia de una actitud humorística; por la proliferación de textos escritos por artistas; y fundamentalmente por una obstinada apuesta editorial a la polifonía.<sup>4</sup> Ello en la interacción desordenada (anárquica por momentos) entre experimentación artística, producción teórica y labor periodística. Etapa que el investigador Syd Krochmalny definió como “plataforma dialógica de tipo ensamblaria”, pensando sobre todo en los números editados entre los años 2000 y 2002 (Krochmalny, 2010: 58).

---

<sup>4</sup> Aquí tomamos como referencia la investigación realizada en el marco de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba, titulada “La revista *ramona*: un estudio sobre sus principales características discursivas.”

### Una revista de artes visuales sin imágenes

Para Roberto Jacoby *ramona* tenía que ser “lo más barata posible” (Jacoby, 2011:414), la solución: una revista de artes visuales sin imágenes -nunca las tuvo-. Así, el privilegio pasa a la palabra escrita, llevando la delantera (en sus comienzos y luego animada por este impulso inicial) la palabra de los artistas, aunque colaboran también críticos, historiadores, escritores, poetas, músicos, curadores, coleccionistas. En seguida, nuevas discursividades invaden la esfera de las formaciones analíticas, y los artistas se sitúan como generadores activos de producción escrita sobre las obras.<sup>5</sup> La revista surge como respuesta a un deseo pero también -según Gustavo Bruzzone- a una coyuntura: a partir de los años 90 los roles de los actores del campo artístico atravesaban complejos procesos de hibridación, mientras iba emergiendo una escena que no era registrada por ningún medio (Cf. Bruzzone, 2001:149-150).

El humor (ácido, corrosivo, irónico) es la estrategia discursiva cardinal en *la voz de ramona*. Algo que nos remite a revistas culturales de la vanguardia como Martín Fierro (recordemos secciones como el *Parnaso Satírico* o los *Epitafios*)<sup>6</sup> en la búsqueda por diferenciarse del estilo solemne y académico de la tradición. El uso de seudónimos es frecuente, y desde la misma revista se lo defiende pues se considera mejor que las cosas se digan, aunque sea con nombre inventado. Estrategias que refuerzan el propósito de *ramona* de generar discusión desde y sobre el campo sin censuras previas, como una aspiración a correrse de la agenda bajada por el mercado. Aparecen El Peludo, DVD, La Adivina (quien tiene una columna regular de astrología), Christian Dios, Dalia Rosseti (seudónimo reconocido con el cual ha publicado varias novelas Fernanda Laguna), Conejo Rosado, Señorita Estalactita, Klux Klinder entre muchos más. Pero también -y adelantando ya algunos aspectos de nuestra hipótesis inicial- en estas estrategias discursivas podemos ir detectando las marcas de unos *haceres* y *decires* que son

---

<sup>5</sup> Producción simbólica (obra) y analítica (discurso sobre la obra) son actualmente zonas porosas cuyo estatuto no se encuentra precisa y rigurosamente determinado.

<sup>6</sup> En palabras de Altamirano y Sarlo: “El Parnaso Satírico y los Epitafios eran dos secciones fijas de Martín Fierro. Una u otra aparecían en casi todos los números y le daban el tono de humor irreverente que, para muchos martinfierristas y algunos críticos, es un rasgo capital de la revista. En el Parnaso se publicaban parodias, epístolas, letrillas burlescas, etc. Los Epitafios, también en verso, decoraron las tumbas literarias de todos los escritores de la época. Como muestra del humor de estas dos secciones, copio el epitafio de Leopoldo Lugones: Fue don Leopoldo Lugones/ un escritor de cartel/ que transformaba el papel/ en enormes papelones. / Murió no se sabe cómo. / Esta hipótesis propuse: / Fue aplastado bajo el lomo/ de un diccionario Larouse”. (Altamirano y Sarlo, 1983: 137n)

característicos de las identidades surgidas en los contextos de la *net-cultura*:<sup>7</sup> nombres ficticios, celebridades apócrifas, propios de la virtualidad de la red (internet).

Al mismo tiempo, la opción por un rumbo de diseño despojado, uniforme e invariable (siempre la misma tipografía, siempre los mismos tamaños de títulos, volantas y cuerpos, siempre negro sobre blanco) nos habla de una desestructuración de las jerarquías entre notas (por tanto, entre las voces) que componen cada edición. Pareciera que la voluntad clasificadora se ha dado a la fuga en el intento de desplegar una mirada descentrada.<sup>8</sup>

Pero como decíamos en la introducción, *ramona* se autodefine como proyecto *artístico*-editorial, pues su existencia involucra el desarrollo creativo y colaborativo de nuevas formas para la producción y circulación de discursos, imágenes, deseos y afectos: un canal de comunicación. En la editorial 9/10 se afirma: “Me basta con hacer circuitos donde otros pretenden establecer cortes”. Se trata de una apuesta por dar a conocer los relatos nacidos de la interrogación de los artistas por su trabajo (y de no artistas también, aunque, como ya lo dijimos, aquéllos tienen el protagonismo) en un espacio donde puedan ejercitarse representaciones propias. Al punto que el discurso artístico encuentra formas de circulación, visibilidad y provocación (hasta entonces) inéditas, estableciendo nuevos entramados de relaciones en los que se reconfigura su autonomía como tal. Al momento de surgir, esto implicó una respuesta a los resortes anquilosados del campo de las artes, cuyos discursos eran suministrados exclusivamente por los funcionarios (o en todo caso por los espacios discursivos) legitimados para ejercer la *palabra autorizada*.

---

<sup>7</sup> Tomamos este término de la referencia que hace Lila Pagola sobre la *net-cultura* en tanto fenómeno cultural propiciado por la red internet. Si bien Pagola está hablando puntualmente de las prácticas artísticas que tienen su soporte en dicha red (net-art), creemos que la reflexión sobre la *net-cultura* puede extenderse a otros soportes y prácticas que, indefectiblemente, se ven atravesados por estos *haceres* y *decires* virtuales (Cf. Pagola, 2006:2).

<sup>8</sup> Dice Alan Pauls en una nota del número 6 de la revista: “...me puse a leer, me zambullí, como quien dice, en esa pileta de letras, y me desorienté. ¿Dónde estaba? ¿Cuál era la cabeza y cuáles los pies? ¿Qué era lo importante y qué lo accesorio? [...] ¿Dónde estaban los sujetos y dónde los objetos? ¿Por dónde se empezaba? En otras palabras: ramona era una revista sin protocolo. Como si el arte pusiera ser –al menos el tiempo que dura una orgía, que, como nunca estuve en una, no sé cuánto es- un mundo sin jerarquías ni control, sin aduanas, sin criterios de corrección, sin privilegios... Ya sé, ¡ya sé lo que era ramona, con todos esos colaboradores-artistas, esos prosistas enmascarados, esos nombres falsos de estrellas de película porno! Era un carnaval, una feria de vanidades indiscriminadas: una revista, sí, pero una revista rarísima, muy culta y disparatada, donde todos decían “yo” y “correo de lectores” era la sección que había tomado el poder. Puntuaciones exóticas, sintaxis idiosincráticas, “estilos” brutos. [...] un punto muy contemporáneo de ramona. El punto “¡sé tú también tu artista y tu crítico de arte!” (Pauls, 2000: 44)

Podríamos advertir, a partir de *ramona*,<sup>9</sup> la configuración de una *escena* donde se ponen en marcha los diversos sentidos que intervienen en la discusión por el rol de las artes en las sociedades actuales, reactivando un programa poético que alienta en cierto modo la actitud reflexiva sobre la práctica artística. *ramona* asoma como un llamamiento a reconfigurar y fortalecer los lazos sociales que posibilitan la construcción de *esfera pública*. Se constituye así en el sujeto de enunciación (Cfr. Longoni [Ed.], 2011: 489) al interior de un modelo comunicativo particular, engarzando dimensiones éticas, estéticas, políticas y afectivas. Desde su nacimiento, se ha insistido en ver a esta revista como un café de artistas, como esos lugares de encuentro y debate que se consideraban desaparecidos del entramado social-cultural en la Argentina post-dictatorial. Recordemos que su primer número se edita en el año 2000, momento de pleno resquebrajamiento del modelo neoliberal, donde el país transitaba una profunda crisis no sólo económica, sino política y social, que habría de estallar unos meses después. Situación que no es ajena a los procesos vividos al interior del campo artístico. Los espacios artísticos (de exhibición, publicación, formación, promoción, etcétera) son bastante frágiles, y no poseen el grado de articulación y/o dinamismo que irán alcanzando con el correr de la década.<sup>10</sup> Al mismo tiempo se trata de un proceso del cual la revista participa activamente. Ya que, además de haber significado una suerte de bisagra en los modos de escribir sobre arte –al menos en el contexto del Río de la Plata y en su radio de influencia-, *ramona* fue también una plataforma de visibilización y potenciación de lazos sociales y redes de comunicación (del orden de lo privado y de lo público), que habilitó mecanismos de cooperación y conexión en el campo artístico. Un proyecto que siempre puso especial énfasis e interés, desde las propias estrategias artísticas y editoriales, en este aspecto de su rol en el campo relacionado con la generación de infraestructura. Una acción cultural que produjo desacomodamientos en las formas tradicionales en que el espacio artístico se pensaba y nombraba a sí mismo a comienzos del milenio, a través de nuevas redes de comunicación que no pueden

---

<sup>9</sup> Claro está que, junto con *ramona*, se desarrollan en el campo artístico de la época diversos proyectos que tienen en común esta apuesta por las formas colaborativas de trabajo y por la creación de redes de sociabilidad y comunicación, gestionadas principalmente por artistas. Pensemos por ejemplo en *Proyecto Venus*, *Bola de Nieve*, *Plácidos Domingos*, *Periférica*, *Belleza y Felicidad*, entre muchos otros.

<sup>10</sup> Lo cual no implica que no nos encontremos aún, pese a su mayor profesionalización o sistematización, ante un campo artístico que es y será -como condición para su propia existencia en el mundo actual-, “expulsivo, restrictivo y minoritario” (Qualina, 2011).

imaginarse por fuera de las formas asociativas (Jacoby prefiere hablar en términos de “tecnologías de la amistad”) que les dan existencia.

En este marco, *ramona* puede entenderse también como una formación (en términos de Williams) en contacto con los componentes de determinado proceso cultural, condiciones de producción que manifiestan las tensiones, rupturas y adaptaciones de dicho proceso<sup>11</sup>. En el escenario discursivo abierto por la revista pueden advertirse las huellas de su inscripción en estas zonas experimentales de interacción social, donde, como lo señala Leticia El Halli Obeid en el último número de la revista, “acción y pensamiento se vuelven indistinguibles”.

### “ramona bicéfala”

Bien sabemos que, en las manifestaciones del régimen contemporáneo de las artes, las prácticas artísticas tienden a inscribirse en espacios de enunciación dúctiles: se proclaman a sí mismas como un “más que” o un “no únicamente” *arte* a secas. Oscilan en su definición entre la autonomía y el carácter mediador, presentándose como experiencias expandidas (a la vez que son “obras”, son también meriendas entre amigos, huertas orgánicas, sitios web, emprendimientos comunitarios, clases públicas, y un largo etcétera). De este modo persiguen (o al menos predicán) la expansión horizontal o el potencial político que, desde la vanguardia, entrañaría el gesto de enlazar arte-vida. En el espacio que resulta de asignar o agrupar este tipo de prácticas interesadas en la generación de sociabilidades en torno a ciertos efectos o cualidades artísticas, gravita la incesantemente referida y convocada *estética relacional*.<sup>12</sup> Así, estas nuevas formas de relación social pasarían a constituirse en el material del arte.

Claire Bishop, en el conocido artículo “Antagonismo y estética relacional” (Bishop, 2004) señala que (i) la hipótesis de Nicolás Bourriaud le debe bastante a la idea althusseriana respecto del papel de la cultura en tanto productora de sociedad, por

---

<sup>11</sup> “[Una formación] Es una forma más laxa de asociación, esencialmente definida por la teoría y la práctica compartidas, y sus relaciones sociales inmediatas con frecuencia no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes” (Williams, 1981: 61).

<sup>12</sup> Si bien no realizaremos aquí una descripción extensa al respecto, quisiéramos simplemente señalar que el “paradigma” (o género) de la *estética relacional* forma parte del programa teórico y curatorial de Nicolás Bourriaud; y también, como deja ver Juan Albarrán en su artículo “Esplendor y ruina de un paradigma: lo relacional”, resulta estrategia cardinal en el programa institucional del Palais de Tokyo, dirigido por el propio Bourriaud entre 2002 y 2005 (Cf. Albarrán, 2011). Sus principales argumentaciones son desarrolladas en uno de los libros recientes más resonante, comentado y discutido: “*Estética relacional*”, publicado por primera vez en 1998.

lo cual, en teoría, “frente a cualquier obra de arte, podríamos preguntarnos qué clase de modelo social produce”; (ii) el arte relacional puede pensarse como una ramificación del género instalación; (iii) en la fascinación de Bourriaud por la estructura de la obra relacional, desestima el qué, el cómo y el para quién de estas plataformas de relación, actuando en última instancia y a pesar suyo de modo formalista; (iv) las obras en que está pensando Bourriaud son obras que no asumen para sí los aspectos inherentemente contradictorios y disonantes de toda situación verdaderamente dialógica, licuando cualquier antagonismo posible (es decir, las luchas entre los sentidos que entran en conflicto en la construcción de lo real: el aspecto político del *estar y hacer juntos*).

Ahora bien, aún cuando la propuesta de la *estética relacional* (entendida en un sentido amplio) se refiere a obras donde se disolverían las fronteras entre arte y vida, no podemos obviar el hecho de que es precisamente por ser obras artísticas (autónomas respecto del “mundo de las cosas”) que pueden constituirse en un espacio de experimentación que tiene a ese “*más que sólo arte*” como horizonte. Y es el propio despliegue histórico del arte el que nos lo ha demostrado. El ataque de las vanguardias, dice Peter Bürger, si bien fracasó en su intención de unir el arte a la praxis vital permitió reconocer su carácter institucional, y con ello, su status innegablemente autónomo (Cf. Bürger, 1974: 81). La autoconciencia respecto de dicho estatuto es, precisamente, rasgo propio de un arte avanzado en el sentido planteado por Hal Foster (Cf. Foster, 1996). La aporía entre obra y mundo, ya lo había señalado Adorno, es propiedad irreductible de las obras: éstas reflejan en su interior la dialéctica negativa entre arte y sociedad. Las obras poseen entonces un carácter doble, como hecho autónomo a la vez que hecho social. Esta doble determinación del arte, nos exige reconocer los polos de la autonomía y de la soberanía en un enlazamiento indisoluble, tal que no implica la aniquilación de ninguna de estas dimensiones (Cf. Menke, 2011: 38-39). Y en relación a ello, en algún punto muy tangencialmente, llama la atención una cita de Roberto Jacoby:

Me parece que el principal defecto de mucho arte político es que les dice a los demás qué tienen que hacer, aquello que está bien y lo que está mal, pero sin agregar mayores novedades. Me abochorna que los autores se hagan pasar por personas buenas e inteligentes (o peor, vendan fortunas) por el hecho de apoyar causas justas. En otro sentido, todo lo que hice tuvo intención política, con suerte muy diversa. *También probé varios de los escalones intermedios entre arte y vida. Sus contradicciones no tienen resolución posible, pero es interesante recorrerlos.* (Jacoby, 2011: 382) (La cursiva es mía)



Tampoco podemos soslayar que, en los últimos años, el desdoblamiento de las manifestaciones artísticas entre arte y práctica social, aparece habitualmente (y en virtud de las demandas propias del funcionamiento institucional del mundo artístico) como una marca estilística que garantiza su pertenencia al “arte contemporáneo”. Creación de valor de mercado renovada, nutrida de nuevos temas, procedimientos y representaciones acordes al gusto y a la distinción social actual: corrección política *à la page*. Los *ensayos de sociabilidad* que constituyen las obras *relacionales* se presentan además (y, claro está, con beneficios) como “obras”; sus marcas de género –decíamos- funcionan como garantes de la anhelada (y altamente cotizada) *contemporaneidad*. Esto se trasluce, como lo señala el ya citado Juan Albarrán, en el programa curatorial y teórico de la *estética relacional*, un atractivo proyecto estratégicamente adecuado a las necesidades del sistema actual.

Traemos a colación estas reflexiones, porque es justamente a través del tamiz conceptual y terminológico de *lo relacional*<sup>13</sup> que se ha interpretado a *ramona* en la mayoría de las ocasiones en que se la propuso en tanto obra de arte (por parte del discurso crítico y curatorial y también por parte de sus creadores).<sup>14</sup> Es decir, como referente de un tipo de obras ocupadas en la producción de *sociedades alternativas*. Como un ejemplar de estas experiencias cuya definición gravita en los lindes entre mundo artístico y extra-artístico, involucrando la producción de dispositivos materiales pero sobre todo de dispositivos de sociabilidad. En el momento en que surge la revista son estos los procederes, términos y artefactos conceptuales que están en boga en el campo: *ramona* se piensa a sí misma a través de ellos a la vez que hace un uso intensivo de estas metodologías de trabajo, redefiniéndolas en un nuevo escenario.<sup>15</sup> Sin embargo,

---

<sup>13</sup> Aunque no ya –exclusivamente-restringiendo el abordaje a las tesis de Nicolás Bourriaud sino mediante un corpus más amplio de discusiones.

<sup>14</sup> Syd Krochmalny, por ejemplo, define a *ramona* como ser bicéfalo: revista y proyecto artístico- y de allí el subtítulo de este apartado-. Proyecto que, a su vez, Krochmalny sitúa en el campo del “arte-en-relación” en tanto “forma particular de hacer arte que aconteció en los últimos diez años. Neologismo que discute y expande los términos del debate sobre un corpus significativo de proyectos [...]. Se caracterizan por cierta dualidad, son prácticas pasibles de ser interpretadas como mediaciones o conexiones socioculturales (acciones, relaciones, artefactos y plataformas institucionales flexibles) y al mismo tiempo son definidas como artísticas. Son obras que operan sobre el proceso de producción, circulación y transmisión simbólica que se conecta y ensambla con agentes no humanos, eslabones de diversa naturaleza y lenguajes”. (Krochmalny, Op. Cit: 60)

<sup>15</sup> Cabe destacar que, en el marco de la crisis argentina del 2001, las prácticas *relacionales* funcionaron como disparador de innumerables proyectos, aunque reversionando varios de sus rasgos y procedimientos en un contexto político, económico y social muy diferente. Ante la necesidad de generar infraestructuras para la acción artística por fuera de los –por entonces prácticamente nulos- apoyos estatales o

nos parece que restringir el recorrido a la hora de pensar en *ramona* como obra de arte a este horizonte de expectativas sobre su capacidad *relacional*, culmina en una vía de análisis problemática en varios sentidos -algunos de ellos brevemente esbozados arriba- sobre todo en lo que refiere a la productividad crítica de una mirada centrada -a fin de cuentas- en el reconocimiento categorial. Y es por ello que nos preguntamos si la clasificación genérica de *lo relacional* nos permite articular, en tanto herramienta cognitiva, niveles de análisis que hagan visible la especificidad de estas prácticas artísticas.

En principio *ramona*, en tanto proyecto artístico interesado en la construcción de lazos sociales, favorece la emergencia de comunidades de diálogo y reflexión que son también -y siempre- campos de batalla. Ya que cuando decimos “producción de sociabilidad” no nos referimos a la generación -exclusiva- de vínculos desentendidos de ese *qué, cómo y para quién* al que hace referencia Bishop. Se trata además de experiencias artísticas complejas por ser, entre otras cuestiones, (i) conscientes de su rol dinamizador en la construcción de las propias condiciones de producción y circulación; (ii) conscientes a la vez del estatuto autónomo de las obras de arte; y por estar (iii) íntimamente vinculadas con ciertas formas de “ser-con la tecnología” (Cf. Mitcham, 1989).<sup>16</sup>

Y es quizás a partir de este último punto que podríamos ensayar, a modo de puntapié, la construcción de una mirada sobre *ramona* que nos permita comenzar a rastrear las tensiones entre obra y mundo inscriptas en su interior. Es decir, empezar a pensar ya no en qué medida esta clase de obras estarían “produciendo sociedad” (punto en el cual insiste la discursividad sobre el *arte relacional*) sino imaginar cómo en tanto acontecimiento singular portan -en una relación dialéctica irresoluble- una imagen cifrada de la sociedad. Cómo al interior de *ramona* late una cifra de lo social en sus

---

institucionales, muchos artistas adoptaron ciertos proceder propios de la *estética relacional* de manera estratégica, poniendo la atención en potenciar o modificar, a partir de la generación de lazos sociales, las condiciones de producción y circulación del campo artístico.

Como lo señala Andrea Giunta en su libro “*Poscrisis. Arte argentino después del 2001*”, las dinámicas de creación desplegadas en este periodo en torno a formas de organización colectiva, no fueron exclusividad del campo artístico sino también de la escena social de todo el país. (Cf. Giunta, 2009:17)

<sup>16</sup> Este autor se refiere puntualmente a tres formas (histórico-filosóficas) de *ser-con la tecnología*: el escepticismo antiguo; el optimismo del Renacimiento y la ambigüedad o desasosiego románticos. Traemos esta idea de *ser-con la tecnología* para pensarla en relación a otros escenarios pues nos interesa, en sintonía con Mitcham (quien a su vez dialoga con el Heidegger de “*El ser y el tiempo*”), insistir en el hecho de que humanidad y tecnología se hallan siempre juntas, tratándose de una relación que adquiere distintas formas según el momento histórico.

contradicciones. Porque además las obras de arte (ya dijimos algo de esto más arriba) no son ni pueden ser un “oasis re-humanizado” (Cf. Albarrán, Op. Cit.), si consideramos junto a Adorno y Benjamin, que en su interior pulsán las contradicciones del mundo.

Como obra de arte, lo que es decir como praxis social, *ramona* participa en el entramado de las fuerzas productivas del orden social: los modos de producción (históricamente determinados y determinantes) producen categorías que les son inmanentes, nos dice Benjamin,<sup>17</sup> y los artistas son técnicos que están trabajando con los dispositivos y materiales propios de cada modo de producción. Y es en este sentido que resulta necesario atender a los modos históricamente situados de comprender y configurar el mundo (la matriz socio-técnica) de los cuales *ramona* es parte. Volviendo la mirada sobre las formas materiales objetivas que la constituyen como una obra de arte, sobre sus condiciones materiales de producción y circulación, sin perder de vista que el arte es una práctica a la vez modélica y crítica de esas condiciones.

En vinculación con las (entonces) zonas periféricas del campo, *ramona* revela las marcas de unas prácticas artísticas interesadas en la construcción de nuevas redes sociales y en la elaboración de plataformas de comunicación flexibles. De tal manera que su propia estructura y dinámica de funcionamiento nos hablan de formas de “ser-con la tecnología”, formas que comprenden una dimensión social. *ramona*<sup>18</sup> (como muchas de las experiencias artísticas más recientes) pone en marcha ciertos procedimientos, saberes y herramientas que, ineludiblemente, se ligan a la imaginación y sensibilidad técnica propia de su contexto, formando parte de esta matriz social de significación. Sabemos, con Benjamin, de la relación consustancial entre cambios tecnológicos y lenguajes artísticos, y sabemos también que estos fenómenos nunca son neutrales, llevan consigo las marcas de determinadas construcciones sociales hegemónicas. Es por eso que cuando nos referimos a una matriz de significación socio-técnica, la entendemos (aunque nunca únicamente) como matriz de dominio.

### **Paisajes tecnológicos**

Los procesos de producción de sentido en *ramona* papel –decíamos- no pueden desligarse de los paisajes (materiales y simbólicos) que introducen las experiencias con

---

<sup>17</sup> Benjamin está pensando por supuesto en el modo de producción de la reproductibilidad técnica que introducen la fotografía y el cine.

<sup>18</sup> Al menos en su momento de emergencia y en los años inmediatamente posteriores.

las nuevas tecnologías de comunicación, en tanto formas de relación con el mundo. Como lo advierte Bruzzone, *ramona* nace en el cruce entre “la nostalgia del papel y la fuerza de la web” (Bruzzone, 2010:15), tomando prestadas (contagiándose de) las dinámicas, deseos y proceder de las comunidades online y de las experimentaciones en la red. No es nuestra intención aquí hablar de un *clima de época* sino de experiencias compartidas en los *haceres* y *decires* de los sujetos en un momento histórico. Adoptamos, como apuntábamos al principio, algunas de las reflexiones y discusiones desarrolladas alrededor del arte producido *en internet* (net-art), para pensar las experiencias artísticas que nacen *junto* a internet (en tanto *net-cultura* circundante en los contextos de la creación contemporánea).

De este modo, podemos suponer que el proyecto *ramona* (sus objetivos, sus intereses, su metodología de trabajo) emerge en estrecha vinculación con ese “instante invisible” del net-art al que hace referencia Remedios Zafra (Zafra, 1999); aquel en el cual toda una suma de utopías emancipatorias fueron proyectadas en el potencial de la red de redes. Antiinstitucionalidad, desmaterialización, participación del público, muerte del Autor, fueron algunas de las propuestas de las primeras experiencias de la *net-cultura* en los años 90, periodo en el cual el nodo arte-política-tecnología invitaba a volver sobre las promesas que la vanguardia había dejado incumplidas (Cf. Colectivo Elles, 2005:1). En este horizonte relampagueaba la perspectiva de remplazar el viejo esquema verticalista de transmisión de información, activando (al menos como ideal) conexiones flexibles, en sistemas abiertos de intercambios públicos y horizontales (Cf. Brea, 2007). Redes que no sólo buscaban posibilitar intercambios sino visibilizarlos y potenciarlos, habilitando mecanismos de comunicación, cooperación y conexión independientes. Algo que *ramona* se propuso desde su primer número.<sup>19</sup>

Este tipo de proyectos apuntaban e invitaban-y algunos de ellos apuntan e invitan aún, con estrategias diversas- a activar la capacidad creativa del *pensar juntos*. Sin embargo luego de ese “instante invisible”, no podemos obviar que los lenguajes y

---

<sup>19</sup> Justamente, *ramona* es una iniciativa apoyada por la Fundación Start (Fundación Sociedad, Tecnología y Arte), espacio que se presenta como un laboratorio que, poniendo en conexión saberes, géneros y disciplinas tiene como objetivos “experimentar y desarrollar nuevas formas de vida social a través de la interacción entre artistas y no artistas en el uso de tecnologías digitales”, estimulando asimismo las prácticas de autogestión. <http://www.fundacionstart.org.ar/>

metodologías de la *net-cultura*, absorbidos por la institución arte,<sup>20</sup> se encuentran hoy entre las marcas genéricas mejor recompensadas del arte contemporáneo. Y la revisión de su actual potencia crítica no puede realizarse soslayando esta situación.

Volviendo a las condiciones de posibilidad de *ramona*, podemos pensar su proyecto en relación con aquellas *Zonas Temporalmente Autónomas* (TAZ) enunciadas por Hakim Bey. Las maniobras de las TAZ tienen por objetivo articular territorios estratégicos para la producción colectiva de realidades diferentes, aunque posibles en el aquí-ahora. En la editorial del número 9/10 de *ramona* se afirma: “hay que inventarse mundos más lindos, más emocionantes, más sorprendentes o reventar”. Formas de gestión y acción asociadas asimismo a la situación que vivió nuestro país luego del desguace y la debilitación (no sólo material sino también simbólica) del campo cultural que significaron, como decíamos arriba, los años de la dictadura y la posterior profundización del régimen neoliberal.

Respecto de los métodos colectivos de trabajo, cualidad transversal de la dinámica de la red (al menos de algunas de sus articulaciones, en todo caso, de aquellas que nos interesa pensar ahora), *ramona* no sólo ha actuado como espacio de acogida y gestión de proyectos colaborativos, sino que su propia dinámica de funcionamiento y la naturaleza de su propuesta se fundamentan en ellos. Sirvan como ejemplos los banquetes de las primeras ediciones, donde se ejercitaban metodologías asamblearias (y festivas) de titulación conjunta de las notas que componían cada número (Cf. Krochmalny, Op. Cit.: 58); las numerosas mesas redondas y jornadas de encuentro y debate organizadas desde la revista; los recorridos grupales por muestras y las posteriores crónicas o reseñas firmadas por varios autores. Modalidad de trabajo que trae consigo el desvanecimiento de la categoría de Autor.<sup>21</sup> Roberto Jacoby señala lo siguiente respecto de su rol como *concept manager*<sup>22</sup> de *ramona*:

Es una forma de autoría abierta, como el software de fuente libre. Alguien fabrica un artefacto que es base para nuevas fabricaciones que lo complejizan y lo ponen

---

<sup>20</sup> Entendida ésta en el sentido en que la define Peter Bürger: “En el concepto institución arte deberían incluirse el aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte en una época dada”. (Bürger, Op. Cit: 31)

<sup>21</sup> Repetimos: la mentada “muerte del Autor” no es un proceso ajeno al régimen contemporáneo de las artes, y su enunciación se transforma en repetidas ocasiones en condición de índole genérica para participar de dicho régimen. En muchos caso, una modalidad enunciativa de posicionamiento.

<sup>22</sup> El papel de *concept manager* es una construcción irónica sobre los roles cada vez más especializados del mundo del marketing.

en movimiento de determinado modo. Pero el primero ha inventado un –digamos- algoritmo utilizable por innumerables operaciones que adquieren un dinamismo propio pero se mantienen dentro de un propósito determinado, como Linux, por ejemplo. (Jacoby, Op. Cit.: 382)

Pero, tal y como lo advierte Reinaldo Laddaga en su libro “*Estética de la emergencia*” (donde recorre una serie de proyectos artísticos interesados en la generación de estas nuevas “ecologías culturales” o “formas experimentales de socialización”) la reflexión y el interés por las programaciones en fuente abierta como modo de acción plantea otra zona de problemas referida a “la substancia de la comunidad en el presente: la de una política de los saberes en sociedades de dominio técnico” (Laddaga, 2006: 278).

En estas formas organizacionales, los sistemas de operación apuntan a la horizontalidad de las relaciones sociales (aparece aquí también, una especie de anticipación de los procedimientos 2.0). En sus primeros años, *ramona* desarrolla el perfil de un foro de discusión e intercambio, donde los mismos marcos de contención genérica propios del periodismo se ven desbordados y puestos en cuestión. Se trata de mutaciones que ocupan un lugar sobresaliente entre las estrategias discursivas de la revista, si bien es un momento donde ya podía observarse un proceso de fusión e hibridación de los géneros del periodismo cultural, como rastro de los cambios históricos experimentados en el mismo campo. Cabe recordar las palabras de Bajtín: “Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtín, 1982: 254). Así, por ejemplo, la entrevista es remplazada por las charlas entre pares, en un intento de des-jerarquizar los roles entrevistador/entrevistado, visibilizando además los lazos de amistad y los vínculos afectivos que conectan a los actores del campo. Y este no es un punto menor: las *tecnologías de la amistad* como columna vertebral de *ramona*, involucran la disolución de los límites entre lo público y lo íntimo y ello trae simultáneamente la proliferación y la exaltación de millones de Yo, o la *blogosferización* de la escena. Dice Rafael Cippolini, quien fue durante largo tiempo editor de la revista:

La Historia, ya sabemos, comienza con la escritura. La historia de *ramona*, a su vez, se inicia con la publicación masiva de esbozos y fragmentos de diarios íntimos o cartas de amor (una tan a menudo intuitiva como masiva nueva edición de

fragmentos de discursos de amor por el arte). En estas cartas de amor el Yo (que ama, que odia, que se quiere indiferente, que reclama) fue siempre protagonista (un protagonista rebosante de urgencias). Cada una de esas escrituras cumplió a pie juntillas el apotegma predictivo de Laurie Anderson: “look at me, look at me!”. (Cippolini, 2002: 3)

Ya mencionamos las notas firmadas colectivamente, donde puede observarse ese ejercicio discursivo de polifonía: opiniones heterogéneas que se chocan, determinan y redefinen entre sí. Además, en una misma página pueden aparecer dos notas de diferentes autores sobre la misma muestra, o tres del mismo autor sobre muestras diferentes, lo cual envuelve una pluralidad excepcional de perspectivas sobre el campo. Los objetivos editoriales de *ramona* aspiran precisamente a esa idea de multiplicidad, de constituirse en el canal de una variedad de voces que hasta entonces no contaban con un espacio que las alojase.

Emparentados con ese impulso “verborrágico” tan patente en la revista, pueden pensarse proyectos como “*Historias del arte: diccionario de certezas e intuiciones*” de Diana Aisenberg, del cual *ramona* publicó varios fragmentos con el nombre de “Pequeño Daisy Ilustrado”. Como lo indica el prólogo de la primera versión impresa de este diccionario, el proyecto se dedica a compilar un cúmulo de definiciones sobre distintas palabras vinculadas con la construcción del discurso del arte actual. Una red de sentidos que se van articulando, a partir del pedido vía e-mail a diversos actores, para que *regalasen* una definición sobre ciertos vocablos (arte, artesanía, belleza, beso, capricho, dibujo, fragmento, fucsia, etc.). Se trata de un proyecto colaborativo de reflexión sobre el lenguaje y de puesta en circulación de nuevas formas de pensar los términos que se usan para construir las *historias del arte* (Cf. Aisenberg, 2001: 9-10). Lo que se pone en juego en este tipo de experiencias, es la posibilidad de trazar un mapa de las problemáticas que definen el campo a través de la mirada de los artistas. Como decíamos más arriba, en la construcción de *la voz de ramona* éstos son los enunciadores cardinales.

### **Notas sobre una genealogía**

En la experimentación alrededor de la materialidad de los medios de comunicación y de sus posibilidades para generar redes de interconexión, resuenan propuestas como las del *Grupo Arte de los Medios* (conformado por Raúl Escari, Eduardo Costa y el propio Roberto Jacoby en 1966) y, podría decirse, resuenan las

obsesiones que recorren en su gran mayoría el conjunto de la producción artística de Jacoby a lo largo de los años (de las *tecnologías de la amistad* a las *sociedades experimentales*; de las *estrategias de la alegría* a los encadenamientos contrainformacionales como *Tucumán Arde*). Dice Lucas Rubinich respecto de esta trama de obras y acciones artísticas, en el caso de Jacoby:

Probablemente aquí influyan las lecturas de Hakim Bey para contribuir al armado de un relato teórico que problematice y alimente las acciones que se están produciendo, aunque evidentemente hay una experiencia anterior que permite reconocer una persistencia de núcleos conceptuales fundamentales. (Rubinich, 2009:129)

En este sentido encontramos en las experiencias ligadas al surgimiento de *ramona*, cierta forma de reinscripción de las poéticas conceptualistas de los años 60, huellas que, proyectándose en distintos niveles, nos hablan de una conexión entre ambas escenas.<sup>23</sup> Baste un fragmento de la Declaración de los Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos, en 1968, respecto de la acción *Tucumán Arde* en Buenos Aires: “Los artistas debemos contribuir a crear una verdadera red de información y comunicación por abajo que se oponga a la red de difusión del sistema” (Cippolini [Ed.] 2003: 365). Ello da cuenta en cierto modo de lo que podría ser la reactivación crítica de unos *haceres* y unos *decires* que se suponían vaciados de sentido. Se proyectan ahora en este nuevo marco desde distintas dimensiones (no sólo formales sino también afectivas, pragmáticas, sensibles, etc.). Si bien los modelos teóricos para pensar la productividad de los medios de comunicación ya no son los mismos, reverbera aquel “lugar de cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética” (Longoni y Mestman, 1995: 137).

### **(Breves) apuntes para terminar**

Hemos intentado, a lo largo este escrito, ejercitar una lectura sobre la matriz tecno social que atraviesa a un grupo de experiencias artísticas contemporáneas, encontrándonos con la posibilidad de trazar toda una serie de vectores que unen y a la

---

<sup>23</sup> Estamos pensando en una conexión trazada no ya en términos de continuidades, sino problematizando aquella representación de un tiempo lineal (abstracto), dirigida a establecer nexos causales entre acontecimientos y que oculta, por ende, toda contradicción al interior de esa estructura supuestamente homogénea que se hace pasar por Modernidad.



vez tensionan los paisajes tecnológicos con los géneros desarrollados en el ámbito artístico. En este vínculo entre subjetividades, arte, técnica y política resuena -otra vez- Walter Benjamin. Siguiendo a Susan Buck Morss en su lectura de este autor, en las formaciones culturales del siglo XIX estudiadas por el filósofo alemán estaban inscriptas -en una maraña de elementos- las imágenes utópicas de la emancipación, bajo la forma de *anticipaciones momentáneas* de esas utopías. Pero a la vez, al desplegarse bajo las condiciones de producción mercantil propias del capitalismo, ese potencial utópico “permanece irrealizado”: dichas imágenes son promesa reificada (Cf. Buck Morss, 1989: 164; 181). En este sentido, el “nudo arte/técnica” (Cf. Kozak, Op. Cit.) es siempre un nudo tenso, abigarrado pero fundamentalmente dialéctico, que debe ser interrogado en su espesura.

Las tecnologías, ya dijimos, son siempre relaciones sociales. Es por ello que pecaríamos -cuando menos- de ingenuidad, al suponer que no se encuentran mediadas por una matriz hegemónica de producción de significaciones, usos y competencias. En palabras de José Luis Brea: “La gran estrategia del capitalismo avanzado frente a internet no ha sido la censura o el control minimizador del medio, sino su megalización para someterle la lógica implacable de la mass-mediación” (Brea, 2007). En el territorio de cruces entre arte y técnica, el valor estético es medido las más de las veces en función de “la ideología de la novedad tecnológica” (Kozak, 2006), es decir, reproduciendo una historia de las poéticas tecnológicas en tanto catálogo de novedades. Pero al mismo tiempo, en una sociedad como la actual, de omnipresencia y supuesta omnipotencia de lo técnico (con el énfasis puesto en su carácter puramente instrumental, y cuyo valor parte de los estándares de la eficacia y el cálculo), nos preguntamos si el arte puede constituirse en un espacio donde explorar otras posibilidades de acción y pensamiento. Desnaturalizar los fenómenos técnicos implica atender a su inscripción socio-histórica (lo que es, ideológica) y comprender que éstos no remiten exclusivamente a una operatoria sino también, por sobre todas las cosas, a una visión de mundo. Y las obras de arte como decíamos recién- son *a la vez* modelo y crítica de ese mundo.

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor (2004) [1970]: *Teoría estética*. Madrid, Akal.
- AISENBERG, Diana (2001): *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*. Bs. As., Latin Gráfica.
- ALBARRÁN, Juan (2011): “Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León”. Conferencia leída en las III Jornadas sobre arte contemporáneo en Castilla y León, Toda práctica es local, MUSAC, 16 de abril de 2010. Disponible en: <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/08/266.pdf>
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1983): “Revistas y formaciones”, *Literatura/Sociedad*. Bs. As., Hachette.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BAY, Hakim. “Zona temporalmente autónoma”. Disponible en: <http://www.merzmail.net/zona.htm>
- BENJAMIN, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*. Bs. As., Taurus.
- BISHOP, Claire (2004): “Antagonism and relational aesthetics”, *October Magazine*, N° 110. [Traducción de Maximiliano Papandrea y Silvina Cucchi]
- BOURRIAUD, Nicolás (2006): *Estética Relacional*. Bs. As., Adriana Hidalgo.
- BREA, José Luis (2007): “Online communities: comunidades experimentales de comunicación -en la diáspora virtual”. Disponible en: <http://www.joseluisbrea.net/articulos/onlinecommunities.pdf>
- (2002): “Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas)”, en: *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Disponible en [http://laerapostmedia.net/pedidos/laepm\\_PDF.html](http://laerapostmedia.net/pedidos/laepm_PDF.html)
- BRUZZONE, Gustavo (2010): “Gracias, abrazo y beso...”, *Revista ramona*, N° 101. Junio-julio. Bs. As.
- (2001): “El coleccionismo como relato”, *Revista ramona*, N° 19-20, Diciembre. Bs. As.
- BUCK-MORSS, Susan (1995) [1989]: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor.
- BÜRGER, Peter (2010) [1974]: *Teoría de la vanguardia*. Bs. As., Las Cuarenta.
- CIPPOLINI, Rafael (2002): “La política es un problema de lenguaje –manifiesto”, *Revista ramona*, N° 26. Septiembre/Octubre. Bs. As.
- CIPPOLINI, Rafael [Ed.] (2003): *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Bs. As., Adriana Hidalgo.
- COLECTIVO ELLES (2005): “Nodos entre arte, política y tecnología en Córdoba”. Ponencia en las Séptimas jornadas de artes y medios digitales. Córdoba. Argentina. Disponible en: <http://www.liminar.com.ar/pdf05/elles.pdf>
- FOSTER, Hal 2001 (1996) “¿Quién teme a la neovanguardia?”, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- FRAENZA, Fernando, DE LA TORRE Ma. Antonia & PERIÉ, Alejandra (2009): *Acerca de ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo*. Córdoba, Brujas.
- GIUNTA, Andrea (2009): *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Bs. As., Siglo XXI.
- JACOBY, Roberto (2011): *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Longoni, Ana [Ed.] Bs. As., La Central-Adriana Hidalgo.
- KOZAK, Claudia (2007): “El nudo”, en: A.A.V.V. *Dossier Arte y técnica. Revista Artefacto*, N° 6. Bs. As. [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar)
- (2006): “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas”. Disponible en [http://www.expoesia.com.ar/j06\\_kozak.html](http://www.expoesia.com.ar/j06_kozak.html)
- KROCHMALNY, Syd (2010): “Tres hipótesis sobre ramona y el arte contemporáneo argentino”, *Revista ramona*, N° 101. Junio- julio. Bs. As.

Emilia Casiva. Paisajes tecnológicos y experiencias artísticas. Reflexiones en torno a una revista de artes visuales sin imágenes.

*Papeles de Trabajo*, Año 6, N° 10, noviembre de 2012, pp. 200-218.

LADDAGA, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia*. Bs. As., Adriana Hidalgo Editora.

LONGONI, Ana [Ed.] (2011): “Glosario de nombres y acontecimientos clave”, en: *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Op. Cit.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. (1995): “Masotta, Jacoby, Verón: un arte de los medios masivos de comunicación”, *Revista Causas y azares*, N° 3.

MENKE, Christoph (2011) *Estética y negatividad*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

MITCHAM, Carl (1989): “Tres modos de ser con la tecnología”, en: *Revista Anthropos*, N° 94/95. Barcelona.

PAGOLA, Lila (2006): “Formas de institucionalización textual de las obras de net.art en el mundo del arte”. Disponible en: <http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=938&llengua=es>

PATÍÑO, Roxana (1997): “Intelectuales en transición: Las revistas culturales argentinas (1981-1987)”, *Cuadernos de Recienvenido*, N° 4. Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas. Universidade de Sao Paulo.

PAULS, Alan (2000): “Primera carta de lector de un conocido escritor”, *Revista ramona*, N° 6. Octubre. B. As.

QUALINA, Florencia (2011): “Tic tac tic tac”, en: *Revista Mama Lince*, N° 1. Agosto. Bs. As.

RUBINICH, Lucas (2009): “Reinventar el fuego. Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby”. En: *Apuntes de investigación del CECYP*, N°15. Bs. As.

WILLIAMS, Raymond (1981): *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Barcelona-Bs. As., Paidós.

ZAFRA, Remedios (1999): “El instante invisible del net.art”. Disponible en: [http://www.aleph-arts.org/pens/inst\\_invisiblehtml](http://www.aleph-arts.org/pens/inst_invisiblehtml)

Recibido: 04/06/2012. Aceptado: 14/09/2012.