

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

MEMORIAS, APROPIACIONES Y REFERENCIAS

ALBERTO G. BELLUCCI
RICARDO BLANCO
JOSÉ EMILIO BURUCÚA
CONSUELO CÍSCAR CASABÁN
GRACIA CUTULI
CARMELO DI BARTOLO
DIANA FERNÁNDEZ CALVO
LAURA MALOSETTI COSTA
NELLY PERAZZO Y ALEJANDRO SCHIANCHI
GRACIELA TAQUINI
JORGE TAVERNA IRIGOYEN



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2015

Academia Nacional de Bellas Artes

Ricardo Blanco

PRESIDENTE

Guillermo Scarabino

VICEPRESIDENTE

Matilde Marín

SECRETARIA GENERAL

Justo Solsona

PROSECRETARIO

Alberto Bellucci

TESORERO

Alberto Bastón Díaz

PROTESORERO

Víctor Alejandro Bonelli

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

María Carolina Pianelli

Ciro Romeni

SECRETARÍA

Mariana A. Castagnino

ACCIÓN CULTURAL

Gregorio Martín Sáenz

DISEÑO GRÁFICO

Emilce N. García Chabbert

Stella Maris De Nucci

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

Andrés Javier Bonelli

Mariano Schenone

CONTADURÍA

Guillermo Walter Torres

Floris A. Ramírez Cabral

SERVICIOS GENERALES

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2015 / N° 13

Coordinación Académica

Jorge Taverna Irigoyen

Diseño y Calidad Gráfica

Tribalwerks Ediciones

Corrección de textos

Susana Strauss

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Temas de la academia : memorias, apropiaciones y referencias /
Alberto Bellucci ... [et al.] ; prólogo de Ricardo Blanco. - 1a ed
volumen combinado. - Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas
Artes, 2015.

96 p. ; 25 x 25 cm.

ISBN 978-950-612-119-8

I. Arte. I. Bellucci, Alberto II. Blanco, Ricardo, prolog.
CDD 709.82

Sánchez de Bustamante 2663, 2° piso, (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

e-mail: secretaria.anba@fibertel.com.ar

www.anba.org.ar

I N D I C E

Ricardo Blanco	5	INTRODUCCIÓN
Alberto Bellucci	7	ASOCIACIONES FUGACES ENTRE INSTANTES Y MEMORIA
Ricardo Blanco	13	LA MEMORIA, LAS APROPIACIONES Y REFERENCIAS EN EL DISEÑO
José Emilio Burucúa	23	VARIACIONES ICONOGRÁFICAS ACERCA DEL SENTIDO DEL TACTO
Consuelo Císcar Casabán	31	LAS INTERCONEXIONES DEL POP ART
Gracia Cutuli	41	EL QUIPU, REGISTRO TEXTIL DE LA MEMORIA
Carmelo Di Bartolo	51	MEMORIAS, APROPIACIÓN Y REFERENCIAS
Diana Fernández Calvo	59	LA ÓPERA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XVII PRECEDENTES E INTERTEXTOS LITERARIOS Y MUSICALES
Laura Malosetti Costa	65	ALGUNOS PASADOS PRESENTES EN EL ARTE ARGENTINO
Nelly Perazzo y Alejandro Schianchi	71	MEMORIA, DIFERENCIA Y REPETICIÓN
Graciela Taquini	79	EL CASO GÓMEZ DE JOSÉ LUIS LANDET
Jorge Taverna Irigoyen	87	ANVERSO Y REVERSO DE LA COPIA

Memoria, diferencia y repetición

NELLY PERAZZO Y ALEJANDRO SCHIANCHI

¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? Es acerca de esto, necesariamente, que imaginamos tener algo que decir. Sólo escribimos en la extremidad de nuestro saber; en ese punto extremo que separa nuestro saber y nuestra ignorancia, y que hace pasar el uno dentro de la otra. Sólo así nos decidimos a escribir. Gilles Deleuze

I

Según dice Ana María Guasch “El archivo deja de ser un espacio polvoriento o un repositorio de artefactos históricos para convertirse en un sistema discursivo y “relacional” activo que establece, tanto en lo estético como en lo social y lo político, nuevas relaciones de temporalidad”.¹

La instancia procesual del arte contemporáneo a través de una memoria en permanente referencia, pero también en permanente actualización según sus resignificaciones, da lugar a ser pensado de acuerdo al concepto de nuevo paradigma estético que propuso Félix Guattari en cierta ocasión.

Félix Guattari fue invitado a Buenos Aires a principio de los noventa a un encuentro interdisciplinario internacional que consistía en una serie de ponencias y diálogos coordinados por Dora Fried Schnitman. Este encuentro dio origen a la publicación “Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad” que incluye el aporte de Guattari titulado “El nuevo paradigma estético”.²

Allí propone tres momentos sucesivos en la cultura. El primero, denominado agenciamiento territorial procesual protoestético se refiere a las sociedades arcaicas en las cuales cada individuo se encontraba en el cruce de diferentes vectores de subjetivación par-

cial. El paradigma protoestético “es la dimensión de la creación en su estado naciente, perpetuamente adelantándose a sí misma”. El espacio y el tiempo deben ser engendrados por producciones de subjetividad que incluyen cantos, danzas, relatos sobre los antepasados y los dioses, música, signos hechos sobre el cuerpo y actividades rituales.

En el segundo tipo, llamado agenciamiento no territorializado “cada esfera de valorización erige un polo de referencia trascendente”: el Bien, la Verdad, la Belleza, etc. “La valorización que, en la figura precedente, era polifónica y rizomática, se bipolariza”. “El valor trascendente se postula como inamovible”. “La mentira del ideal” como escribía Nietzsche, se vuelve “la maldición suspendida por encima de la realidad”.

Guattari propone como tercer tipo el agenciamiento procesual y paradigma estético que se vuelve foco de reactivación procesual, como proceso de autopoiesis. Los territorios existenciales se diversifican, se heterogeneizan. Resulta evidente que el arte no tiene el monopolio de la creación, sino que lleva a su extremo la capacidad de inventar coordenadas mutantes, de engendrar cualidades desconocidas, jamás vistas, jamás pensadas. El umbral decisivo de constitución de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de esos procesos de creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina autopoietica.

Se constituye una heterogeneización de los universos absolutos de referencia. Pero esta elección ética ya no emana de una enunciación trascendente, de un código de leyes o de un dios único y poderoso. La misma génesis de la enunciación está incluida en el

¹ Ana María Guasch. “Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades”, AKAL, Madrid, 2011.

² Félix Guattari. “El Nuevo Paradigma Estético” en Dora Fried Schnitman (Comp.) “Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad”, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1994.

movimiento de creación procesual. No estando ya agregados y territorializados, como en el primer tipo de agenciamiento, o autonomizados y trascendentalizados, como en el segundo, están ahora cristalizados en constelaciones singulares y dinámicas que envuelven y retoman permanentemente esos dos modos de producción subjetiva y maquínica.

II

No habría mejor ejemplo acerca de la mentira de lo ideal mencionada por Nietzsche (al referirse a la limitación de los paradigmas tradicionales) que el cuadro *Las Meninas* (1656) de Velázquez. ¿Qué se

hizo de la perspectiva tradicional —monocular y fija— cuando vemos este increíble despliegue de espacios representados y virtuales entrecruzándose y desplazándose como en un torbellino?

Hay un intercambio de roles entre sujetos, objetos y espectadores ¿Nos mira a nosotros Velázquez, o a los reyes cuya imagen nos devuelve el espejo del fondo? ¿En qué espacio se ubican *las meninas*? ¿Qué se abre con la aparición de la figura del fondo?

Como dice Foucault aparece una invisibilidad profunda de lo que se ve, solidaria de la invisibilidad de quien ve a pesar de los espejos, de los reflejos, de las imitaciones, de los retratos.³

La representación adquiere aquí una ilimitada libertad, la cual va más allá de cualquier código o norma precedente.

Como ha señalado Guattari, ahora constelaciones singulares y dinámicas generan permanentemente modos de producción. Así, Eduardo Mé dici retoma “*Las Meninas*” para transformarlas en un juego de temporalidad entre pasado y presente. Es una ficción por partida doble. Hay una representación de la representación velazquiana donde Mé dici ocupa el lugar del pintor y en la pared del fondo hace un alucinante recorrido de rupturas fulgurantes del arte del siglo XX: Duchamp, Magritte, los Becher, los artistas geométricos... También se ha duplicado la visión especular. Al espejo del fondo se ha añadido una superficie reflectante como punto de apoyo de los personajes.



Tapa del Libro “Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad” compilado por Dora Fried Schnitman



“Las Meninas” (1656) de Diego Velázquez



“Nada está quieto” (2011) de Eduardo Mé dici

³ Michel Foucault. “Las Palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas”, Siglo XXI, México, 1969.

La obra no es una cita, no es una referencia unidireccional, como es el caso, por ejemplo, de Picasso cuando realiza su versión de *Las Meninas*. Médici —siguiendo el pensamiento de Guattari— heterogeneiza los universos de referencia y la utiliza para una indagación dinámica de la situación del artista contemporáneo.

III

En el mundo actual la información, o mejor dicho el exceso de información o de referencias posibles abruman al hombre contemporáneo. El caso extremo sería el de “Funes el memorioso” de Borges quien decía: “más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”⁴. En su abarrotado universo no existía el olvido, tampoco las diferencias ni las generalizaciones.

Funes —dueño de una memoria excepcional— carece de capacidad de abstracción. En él “el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido”. Como dice Cristina Bulacio “Funes, prisionero de su propia percepción, estaba incapacitado para tomar distancia de lo sensible. Borges, como contrapartida, enfatiza lo que es pensar: “... es olvidar diferencias es generalizar, abstraer”⁵.

La necesidad de olvidar para poder pensar es, quizás, la tensión fundamental con la compulsión del archivo. El llamado “derecho al olvido” puesto en práctica en la Unión Europea a partir del 2014 que

obliga a buscadores de Internet como Google a eliminar información de sus resultados, es una alusión a esta necesidad por el olvido. Si hoy en día existe la posibilidad de almacenar toda la información que se produce en soportes informáticos, habría que pensar cómo afecta en la construcción de un nuevo tipo de sociedad que puede recordarlo todo. No olvidemos que uno de los fundamentos de Internet es el concepto de Memex de Vannevar Bush⁶, pensado justamente como una memoria externa que puede relacionar elementos de una base de datos en disponibilidad para todo el mundo.

La selección de ciertos materiales existentes para ponerlos en relación es, por eso, una decisión tan importante como el tipo de articulación que se construye entre ellos.

Un caso extremo —que puede considerarse perverso— es el de Eva y Franco Mattes quienes realizan una obra con los



“Las Meninas” (1957) de Pablo Picasso

pedacitos mínimos de pinturas y objetos célebres robados de museos. Sería el caso de recordar una frase de Fernando Castro Flórez: “Hay una vinculación profunda entre el aventurero, el viajero y el artista en su actividad de mezclar azar y fragmento”⁷. Cuando ellos componen *Stolen Pieces* (1995-97) con fragmentos de obras de Kandinsky, Duchamp, Beuys, Rauschenberg, Warhol y Koons, actualizan el pasado de las obras fundiéndolo con el presente de su aventura estética.

En el sentido de materialidad, la antítesis de este ejemplo es cuando Marina Abramović reconstruye las efímeras performances de los años sesenta y setenta. Ella retoma proyectos de Vito Acconci, Joseph Beuys, Valie Export, Bruce Nauman, y Gina Pane, para presentarlas en vivo nuevamente.



“Stolen Pieces” (from Marcel Duchamp) (1995-97) de Eva y Franco Mattes. Fragmento tomado de “Fountain” (1917) de Marcel Duchamp

4 Jorge Luis Borges. “Funes el memorioso” en *Ficciones*, “Obras Completas. Tomo I”, Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 485-490.

5 Cristina Bulacio. “Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges”, Ed. Victoria Ocampo, Buenos Aires, 2004.

6 Vannevar Bush. “As we may think”, *Atlantic Monthly*. Nro. 176, 1945.

7 Fernando Castro Flórez. “Proyecto para una cartografía de identidades en tránsito” en *Rostros y rastros*, Catálogo de muestra del C. C. Recoleta, Generalitat Valenciana, 2001.

Conocemos las obras de esos autores a través de fotografías y otros testimonios, pero en *Seven Easy Pieces* (2005)⁸, Marina Abramović examina la posibilidad de rehacer en vivo y con su propio cuerpo tan importantes obras para las generaciones actuales y futuras. Abramović heterogeneiza los universos de referencia introduciéndose en los mundos propios de diferentes artistas produciendo, a su vez, un torbellino de temporalidades.

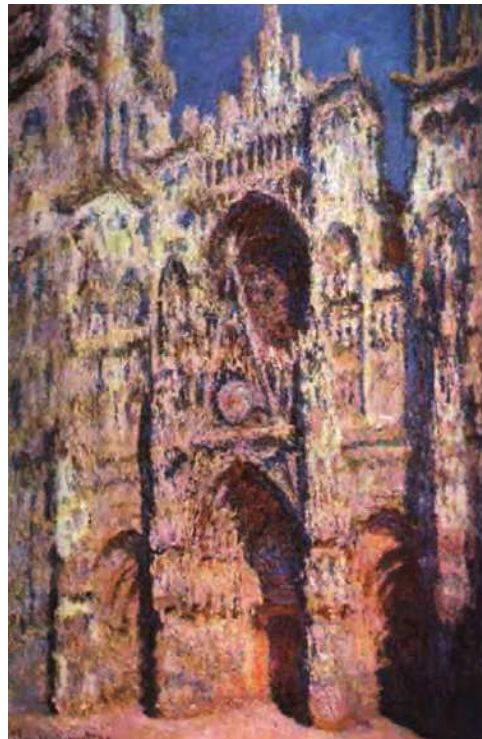
Abramović hace suya la idea de Nietzsche de convertir a la repetición en una tarea de la libertad. “Liberar la voluntad de todo lo que la encadena convirtiendo la repetición en el objeto mismo de la voluntad”.

Como dice Walter Benjamin pasar del “pasado como hecho objetivo al pasado como hecho de memoria”. “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.”⁹



Seven Easy Pieces” (2005) de Marina Abramović. Rehaciendo la performance de Joseph Beuys “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta” (1965)

El “original” se transforma en un punto de partida. Tema que fue tratado por Benjamin en su trabajo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”¹⁰ que ya indicaba posibles aperturas a partir de un concepto de producción artística que prescinde de un “original”. “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible.” “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción.”



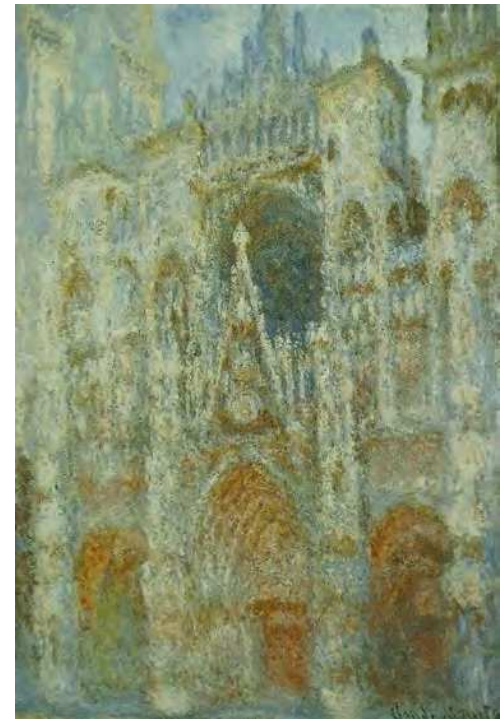
Dos pinturas de la serie “La Catedral de Rouen” (1892-1894) de Claude Monet

Según Calabrese¹¹ “cerrarse a las nuevas manifestaciones del arte impide reconocer el nacimiento de una nueva estética, la estética de la repetición.”

IV

“La tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia.”¹²

A partir del mismo paisaje Monet hizo transformaciones según las diferentes horas del día en las series de *Las parvas* (1891) y la *Catedral de Rouen* (1892-93).



8 Marina Abramović. “Seven Easy Pieces”, Guggenheim Museum, Nueva York, 9-15 Noviembre de 2005.

9 Walter Benjamin. “Tesis sobre la historia y otros fragmentos” citado en Georges Didi-Huberman. “Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes”, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011, p. 151.

10 Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989.

11 Omar Calabrese. “La era neobarroca”, Cátedra, Madrid, 1989.

12 Gilles Deleuze. “Diferencia y repetición”, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

Aquí las variantes surgen del cambio de temporalidad en una espacialidad similar. Es como si Monet hubiese estado descubriendo las fuerzas que actúan entre la repetición y la pequeña diferencia.

“Pues la diferencia no implica lo negativo, y no admite ser llevada hasta la contradicción sólo en la medida en que se continúe subordinándola a lo idéntico”¹³, reflexiona Deleuze.

Otro ejemplo sería Hitchcock quien decía que el estilo es copiarse a uno mismo. La película *El hombre que sabía demasiado* tuvo dos versiones realizadas por él, una en 1934 y la otra en 1956. En una entrevista que le hizo el cineasta francés Truffaut¹⁴ confesó que la primera versión fue hecha por un amateur y la segunda por un profesional aludiendo a su dominio de lenguaje cinematográfico.

Su película *Psicosis* (1960) fue punto de partida para la producción de la instalación: *24 Hour Psycho* (1993) realizada por Douglas Gordon; y dos películas: *Psicosis* (1998) dirigida por Gus Van Sant y *Psychos* (2014) de Steven Soderbergh. Gordon ralentiza la película original haciéndola durar 24 horas. Van Sant, en cambio, produce una nueva *Psicosis* en la cual recrea escena por escena, plano por plano, el film de Hitchcock. La diferencia que establece radica en el uso de color y en el cambio de los actores. Soderbergh, a su vez, hace una

síntesis entre la anterior y la de Hitchcock. Es un rehacer a partir de un deshacer. Un proceso de creación continuo que no deja de crecer. Se diversifica y se resignifica haciendo del archivo un sistema activo.

Este camino sería una de las posibilidades dentro del tercer tipo de agenciamiento que Guatarri llamó agenciamiento procesual y paradigma estético.

Otro caso es el de Martin Arnold y su obra *Passage à l'acte* (1993) en la cual toma una escena del film *Matar a un ruiseñor* (1962) de Robert Mulligan. Mediante una operación de montaje obsesivo, fragmenta las acciones manteniendo el desarrollo temporal de la escena. Esta fragmentación es muy particular porque no se trata de una simple división sino que el transcurso es constantemente interrumpido con una repetición del instante previo. Esto crea en primera instancia una sensación de frenesí, una frustración continua de las expectativas narrativas. Es un caso de repetición en la cual la diferencia ha sido llevada muy lejos y que permite revelar una trama oculta de relaciones entre los personajes.

Derrida considera al psicoanálisis como “una teoría del archivo” surgida a partir de la analogía entre inconsciente y memoria¹⁵. Las acciones de los personajes en la obra de Arnold se presentan como un reflejo de un recuerdo en la memoria subyacente o inconsciente. En definitiva, el pasaje al acto,

como hace referencia el título de la obra se expone a través de la repetición de las acciones, “sustituyendo el recuerdo por la acción.”¹⁶ “Actúa para no recordar”, puesto que el acto que efectúa el sujeto no es consciente, sino que se impone en la repetición. Es allí donde surge el conflicto entre la represión y la censura en el almacenamiento de las impresiones y el cifrado de las inscripciones. La supresión o destrucción freudiana de registros se opone a la pulsión inicial del archivo que es la conservación.

Por otro lado, podemos pensar desde el punto de vista del contemplador: “La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla”.¹⁷ Hay acá un doble juego de repetición y diferencia: por un lado la obra de Arnold se basa en la repetición de una escena de *Matar a un ruiseñor*, por otra parte, inyecta a la obra una repetición de ritmo enloquecedor. Este ritmo fragmentario produce como un relámpago que deja intuir la multiplicidad de lo posible.



“Psychos” (2014) de Steven Soderbergh

¹³ Ibídem.

¹⁴ François Truffaut. “El cine según Hitchcock”, Alianza, Madrid, 2000.

¹⁵ Jacques Derrida. “Mal de Archivo: una impresión freudiana”, Trotta, Madrid, 1997 citado en Ana María Guasch, *Ibid.*

¹⁶ Sigmund Freud. “Recuerdo, repetición y elaboración”, en *Obras Completas*, Tomo II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.

¹⁷ Gilles Deleuze. “Diferencia y repetición”, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

Retomando a Guattari la constitución del nuevo paradigma estético ya no emana de una enunciación trascendente, de un código de leyes, la misma génesis está incluida en el movimiento de creación procesual. Esto se refiere a la afirmación de Deleuze que la “diferencia” puede ser cruel y hasta monstruosa, y ya desde Platón la diferencia es el mal.

Actualmente no se entiende como una transgresión maligna sino como un proceso creativo. Así, incluso el intento fallido de la repetición técnica de los aparatos audiovisuales no es desdeñable, sino una posibilidad estética. Podemos mencionar como ejemplo el movimiento artístico denominado *glitch art* que consiste en el uso del error en soportes digitales. “El glitch, puede pensarse como un proceso de creación estética con errores digitales. Por lo tanto, cualquier forma de interrupción o alteración



Referencia a las piernas del “David” de Miguel Ángel por Adrián Villar Rojas para la muestra “Today We Reboot The Planet” (2013)

del flujo de información codificado, servirá para generarlos. [...] estos datos corrompidos pueden aparecer como consecuencia de una acción deliberada, o por el contrario, un mero accidente. Algo así como la diferencia entre la supuesta decisión de Duchamp de incluir las roturas accidentales del *Gran Vidrio*, y la propuesta ideológica de Vilém Flusser en obligar al aparato a hacer cosas que no estén previstas en su programa.”¹⁸

V

José Luis Brea habla de las mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica en su libro “cultura _RAM”¹⁹ donde se refiere a la forma de cultura que mira menos hacia el pasado para asegurar su recuperabilidad y más en cambio hacia el presente y su procesamiento.

La cultura actual deja de creer en un carácter primordialmente rememorante, recuperador, y deriva a una dirección productiva, relacional. Deja de comportarse como una memoria de archivo para hacerlo en su lugar como una memoria de procesamiento, de interconexión de datos —y sujetos— de conocimiento.

La memoria de archivo en la jerga informática corresponde a una memoria ROM, que tiene como ejemplo la idea de back-up o memoria de disco duro. El tipo de memoria RAM en cambio, es una memoria de proceso, de interconexión activa y productiva de datos.

La memoria ya no es un puente con nuestro pasado, sino sobre todo, una tendencia hacia el futuro. La cultura contemporánea construye una memoria de proceso. Su horizonte ya no es el pasado y su reconstrucción, sino exclusivamente el futuro.

En este sentido, cabe destacar la obra de Adrián Villar Rojas que trabaja habitualmente con la idea de una arqueología del futuro. A través de la combinación de residuos del presente como botellas de plástico, zapatillas deportivas, con piezas de arcilla basadas en elementos de ciencia ficción como robots de estilo animé, alusiones a cantantes populares, o materiales orgánicos que germinan o se pudren, materializa una reflexión sobre el presente haciendo énfasis en la memoria y archivo de un futuro posible. *El asesino de tu herencia*, *Today we reboot the planet*, *Return the world*, son algunos de los títulos que permanentemente hacen alusión a los restos fósiles del mundo contemporáneo.

Este artista comenta en relación a su exposición en la Serpentine Gallery en Londres: “Considerar toda la cultura humana como un ready-made. Todo el planeta como un ready-made”. “¿Qué sucede cuando la obra no significa nada para nadie? Por ejemplo, si un extraterrestre viene y utiliza la base de esta escultura (una reproducción en arcilla de las piernas del “David” de Miguel Ángel) simplemente para apoyar algo.”

¹⁸ Alejandro Schianchi. “El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética”, EIAleph.com / Universidad del Cine, Buenos Aires, 2014.

¹⁹ José Luis Brea. “cultura _RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica”, Gedisa, Barcelona, 2007.

VI

La memoria en el arte contemporáneo es un proceso que recupera la historia y las referencias para actualizarlas constantemente a través de nuevas producciones estéticas.

Hegel pensaba en una historia que avanza a través de un proceso dialéctico. Hoy podemos pensar en un desarrollo en cambio permanente, un proceso constante donde se presenta lo múltiple o lo imprevisible a través del montaje, la fragmentación, la apropiación, las nuevas relaciones.

Dice Walter Benjamin²⁰ que hay que leer el presente a través de destellos, fragmentos del pasado. Los significados deben aparecer a través de la articulación del material.

En su proyecto inconcluso del “Libro de los Pasajes”²¹ Benjamin reemplaza el texto discursivo por pura acumulación de fichas, fragmentos yuxtapuestos en un proyecto abierto, susceptible de múltiples combinaciones. Este concepto ilustra, además, su idea sobre la historia como un montaje

que sustituye la historia lineal por una imagen abierta y dinámica.

Según Derrida el archivo no ambiciona lo estable y perfecto. Es móvil, inestable, procesual. Nunca llega a estar completo. En este sentido, Internet aporta un flujo continuo de datos sin restricciones espacio-temporales, tornando obsoleto el concepto de clasificación y acumulación de datos.

Los artistas contemporáneos hacen suyo este nuevo contexto para hacer de la diferencia y repetición la vía hacia lo múltiple y lo imprevisible.

Deleuze habló de liberar la diferencia de la contradicción dialéctica para entregarla a una perpetua flotación, a una errancia infinita.²²

Los empíricos, al sustituir la razón por la experiencia, fueron pioneros al dejarse de preguntar por la esencia de las cosas y más por las relaciones, el entre.

“Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro

siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia”²³.

Nos hemos referido a las obras de Mé dici, Mattes, Abramović, Gordon, Van Sant, Soderbergh, Arnold, y Villar Rojas como ejemplos del cambio de paradigma que marca una revolución en el pensamiento y las prácticas del mundo contemporáneo.

Las obras mencionadas retoman otras anteriores que se resignifican a través del mismo proceso de cita y la creación de nuevas relaciones con otros elementos y con un contexto diferente. Se presentan entonces como materia prima con la posibilidad de ser reutilizadas por cualquiera en una perpetua repetición y diferencia.

20 Citado por Ana María Guasch, *Ibid.*

21 Walter Benjamin. “Libro de los Pasajes”, Akal, Madrid, 2005.

22 Raúl García. “La anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze”, Colihue, Buenos Aires, 1999.

23 Gilles Deleuze. “Diferencia y repetición”, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

Nelly Perazzo. Crítica de arte. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Diploma de honor). Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior. Fue Directora del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1977-1983), colaboró en el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-1990), organizó el Museo Líbero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). Es Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1987 de la que fue Presidenta (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fullbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Ha colaborado en las revistas eos, artinf, Arte-Facto, Lyra y en los diarios La Prensa, Clarín, y La Razón. Es colaboradora regular de la revista Art Nexus Internacional. Es autora de los libros: *El arte concreto en la Argentina*, *Adolfo Nigro*, *La escultura de Susana Lescano*, *Lydia Galego*, y recientemente ha presentado su investigación sobre *Galería Lirloy 1960-1981*.

Alejandro Schianchi. Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, Licenciado en Cinematografía y Técnico Electrónico en Computadoras. Doctorando en Artes. Profesor universitario y de posgrado. Investigador de arte electrónico y nuevas tecnologías. Su producción académica se presentó en ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts), BANFF (Canadá) y MIT (EEUU), entre otros. Realizó publicaciones en Argentina, Alemania, Francia, España y Estados Unidos entre las que se encuentra la revista Leonardo Electronic Almanac (EEUU), IEEE Computer Society (EEUU), Artnodes (España), Interartive (España), Virtual Worlds (Francia), y los libros *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética y Arte virtual locativo*. Su producción de arte electrónico y conceptual se exhibió en diversas muestras nacionales e internacionales.