

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO: «HISTORIA(S) DEL ARTE DE LOS MEDIOS»

Artes de los medios en Latinoamérica: política, participación y memoria. El caso de *Búsqueda en proceso*

Valentina Montero

Doctoranda en el programa Estudios Avanzados en Producciones artísticas de la Facultad de Bellas Artes (Universidad de Barcelona)

Vanina Hofman

Investigadora del Internet Interdisciplinary Institute (IN3, UOC)

Fecha de presentación: octubre de 2013

Fecha de aceptación: noviembre de 2013

Fecha de publicación: noviembre de 2013

Resumen

Este artículo propone un recorrido de carácter reflexivo y situado en el que abordaremos algunas características y procedimientos de la pieza de *net art Búsqueda en proceso* (2006), de Fabián Taranto. Asimismo, la pondremos en diálogo con otras obras de arte de los medios latinoamericano. A partir de sus coincidencias, y sin intención de generalizar, subrayaremos perspectivas comunes en la construcción de las nociones de memoria, política y participación, y sus intersecciones. Además, si bien no es una característica exclusiva ni intrínseca de las artes de los medios, analizaremos en ellas una tendencia creciente a traspasar el nivel de la representación simbólica, inscribiendo en su propia materialidad las problemáticas sociales de las que buscan dar cuenta.

En el trazado del recorrido pasaremos por tres aspectos fundamentales de la obra. En primer lugar, abordaremos el papel activo y facilitador de *Búsqueda en proceso* en la (re) construcción y transmisión de la memoria colectiva. Haremos especial hincapié en cómo se articulan las nociones de *presencia* y *ausencia* en distintos niveles diegéticos. Seguidamente, nos detendremos en una aproximación muy particular a la utilización de las bases de datos y el diseño de la visualización de información, que entenderemos como el «diseño de la frustración». Finalmente, describiremos cómo esta pieza opera en la lógica de las herramientas tácticas, particularmente como dispositivo diseñado para visibilizar historias residuales, sumergidas u omitidas por los discursos oficiales y hegemónicos.

Palabras clave

artes de los medios, memoria, historia, medios tácticos, Latinoamérica

Media Art in Latin America and Fabián Taranto's *Búsqueda en Proceso* [Search in Progress]: Politics, Participation and Memory

Abstract

This paper proposes a reflective and situated review of Fabián Taranto's net art work *Search in Progress* [Búsqueda en Proceso] (2006) in terms of the dialogue with other Latin American media art works. Without generalizing, we underline their shared perspectives on the construction and intersection of memory, politics and participation. We also analyse an aspect which is not an exclusive or intrinsic property of media art, namely, the growing tendency to go beyond symbolic representation to record social problems in their own materiality.

Three fundamental aspects of *Search in Progress* are thus examined. First, we analyse the active and facilitating role of this work in (re)constructing and transmitting collective memory, emphasizing, in particular, how notions of presence and absence are expressed at different diegetic levels. Next, we look at a very particular use of databases and data visualization, understood as the "frustration design" approach. Finally, we describe how this art work operates within the logic of tactical tools, particularly as a device designed to depict residual histories, submerged histories or histories omitted from official and hegemonic discourses.

Keywords

media art, memory, history, tactical media, Latin America

1. Introducción: *Búsqueda en proceso*, búsqueda en proceso

Búsqueda en proceso es una pieza realizada para conmemorar el aniversario de los treinta años del golpe de Estado de la última dictadura militar argentina (1976-1983), conocida precisamente como el *Proceso* [de Reorganización Nacional]. En el sitio web de la pieza¹ se puede ver un *loop* de vídeo que muestra la primera manifestación de las Madres de Plaza de Mayo. En ella, cientos de mujeres marchan alrededor de un monumento —la Pirámide de Mayo—, una acción que se realiza cada día jueves desde esa época y hasta el día de hoy.

Progresivamente, sobre la imagen en *loop* emergen puntos verdes y azules. Los verdes (sinécdoque de los militares por el color de sus trajes) representan a los represores, y al clicar sobre cada uno de ellos se despliega un cuadro de texto con datos que incluyen el nombre, el cargo y el campo de detención donde actuaba y los números de legajos de la CONADEP² en donde es mencionado. Los puntos azules (símbolo del color de las estrellas) muestran los expedientes de los «desaparecidos». La información que nos ofrecen sobre estos últimos

consta del número de legajo de la CONADEP, el nombre y apellido, la edad, la fecha de secuestro, el lugar de secuestro y el estado (desaparecido, muerto) de cada uno de ellos.



Imagen 1: Captura de pantalla de *Búsqueda en proceso* (2006), de Fabián Taranto. Fotografía gentileza del autor

1. Originalmente el dominio de la pieza era <<http://www.buscuedaenproceso.org>>. Actualmente se puede visitar en: <<http://www.givemebackmycode.org/works/bep>>

2. La CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) fue creada por el primer presidente elegido democráticamente posterior al Proceso, con el objetivo de investigar las violaciones de los derechos humanos que tuvieron lugar en el período 1976-1983. La Comisión recibió varios miles de declaraciones y testimonios y verificó la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención en toda Argentina. El resultado de la investigación fue un informe de varias carpetas que registraba la existencia de desaparecidos y centros clandestinos de detención, que, por la minuciosidad de las descripciones que contenía, permitió probar la existencia de un plan sistemático perpetrado desde el gobierno, lo cual resultó efectivamente clave para el juicio a las juntas militares.

La web no nos permite navegar por la base de datos sobre la que está montada: ni por el nombre, ni por la localidad, ni por la fecha de desaparición, ni por el número de legajo de la CONADEP, ni por el cargo en las Fuerzas Armadas. Es una búsqueda a ciegas, azarosa. La obra contempla solamente la elección de unos filtros de visualización muy generales: franjas de edad, solo puntos verdes, solo puntos azules y desactivación del vídeo *loop* de fondo. En palabras del artista:

«[...] Entonces, claro, si tienes un nombre en la cabeza, te podías llegar a pasar años buscando en los puntitos hasta que por ahí podías llegar a tener un golpe de suerte y lo encontrabas. Solo podías clasificar la información por edades, [...] y ahí te daba como un *shock*. De todos estos puntitos, es un porcentaje muy grande el de aquellos menores de veinte años. [...]»

«[...] El hecho de cruzar la información de los desaparecidos con los dictadores es..., imagínate el contexto en que se está buscando. Había una parte del informe *Nunca más* que decía que iban a consultar a un cura que estaba en [el barrio de] Retiro, y que todas las madres sabían que estaba con los militares. Y el tipo hablaba abiertamente con ellas y era como supercruel. Porque las reunía una vez por semana, ellas iban con los nombres y él les decía: “No, no, los chicos están bien... se están tratando. Y si de golpe hay uno que no tiene cura, se va. Pero se va tranquilito”. Una cosa así... como supermorbosa.» (Entrevista a Fabián Taranto, 2013)³

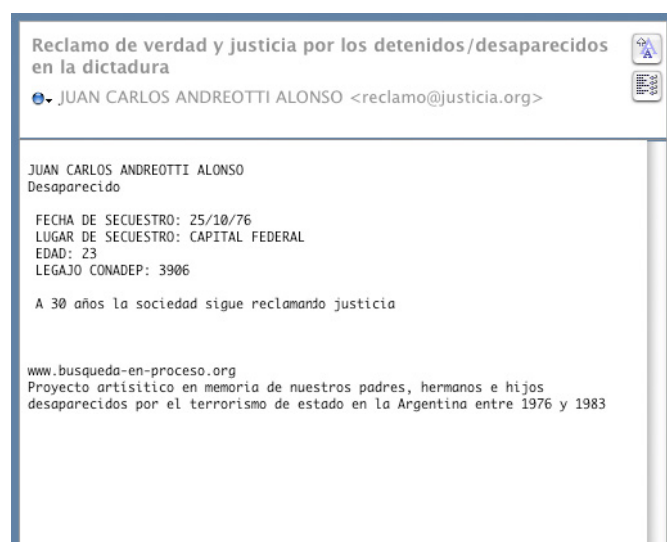


Imagen 2: Modelo de mensaje de reclamo de justicia.

Búsqueda en proceso (2006) de Fabián Taranto. Fotografía gentileza del autor

Esta pieza contó también con una acción específica el 24 de marzo de 2006, aniversario del golpe de Estado. Ese día todas las búsquedas realizadas (los clics en los puntos azules y verdes) generaron un pedido de justicia a los correos electrónicos correspondientes a distintos departamentos estatales. Poéticamente, el remitente del correo electrónico coincidía con el nombre de la persona cuyo caso era solicitado. El resultado de la acción arrojó 906 consultas enviadas a 12 direcciones diferentes, es decir, un total de 10.872 correos electrónicos.

Taranto no pudo conocer cuál fue el resultado del envío masivo de correos electrónicos. Solo tuvo como respuesta el bloqueo del servidor a la mitad del día. Lo cambió y siguió funcionando, pero sin saber quién había sido el autor del bloqueo. Cree que sí, que alguna reacción debe de haber suscitado en los destinatarios de los correos electrónicos. Pueden haber ocurrido «implosiones» —aproximándose a la forma de accionar de Critical Art Ensemble—, es decir, que se haya generado un efecto del orden de lo indecible, de aquello que no se hace público porque expresarlo equivaldría a legitimar el ataque, la invasión, el reclamo, pero que, sin embargo, estalla simbólicamente en la individualidad de cada uno de esos funcionarios cuya bandeja de entrada ha quedado saturada por reclamos de justicia.

Con este trabajo, Fabián Taranto aludía al valor, la gestión, la custodia y la accesibilidad a los datos (a la información) y cómo estos operan en los procesos de (re)construcción de la memoria colectiva. Aludía a ello y lo ponía en cuestión mediante la implementación de un dispositivo basado en los principios de los medios tácticos, y el uso de las bases de datos y el diseño de visualización. Su trabajo plantea el desafío que supone la representación de problemáticas sociales en el ámbito latinoamericano en el contexto de las artes de los medios.

2. Esa delgada línea entre la presencia y la ausencia, el lugar de la memoria

Posiblemente pocas figuras históricas encarnen tan trágicamente la tensión entre *presencia* y *ausencia* en una sola entidad como lo hacen los desaparecidos. El desaparecimiento de personas es parte de un conjunto de técnicas articuladas desde un sistema ideológico que se inscribe y nace en la administración de la violencia de Estado. Durante la dictadura, la desaparición de personas no consistía simplemente en asesinatos y ejecuciones; el ocultamiento de los cuerpos estaba pensado de antemano en la gramática del terror con el que se intentaba paralizar la disidencia. La desaparición no actuaba solo como eufemismo, mordiéndose la lengua antes de decir *homicidio* o *secuestro*; la desaparición como técnica de invisibilización de los cuerpos se constituía como un recurso doblemente eficiente: elimi-

3. Todas las citas a Fabián Taranto corresponden a la entrevista realizada por Vanina Hofman y Valentina Montero en Barcelona el 6 de junio de 2013.

naba la evidencia del delito y desplegaba el miedo como dispositivo de disuasión.

Así, los desaparecidos encarnaban, en el lenguaje que así los designa, un concepto fantasma que deambularía en las manifestaciones callejeras, en los informes de derechos humanos, en algunos noticieros. Triste paradoja. Los desaparecidos se hacen imagen y hasta adquieren materialidad en la pancarta, en la fotografía pixelada de la fotocopia prendida en la ropa de las mujeres, en el altar familiar, en las paredes de las universidades que los recuerdan. Pero no hay mortaja, ni tumba, ni lápida. No hay inscripción, no hay lugar físico en donde honrar el recuerdo. Las voces de las madres entonan el mismo canto que Antígona: dar sepultura a los muertos para restituir, así, el derecho a su historia material. La virtualidad de las palabras, de la imagen como representación, no basta. En el documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010) vemos a mujeres que llevan años hipotecando su vida en la búsqueda de un pedacito de cuerpo de sus seres queridos, también desaparecidos durante la dictadura chilena que tuvo lugar entre 1973-1988. Hasta la astilla de un hueso les basta para poder enterrar el cuerpo del ser querido, recomponer el relato y espantar al fantasma de una historia personal inconclusa.

En *Búsqueda en proceso* los desaparecidos, parafraseando a Vallejo,⁴ siguen desapareciendo. Taranto maneja esta delgada línea entre presencia y ausencia en distintos planos del ensamblaje que supone esta obra. La ausencia se hace presencia cuando los desaparecidos se convierten en los remitentes de los correos electrónicos que exigen justicia. Aquellos sujetos anónimos que interactuaron con la obra permitirán la encarnación (¿acaso podemos decir encarnación virtual sin contradecirnos?) de un desaparecido. Una vez más, los desaparecidos, ya de por sí figuras complejas —no son muertos, no son vivos, ni para el Estado ni para la familia—, adquieren voz y reclaman espectralmente en su propio nombre. La relación presencia-ausencia se despliega también en la vertiente de las estadísticas. Si bien los desaparecidos se cuentan en 30.000⁵, Taranto tuvo acceso a una base de datos que solo recogía la información de un tercio de ellos. Hay un *afuera* de la memoria y un *adentro* del dato archivado, diríamos, siguiendo a Derrida (1994). Pero también se da la relación presencia-ausencia por el carácter mismo de este tipo de obra. El *net art* era eso. En la telemática, estoy participando, pero distante. Operaba físicamente una máquina en un lugar determinado, pero mi accionar repercutía diferido en el espacio y trasladaba una energía hacia el cuerpo de aquel funcionario o funcionaria que recibía los correos electrónicos, como si hubiésemos participado de una suerte de rito vudú electrónico.

Búsqueda en proceso también nos invita a reflexionar sobre el lugar de la memoria: ¿Dónde recordamos a los muertos que no tienen cuerpo? Otro proyecto artístico que también tematiza esta problemática se desarrolló a propósito de las mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez, específicamente en El Paso, zona fronteriza con Estados Unidos. *Las desaparecidas* (2012), de Christina Marín y John Craig Freeman, es una pieza de realidad aumentada que constaba de una serie de monumentos virtuales a los cuales se accedía mediante teléfonos móviles inteligentes. El público interactuaba descargando y ejecutando una aplicación móvil (que se servía de un software de geolocalización para superponer las imágenes de monumentos virtuales sobre las coordenadas precisas de GPS). Al apuntar el teléfono hacia las marcas físicas ubicadas en la ciudad, se podían ver los objetos-monumentos digitales integrados en el espacio público, hibridado para dar cabida a los muertos de cuerpos ausentes.



Imagen 3: *Desapareciendo de nuevo* (2013) de Claudio Núñez. Fotografía gentileza del autor

Otra forma de abordar la tensión presencia-ausencia desde las artes de los medios nos la brinda *MATARI 69200* (2005), del artista Rolando Sánchez. La obra buscaba visibilizar la violencia política que tuvo lugar durante la década de 1980 en Perú. Para ello se vale de la popular, y a esa fecha ya obsoleta, consola de videojuegos ATARI 2600. El número 69200 del título de la obra corresponde al número de personas asesinadas, la mayoría quechuas, durante el período de conflicto armado interno entre el gobierno peruano, representado en el juego por el Ejército, y el grupo maoísta Sendero Luminoso. El saldo de esos enfrentamientos fueron miles de abusos a civiles, de personas asesinadas, torturadas y, como se repite a lo largo y ancho del continente, desaparecidas. La utilización del televisor al que se

4. Extracto del poema *Masa*, de César Vallejo: «Al fin de la batalla / y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre / y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»/Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo».

5. La base de datos que utilicé es la misma oficial de CONADEP. Hoy en día se puede descargar en formato PDF de la web del Archivo Nacional de la Memoria <<http://anm.derhuman.jus.gov.ar>>.

conecta la consola es el mismo que servía en aquella época tanto para jugar a *Pac-Man* o *Space Invaders* como para ver imágenes de la guerra. *MATARI 69200* es un videojuego que hace converger críticamente estas dos experiencias, un juego basado en los hechos tal como aparecen en los informes de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.



Imagen 4: *MATARI 69200* (2005) de Rolando Sánchez. Imagen extraída del sitio de la Fondation Langlois.

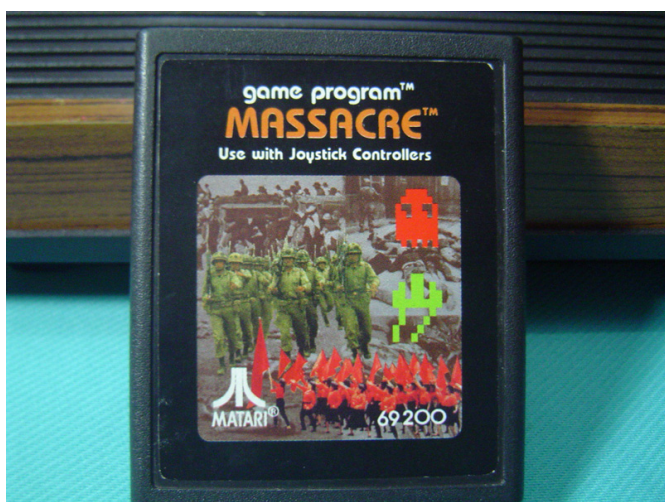


Imagen 5: *MATARI 69200* (2005) de Rolando Sánchez. Imagen extraída del sitio de la Fondation Langlois.

Estas obras que problematizan las nociones ausencia/presencia construyen miradas distintas sobre los hechos, instalan una memoria suspicaz del pasado que nos invita a redescubrir las historias ensombrecidas de nuestros desaparecidos y construir una memoria viva que cuestione las tradiciones, las narraciones legitimadas, los

números aceptados, las interpretaciones convertidas en tesis, los consensos, con lo que se articulan herramientas de reivindicación de las historias no contadas, de las zonas geográficas abandonadas, de los grupos silenciados.

«¿Qué importa si el pasado coincide o no con el recuerdo cuando lo que en realidad tiene 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 contemporaneidad, la memoria cristalizada –que no permite reconstrucción– se ha homologado peligrosamente al concepto de *archivo*. Estas obras no son archivo, son prácticas artísticas que asumen lo real para negar su narración unívoca, de modo que cuestionan su pretendida exclusividad; buscan en los bordes las vías paralelas que hacen aflorar otros relatos, susurros, mitos, secretos que discurren como afluentes, a veces con la potencia de ríos, canales, o como hilos de agua que en un segundo parecen débiles, pero que a la larga se extienden a nivel subterráneo y logran filtrar las napas del sentido histórico y los valores de una comunidad, de una nación. Junto con Deleuze, diríamos que «en vez de una memoria constituida, como función del pasado que transmite un relato, asistimos al nacimiento de la memoria como función del futuro que retiene lo que sucede para convertirlo en el objetivo venidero de la otra memoria» (Deleuze, 1985).

Quizás una de las características que más une a los latinoamericanos, a pesar de sus rasgos identitarios tan heterogéneos y muchas veces contrastantes, sea su pasado represivo, las condiciones de pobreza y exclusión y la violencia legitimada por el Estado o instalada desde grupos de poder. Dar visibilidad a este tipo de situaciones desde las prácticas artísticas se entiende, por tanto, como algo más que como un recurso de «eficacia pedagógica», tal como critica Jacques Rancière y se evidencia en el siguiente pasaje: «El simple hecho de mostrar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema» (Rancière, 2010). Efectivamente, el abuso de esas imágenes *intolerables* (desmanes de la guerra, pobreza) se volvería una operación estéril y funcional al sistema artístico entendido como campo autónomo. Pero, en efecto, las técnicas de invisibilización, omisión y censura que efectúan los medios sobre ciertas cuestiones de orden político reclaman la emancipación de las imágenes desde dispositivos que permitan hacerlas dinámicas desde sus propios contextos. *Búsqueda...*, *Las desaparecidas* y *MATARI 69200* se configuran como esos dispositivos.

3. De la incomodidad a la frustración

Uno de los recursos que se ha utilizado ampliamente desde el campo de las artes mediales para sensibilizar a la población sobre cuestiones político-sociales es la visualización de datos.

Esta estrategia se ofrece como una herramienta potente para la gestión de grandes volúmenes de información en múltiples campos, como las ciencias (físicas, biológicas, económicas, etc.) y actualmente las humanidades o el periodismo, pero hay en ellas una intención que no descansa solamente en la posibilidad de organizar visualmente realidades complejas, sino también en brindar un aura de legitimidad a las interpretaciones que de ellas se desprendan, maquillándolas o construyéndolas. Desde las artes de los medios se ha tomado este recurso, en muchas ocasiones, desde la fascinación. El resultado es una excesiva atención al diseño gráfico y a una interfaz hipersofisticada y limpia, que pareciera dejar al margen o incluso ocultar el sentido que refieren los datos. El año 2009 en la Novena Bienal de Video y Artes Mediales, celebrada en Santiago de Chile, la realizadora Alejandra Pérez (*a.k.a.* Pueblodechina) presentaba su trabajo: *¿Cachureo? Valparaíso: Pichanga Urbana*. Consistía en una instalación que permitía que los visitantes accedieran a distintos sitios web, blogs y sonidos que daban cuenta de distintas organizaciones de vecinos activistas de la ciudad de Valparaíso organizados para ofrecer resistencia a las empresas telefónicas y otras reivindicaciones urbanas. El formato de visualización operaba como un mapa georeferenciado por Google y ofrecía la posibilidad de conectar distintos nodos e interactuar con ellos mediante un chat. Algunas de las críticas que recibió este proyecto fue que era de difícil comprensión. Según la propia artista, este desorden obedecía a la identidad del mismo proyecto, que ya estaba insinuado en su propio nombre: *cachureo* (chilenismo) significa 'objeto inútil' y *pichanga*, 'juego de fútbol improvisado, sin mayor reglamentación'. Según ella misma explica:

«¿Cómo iba yo a presentar un trabajo centrado en la interactividad con el usuario y que quedara feliz como si hubiese jugado en alguna consola si mi tema era Valparaíso! [...] Aquí está el caos a nivel de las esferas de poder. Si tu ves los circuitos de poder en esta ciudad están todos cortocircuitados. O sea, el trabajo que yo presentaba era coherente con esta forma de ciudad, con la ecología de poderes que conforman Valparaíso. [...]» (Entrevista a Alejandra Pérez, 2011)

Pérez manifestaba su desconfianza en los trabajos que encandilan a las audiencias por su factura tecnológica, pues «ahí generas conformidad».

Búsqueda en proceso adopta también una perspectiva crítica al uso de la visualización de datos en el campo artístico. La obra de Taranto opera incomodando, jugando con la impaciencia del interactivo, diseñando la frustración. Los restringidos criterios de consulta que ofrece esta pieza nos obligan a dedicar un tiempo distinto –lato–, opuesto a la velocidad apabullante –índice de eficiencia– a la que las interfaces digitales nos tienen acostumbrados. La obra misma, en su *performatividad* intrínseca, recrea el rito agotador que la burocracia jurídica ha impuesto a los familiares de los desaparecidos y a cualquiera que haya intentado buscar justicia por vías legales o alternati-

vas. La pieza, por tanto, exige una disposición particular del interactivo, un compromiso físico y emocional que oscila entre la opacidad del documento y la jerga técnica que describen los expedientes judiciales; la incomodidad de la espera y la gravedad que significa la verificación visual que muestra la magnitud del número de involucrados en el proceso y la ausencia de claridad, reparación y justicia al respecto.

Estos aspectos –la visualización y el proceso de recuperación de datos– se encontraban contemplados en el diseño mismo de la pieza, pero además las propias características materiales del soporte físico de la obra han intervenido como un factor más, reforzando la noción de frustración antes aludida. Después de varias búsquedas, la página web se hacía más lenta, el desempeño del servidor donde estaba alojado el programa tendía a ralentizarse. Hay, por tanto, un agenciamiento de la máquina, una cuestión que, si bien no ha sido prevista por el artista, forma parte de la obra y, en este caso en particular, aporta a un valor simbólico, poético, que redundará en un incremento de la sensación de frustración. El tiempo cobra otra dimensión para el que busca y no encuentra; la máquina (el ordenador) actúa como espejo de la máquina social.

«[...] Eso es lo bueno cuando uno está trabajando con tecnologías, que se te van de las manos, y ese es el juego del error ¿no? [...] Estaba procesando tanta información que llegaba un momento en que el programa se bloqueaba. Seguía funcionando, yo he probado tenerlo abierto varios días y seguía funcionando, pero a un paso, como supersuperlento. Y se ralentizaba el vídeo. No se colgaba, pero estaba ahí. Porque cuanto más tiempo te ibas metiendo en la obra, es como que se iba haciendo como mucho más... no sé si más agresivo, si más como... más traumática la situación. [...]

Noté que la mayoría de la gente que probó la obra tuvo las mismas reacciones, o por lo menos reacciones muy similares... Era esa cosa de frustración, pero de querer seguir navegando por ahí. [...]» (Entrevista a Fabián Taranto, 2013)

4. Medios tácticos

Búsqueda en proceso puede ser definida en la lógica de los medios tácticos (*tactical media*), un concepto difundido con esta denominación desde 1996 por Geert Lovink, David García, el grupo Critical Art Ensemble para referirse al uso y la teorización crítica de las nuevas prácticas mediáticas para la realización de intervenciones como arma crítica al orden político y económico dominante. Tal como señalaba Lovink, los medios tácticos «son una forma artística que afronta el activismo con una actitud positiva hacia la tecnología digital contemporánea y con un espíritu explorador más que de confrontación» (Broeckmann *et al.*, 2003). La utilización de medios tácticos, entendidos como circunstanciales, efímeros y autónomos, se enmarca en las pretensiones de grupos como Critical Art Ensemble, quienes desde

1987 exploran las intersecciones entre arte, teoría crítica, tecnología y activismo político,⁶ referente manifiesto en el trabajo de Taranto.

Este tipo de prácticas también se han desarrollado en Latinoamérica, aunque sus aportes han sido menos conocidos internacionalmente. Ya desde la década de 1970 es posible encontrar diversas manifestaciones en que arte y política se fusionan a partir de la apropiación de los medios de comunicación o sus estrategias discursivas como una forma de contestación y resistencia. Recordemos el papel desempeñado por el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en Chile; los trabajos de Cildo Meireles en Brasil, las acciones realizadas en torno a lo que se denominó Tucumán Arde, en Argentina, y las intervenciones en programas de televisión por el colectivo feminista Polvo de Gallina Negra en México. Pero, indudablemente, el surgimiento veloz, exponencial y masivo de las tecnologías de la información y la comunicación, y particularmente de internet, ha posibilitado un nuevo terreno de experimentación activista, de modo que desde el *net art* se ofrecen nuevas maneras de transformar la crítica a través de la participación.

En una actualización del uso de estrategias de *net art* podemos mencionar trabajos recientes del colectivo Sienvolando (Argentina) y Astrovandalistas (México). El proyecto de Sienvolando, denominado *Buscar justicia* (2011), creaba con la ayuda de vecinos y organizaciones sociales una página que emulaba la interfaz del buscador de Google, imitando los *doodle*—rediseños del logo que la empresa utiliza para conmemorar efemérides— y reemplazándolos por los rostros vectorizados de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, piqueteros asesinados por la Policía Federal Argentina en 2002 en una operación conocida como Masacre de Avellaneda. La página web sustituía los botones de búsqueda habituales *Buscar en Google* y *Voy a tener suerte por Cajoneo de gobierno* y *Voy a buscar justicia*. En el momento de clicar estas opciones se accedía a un listado completo de las víctimas de la represión policial o a un blog con información sobre los hechos, respectivamente. Astrovandalistas, por su parte, construyó una herramienta de manifestación colectiva que consistía en una estructura metálica situada junto a un campo militar donde desaparecieron disidentes políticos durante las décadas de 1960 y 1970. Cada vez que alguien utilizaba el *hashtag* #BANGCampoMarte en Twitter, en la estructura se desencadenaba un evento ruidoso, de modo que la participación telemática se convertía en un «arma» sonora.

Este tipo de trabajos conectan el espacio virtual con el físico e intentan posicionar la denuncia social en un plano que trascienda la mera enunciación, para reconstruir colectivamente capítulos de la historia cooptada por el discurso oficial. La memoria es, por naturaleza, múltiple y al mismo tiempo específica de distintos grupos humanos, construida colectivamente, plural mientras que individual, y viva: en permanente cambio (Halbwachs, 1992). La historia, por su parte,

puede ser entendida como la cristalización de la memoria, «pertenecce a todos y a nadie» (Nora, 1989). Los medios tácticos en cuanto aproximación al arte y a la política, tal como los trabajaron Fabián Taranto y los colectivos Sienvolando y Astrovandalistas, abrieron la posibilidad de reconstruir el sentimiento que acompaña la memoria. Aunque en las palabras de Taranto su trabajo no se compara con el ejercicio sobre la memoria de las Madres de Plaza de Mayo y las víctimas directas de la violencia de Estado, consideramos que sí supone un movimiento, un corrimiento del lugar cómodo del saber de aquellos adormecidos y confiados en la narración de la historia.

«[...] Mi trabajo no tiene ni punto de comparación con el trabajo que estuvieron haciendo tanto las Madres como HIJOS. Simplemente fue desde un lugar así, de respeto, a toda esta gente, como un homenaje a esta gente que está haciendo esto, o estuvo haciendo esto, lo sigue haciendo, y para que se comprendiera un poco el trabajo de ellos, pero en ningún momento me comparaba ni trataba de tomar como referencia el trabajo que hacían ellos para yo imitarlo o hacerlo de otra manera, simplemente era comprenderse. Pero cómo puede comprenderse ¿no?, no se puede comprender esto, están buscando a familiares, hijos..., no tiene ni punto de comparación con lo que realmente está sucediendo. Lo que realmente se jugó fue desde la distancia, desde el respeto, es decir, consistía en tomar la información, manipularla lo menos posible y jugar con eso, pero con cierto cuidado» (Entrevista a Fabián Taranto, 2013).

5. Conclusiones

Búsqueda en proceso es un interesante y complejo ejemplo que grafica la tendencia de un importante número de artistas latinoamericanos que utilizan de manera experimental las tecnologías contemporáneas de la información y la comunicación, poniendo en juego temas sensibles para una sociedad que aún no termina de saldar las deudas con su pasado reciente. En ese sentido, asistimos a una actualización de la dinámica relación entre arte y política que se hace evidente desde las vanguardias del siglo *xxi*. Siguiendo a Walter Benjamin en su texto *El autor como productor* (1934), la relación entre política y arte no tiene que ver tanto con el contenido de las obras, sino con tomar una posición crítica y subversiva respecto al dispositivo canónico de la estética y, agregaríamos, al uso convencional de la tecnología de nuestra época.

La obra de Taranto actúa como un llamamiento silencioso, implorativo, pero directo. No es solo representación, no es solo metáfora. Hay signos que fluyen: máquinas comunicándose con otras; información que se traspa de un servidor a cientos de ordenadores personales; subjetividades afectadas: usuarios mirando una pantalla, moviendo un cursor sobre píxeles que son números, que son expedientes, que son

6. Para ampliar la información, véase: <<http://www.critical-art.net/>>.

personas que ya no están; y personas vivas, ejecutores, funcionarios dóciles embrutecidos entre la cobardía o la impotencia o entre la ignorancia y la inercia que infunde la «banalidad del mal» a la que se refería Hannah Arendt.

La memoria no es frágil. La memoria está en la materia, en los cuerpos, adherida a las zonas de dolor, se hace eco en el vacío de la justicia que llega tarde, coja. El memorial –como lugar de reserva, de reposo– apacigua la rabia pero no la elimina, cristaliza la memoria, por momentos la vacía; el archivo sistematiza los datos, pero también cautela, de modo que otorga licencias solo a quienes administran cuotas de poder. La obra de Taranto pretendía traspasar el archivo y ser memoria, ser un monumento sin serlo realmente, que mordiera, que molestara, que transmitiera la frustración como experiencia corporal y anímica, como ejercicio de sentido.

«[...] Lo que más me gustó a mí es lo que más me gustaría que se conserve como recuerdo, que es la sensación de entrar en un *loop*, que es el *loop* de la ronda, de la Pirámide. Al final termina siendo como muy matemático. Un infinito. Ahí me sumo a la ronda. Hay personas que me han comentado que de golpe, navegando por la obra, se han encontrado que estaban ahí [...]. Es decir, no formaban parte de lo que pasó, pero se asociaban de alguna manera [...]. Es una cosa infinita, ahí está dando vueltas y no se va a acabar nunca. [...]» (Entrevista a Fabián Taranto, 2013)

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1975, original de 1934). *El autor como productor*. Madrid: Taurus.
- BERENQUER, J. M. (2007). *Luci, sin nombre y sin memoria. Reflejos electrónicos de un manglar lejano*. Camallera: Nau Còclea.
- BROECKMANN, A.; García, D.; Lovink, G. (2003). «EL GHI de los medios tácticos». [nodo en línea]. *Artnodes*. N.º 2. [Fecha de consulta: 10/10/12]. <<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/broeckmann0902/broeckmann0902.html>>
- DELEUZE, G. (1985). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (1994, junio). «Mal de archivo. Una impresión freudiana». Conferencia pronunciada en el coloquio internacional Memory: The Question of Archives. <<http://jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>>
- HALBWACHS, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- NORA, P. (1989). «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Representations*. N.º 26, págs. 7-24. <<http://dx.doi.org/10.2307/2928520>>
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Spring.

Obras y artistas

- #BANGCampoMarte (2011), Astrovandalistas <<http://www.astrovandalistas.cc>>
- Búsqueda en proceso (2006), Fabián Taranto <<http://www.ftdesignlab.com/bep/index.html>>
- ¿Cachureo? Valparaíso: Pichanga Urbana (2009), Alejandra Pérez <<http://www.elpueblodechina.org>>
- Google – Maxi y Darío, ¡dignidad piquetera! (2008), Sienvolando <<http://sienvolando.blogspot.com.es/2008/06/google-maxi-y-dario-dignidad-piquetera.html>>
- Las desaparecidas (2012), Christina Marín y John Craig Freeman <<http://johncraigfreeman.wordpress.com/monumento-a-las-mujeres-desaparecidas>>
- MATARI 69200 (2005), Rolando Sánchez <<http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/obras/matari-69200>>
- <<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2210>>
- Nostalgia de la luz (2010), Patricio Guzmán <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=films_dett&fid=11>

Cita recomendada

MONTERO, Valentina; HOFMAN, Vanina (2013). «Artes de los medios en Latinoamérica: política, participación y memoria. El caso de *Búsqueda en proceso*». En: Pau ALSINA (coord.). «Historia(s) del arte de los medios» [nodo en línea]. *Artnodes*. N.º 13, pág. 45-55. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa].

<<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n13-montero-hofman/n13-montero-hofman-es>>

<<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i13.2002>>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV

**Valentina Montero Peña**

Doctoranda en el programa Estudios Avanzados en Producciones artísticas de la Facultad de Bellas Artes Universidad de Barcelona

Valentina Montero Peña es Periodista y Licenciada en Estética (PUC Chile), máster en Comisariado y Practicas Culturales en Arte y Nuevos Medios (Universidad Ramón Llull, MECAD, Media Centre of Art and Design), doctoranda en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, en la línea de Investigación Arte en la Era Digital de la Universidad de Barcelona. Docente de Historia y Estética en las áreas de fotografía, arte contemporáneo y prácticas mediales. Ha impartido cursos y seminarios en Chile, Argentina, Brasil, España, y por medio de la plataforma en línea Vision of Arts & Node Center for Curatorial Studies, con sede en Berlín. Como investigadora ha realizado proyectos en torno a la relación arte y política, artes electrónicas y estudios de género. Ha trabajado como productora cultural y comisaria de exposiciones para el Museo Nacional de Bellas Artes (Proyecto Museo Sin Muros), Bienal de Video y Artes Mediales (Chile), MECAD, Festival Drap Art, Bienal VideoAkt (España) CINUSP (Brasil). Ha impartido conferencias en diversos congresos y simposios entre los que se destacan: Il Encuentro Iberoamericano de Comunicación (Universidad de Chile, 2013), Coloquio Fotografía y Discursos Disciplinarios (RIIF, Universidad Católica de Chile, 2013); Congreso Artes en Cruce (Universidad de Buenos Aires, 2013) Conferencia Media Art Histories (Liverpool, 2011; Riga, 2013), FILE, Festival internacional de Lenguaje Electrónico (Sao Paulo, 2012), Festival de Cine Documental Ambulante (Xalapa, Mexico, 2012), Congreso Arte y Tecnología, Artech (Universidad de Algarve, 2012), KAFA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2012), entre otros.

En 2013 publica el libro "By Reason or by Force", editado por Door-mats, Berlín.

Facultad de Bellas Artes
Pau Gargallo, 4;
08028 Barcelona

<<http://www.valentinamontero.net>>

CV

**Vanina Hofman**

Investigadora del Internet Interdisciplinary Institute (IN3, UOC)

Vanina Hofman es diseñadora de Imagen y Sonido por la Universidad de Buenos Aires, máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Arte y Nuevos Medios por MECAD-ESDi y Universidad Ramon Llull, Barcelona. Actualmente es investigadora del programa sobre la Sociedad de la Información y el Conocimiento del Internet Interdisciplinary Institute (IN3), en donde realiza su doctorado sobre los procesos de construcción de la memoria de las *media arts*.

Asimismo, es directora del proyecto Taxonomedia, dedicado a estudiar el desafío que supone la conservación, documentación y archivo de las artes basadas en medios electrónicos y digitales [<http://taxonomedia.net>].

Hofman ha coorganizado numerosos encuentros y talleres alrededor de estas temáticas, tales como: Preservar el arte electrónico: ¿qué preservar y cómo preservarlo? (Buenos Aires, 2008); Conservar, documentar, archivar (Buenos Aires, 2010); Prácticas alternativas de documentación, archivo y acceso a proyectos artísticos basados en tecnologías inestables (Gijón, 2011); Botaniq, diarios de un interactor (Barcelona, 2011).

Por otra parte, ha presentado su trabajo en congresos internacionales, entre los que cabe mencionar: FILE –Festival Internacional de Lenguaje Electrónico– (São Paulo, 2012); Innovaciones Artísticas y Nuevos Medios: Conservación, Redes y Tecnociencia (Barcelona, 2012); Sociología de lo Ordinario (Madrid, 2013); Tercer Encuentro de la Red de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología (Barcelona, 2013); Artes en Cruce (Buenos Aires, 2013); RENEW (Riga, 2013).

INTERNET INTERDISCIPLINARY INSTITUTE (IN3)
c/ Roc Boronat, 117
08018 Barcelona
Spain

<http://taxonomedia.net>