



Cinco vectores entre arte y revistas: aproximaciones para leer a *ramona*

Emilia Casiva¹
Universidad Nacional de Córdoba
emiliacasiva@gmail.com

Resumen: Este trabajo forma parte de una investigación ocupada en interrogar el *visible* y el *decible* del arte actual, a propósito del surgimiento de la revista de artes visuales *ramona*. El primer número de esta revista (en versión papel) se publicó en la ciudad de Buenos Aires en el año 2000, y el último en julio de 2010. En este caso, nos proponemos comenzar a pensar una serie de vectores plausibles de trazar entre “arte” y “revistas”, atendiendo a la materialidad del objeto “revista” y teniendo a *ramona* como punto cardinal. Quisiéramos empezar a delinear una cartografía que, además de propiciarnos ciertas pistas sobre las relaciones entre arte y escritura, resulte productiva para interrogar críticamente a *ramona* en su especificidad. Es decir, en tanto una revista sobre arte que es, también, una obra de arte.

Palabras clave: Arte contemporáneo - Revistas de arte - *ramona* - Arte conceptual - Arte y medios de comunicación

Abstract: This paper is part of an investigation concerned with interrogating the visible and the speakable of the arts today, with regard to the emergence of visual arts magazine *ramona*. The first issue of this magazine (on paper) was published in Buenos Aires in 2000, and the last in July 2010. On this occasion, we intend to start plotting a series of lines between "art" and "magazines", considering the materiality of the object "magazine" and thinking in *ramona* as our cardinal point. We would like to start drawing a cartography that, besides producing some clues on the relations between art and writing, it operates productively in the interrogation of *ramona*, in its specificity. This is, an arts magazine that is –as well- a work of art.

Keywords: Contemporary art - Art magazines - *ramona* - Conceptual art - Art and media

Introducción

¹ **Emilia Casiva.** Licenciada en Comunicación Social. Alumna del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria doctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de dicha Universidad, 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.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

Me gustaría aprovechar esta instancia para empezar a pensar una serie de problemáticas que tienen que ver con *ramona* en tanto proyecto editorial, en tanto revista cultural. Y hago esta aclaración porque *ramona* es una revista sobre arte que nos invita a leerla, también, como una obra de arte. Y como una obra de arte que exhibe ciertas marcas y huellas de enunciación propias del arte contemporáneo. Pero ya volveremos sobre esto, porque lo que me he propuesto en esta ocasión es comenzar a delinear una hoja de ruta provisional (y bastante accidentada) para ver cómo podríamos empezar a recorrer algunos de los posibles caminos entre artes visuales y proyectos editoriales. Por eso voy a tratar de hilar un conjunto de pistas, que nos permitan ir tensando ciertos hilos entre arte y revistas, siempre pensando cómo esas tensiones podrían resonar en esta materia significativa que es *ramona*. Ir tejiendo un tamiz, conformado a partir de una serie de experiencias artísticas, que resulten productivas para leer críticamente a *ramona* en su especificidad.

El primer número de *ramona* -en versión papel-se editó en el año 2000 en la ciudad de Buenos Aires. Su editor-fundador fue el coleccionista Gustavo Bruzzone y Roberto Jacoby figuraba en los créditos de las contratapas como *concept manager*. *ramona* papel edita su último número (101) en julio de 2010, luego de diez años de apariciones mensuales.² El nombre *ramona* se le ocurrió al artista y curador Jorge Gumier Maier, en alusión a la prostituta de Berni. Al momento de surgir (y en los años posteriores también, aunque quizás con un poco menos de vehemencia) *ramona* desplegó una especie de talento natural para descontracturar el discurso crítico mediante el humor; y mediante una fuerte apuesta editorial a la polifonía. Todo esto en la interacción desordenada (anárquica por momentos) entre experimentación artística, producción teórica y labor periodística. Todas las notas fueron, siempre, gratis, pero igual todos querían escribir en *ramona*. Nuestro estudio se enfoca en estos primeros años de *ramona*, etapa definida por el investigador Syd Krochmalny (atendiendo a los procesos y estrategias de producción de la revista) como “plataforma dialógica de tipo asamblearia” (Krochmalny, 2010: 58).

² La versión web del proyecto continúa aún, aunque con características muy diferentes a la versión papel.



(i) Una revista de artes visuales sin imágenes

En el libro “*Arte en revistas*”, Patricia Artundo señala que “es precisamente el énfasis puesto en los discursos visuales el punto clave y lo que distingue el estudio de las revistas desde el campo de la historia del arte” (Artundo, 2008: 11). Es decir el análisis de la dimensión visual. Pero *ramona* es una revista sobre artes visuales, sin imágenes. Nunca las tuvo. Y este, claro está, no es un dato menor. Según cuenta Jacoby *ramona* tenía que ser “lo más barata posible” (Jacoby, 2011:414), y la solución fue precisamente, prescindir de las imágenes. La opción por un rumbo de diseño despojado, uniforme e invariable (siempre en tipografía helvética, siempre los mismos tamaños de títulos, volantas y cuerpos, siempre negro sobre blanco) nos habla de una desestructuración de las jerarquías entre las notas (y por lo tanto, entre las voces) que componen cada edición.

Puestos a hilvanar genealogías, se hace muy difícil no hacer un link con *October*, la ya mítica revista estadounidense publicada por el MIT Press (Massachusetts Institute of Technology) y fundada en 1976 por Rosalind Krauss y [Annette Michelson](#). De tono claramente posestructuralista, y con un discurso atravesado por el marxismo, el psicoanálisis y el arte, *October* se ha ocupado de analizar críticamente las prácticas artísticas después de las vanguardias, en sus múltiples y diversos cruces con “la política”.

Hace poco en una conferencia, Bernarado Ortiz³ proponía pensar la escritura sobre arte (como hace ya un buen tiempo se piensan y se realizan las obras de arte) en relación con una exploración sobre sus propios medios y sus modos de circulación (Cfr. Ortiz, 2012: 2). Una exploración de los vínculos entre su materialidad y las políticas editoriales que le dan forma. Determinadas decisiones gráficas y diseñiles entrañan –qué duda cabe- un gesto significativo en un proyecto editorial, y señala como ejemplo el hecho de que las imágenes publicadas en *October*, sean fotografías siempre en blanco y negro. Aún si se

³ Dibujante, curador y escritor colombiano, dictó una conferencia en CIA en marzo de 2012. <http://www.ciacentro.org/node/1206>



trata de pinturas monocromáticas⁴ que, reproducidas en blanco y negro en la revista, lo que muestran a fin de cuentas, es una serie de rectángulos en distintos tonos de grises. Para Ortiz, la decisión de publicar una fotografía de tres rectángulos grises, que poco nos dice sobre la obra misma, implica una posición respecto de la relación entre arte y escritura, materializada en las páginas de la revista. Un hacer visible la distancia entre obra y reproducción, entre la imagen y la cosa. Una posición para la cual estas prácticas (arte y escritura sobre el arte) no son tenidas como equivalentes o traducibles, pese a su indiscutible mutua contaminación. En su primer editorial, los editores de *October* insisten en que el eje de esta revista reside en los textos críticos, cuya autonomía se ha visto “minada por el énfasis de las reseñas y las ilustraciones” (Ibid: 3). Es decir, por el periodismo ilustrado, por la industria cultural. Las fotografías en blanco y negro de las obras no son inocentes, en ellas decanta *un punto de vista que se vuelve forma* (Cfr. Ibid.).

(ii) Palabra de artista

En el caso de *ramona*, la decisión formal de prescindir de imágenes, si bien obedece a cuestiones económicas y técnicas, a cuestiones más bien prácticas, se materializó en un formato (o incluso podríamos decir en un dispositivo crítico) que concedió la primacía al texto escrito. Jacoby suele hablar de *ramona* como un lienzo en blanco, dispuesto para su intervención (Cfr. Jacoby, Op. Cit.: 381). Y he aquí que en este lienzo que es *ramona* (o fieltro, podríamos aventurar, a riesgo de ponernos deleuzianos) la delantera la lleva, en sus comienzos y luego animada por este impulso inicial, la palabra de los artistas. Por supuesto que en la revista colaboran también críticos, historiadores, escritores, poetas, músicos, curadores, coleccionistas. Pero el proyecto editorial envuelve una operación sobre la crítica de arte, efectuada principalmente desde la palabra de los artistas, quienes se sitúan como generadores hiperactivos de producción escrita sobre las obras, en un espacio

⁴ Ortiz da como ejemplo los rectángulos de puro color rojo, de puro color amarillo y de puro color azul de Alexander Rodchenko (*Pure colors: Red, Yellow, Blue*, 1921) reproducidos en el número 93 de *October*.



que estimula a ejercitar representaciones propias. Al punto que este tipo de textualidades encuentran unas formas de circulación, visibilidad y provocación (hasta entonces) inéditas, estableciendo nuevos entramados de relaciones en los que se reconfigura su autonomía como tal.

Incluso luego de este primer periodo que estamos explorando, y ya a partir del número 50, *ramona* empieza a publicar una serie de números especiales titulados “*Poéticas contemporáneas*”, recordando aquellos “años de infancia” de la revista donde los artistas eran sus enunciadores cardinales. Esta serie especial de ediciones se articula en virtud de un sistema de referencias mutuas, en el cual los artistas reflexionan sobre las propias poéticas, teniendo como disparador una serie de preguntas. Es una suerte de proyecto *Bola de Nieve*⁵ llevado a papel. 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.⁶

En este punto cabe recordar algo que ya todos sabemos y es que en la contemporaneidad producción simbólica (obra) y analítica (discurso sobre la obra) son zonas porosas cuyo estatuto no se encuentra precisa y rigurosamente determinado. Ahora bien, en este gesto tan presente en gran parte de las manifestaciones del curso contemporáneo del arte que es la multiplicación de la escritura de artista, se cruzan varias cuestiones: ciertas posibilidades de experimentación poética, cierta tensión reflexiva de la que hablábamos recién, pero también una fuerte exigencia institucional. Por un lado, pareciera habilitarse en los discursos de los artistas una suerte de cualidad experimental y una mayor predisposición a producir conocimiento

⁵ *Bola de nieve*, al igual que *ramona*, es una iniciativa de la Fundación Start (Fundación Sociedad, Tecnología y Arte). en su sitio web es definida como “una base de datos on line y una exposición virtual permanente que documenta la situación actual del ámbito artístico argentino y se funda en las elecciones de los propios artistas. El proyecto se centra en artistas argentinos o quienes hacen arte en la Argentina actual.” (<http://boladenieve.org.ar>)

⁶ Emparentados con este impulso verborrágico pueden pensarse también 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*”. Una compilación de definiciones vinculadas con la construcción del discurso del arte. Una red de sentidos que se van articulando, a partir del pedido de Aisenberg de *regalar* una definición sobre ciertos vocablos (arte, belleza, capricho, dibujo, fragmento, fucsia, etcétera). Un proyecto colaborativo, en fin, 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*.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

corrido de los protocolos muchas veces asfixiantes de la Academia. Ciertos mecanismos de colaboración y reciclaje entre saberes que permiten replantear las tradicionales repartijas disciplinares, en algún modo una resistencia a cercar los campos de producción de conocimiento. Pero por otro lado, a menudo estos textos surgen como respuesta a los requerimientos de “contemporaneidad” acordados desde la institución arte.⁷ En ese sentido, postularse como “artista contemporáneo” si bien no requiere como condición *sine qua non*, la demostración de ninguna destreza particular (no hay que saber pintar, esculpir, soldar, calcar, filmar, martillar o fotografiar) sí requiere (usualmente) la articulación de un *discurso* lo suficientemente correcto (de acuerdo a los estándares de “lo contemporáneo”) que acompañe/ que legitime/ que “sostenga” la obra, se diferencie ésta o no de su contorno no artístico, requiera o no en su inmanencia estructural una justificación de su estatuto artístico. Es decir que incluso las obras que se ven y pueden reconocerse más o menos rápidamente como arte, incluso esas obras investidas de una clara configuración estética, suelen precisar para circular bajo el paraguas de “lo contemporáneo”, una *dama de compañía* discursiva. *ramona* ha sido precisamente un lugar donde estas tensiones (las tensiones que atraviesan hoy *el visible* y *el decible* artístico) se han puesto en escena, como sugestivas contraseñas para recorrer los avatares del arte contemporáneo.

(iii) Obras de arte en revistas

Sabemos que en el terreno de las artes visuales producción discursiva y producción artística han estado vinculadas históricamente: de los cuadernos de Leonardo da Vinci a la *Era de los Manifiestos* (o de las vanguardias históricas), los textos escritos por artistas han actuado de diversas maneras en cada momento del devenir del campo. Pero el quiebre que introducen las experiencias del arte conceptual en la dialéctica reflexión-praxis, nos habla de la dinámica y de las transformaciones de una escena donde se tensiona el

⁷ En el sentido en que la define Peter Bürger, “institución” no es igual a “institutos”: “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, 1974: 31).

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

lugar de la palabra, y donde comienzan a trazarse otras líneas de fuerza entre obra y discurso. Entendiendo por supuesto al conceptualismo, como lo hace José Luis Brea, no ya como un canon poético o fundamento doctrinal sino como una “operación heurística”, como una “economía de representación” (Cfr. Brea, 2009: 62).

Entre los diversos vectores posibles de trazar entre revistas y artes visuales, nos encontramos que, en algunas de estas derivas conceptuales, el objeto “revista” ha funcionado como soporte de obras. Repasaremos a continuación -muy brevemente- algunos de estos casos que por diversas circunstancias resultan significativos para empezar a delinear nuestro recorrido.

Conformado entre finales de los 60 y principios de los 70, el colectivo británico *Art & Language* es uno de los paradigmas artísticos en relación a los vínculos entre obra y discurso. Este grupo de artistas conceptuales se ha dedicado a indagar en las prácticas textuales y discursivas como una forma de arte, el lenguaje ya no funciona aquí como anexo de la obra sino que la constituye como tal. Parte de la práctica artística que este colectivo llevaba a cabo la conformaban publicaciones, charlas públicas y la misma actividad docente (digo parte porque *Art & Language* también producía pinturas, esculturas, videos e instalaciones). Todas estas actividades y las discusiones que de ellas derivaban eran publicadas, a su vez, en una revista que daba cuenta de que la práctica del arte conceptual “era fundamentalmente teoría, y su forma, predominantemente textual” (Gutman, 2005: 6).

“*Schema*”, de Dan Graham, es una obra para revistas del año 1966, cuya factura depende de la estructura funcional de la revista donde es publicada. Cada realización consiste en una página que se compone de información relacionada con el contenido y la forma del resto de las páginas de la publicación. Para Graham, “*Schema*” no es un trabajo simplemente auto-referencial, sino que funciona como arte y como crítica institucional, ya que indaga en los soportes posibles para el arte sin desconocer las relaciones económicas que se habilitan entre dichos soportes: entre las galerías de arte y los contenidos de las revistas de arte, es decir el hilván que se teje entre piezas



exhibidas, fotografías o artículos publicados, asistentes a la muestra, coleccionistas, anuncios publicitarios en las revistas, etcétera (Cfr. Graham, 1985).

Ese mismo año, Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari publican en Buenos Aires el manifiesto *“Un arte de los medios de comunicación”*, en el marco del archiconocido *“Happening para un jabalí difunto”*. La obra consistió en un informe con fotografías sobre un happening que en realidad nunca ocurrió, pero cuyo registro –falso- fue publicado por distintos medios de comunicación, varias revistas de actualidad entre ellos. A los artistas les interesaba explorar los mecanismos de construcción de la realidad operados a través de los medios de comunicación de masas, tematizando estos mismos medios como tales, cuya materialidad es “susceptible de ser elaborada estéticamente” (Jacoby, 1966: 344). La obra se construye entonces al interior de los medios, en el circuito de la transmisión.

En una dirección de trabajo similar, y reconociéndose en el vocabulario propio de las experimentaciones sesentistas, el artista argentino Nicolás Guagnini puso en marcha en el año 2003-2004 el proyecto de *“Las siete reseñas de monos y mierda”*. Contratado por una revista de arte de Nueva York, Guagnini debía reseñar una serie de muestras. Luego de revisar varias de las notas de la revista, el artista concluyó que la fórmula editorial en el caso de las reseñas publicadas en *Time Out* (así se llamaba esta publicación) se componía más o menos del siguiente modo: “250 palabras, de las cuales 50 son para describir exactamente de quién es la muestra, en qué consiste, y en qué contexto se realiza; 75 para describir la obra o una obra en particular; 75 para expresar una opinión sobre la obra; 50, como un colofón que resuma todo y termine con una frase ingeniosa” (Guagnini, 2005: 24). Guagnini se propuso realizar una serie de inserciones (en el sentido de intervenir circuitos ideológicos, planteado por Cildo Meireles) que consistían en introducir en sus reseñas las palabras “monos” y “mierda”. Posteriormente, las revistas fueron exhibidas en una vitrina como obras terminadas, y las reseñas fueron republicadas en un libro. Según cuenta el artista, en su momento los monos y



la caca pasaron inadvertidos para los editores de la revista, quienes más tarde estuvieron a punto de demandarlo por violación de Copyright.

(iv) Revistas que son una obra de arte

Esta brevísima cartografía que estamos bosquejando, además de propiciarnos ciertas pistas sobre algunas de las relaciones entre arte y escritura (si no exhaustivas al menos aquellas que nos interesan para poder comenzar a interrogar nuestro objeto de estudio, para problematizarlo) nos sirve como punta de lanza para pensar algo que decíamos al principio: *ramona* es una revista sobre arte que nos llama a leerla, también, como una obra de arte. *ramona* se enuncia a sí misma como tal; ha sido enmarcada (por parte del discurso crítico y curatorial y también por parte de sus creadores) dentro de ciertos géneros artísticos propiamente contemporáneos⁸ y fue –además– expuesta en un importante museo, como parte de la trayectoria artística de Roberto Jacoby.⁹ Lo que quiero decir es que *ramona* ha sido aceptada y leída institucionalmente como una obra de arte. Un ejemplar de un tipo de obras ocupadas en la producción de *sociedades experimentales* o *ecologías culturales*, y en la vertiente de aquellas experiencias estéticas interesadas en explorar la productividad de los medios masivos. En el caso puntual de *ramona*, la atención gravita sobre las posibilidades de los medios de comunicación para generar redes de interconexión.

(v) ramona red

ramona es un modelo comunicativo particular, que engarza dimensiones éticas, estéticas, políticas y afectivas. Una plataforma de creación y

⁸ Claro que cuando decimos “géneros artísticos propiamente contemporáneos” estamos pensando en tipificaciones que no refieren a rasgos o procedimientos formales relacionados con el orden de la composición, sino a mecanismos externos a las obras, como pueden ser los enmarcamientos institucionales, las posiciones de enunciación, los modelos de circulación, etc. Ya que, respecto del orden sensible de las obras contemporáneas, sabemos bien que su organización estructural no se diferencia del entorno no artístico (Cfr. Fraenza, et al., 2009). Y es en ese mismo sentido que hablamos del “visible” del arte actual, en tantos sus marcas provienen las más de las veces del contorno de enunciación y no de la estructura inmanente de las obras.

⁹ “Roberto Jacoby, *El deseo nace del derrumbe*”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 25 de febrero al 30 de mayo de 2011, curaduría de Ana Longoni. Madrid.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

potenciación de lazos sociales y redes de comunicación (del orden de lo privado y de lo público). Así es como se autodefine desde sus editoriales y así es como ha funcionado en gran medida en el campo. Ya algo dijimos, al comienzo, sobre nuestro interés en atender a la dimensión material de la escritura en el terreno de las artes visuales. Tal y como lo ha señalado en reiteradas ocasiones Roger Chartier, cada momento histórico tensa los resortes entre el “contenido” de un texto y sus condiciones de reproducción. La materialidad de los soportes de toda escritura, no es exterior a la escritura misma sino parte inherente de la condensación de sus posibles sentidos. ¿Qué sucede entonces con las formas objetivas que constituyen a *ramona* en tanto red de comunicación?

Como un primer indicio, habría que decir que los procesos de producción de sentido en *ramona* papel no pueden desligarse de los paisajes (materiales y simbólicos) que introducen las experiencias con las nuevas tecnologías, estas formas de relación con el mundo recién estrenadas al tenderse la *red de redes* que es internet (recordemos nuevamente que *ramona* surge en el año 2000). En la revista se ponen en marcha (como en muchas de las experiencias artísticas más recientes) ciertos procedimientos, saberes y herramientas que, ineludiblemente, se ligan a la imaginación y sensibilidad técnica propia de la aparición de la internet: horizontalidad, métodos colectivos de trabajo, autoría abierta, disolución de los límites entre lo público y lo íntimo, *identidades anfibia*s (Cfr. Cippolini, 2010), polifonía. Al mismo tiempo que *ramona* va contagiándose de las dinámicas y procederes de las primeras experimentaciones en la red, las va calcando sobre el papel. Porque –además–, hay en la revista una suerte de fricción entre los modos de hacer offline-online: un roce en el cual –posiblemente– se instale su potencia interruptiva. Un gradiente mínimo de desactualidad, un estar al penúltimo grito de la moda, como le gustaba a Walter Benjamin.¹⁰ Ya lo advertía Bruzzone: *ramona* había

¹⁰ Una reflexión similar ensaya Ortiz cuando alude a la decisión editorial de la revista *October* de utilizar imágenes sólo en blanco y negro para acompañar las notas, como un pequeño retroceso respecto de las tecnologías disponibles en ese momento (Cfr. Ortiz, Op. Cit.). Ortiz hace aparecer aquella mirada benjaminiana que no persigue ya en el nudo técnica-poética necesariamente la última novedad, sino que es un revolver en sus mismas capas geológicas.



nacido en el cruce entre “la nostalgia del papel y la fuerza de la web”. Un momento en el cual toda una suma de utopías emancipatorias fueron proyectadas en el potencial de la red de redes, cuando el nodo arte-política-tecnología invitaba a volver sobre las promesas que la vanguardia había dejado incumplidas (Cfr. Colectivo Elles, 2005).

Si bien hoy los modelos teóricos que usamos para pensar los vínculos entre arte y medios de comunicación ya no son los mismos que en las experiencias que acabamos de recorrer, reverberan sí en varias prácticas artísticas actuales aquellos cruces “entre la experimentación y la teoría social y estética” (Longoni y Mestman, 1995: 137). Ciertas huellas que, proyectándose en distintos niveles, nos hablan, citando nuevamente a Brea, de una “coincidencia dissimultánea en un territorio de exploración” (Brea Op. Cit.: 62). Es por eso que nos interesa comenzar a complejizar esta cartografía, lo cual no quiere decir liberarla de sus accidentes o “completarla”, sino interrogarla de manera crítica y rigurosa.

Podríamos concluir, con Benjamin, diciendo que al interior de la obra de arte chocan –por fuera del continuum histórico- las promesas incumplidas del pasado y la *flaca fuerza mesiánica* del presente (Cfr. Benjamin, 1979). Así, los residuos de un pasado emergen (fugaces, y amenazando desvanecerse) en *constelación* con el momento actual. Redimir los desechos en su choque con el presente es una tarea política y en ese estremecimiento, el pasado nos interpela.

Bibliografía

Artundo, Patricia. “Revistas y proyectos artísticos y culturales durante la primera mitad del siglo XX: cinco revistas argentinas”. *Arte en revistas*. Ed.

Patricia Artundo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

Benjamin, Walter. “Tesis de Filosofía de la Historia”. *Discursos Interrumpidos*.

Madrid: Taurus, 1979.

Así, la verdad emerge –en un chispazo momentáneo- de aquello que no fue en su cruce con lo que hoy es.



Brea, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas* (2009) *José Luis Brea*.

http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf Consultado por última vez el 23 de abril de 2013.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010 [1974]

Colectivo Elles. "Nodos entre arte, política y tecnología en Córdoba". 2do Simposio *Prácticas de comunicación emergente en la cultura digital*. Córdoba, Argentina, agosto de 2005.

<http://www.liminar.com.ar/pdf05/elles.pdf>

Consultado por última vez el 23 de abril de 2013.

Fraenza, Fernando; de la Torre, Ma. Antonia; Perié, Alejandra. *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, 2009.

Graham, Dan. "Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual)". *Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*.

Número 1. (Traducción sin créditos, 1985)

<http://www.accpa.org/numero1/graham.htm> Consultado por última vez el 23 de abril de 2013.

Guagnini, Nicolás. "Las siete reseñas de monos y mierda". *ramona*. N° 49.

Buenos Aires, 2005.

Gutman, Marcelo. "Art & Lenguaje o el conceptualismo inoxidable". *ramona*. N° 52. Buenos Aires, 2005.

Jacoby, Roberto. "Contra el happening". *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Ed. Rafael Cippolini. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003 [1966]

Jacoby, Roberto. "ramona". *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Ed. Ana Longoni. Buenos Aires: La Central-Adriana Hidalgo, 2011.

Krochmalny, Syd. "Tres hipótesis sobre ramona y el arte contemporáneo argentino" *ramona*. N° 101. Buenos Aires, 2010.

Longoni, Ana; Mestman, Mariano. "Masotta, Jacoby, Verón: un arte de los medios masivos de comunicación". *Revista Causas y azares*. N° 3. Buenos Aires, 1995.



Ortiz, Bernardo. "Conferencia de Bernardo Ortiz en el Centro de Investigaciones Artísticas". (2012) *Centro de Investigaciones Artísticas*

http://www.ciacentro.org/sites/default/files/conferencia_de_bernardo_ortiz.pdf

Consultado por última vez el 23 de abril de 2013.