

ILUSIONES DE LA EFIMERIDAD: LA REVERBERACIÓN DEL ARCHIVO EN LAS IMÁGENES VIRTUALIZADAS

Mariana Lardone*¹
marianalardone@gmail.com

Luciana Irene Sastre*²
luchisastre@hotmail.com

Resumen

Entre los lenguajes artísticos puede considerarse al performance como una zona huidiza. Como fantasmagoría de otras artes, parece hacer uso de los desconuelos de la memoria. A partir de este mismo concepto, en este trabajo hacemos uso del performance como modo consonante con la creación poética: de allí que ajustaremos nuestra mirada específicamente a esa vertiente de su exploración técnica, a los modos de su condición de irresoluble perdurabilidad-efimeritud mediatizada por el soporte virtual. Para nuestro análisis proponemos observar modulaciones posibles de este vínculo entre el hacer artístico, su registro y su visibilidad virtual en cuatro obras, entre las que *Retrato de A. Hooper y su esposa*, de Carlos A. Aguilera, y *Sombra de conchas*, performance de Batato Barea, llegan a su reproductibilidad virtual por efecto de la conversión de un soporte en otro mientras que los trabajos de Cuqui y de Eva Filquenstein son pensados para sitios *web* dedicados a la reproducción de videos. En la misma perspectiva, reflexionamos acerca de la tarea crítica, recuperando los debates en torno a la noción de archivo pero en el contexto de trabajo con el material digitalizado para su repetición/eventual desaparición/posible almacenamiento en dispositivos personales, es decir, su seguro de reaparición.

Palabras clave

Performance – Reproductibilidad – Archivo – Repertorio – Virtualidad

Abstrac

Among artistic languages, Performance is a fleeting area. As phantasmagoria of other arts, it seems to make use of memory afflictions. From this concept, in this paper we consider performance's language in consonance with poetic creation: then we will focus specifically on that aspect of its technical exploration, and his ephemerality confronted with the Web as a place to remain. Our proposal is to observe possible modulations of the link between performative action, its register, and virtual visibility in four works, including *Retrato de A. Hopper y su esposa*, by Carlos A. Aguilera, and *Sombra de conchas*, performance by Batato Barea, because they reach the virtuality through the translation from one medium into another, while Eva Filquenstein and Cuqui's works are specifically made to be seen on Youtube. In the same perspective,

¹ Estudiante del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba-IDH-CONICET, con un proyecto titulado "Heterónimos y escritura performática en la literatura argentina reciente".

² Profesora Asistente en Literatura Latinoamericana II de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Doctora en Humanidades. Miembro del Equipo de Investigación "Desplazamientos y dislocaciones en los vínculos entre literatura y vida. Hacia la configuración de un mapa de escrituras del presente en América Latina". Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

we would like to reflect about de critical work, retrieving the debates around the notion of archive but in the context of working with digital material for replay / eventual disappearance / possible storage on personal devices.

Key words

Performance – Reproducibility – Archive – Repertoire – Virtuality

“Cuando una idea es válida, cuando una obra de arte corresponde a una mutación verdadera, no son necesarios artículos en la prensa o en la televisión para explicarlas. Se transmiten directamente, tan deprisa como el virus de la gripe japonesa (hoy sería la gripe porcina).”

Guattari F. y Rolnik S. (1982) *Micropolítica. Cartografías del deseo*.

“¿Y cuando nosotras ya no estemos?
Nadie va a saber quién era ese hombre en las fotos.
Porque, quien se acuerda de esa gente?
Desaparecemos”.

Huber S. (2014) *Viento*.

“el tiempo pasa nos vamos poniendo tecnos”

Luca Prodan y Andrés Calamaro *Años*

Un fantasma recorre las poéticas y las estéticas del siglo XX: el fantasma de la tensión entre la obra de arte y las condiciones de su reproductibilidad. Aunque contra este fantasma no se hayan levantado jaurías –bueno, depende de cómo se lo mire–, su presencia sigue inquietando a investigadores, artistas, curadores y personas involucradas en el mundo del arte hasta hoy. Es el eterno *retombée* de la pregunta por el impacto y la solidaridad de las nuevas tecnologías de reproducción, pero también del traslado de la obra como objeto en el tiempo y el espacio, que bajo las transformaciones del arte en el presente adquiere inusitadas (re)formulaciones. Si la pregunta cobró vida para pensar las relaciones despampanantes entre la pintura y la fotografía como modo de aparecer, máquina mediante, y de reaparecer en presentes de recepción no planeados, el archivo digital virtualizado como plataforma de inscripción de obras al ilusorio alcance de un *click*, ilumina al fantasma con otras luces.

Como dupla interesada en prácticas performáticas, el fantasma nos llevó a interrogar la reproductibilidad desde dos factores que se alejan de lo ya planteado para el caso de la pintura: la resistencia a la objetualidad, por un lado, y la acción de registrar lo desaparecido y archivarlo digital y/o virtualmente, por el otro. Nos preguntamos, entonces, cómo impactan las tecnologías de la reproductibilidad en obras que han sido pensadas para desaparecer, y cómo ese desplazamiento hacia el espectador, en tiempos de internet, confronta la desmaterialización con materialidades digitales formando un acervo inconmensurable al que no nos animamos –todavía– a llamar archivo. A continuación, lo llamaremos archivo provisionalmente, probando sus alcances.

Le lanzamos al fantasma una pregunta: ¿cómo impacta en obras de arte que han sido pensadas para desaparecer el acto de generar diferentes formas de archivo que permiten reproducirlas en dispersos y alejados presentes y, por lo tanto, remplazar la desaparición con la domiciliación? Sucede que en la dialéctica no sintética entre la obra y la reproductibilidad –sabemos que el registro de una performance no es la performance–, la desaparición performática desliza un tercer elemento que llegó para triangularla: el archivo, sus políticas y sus prácticas. En este sentido, nuestra tarea de investigadoras se carga de una ética especial en torno a las “políticas de inventario” (Rolnik, 2010: 117) que se acopla en cierto modo a la de las poéticas que analizaremos: cómo hacer perdurable lo fugaz sin anular la potencia de la obra irreplicable ni borrar las huellas de su producción en el presente.

Respondiendo a esa inquietud, apostamos a la intensidad de descontextualizar una pregunta. Sin dudas, al tratarse de una práctica que se resiste a la objetualización como política –fecha y situada– frente a la mercantilización e inmovilización, la producción de registros que permitan reproducir al performance viene a tensionar la desaparición. Una de las afirmaciones más canónicas en este sentido sostiene que:

Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance (Phelan, 1993: 146).

La reproductibilidad de lo performático, por lo tanto, se ve desafiada a generar estrategias que extiendan algo de ese tiempo presente en eterna desaparición sin por eso detener su flujo o ser una mera representación que reproduzca sin tensionar lo desaparecido, más aún, cuando las prácticas se transforman y desplazan territorialmente, adquiriendo formas propias y locales que cuestionan las hegemonías. En los últimos años, las transformaciones al interior de esta práctica artística atravesada estratégicamente por la efimeridad que acordamos en llamar *performance*, desplazaron la atención de los artistas, los pensadores –y la nuestra, claro– del acto como desaparición hacia el registro como permanencia, o bien, hacia la producción del archivo como parte de la poética y no de la recepción de las obras. Pararela pero a la vez entrecruzadamente con obras hechas para desaparecer –aquí podríamos señalar como hito crucial el *happening* en el que Marta Minujin, acompañada por otros artistas, destruyó su obra realizada hasta el momento–, emergen obras preocupadas por multiplicar y dispersar los modos de permanencia. Registro y archivo son, entonces, las dos caras del problema que nos inquieta en relación a las huellas y durabilidad de lo fugaz.

Sin lugar a dudas, el trabajo que están leyendo en este momento es –y no hay forma de que escapemos de estas garras– la construcción de un inventario guiado por el “furor del archivo”, expresión con la que Suely Rolnik engloba la compulsión en el mundo del arte contemporáneo por presentificar lo ocurrido a través de la construcción y la instalación de diferentes formas de apropiarse de la producción artística y, con ello, resignificarla con los recursos de reificación museística. El desafío asumido, y asumido centralmente por las obras que analizaremos a continuación, es que el proceso de archivación no anule la capacidad de intervención y activación de significados en el momento de su encuentro con el receptor. No se trata de archivar objetos, se trata de archivar los procesos y sus poéticas a través de la acción de construir objetos que

registren lo desaparecido y que se acoplen a la “potencia pensante” (Rolink, 2010: 117) de la obra. Es decir, que el archivo no obture su vitalidad.

Interpeladas nuestras subjetividades por esas poéticas, intentaremos que nuestra escritura deslice la trama de sus intensidades y se sume a su dispersión.

Por cierto, una gran parte de nuestro trabajo lidia con los soportes virtuales y con el favor de la digitalización legal o ilegal de materiales. Ni el museo, ni la exposición ni la instalación sino Facebook o Youtube son los medios por los cuales tuvimos contacto con las obras que nos interesa trabajar aquí y ahora: nuestro rol de espectadoras no es el mismo, la contemplación está atravesada por otros tiempos, otros espacios y otras materialidades. Y ese es, precisamente, el momento en el que comienza la disputa por la visibilidad y la conceptualización de procesos en un espacio en el que la ilusión de igualdad oculta las relaciones de poder a la hora de construir un archivo –que defina y visibilice– del arte latinoamericano. Algo ya advertido por Rolnik, como dijimos, y también por el trabajo extenso de Ana Longoni. El archivo latinoamericano sometido a nuevos observatorios, entonces, arroja otras luces sobre géneros, materiales y conceptos definidos en otros lugares y otras épocas.

Diana Taylor, con cierto desliz de compasión, afirma que “los académicos y estudiantes latinoamericanos sobreviven gracias a los libros y artículos pirateados” (Taylor, 2012). Y es contradictorio: por un lado, leemos la agudeza de los análisis que abordan la condición de inarchivado en la que se encuentra el material virtual al que accedemos en la *web*, sin embargo, intentamos protegerlo en archivos digitales personales. De este modo, lo desaparecido es republicado constantemente, incluso a solicitud de algún usuario como sucede en muchos perfiles de Facebook. Es por esto que los modos errados o certeros en que experimentamos la archivación en nuestros días, nos permiten repensar nuestra actividad pirata de navegantes y asaltantes, así como en las tretas con que esa condición falsaria de la *web* suscita una nueva búsqueda de conocimiento de los medios y, luego, de construcción de procesos creativos y críticos que los exponen a su propia racionalidad. Allí mismo, en ese uso personal de la estructura, se aparecen las poéticas insistentes, testarudas, virósicas, que nos interesan en este trabajo. De hecho, nos interesa contagiarnos.

La pregunta por lo perdurable de lo fugaz y la tensión entre la (re)presentación y lo desaparecido será el eje a través del cual entraremos a una serie de acciones artísticas que están dispuestas a la actualización que la intervención técnica y tecnológica les provee.

Breve declaración de nuestro repertorio personal

La producción de archivos que permitan reproducir y difundir lo ausente no es nada nuevo: emerge en las actividades performáticas a partir de los sesenta, aproximadamente y con frecuencias diferentes en algunos países, en ciertas ciudades en realidad, de Latinoamérica. A modo de ejemplo, e influenciadas por nuestro gusto personal -confesamos- podemos mencionar algunas obras que disputan la definición hegemónica de lo performático reemplazando la ausencia por sucesivos registros que la reproducen y transformándola en múltiples presencias que la reactivan. En definitiva, el relato nos llega con la obra, el archivo al mismo tiempo que lo archivado.

En primer lugar, *Documentográfica* por Hernán Parada en Chile, que procura rescatar, producir y organizar un archivo de instalaciones y máscaras que visibilizaban

la ausencia de su hermano, desaparecido por la dictadura chilena. Su conceptualización de la desaparición como una “obrabierta” (Amigo *et al*, 2012: 99-101), hace hincapié en el archivo como la posibilidad de traer al presente restos y huellas de lo desvanecido en algún pasado en disputa con un poder que se esfuerza por destruir el archivo o borrar el inventario. Arte no es vida, como enuncia el Museo del Barrio (NY) en el catálogo de artistas latinos en Estados Unidos, pero es posible una política del deseo de desbaratar el inventario mediante poéticas que apuestan por una reinvencción de la desaparición y la vida a través de su relato.

La obra se mueve de la producción de un objeto al proceso de producción de relatos en torno a un objeto que en el presente ya no existe, o nunca existió del todo. En esa línea, el famosísimo *Participación total* o *Happening para un jabalí difunto* desarrollado por Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby se suma al mapa que comenzamos a delinear. La referencia a este *happening* en unos pocos renglones -al igual que lo hicimos con Parada-, es aquí indicial en relación a cómo accedemos hoy a la lectura de los hechos en el relato de Ana Longoni (2004: 70-73). El mismo consistió en informar a los medios de comunicación la realización de un *happening* que nunca existiría más allá de estos anuncios, para darle múltiples modos de vida en los inventarios que algunos periodistas, al tanto de la propuesta, difundieron. El archivo de relatos tiene el efecto de dar vida a lo que no se realizó, aunque haya sí sucedido. Debemos conceder que hacemos de esto una lectura desviada e intencionada en cuanto a lo que ese proyecto, que es la instalación de la ausencia, una especie de sala sin obras o de marcos sin lienzo, visibiliza de los modos de accionar. Eso que nunca fue no es precisamente lo que replican las obras que estudiamos a continuación pero sí nos revela un tiempo que es aquel en que la obra no está en ningún lugar mas, en virtud de ese vacío, comienza a ser disputada.

Además de señalar los atajos críticos que construyen el canon y la tradición en las artes, Longoni nos sitúa en las tensiones que suscitan los discursos teóricos cuando se los intenta asentar. Precisamente, su nomadía impredecible resulta ser -en este punto nos responsabilizamos por el énfasis- el momento en que de la abstracción estética emerge en la elaboración de una poética en el sentido de *poiesis* o *techné* (Groys, 2014: 9-19). Siguiendo para este trabajo las incitaciones de Longoni, nos preguntamos por esas figuras indiscretas, inquietantes y envidiables que estiran los pliegues de una época; nos detenemos en las confianzas que depositamos en ciertos mapeos para, luego, probar otro compás; montamos un pequeño laboratorio textual en el cual testear las reacciones que produce el contacto de elementos que nunca se habían encontrado. Al hecho de que las obras prevean la producción de archivos y la integren en su poética se suma, en el caso de las que analizaremos, su inscripción en el mundo de lo virtual como estrategia -contemplada por los artistas o por la crítica- para su circulación. De esta forma, lo *web* se conforma en una especie de materia que tensiona la misma noción de archivo porque lo confronta con otras formas de materialidad. Simultáneamente, es la plataforma donde transcurre la disputa por la visibilización de las obras.

Evidentemente, este espacio de transferencia que soporta las obras que nos ocupan en este estudio dedicado a uno de los modos de la circulación del arte hoy, excede las definiciones, los términos y los sentidos. Aún así, haremos uso de esos conceptos intentando perturbarlos y desplazarlos poniéndolos en copresencia de aquello que se les asemeja pero no es lo mismo. Nuestras claves de interpelación son, como dijimos, obras que se encuentran en alojamientos virtuales. En primer lugar, nos preguntamos por las consonancias y disonancias entre una videoperformance del cubano

Carlos A. Aguilera, titulada *Retrato de A. Hooper y su esposa*, y el poema homónimo, también de Aguilera. Este video fue el puntapié inicial para plantearnos este problema de la performance, su registro y la circulación de los archivos. En relación de contigüidad, indagamos en la mitificada lectura performática del poema de Alejandro Urdapilleta en la voz y el cuerpo de Batato Barea en 1984 para la exhibición retrospectiva de la obra de Liliana Maresca.

Dada nuestra propia trayectoria, retornamos a Cuqui, artista que imanta nuestros recorridos porque son sus realizaciones hechos que presenciamos, de modo que, entre otros artistas locales, es la cercanía con su obra la que sustenta nuestro imaginario de espectadoras con objetos performáticos lejanos. En esta oportunidad nos referimos a su exploración en las subjetivaciones posibles en la virtualidad. Asimismo, el trabajo de Eva Filquenstein polemiza con el mismo soporte que publica a los demás de manera directa, exhibiendo “la racionalidad de la estructura”, como llama Masotta a eso que las sociedades contemporáneas intentan ocultar.

Sin lugar a dudas, nos ocupamos aquí de acciones micropolíticas, en el sentido que le dan Rolnik y Guattari al término, que intentan interrumpir el encordado satelital de la transmisión de información en la vida actual. En el tránsito virósico, disperso y fugaz del torrente de archivos en la *web*, estas prácticas nos detienen y revelan la estructura de la racionalidad virtual. Aún así, cuando nuestra experiencia no da cuenta de esta circunstancia del archivo y de las “políticas del deseo” (Rolnik, 2010: 116) que lo asedian, es claro que hay unos materiales densamente domiciliados, bajo llave.

Carlos A. Aguilera: videoperformance poética

La configuración de esta investigación tal como la llevamos adelante hoy, se dio por una primera coincidencia: en el nº 7 de la revista *Badebec*, encontramos el texto de Idalia Morejón Arnaiz dedicado a la revista cubana *Diáspora(s)* y, más específicamente, a los cruces entre la poesía y “formas discursivas atípicas” (Morejón, 2014: 208). El planteo de Morejón en cuanto a la relación entre el performance, su registro y la circulación de los archivos a partir de la publicación de *Retrato de A. Hooper y su esposa*, videoperformance del poema homónimo de Carlos A. Aguilera, cuestionó nuestros entusiasmos frente a un paradigma teórico que estábamos disfrutando con cierta acriticidad.

Retrato de A. Hooper y su esposa, actualmente disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eLQBSXzIKh4>, está compuesto por una voz que recita el poema de Aguilera mientras vemos una boca cuyos movimientos están desfasados del decir que oímos: entre imagen y sonido hay un abismo que no es el habitual. Este modo de permanencia que el autor agencia, cuestiona las categorías genéricas operando una serie de cortes que enrarecen los hábitos de recepción: la voz no corresponde al movimiento de la boca, el poema es narrativo pero con versos de una sola palabra o un signo, la lectura sigue el ritmo de una escritura dactilográfica imaginaria, la enunciación es tan maquínica que agota la escucha y la vacía convirtiéndose en significante suelto, tal vez liberado por efecto o defecto del hablar solo.

Teniendo en cuenta que se trata de una escritura “vertical” (Dimkovska, 2006), la primera contienda es con la palabra encriptada por una anomalía que disputa no sólo sentidos sino el sentido de las posiciones, de las ubicaciones, la topografía de la sintaxis

haciendo ostensible cierto retardo respecto de las experimentaciones poéticas características de las vanguardias. Tomando una sección cualquiera, vemos esta disposición gráfica:

La
tarde
en
que
Hooper
,
Andrew
alias
“
el
granjero
”

Hooper [...] (11)

Una escritura que, como Aguilera señala, al mismo tiempo que reflexiona sobre la literatura, sugiere la condición de la insularidad respecto de la modernización vanguardista y se lanza a destrabar el tránsito más allá de los límites. Otra lengua intercepta el título y de otro canon el poema se declara homenaje, no por extranjería festiva sino por una política del deseo que allí donde se lo obtura, intenta abrirse paso.

Dice Aguilera:

Retrato de A. Hooper y su esposa era un juego –y una burla– con la tradición poética cubana, que por haber “crecido” al margen de las “grandes experiencias de vanguardia” es bastante represiva en sí misma. A su vez, era una suerte de homenaje (absurdo si se quiere) a algunos fragmentos de la obra de Bernhard (Dimkovska, 2006).

Por otro lado, después del poema, podemos hablar de la videoperformance en la que una voz deshumanizada, ajena a su órgano fonador por la intervención de algún dispositivo distorsionante, habla el discurso de otro respecto de un cuerpo que imaginamos portador del decir porque es lo que vemos, por el hábito a unir, a sujetar, y lo hace cuestionando inclusive el binomio hombre/mujer.

En sí mismos, contienen, por separado, sus problematizaciones específicas: sintéticamente, lenguaje narrativo y escritura vertical para el poema; registro de la performance en soporte audiovisual; sonido e imagen independientes para el video.

Decíamos en un trabajo anterior dedicado exclusivamente a esta obra (Sastre y Lardone, 2015) que frente a la problemática de la acción que desaparece y el registro que la recupera, al apelar al formato de la videoperformance el caso de *Retrato de A. Hooper y su esposa* propone nuevas modulaciones pues en la videoperformance la acción está pensada para ser registrada por una cámara. De este modo, la fugacidad le da paso a un nuevo modo de permanencia producido por el formato del audiovideo que, sin embargo, no implica necesariamente caer en aquello que la desaparición de la acción quería evitar, es decir, la transformación en mercancía, la reificación, la suspensión de la comprensión, etc. Le conviene a *Retrato...* la idea de muchos que sostienen que la

videoperformance es otra cosa que la performance, le conviene porque la obra prolifera a fuerza de salirse de sí misma.

Nuestra observación al respecto argumenta que “en este caso, acción y archivo llegan juntos al receptor y no por separado. De esta manera, se genera un tráfico alternativo de la performance que pone en juego otros modos de relación del arte con el tiempo y la Historia.” (Sastre y Lardone, 2015) Entonces, liberadas del impulso retentivo, advertimos que este tipo de procedimientos de circulación conllevan “el gesto primero de ligar la performance al video, y con ello al archivo”; ahora bien, ¿para qué?: “para reinsertar el acontecimiento en el flujo histórico pero disputando de *otra* forma los sentidos que allí se están gestando.” (Sastre y Lardone, 2015)

Sin dudas aquí la reinserción está fortalecida por la labor crítica, ya que podríamos haber encontrado *Retrato de A.Hooper y su esposa* en Youtube, sin más datos, como un video entre millones, pero damos con él mediante la inserción en el estudio de la performance que realiza Idalia Morejón Arnaíz. Por esta vía se refuerza la red micropolítica con un motor archivológico que visibiliza el giro contrario al habitual gesto de publicar para invisibilizar que se supone constitutivo de la virtualidad. En este punto ocurre algo singularísimo por la labor del investigador, que no siempre acciona como las obras archivadas: las características de la obra hacen que, si la tarea crítica destraba el archivo, la circulación de *Retrato...* activa un repertorio (Taylor, 2011; Rolnik, 2010) que traspasa las condiciones de producción en el contexto cubano de los '90 para resonar en una desestructuración de “la racionalidad de la estructura”. Siguiendo a Rolnik, es su fuerza de presente tan poderosamente presencial que el soporte virtual es un mero medio que en nada obstaculiza la incorporación de la experiencia. En este sentido, en síntesis, la virtualización de la videoperformance acompaña el concepto fragmentador del decir y del poder de lo dicho, de su supuesta fuerza de perduración, del imposible control del cuerpo y de la narración.

Batato Barea: performance poética en video-catálogo

De modo similar, una cadena de registros personales y la constitución de un archivo nos permiten ver hoy el entramado amistoso que tejieron los artistas argentinos con todos los hilos que tocaron. Así es como la mágica Liliana Maresca es la gran anfitriona de creadores como en una curaduría viva para un colectivo mutante.

Sabemos esto porque hubo una retrospectiva sobre la obra de Maresca que luego fue parte del archivo-exhibición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. En ambos casos, las exhibiciones fueron difundidas por videos: *Frenesí* es el video-catálogo realizado, primero en dvd, por Adriana Miranda, actualmente disponible en Vimeo; en cuanto a *Perder la forma...*, fueron virtualizados un microdocumental, un video de difusión y las charlas en el Seminario Internacional “Perder la forma humana. Un experimento de reactivación”, realizados por Canaluntref. Actualmente, todo está disponible en Youtube.

Es verdaderamente inquietante escuchar la voz de Ana Longoni, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=90SKRfGyx_Q, explicando los inicios del proyecto acordado con el Museo Reina Sofía de Madrid y marcando la hipótesis general de trabajo según la que, durante los años ochenta “había un montón de prácticas muy marginales que quedaron desdibujadas o borroneadas, silenciadas dentro de los relatos del arte del periodo...”. Evidentemente, toda esta recuperación y producción del archivo

en manos de *Conceptualismos del Sur* encuentra un dispositivo de difusión que antagoniza precisamente con el no-archivo que lo expande.

Ahora bien, nos interesa aquí vincular la obra de Carlos A. Aguilera con la de Batato Barea, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=X3xYzu7PfvI>, por lo que provocan en la voz en el mundo de lo performático. A este respecto, Irina Garbatsky ha precisado los puntos fundamentales de la cuestión mediante la subversión de la declamación:

Batato reutilizó las técnicas de declamación de los manuales escolares: el (aparente) buen decir, la limpieza de las diferencias tonales y los modismos extraños. Si a lo largo del tiempo esta técnica había excedido el contexto puntual del aluvión inmigratorio, la impostación de un cuerpo firme y una voz viril, el ocultamiento de los defectos físicos, la neutralidad de los movimientos y los gestos, seguramente aludieron, para Batato y su grupo, a las tecnologías disciplinarias de un contexto histórico más obvio y cercano (la reciente dictadura, la conscripción militar, la guerra de Malvinas). Por eso, además de una crítica a un tono poético obsoleto, sus performances efectuaban un retorno diferido, provocador de un ataque a la disposición autoritaria de los cuerpos. (Garbatsky, 2014:159)

En síntesis, mandatos de identidad y deber, de género y de nación, de los gestos y las buenas costumbres, de la política y la literatura, entre tantas otras dicotomías son atravesadas por el agudo sentido del humor que el poema de Alejandro Urdapilleta y la performática de Batato despliegan. Podríamos decir que, además de la construcción discursiva que la declamación exige alcanzando la corporización que le corresponde a un decir, además de las interrupciones ocasionadas por los contactos paródicos que conectan los binomios mencionados, es esa voz que emana del cuerpo inclasificable de Batato la que condensa y destella por la plenitud del presente. Allí, el performer pone en acto eso que realmente es de lo que puede ser un momento en que la subjetivación se interrumpe para gritar el poema.

Aún asistiendo por efecto de la virtualización, se percibe la agitación, el aire que no alcanza para decir todo, la recitación tentada del performer y la risa suelta de los espectadores. En este sentido, convertido de cierto modo en una videoperformance, lo que cambia radicalmente es el modo de la comunidad espectadora pues es visible al lado del video la cantidad de reproducciones a que se ha prestado, pero también sucede que cada usuario puede haber compartido este video en sus propios espacios en las redes sociales, puede haber discutido por escrito o incluso haber visto el video con amigos en un mismo lugar. Efectivamente, como dice Taylor, “lo corporalizado, lo archivístico y lo digital se superponen, operan juntos y se construyen mutuamente” (Taylor, 2012).

No obstante, hay una comunidad crítica que construye una posibilidad de archivo, un archivo que muchas veces se edifica sobre relatos en torno a fotografías, videos u otros restos, que procura reconstituir el escenario que los videos observan recortadamente. Por supuesto, tanto *Frenesí* como *Perder la forma humana* catalogan el fragmento, proponen un recorrido posible, no agotan nada, sino que nos recuerdan algo de la corporalización, y en eso se desmonta la operación virtual. La amalgama de Batato es un relato de la historia argentina que lo pone todo en su ruina enclavada en los

centros pero también en los basureros. Tal como se cuenta, esto no es pura metáfora, como dice Fernando Noy en entrevista con Silvina Freira:

Su estilo era despojado, nacido de lo ciruja que era, porque le encantaba revolver en la basura.

– ¿Eso es verdad o es una imagen poética

– Un día quería hacer un poema mío, “Las novias pobres”, que le escribí especialmente. Me avisó desesperado que había perdido el vestuario y no encontraba nada. En esa época yo vivía en Flores, en la casa del artista plástico Fernando Bedoya. Empecé a caminar por las calles del barrio y justo enfrente de esa casa veo que sacan cajas. Cuando me acerco para espiar encuentro 7 u 8 vestidos de novia apolillados. Los metí en una caja y lo llamé a Batato llorando. “Vos tenés que acostumbrarte a eso, eso siempre va a pasar conmigo. Si yo pido algo, de algún modo, aunque sea los cirujas me lo van a traer”, me dijo. Por eso se consideraba un “ciruja cultural” (Freira, 2006).

La migrancia de las partes desperdigada por las ciudades, cantadas, televisadas, recitadas, aulladas, desde el Himno Nacional Argentino hasta la consigna ginecológica de Tita Merello, todo retorna desde el Centro Cultural Rojas al Hotel de los Inmigrantes de Buenos Aires, convertido en domicilio para *Perder la forma humana*, asociando el interés archivístico de un museo español, el trabajo de una red de investigadores y la acción de una universidad del conurbano bonaerense.

Cuqui: cuerpo-video en vertiginosidad

Si con Aguilera y Batato veníamos hablando de videos porque hubo una labor crítica empeñada en construirlos para registrar y difundir su obra, con Cuqui y el grupo Archivos/Eva Finkelstein debemos tener en cuenta un giro: las artistas utilizan al video como soporte que no sólo atañe a la recepción sino también a la poética de sus obras.

En el caso de Cuqui y sus heterónimos, nos interesa focalizarnos en una serie de siete videos cortos que mediaron entre la publicación de sus libros *Kiki* (2008) y *Kiki 2* (2012) y se difundieron por Youtube. Los videos, disponibles en https://www.youtube.com/watch?v=XkQEWx9Vb_w, consistían en una sucesión vertiginosa de fotografías en blanco y negro de momentos de fiesta en la intimidad hogareña del heterónimo performer de Cuqui, Kiki, y sus amigos, que luego se editaron intercaladamente con imágenes de los nombres Kiki y Cuqui en letras grandes.

La multiplicación de imágenes que se repiten cuando un video termina para que la misma reproducción automática de Youtube nos guíe al siguiente nos recuerda el juego que se da entre los heterónimos que habitan el cuerpo de quien por convención llamamos Cuqui, primer nombre heteronímico superpuesto al de una identidad que en tanto no podemos nombrar de otro modo, consideramos abierta, mutante, disponible. Después de que ella misma declarara su muerte en tanto que poeta y su vida en tanto que narradora performática, comienzan a aparecer una serie de heterónimos que nacen y mueren al mismo tiempo que –irónicamente– nos van dejando sus obras completas. Natsuki Miyoshi y Alma Concepción circulan solo en el soporte papel, mientras que la existencia de Charlotte von Mess, Kiki y Margarita del Acantilado está tangencialmente

atravesada por la virtualidad en la medida en que son perfiles construidos con las herramientas que ofrecen las redes sociales.

Kiki es el heterónimo que performa durante más de un año su acto de curación psicomágica y que Cuqui registra en la escritura del libro que lleva su nombre y en la realización de los videos. En un intento por acceder a la operación de disenso entre acción y escritura que se desplaza del registro visual al escrito, en trabajos anteriores le dimos el nombre de “escritura performática”, mientras fue nombrado también como “performance oracional” por el heterónimo Charlotte von Mess. La acción de construir el registro que lleva a cabo Cuqui es completada por la digitalización de las fotografías y su edición en el formato pertinente para su circulación virtual.

El registro tiene la virtud de difundir una performance secreta sin espectadores: la que Kiki comenzando por sembrar papelitos en la ciudad universitaria para organizar encuentros sexuales con los potenciales amantes que respondieran a la invitación:

En dos oportunidades, tiré 300 y 600 papelitos respectivamente en la ciudad universitaria con distintas descripciones, en síntesis, que buscaba chicos de 18 a 23 años. La segunda vez tenían forma de corazón y flores además del tradicional rectángulo (Cuqui, 2012: 32).

Así como se funden Kiki y Cuqui en la primera persona de “tiré”, registro y acción registrada nos llegan al mismo tiempo. La contemplación mediada por la lectura no implica ver a Kiki sino leer su vida a través de lo que Cuqui decide publicar mientras que la recepción mediada por lo virtual le pone rostro a esa subjetividad viva en virtud de la condensación de escritura y acción. Lo performático, en este sentido, multiplica la posibilidad de repertorizar una vida que es vida en el instante en el que los receptores entran en contacto con ella. Ahora bien, en el tránsito entre la escritura performática y la videoperformance se juegan dos formas de la “venida a presencia” (Nancy, 2003: 47) que conducen al espaciamiento del yo que Nancy llama el “cuerpo-video”:

El cuerpo no es imagen-*de*. Pero es *venida a presencia*, a la manera de la imagen que viene a la pantalla de la televisión, del cine, viniendo *del* nulo fondo de la pantalla, *siendo* el espaciamiento de esta pantalla, existiendo en tanto que su extensión-exponiendo, desplegando esta arealidad, no como una idea dada *a* mi visión de sujeto puntual (aún menos como un misterio), sino *directamente sobre* mis ojos (mi cuerpo), como su arealidad, ellos mismos viniendo a esta venida, espaciados, espaciantes, ellos mismos pantalla, y menos “visión” que *video*. (No “video”= yo veo, sino *el video* como un nombre genérico para la *techné* de la venida a presencia. La *techné*: la “técnica”, el “arte”, la “modalización”, la “creación”) (Nancy, 2003: 47).

El formato de videos constituido por la sucesión de fotografías da forma al concepto de la exhibición de instantes fragmentarios de fiestas, del yo de fiesta, donde, al mismo tiempo que su aparición se da por la velocidad de su sucesión, cada uno en sí mismo está estático. Al igual que cada heterónimo alcanza un presente de vida y muere para que nazca otro, cada la fotografía desaparece para abrir paso a otra en un recambio tan veloz que nos es imposible, como espectadores, retener algo. Como dice Nancy, “la

venida no se termina” (Nancy, 2003: 47). La venida prolifera desplazándose al libro, al video, al cuerpo repitiéndose infinitamente.

La sucesión avanza zigzagueando entre dicotomías: del blanco al negro y de la vida a la muerte. Sin embargo, la vertiginosidad produce un efecto proliferante que remarca las presencias entre las ausencias. Allí donde estamos habituados a pensar la desaparición hay una suerte de expansión que no implica la no desaparición sino su inherente posibilidad de reaparición en la medida que el espaciamiento ha sido ya extendido, mediante “mis ojos (mi cuerpo)”. Entendemos con ello, como ya hemos dicho, que el no-archivo a que se exponen los videos en Youtube se repertorizan en la memoria abierta en nuestros cuerpos de receptores.

Eva Finkelstein: la serie de videoperformance según Grupo Archivos

En *Kiki* el trabajo con el video exhibe la venida a presencia del cuerpo a la cámara. En *Título* del grupo *Archivos*, el trabajo con el video es una venida de la cámara al cuerpo, si es que nos podemos tomar la libertad de invertir la fórmula de Nancy. La virtualidad se convierte así en un repertorio de afectos donde la máquina registra en sintonía con las emociones del cuerpo que la sostiene politizando así, desde el afecto y el deseo, la construcción del inventario.

En el marco de *Aún sin título*, un ciclo de arte performático curado por Soledad Sánchez Goldar y que se realiza en Documenta Escénicas, Córdoba, desde el 2011, el grupo *Archivos* participa con un ciclo particular que se llama nada más y nada menos que *Título*. En este desplazamiento -desde retardar la aparición de un nombre que englobe un conjunto a hacerlo aparecer sin más pero desde la indeterminación- se cifra, en nuestra opinión, su poética de tránsitos y circulaciones actuando a través de sutiles ironías conceptuales que sacuden al archivo historiográfico del arte performático del siglo XX.

Desde el 2 de octubre de este año, cada viernes se publica en el blog y perfil de Facebook de *Aún sin título* (<https://www.facebook.com/accionaunsintitulo/?fref=ts>), un video de la serie que virtualiza acciones que experimentan los límites del imaginario performático. Divididos en cinco bloques como si fueran un programa televisivo, los videos pueden pensarse también una muestra o galería virtuales. El *blog* de *Aún sin título* y su fan page de Facebook funcionan como un museo virtual que reúne registros de las performances que ocurren en el ciclo en vivo. La intervención de la crítica tiene allí un rol protagonista, ya que se publican notas que al mismo tiempo que registran las acciones comienzan a construir teorías basadas en la experiencia del espectador. Por ejemplo, en el 2014 se le encargó a Charlotte von Mess, que registrara el ciclo y sus escritos fueron publicados virtualmente al finalizar el año, bajo la forma de notas de cuaderno.

Archivos se apropia del formato del *blog* como museo que reúne relatos virtualizados de obras y produce su propio archivo, disponible en <http://tituloaunsintitulo.blogspot.com>, en el que a los videos acompañan textos curatoriales escritos por el grupo más un texto crítico producido por encargo. Tanto en esta obra como en la figura de Charlotte von Mess para la obra de Cuqui, nos topamos – vestigio de los conceptualismos– con una inclinación leve hacia pedagogismos que, más que buscar el consenso entre la obra y las interpretaciones, se postulan como una de las tantas formas de nombrar los desplazamientos. La experimentación con un género

con reglas tan poco claras como la performance produce la apertura de zonas que por novedosas buscan explicarse y definirse.

Lo que estas videoperformances hacen es exhibir, luego de un proceso de edición de diecinueve videos que se preocupa por parecer mínimo, el laboratorio performático de las acciones que quienes firman como *Archivos* –Eva Ana Finkelstein, Lucrecia Requena, Mel Pasardi y Jessica Marcantoni– realizaron durante dos años. Al mismo tiempo que disputan al canon las definiciones hegemónicas de la performance a través de parodias a figuras fundamentales como Marina Abramovic u Orlan, contraponen acciones que trazan un mapa afectivo del arte en Córdoba y ensayan conceptualizaciones basadas en su experiencia situada de artistas. “Lo que me interesa es crear teoría desde la experiencia”, se dice en el capítulo dieciséis, *Vamos de paseo*.

Por poner dos ejemplos al azar, uno de los capítulos se titula *Puro embole* y muestra a una de las performers realizando acciones estereotipadas del imaginario de lo performático, como apilar latas o tirarse comida encima, mientras aparece un letrero que declara “la performance pura es puro embole”. Y a esta altura la intervención de la copia se torna metaconceptual: la repetición paródica del concepto de la performance como repetición de una acción indefinidamente termina legitimando la repetición virtual que posibilita la reproductibilidad del botón de *play* por sobre la arreproductibilidad de una acción pura, no registrada, en vivo. Otro de los capítulos se titula *Manuel Molina* y es una especie de homenaje al artista cordobés del mismo nombre a través de la copia no paródica sino afectiva de una de sus obras más famosas.

Es precisamente ese procedimiento, el de la copia no exacta sino una copia en la línea de la repetición que en su acción se desplaza al *cover*, el que nos abre líneas en torno a la pregunta que planteamos al principio de estas páginas. Porque las acciones que los videos nos muestran intentan apropiarse del archivo del arte performático haciéndolo cuerpo mediante el *cover* de acciones para virtualizar ese repertorio en videos que más que ser archivos, son un cuestionamiento a la idea de que el arte performático pueda archivarse por fuera de la experiencia que el espectador retiene en su memoria corporal y el medio con el que lo registra.

No es una idea nueva, a esta altura, que la copia de un original añada sentidos suplementarios al primero. Al respecto, Mercedes Bunz plantea que “el desplazamiento mínimo del contexto y del marco –otro artista, otro título y listo– vuelve visibles los mecanismos de institucionalización del arte” (Bunz, 2007: 57). En esta línea insisten las copias virtualizadas de *Archivos: Título* también puede ser pensado como un gran proyecto que experimenta con la idea de la curaduría. Sin embargo, hay una diferencia contundente en su sutileza: sus copias no son copias digitales –fotografías, fotocopias, videos– sino que son digitalizaciones de cuerpos que copian. No se limitan a darle *play* al video en el que Jorgen Leth reproduce a Andy Warhol comiendo una hamburguesa, sino que son un registro de una de las performers comiendo a su vez una hamburguesa. Y esa repetición más que copia es *cover*: la hamburguesa es vegetariana, e incluso después la performer se ceba un mate de un color verde-pop mirando fijamente a la cámara.

Proclamando su obra como parte de un “futurismo vintage” en <https://accionaunsintitulo.wordpress.com/2015-2/archivos-finkelstein-marcantoni-requena-passardi/>, galería virtual, “tierno oasis de platos voladores diseñados por seres que nunca vieron un teléfono celular”, el artista se robotiza pero desde la afectivización de la técnica. Si el sujeto no preexiste a la técnica, por lo menos le queda la posibilidad de subvertirla con ternura y afecto. Cuando se filma a Eva Ana Finkelstein, la artista

encargada de la cámara y la digitalización, se la ve con cables pero dibujados sobre su cuerpo con fibra roja. La mano que sostiene la cámara se hace perceptible y el deseo de politizar el inventario desde la experiencia afectiva del arte; porque, si la acción del cuerpo ya proyecta la apropiación de un Archivo, traduciéndolo de este modo en repertorio, la cámara lo registra desde los sentimientos de la filmadora en mano: se distrae y desenfoca, se ríe y se sacude la imagen, camina y la toma se tropieza.

Las digitalización de las acciones, que se apropian de las obras primeras mediante la acción, desplaza la idea de original y autenticidad para referirnos a las obras performáticas. Al mismo tiempo, a partir del gesto con su nombre, *Archivos* cuestiona la idea del archivo como un almacén frío y despersonalizado de objetos y evidencia las lógicas con las cuales las colecciones se construyen. Pero es finalmente en la circulación de ese video donde la noción de archivo empieza a desbaratarse porque al ser puestos en soporte *web* otras leyes entran al juego. A los arcontes derrideanos los sustituyen detectores de imágenes permitidas y no permitidas (políticas de autor, *copyrights* y desnudos). En una conversación que tuvimos por chat con Eva Finquelstein, leemos el siguiente relato del proceso de virtualización de la obra, que requiere ser citado en toda su extensión, tal como fue escrito:

Cuando en 2015 subí las versiones finales, uno a uno Youtube me los empezó a rebotar por derechos de autor. Cuando impugnaba la cosa no quedaba ahí, con una canción por ejemplo, una de Cerati, llegué incluso a iniciar un proceso legal que se puso heavy y los videos además se bloqueaban. No solo en Alemania (por lo general, y no sé por qué, las reclamaciones de autor te bloquean los videos en Alemania ja) sino en un montón de países incluida la Argentina. Cuando tenés muchas reclamaciones, se te bloquea la cuenta, que es lo que pasó. Finalmente, decidí eliminar los videos y subirlos a Daylimotion. Daylimotion me los bloqueaba, no por derechos de autor, sino porque aparecían algunas tetas. Los videos están actualmente en Vimeo, donde al ser una cuenta gratuita, tuve que limitarles la duración para que no superen los 500 megas de tamaño. Así que Vimeo me terminó formateando los videos a su gusto, con lo que todos duran unos veinticinco minutos y los capítulos más largos debieron ser fraccionados en parte I y II. Años anteriores, Youtube no estaba tan ortiva, no sé si la ley Sopa tuvo algo que ver, o por qué en este último tiempo esta tan botón. Me dieron trucos para evitar que los robots detecten las canciones. Por ejemplo, en la edición acelerarlas o ralentizarlas levemente, es decir deformarlas, pero eso me volvió loca en la edición así que lo descarté, porque imágenes y sonidos estaban muy ligados. Antaño podías burlar la censura deformando las canciones más simplemente, por ejemplo, poniéndoles un ruido blanco de base o sonido ambiente de colchón, pero se ve que la tecnología avanzó y hoy, así sea una escena donde una canción suena muy de lejos en alguna radio, te la detectan y saltan los derechos de autor.

Al final, Eva tuvo que evadir la lógica web de propiedad a partir de la dispersión de su usuario en otros usuarios desde los cuales subir la obra. Si las leyes de la virtualidad subjetivan a partir de la identificación de nodos, Eva recurrió a una

proliferación barroca de su subjetividad. Lo singular de la situación es que esas leyes remiten a archivos en el sentido en que Rolnik y Longoni los presentan pues se trataría de dueños de ciertas imágenes registradas mientras que la acción del grupo *Archivos*, a través del procedimiento del *cover*, apunta a la disolución tanto de las nociones de original y copia como de las leyes de *copyright*. Recién aquí nos encontramos con lo que Rolnik y Longoni describen en el espacio específico de la virtualidad. Lo singularísimo de la operación del grupo es contraponer a la legalidad del arte como institución museificada y mercantilizada, la legalidad permisiva del *software* con su añadida ilusión de disponibilidad sólo impropcedente al volverse pública. O volverse parte de una circulación pública que el *cover* del afecto pretende si no transformar, al menos desnudar.

Conclusiones

Performances activas en soportes que no existían cuando las acciones fueron realizadas o performances activas en soportes cuya racionalidad exhiben. Guattari y Rolnik intuyeron que la metáfora sería la de la transmisión de un virus. La información puede ser viralizada, Batato puede ser un mito hoy, Cuqui puede ser un ícono del arte cordobés.

Lo innegable es que la existencia del archivo detiene lo que estaba en fuga y presentifica lo ausente: multiplica los modos de permanencia de lo que ha desaparecido. La domiciliación de la performance en objetos digitales o virtuales que suelen ser fácilmente reproducibles –como fotografías, reseñas, gif o videos en museos pero también en blogs, Facebook y Youtube– posibilita la irrupción del pasado en el presente, lo lejano en lo cercano, lo corporal en lo virtual. En este sentido, la reproductibilidad conlleva sus ventajas: el acceso a la contemplación de obras a las que de otra forma no podríamos acceder y mucho menos ver por una segunda, una tercera, una cuarta vez. Pero, al mismo tiempo, y especialmente para aquellas obras que han debido objetualizarse como condición para ser reproducidas, se plantea la disputa por la producción y el control de los archivos que es también la disputa por la asignación del nombre y la definición y los espacios de visibilidad y circulación que se quieren activar en el presente de la recepción. En este sentido, la “fiebre del archivo” es una preocupación que en las últimas décadas atañe tanto a los artistas como a los curadores y a los investigadores (tres en uno, algunas veces).

Es ése el riesgo de archivar lo desaparecido para reproducirlo: que, en su objetualización, la obra deje de activar sentidos y se anule su “potencia pensante”, sin embargo, esta inherencia maligna que indicó Derrida para siempre, que nos recordó a los hombre infames de Michel Foucault y que retorna en cada mención de las dictaduras militares en América Latina, nos repite que son las obras indómitas las que más atesoradas permanecen. Es por ello que abrir el archivo es una urgencia. En la medida que algunos objetos castigados al silencio y a la oscuridad son los que mostrarían, siguiendo la hipótesis de Rolnik, el modelo de la operación realizada para constituir la muestra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* y experiencias como las de Oscar Masotta, los modos más radicales del rechazo a la incorporación a la estructura oculta del capitalismo, que por instantes se exhibe obscenamente. De allí que la fórmula de Jean-Luc Nancy del cuerpo-video nos resulte tan precisa.

Quisimos en este trabajo, e intentaremos profundizar en los que haremos, colaborar con el objetivo que la Red Conceptualismos del Sur expresa en relación a *Perder la forma humana...*: “nos impulsa la voluntad de idear formas alternativas de visibilización y reactivación de la experiencias investigadas, así como de constitución y socialización de archivos de los materia les reunidos.” (Amigo *et al.*, 2012: 12)

Nuestro dilema es siempre esa primera traición que presupone el registro del performance para muchos de los teóricos y los críticos que lo estudiamos. Asimismo, la experiencia de trabajo con los objetos que aquí hemos mostrado, hace emerger reflexiones en torno a cuestiones no siempre advertidas en cuanto a la reproductibilidad de obras pensadas para escapar de la conservación como objeto. No obstante, hacen énfasis en los modos de la memoria, creadora de narradores allí donde antes no los había, de documentos en un recorte de diario guardado como recuerdo o en una grabación pirata, etc., de testimonios de quien tiene la experiencia incompleta de algo ocurrido y por eso busca, haciendo resonar aquello, ahora.

Bibliografía

Amigo, Roberto; Badawi, Halim; Biczal, Dorota; Carvajal, Fernanda; Colombino, Lía; Cristi, Nicole; Davis, Fernando; Expósito, Marcelo; Gamarnik, Cora; García B., Francisca; García Pérez de Arce, Isabel; Gutiérrez Castañeda, David; Henaro, Sol; Keller, Andrés; La Rocca, Malena; Longoni, Ana; López, Miguel A.; Lucena, Daniela; Manzi, Javiera; Mesquita, André; Nogueir, Fernanda; Novoa, Glexis; Rivas San Martín, Felipe; Ordóñez Ortegón, Luisa Fernanda; Suárez, Sylvia; Tapia, Mabel; Tarazona, Emilio; Varas, Paulina; Vidal, Ana; Vindel, Jaime; Weiss, Rachel (2012) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Catálogo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Aguilera, Carlos A. (1996) *Retrato de A. Hooper y su esposa*. Ediciones Unión, La Habana.

Bunz, Mercedes (2007) *La utopía de la copia*. Interzona, Buenos Aires.

Cuqui (2008) *Kiki*. Huacala Capiroite, Córdoba.

(2012) *Kiki2*. Nudista, Córdoba.

Dimkovska, Lidija (2006) “Pogovor Lidije Dimkovske s carlosom Aguilera”. En *Revista Sodobnost*, n. 70, abril, 2006, Ljubliana, Eslovenia. Tr. al español de Todd Ramón Ochoa. [On line] Disponible

en: <http://jorgealbertoaguiar.blogspot.com.es/2008/02/e-n-t-re-v-is-t-a-c-r-l-o-s.html>

[Consultado el 20-06-2015].

Freira, Silvina (2006) “El poeta Fernando Noy nos explica su biografía de Batato Barea”. En *Página 12*, 12-12-2006. [On line] Disponible en:

<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-06/pag33.htm> [Consultado el 20-09-

2015].

Garbatzky, Irina (2013) *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata. Buenos Aires, 1984-Montevideo, 1993*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

- Groys, Boris (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, CABA.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2006) *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- Longoni, Ana. “Estudio preliminar”. En O. Masotta, *Revolución en el arte. Por-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Edhasa, Buenos Aires. pp. 9-105.
- Miyoshi, Natsuki (2012) *Poesía completa*. Babel, Córdoba.
- Morejón Arnáiz, Idalia (2014). “Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos Aguilera y video performance”. En *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7. [On line] Disponible en http://www.badebec.org/badebec_7/sitio/pdf/dossier_morejon_7.pdf [Consultado el 10-11-2015].
- Nancy, Jean Luc (2010) *Corpus*. Arena Libros, Madrid.
- Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The politics of performance*. New York: Routledge.
- Rancière, Jacques (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Rolnik, Suely (2010). “Furor de archivo” en: *Estudios Visuales* n° 7, Murcia, CENDEAC.
- Sastre, Luciana y Lardone, Mariana (2014) “La (im)propiedad del nombre y del libro: performance literaria”. En *Revista Badebec*, vol. 4, n° 7. [On line] Disponible en: http://www.badebec.org/badebec_7/sitio/pdf/dossier_sastrelardone_7.pdf [Consultado el 10-11-2015].
- (2015) [en prensa] “Lecturas performáticas: voz, acción y escritura en *Retrato de A. Hooper y su esposa*, de Carlos A. Aguilera “. En *Actas del II Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas*. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Taylor, Diana (2012) “Guardar como”. En *E-misférica*, Volume 9, número 1 y 2. [On line] Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/taylor> [Consultado el 10-11-2015].
- Von Mess, Charlotte. “Metonimia del abandono en el excentricismo de un exacto. La performance en forma de oración”. En *Bitácora de vuelo*. [On line] Disponible en <http://www.bitacoradevuelo.com.ar/2012/12/07/resena-k-i-k-i-2> [Consultado el 20-11-2015].