

Nodos entre arte, política y tecnología en Córdoba.

colectivo *Elles*

En la confluencia de arte, política y tecnología, durante el “instante invisible”¹ que atravesó el arte en internet en la década del 90, muchos teóricos lo señalaron como una nueva forma artística con posibilidades inéditas de transformación, tanto para la institución arte –retomando propuestas de la vanguardia histórica²- como para la política – la democracia directa electrónica, o la creación de una auténtica esfera pública³, entre otras- ambas descansando en el hecho tecnológico y sus determinaciones técnicas específicas.

En ese contexto surgen prácticas artísticas, denominadas “*artivismo*” porque se solapan con el activismo político clásico, pero sostenidas desde el

¹Zafra, Remedios. *El instante invisible del net.art.*
http://www.aleph-arts.org/pens/inst_invisiblehtml

²Daniels, Dieter. *Arte y nuevas tecnologías, por qué?*
Preguntas de los años sesenta y respuestas de los años noventa. En Meced e-journal 2,
<http://www.meced.org> 1999.

³ Maldonado, Tomás. *Crítica de la razón informática.*
Ed. Paidós. 1998. Barcelona, España.

campo del arte.

Este nuevo género, perteneciente tanto al arte “digital” como al arte público, revisa categorías básicas de ambos tipos de obras: el acento en lo procesual y la circulación de significados mas allá de la producción de objetos, la producción colectiva, la preocupación por el receptor y la función social del arte, repensada a través de la transformación tecnológica en el orden de las telecomunicaciones.

A partir de estos términos, ensayamos un diagnóstico de la situación del arte contemporáneo y su vinculación con “lo real” y con su público en la ciudad de Córdoba.

net.art/arte en red

El net.art¹ (categoría en definición) describe ciertas prácticas artísticas en internet, que intentan abordar la especificidad del medio y no simplemente usarlo para la difusión de los formatos tradicionales. Esto es, prácticas con alguna intención crítica hacia el propio medio (y su origen y uso), o hacia la institución arte.

Muchos de los agentes que confluieron en el net.art atraídos por su “potencial crítico²” hacia la institución, estaban interesados o provenían del arte público, o de formas artísticas participativas; es decir de aquellas formas preocupadas por incluir al receptor activamente en la obra, a nivel público o privado.

El “instante invisible del net.art”³, se refiere a las utopías que estas comunidades proyectaron sobre los efectos transformadores de la institución que implicaría la red internet, no solo por voluntad de sus miembros, si no por la propia forma tecnológica, que impediría

la aplicación de la lógica capitalista de mercado: objetos limitados en su producción, en su traslado; en síntesis en su circulación, alrededor del cual Benjamin⁴ desarrollara su teoría del valor cultural remanente en las obras de arte auráticas.

Práctica invisible o zona temporalmente autónoma de la institución, la metáfora del instante invisible sirve también para la institución política, que proyectó utopías del uso de la red para la superación de los problemas de las democracias representativas o indirectas. Maldonado señala: *“Se confía en que estas tecnologías estén en condiciones, en sí mismas y por sí mismas, de abrir el camino a una versión directa, o sea participativa, de democracia.”*⁵ aún cuando la tecnología esté siendo desarrollada e implementada por empresas multinacionales en las que *“[...] es difícil reconocer una actitud receptiva en cuanto a la suerte de las democracias.”*

La participación directa, no mediada por forma institucional alguna se recorta como elemento común entre ambos campos: devolverle al público, tanto en las producciones artísticas como de la política algún protagonismo.

El cruce con el arte público, generó propuestas de corte activista, de acción directa dentro o fuera de la red, a través de las cuales se denuncia/critica/sabotea o se propone un universo simbólico alternativo al de los intereses de las corporaciones o el estado. Tales obras, han sido denominadas por algunos teóricos como **“artivismo”**.

Artivismo: FAQs (frequently asked questions)

El artivismo y lo público

Lo público se define como lo relativo a la comunidad, aquello que es del interés y del acceso de todos.

El arte público describe aquellas obras que optan por salir del espacio institucional del arte, al espacio público, ya sea porque la obra tradicional se desplaza a la calle o a la plaza, o porque las formas contemporáneas del arte desarrollan estrategias de comunicación con la gente, fuera del espacio de arte.

Las formas artísticas que se interesan por las cuestiones públicas de una comunidad y las desarrollan en el espacio público, se conocen como “nuevos géneros de arte público”⁶, privilegiando la creación de situaciones de diálogo por sobre la contemplación de objetos.

El artivismo, como uno de ellos, tiene más elementos en común con prácticas comunitarias, con el cooperativismo o el activismo que con las formas artísticas que reconocemos como tales; solapándose en sus métodos y objetivos con estas acciones, volviendo *inoperantes y accesorias* las nociones de autoría individual, de derechos de autor, de obra única, entre otras características de las formas auráticas del arte.

Artivismo⁷ es un neologismo que fue introducido por artistas y que describe a las prácticas artísticas en la red, a diferencia de aquellos otros artistas que usaban la red como un medio de difusión mas, en las primeras épocas (1994).

En algunos casos de net.artistas, el campo de interés, la temática y/o metodología es similar al activismo

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

clásico, fuera de la red y del soporte digital.

Una pregunta obvia ⁸ alrededor de su naturaleza, es precisamente: ¿que lo distingue del **activismo**?

¿Las campañas de Wachay⁹, una ONG de Córdoba que trabaja sobre responsabilidad ciudadana, son obras de activismo?



Campaña en vía pública 1x1, de la ONG Wachay, sobre los efectos de la desnutrición infantil en los menores de 2 años, realizada en Córdoba en el 2003.

¿Qué diferencia a los volantes del Movimiento de Mujeres¹⁰ de las [cartas de colectivo elles](#) sobre la salud sexual en Córdoba?



Detalle de la carta destinada a mujeres que se colocara en baños públicos femeninos en noviembre de 2003, sobre el cumplimiento de la Ley Nacional de Salud Sexual y Reproductiva, cuestionada en la ciudad de Córdoba por el fallo de la Jueza Garzón de Lazcano que prohibiera la distribución gratuita de Dius.

Más datos en www.noviembre03.com.ar/placer.htm

¿Es el [mail sobre el violador serial](#) en Córdoba, una obra de activismo?

Intención de origen y enunciación

Si las analizamos en función de su intención, claramente activismo y activismo no son lo mismo. Dado que una condición de existencia del arte contemporáneo es su identidad de origen, o la enunciación como criterio de clasificación para las prácticas referidas, entonces ni Wachay, ni el MM, ni la chica violada están haciendo arte en cuanto que ellos mismos no lo enuncian ni lo proponen como arte.

Esta distinción sin embargo, no aporta casi nada, porque en una acción cargada de contenido, este criterio se desentiende de la forma, del mensaje, y de la función de la "obra".

Si las revisamos según su forma nos encontramos con diferencias en cuanto a las estrategias usadas:

- **La estrategia profesional:** los que diseñan las campañas de Wachay, o la identidad de PTV, son artistas y diseñadores, que usan las mismas estrategias que en trabajos comerciales, precisamente porque encuentran

en eso una manera para asegurar la efectividad en la transmisión del mensaje y su efecto.

- **La estrategia inocente:** El caso del [mail](#) sobre el violador es el opuesto, la eficacia comunicativa reside precisamente en el hecho de ser un mail de texto sin diseño alguno, larguísimo, que desoye todas las recomendaciones de diseño sobre la organización de la información para su mejor lectura: o sea su eficacia reside en una “caligrafía” propia de los productos realizados por no-profesionales. Si fuera de otro modo, probablemente *no le creeríamos*.
- **La estrategia experimental:** Generalmente la usada por los artistas, incluiría tanto a quienes trabajan sobre los presupuestos de la “guerrilla de la comunicación”¹¹ que canibaliza el lenguaje de los medios para atraer la atención del receptor y subvertir el sentido; como a quienes se valen del recurso esteticista (la atracción que produce el canon de belleza) para ponerlo en contradicción con el sentido. Como ejemplo, [PTV](#) (Partido Transportista de Votantes, sitio, papelería, obra gráfica), la obra [Piquete Way](#) del GDC de Rosario, o nuestra [Hairy attitude](#).

Sin embargo, estrategia publicitaria, experimental o no-diseño son una gama demasiado amplia de recursos formales para establecer una diferencia a partir de ella.

Contenidos: ¿qué, desde donde?

Por su contenido, las obras de activismo y los productos que circulan de campañas de ONG de distintos temas, muchas veces también apenas se distinguen.

El posicionamiento ideológico es generalmente coincidente, así como la intención de movilizar al receptor (“concientizar”) y producir una transformación en el orden de cosas aludido. Sin embargo, la estrategia de unos y otros en este caso generalmente difiere, polarizándose entre dos ejes: la orientación *hacia el dominio simbólico* o *hacia el dominio de los hechos*.

Mientras que las ONGs y otros grupos activistas no artísticos se interesan por la transformación “real” (en el dominio de los hechos, no de su interpretación) de un orden de cosas considerado injusto, ilegal, obsoleto, etc; los proyectos **artistas** se interesan por el dominio de lo simbólico, es decir sobre el pensamiento construido alrededor de un determinado orden de la realidad y proponen su discusión otorgándole visibilidad (una acción comunicativa orientada al entendimiento, puesta en escena para la discusión pública de un problema común) en la intención de generar lo que Peter Weibel explica como:

“Lo que parece real también podría ser ficción. Y si los objetos, la gente o las cosas son ficticios, o pueden evaluarse de una manera totalmente distinta a la que determinan el Estado o la sociedad, entonces ya no tengo que obedecer ciegamente a esta interpretación de la realidad. Se trata de no reconciliar al espectador con la realidad mediante la obra de arte, ni

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

siquiera simbólicamente. Porque la simbolización es la puerta de acceso hacia el reconocimiento de la realidad.”¹²

Pensemos un ejemplo paradigmático: las obras de artistas vinculadas al feminismo que tratan el aborto: para unas un derecho, para otros un asesinato. Sobre el mismo hecho “real”, es el universo simbólico de referencia el que resuelve como se lo interpreta y se lo vivencia.

Las obras sobre este tema generalmente apuntan a la construcción de un universo simbólico alternativo, que reinterprete el hecho y deleve el control social ejercido por las instituciones (iglesia, estado) sobre el cuerpo femenino.

Otros ejemplos de este interés por el dominio simbólico, son las acciones del grupo Etcétera (Bs. As.-ARG), las intervenciones de Oscar [Brahim](#) (Bs. As.-ARG), el taller de Guerrilla de la comunicación de Rosario (Piquete Way y [Pinche Empalme Justo](#)) o los ejemplos de arte público en Córdoba: las intervenciones en los gobiernos radicales de las artistas Paredes, Roca y Gutierrez (Chanchito, San Pocho, El corpiño), las de Urbomaquia (La mesa, Los niños, y las recientes polémicas inscripciones sobre los tarros de basura municipales en el centro de Córdoba), las obras reunidas en el festival [Noviembre03](#), [PTV](#) (Partido Transportista de Votantes), [No+war](#) de Luciano Ferrer, o las intervenciones de colectivo [elles](#) ([El placer es nuestro](#) y [095](#)).



Imágenes del proyecto PiqueteWay del Taller de Guerrilla de la comunicación de Rosario.



Intervención de Oscar Brahim en las calles de Buenos Aires.

En general estas iniciativas usan recursos como el humor, la ironía, la simulación (de personas, instituciones, hechos) o la abierta provocación del público al que se orientan en la intención de generar reacción en las “acorazadas” conciencias acostumbradas a la mentira por retórica y los golpes bajos de la publicidad comercial.

Estos recursos, muchas veces “políticamente incorrectos”, en general sólo pueden ser esgrimidos por artistas, o básicamente por sujetos independientes de intereses o instituciones por los cuales tienen que responder públicamente, aún cuando estos sean de bien común.

También es el arte y los artistas un lugar relativamente “seguro”⁴ para la enunciación, en cuanto su visibilidad social en términos de cantidad y credibilidad es ciertamente muy limitada, especialmente en nuestra ciudad.

¿Quiénes? Colectivos de artistas.

Muchas de estas propuestas son realizadas por grupos o colectivos de artistas y activistas, [podemos pensar en colectivos como [RTMark](#), [Etoy](#), [Critical Art Ensemble](#), [Yomango](#), entre otros]. Se destaca el hecho de que en muchos de los casos de *artivismo* esta asociación responde no solo a la voluntad de señalar el problema de la autoría del individuo genial a través del anonimato, sino a criticar las formas del *individualismo capitalista* practicando otras formas de producción, a través de una coalición ideológica que estructuralmente se sostiene en la idea de que todos sus miembros son iguales, que no son una institución, ni un individuo, ni ninguna otra categoría reconocible.

El colectivo Critical Art Ensemble compara a la producción artística en la institución con la producción en un sistema capitalista demandante y competitivo, situación a la que denominaron **síndrome Warhol**:

Un artista debe tener la capacidad de producir con un determinado medio, escribir lo suficientemente bien como para publicar, ser verbalmente

*articulado, poseer una considerable cantidad de conocimientos de numerosas disciplinas (incluyendo historia del arte, estética, teoría crítica, sociología, psicología, literatura, teoría de los medios, y siempre las últimas tendencias, actualmente varias ciencias), además de ser capaz de hablar en público, saber administrar su carrera, y poseer verdaderas habilidades diplomáticas para manejarse a través de variados grupos culturales.*¹³

Por el modo en que circula y se legitima la producción artística en nuestro medio, cuesta pensar en una producción sin autor o nombre propio; aún así, las experiencias de arte público y *artivismo* en Córdoba están protagonizadas por grupos de artistas más que por individuos.

Esto no es incomprensible si consideramos las dificultades (económicas, de tiempo, técnicas, etc.) que rodean al ingenuo y bienintencionado artista cordobés que pretenda producir sentido en vez de productos fácilmente intercambiables por un valor monetario y objetos decorativos. Tampoco podemos obviar que la legitimación y visibilidad de sus propuestas se fundamentan en el reconocimiento individual *anterior* de alguno o todos los participantes del grupo.

Aunque hoy no es posible sostener un verdadero anonimato¹⁴ y circular en el medio, las prácticas colaborativas, además de plantearse como estrategia para producir según las reglas de visibilidad de la institución, estarían evidenciando una *actitud* que buscaría

⁴ Como excepción, véase en [Censuran acciones culturales en Cordoba : Argentina Indymedia \(\(i \)\)](#) algunas de las repercusiones de la intervención de Urbomaquia en los tarros de basura de la municipalidad en el centro de Córdoba, que implicó el arresto de las artistas por supuesto acto de “vandalismo”.

ser coherente y ética para accionar sobre las diferentes aristas que el problema de la autoría contiene, una forma de no generar “el ídolo a través del cual expresamos nuestro amor por el arte” (Alan Moore¹⁵) sino de generar acciones que experimenten sobre nuevos modos de entender el arte, la *experiencia* artística y su función, y “diluir los bordes de la institución” para transformarla.

¿Para quién?

En el campo del arte contemporáneo, el “otro”, el público, el observador, el espectador, se ha convertido en una ausencia.

Ausencia manifiesta en los museos, salas de exposición, habitualmente desiertos.

El artista se ve envuelto en contradicciones: íntimamente, intuye que el verdadero público no son familiares, especialistas y colegas que visitan las muestras. Pero cualquier intento por acercar el arte al “gran público” se presiente como una “traición” al espíritu “puro y no contaminado” de la obra, cuya condición artística se debilitaría.

Interiormente, se oscila entre la resignación a que el arte, para no traicionarse, deba continuar persiguiendo sus propias metas, aunque ello implique ser una actividad de élite; y el deseo de trascender esos límites, y encontrarse con el otro.

“El artista termina por elegir entre dos opciones intrínsecamente limitativas, obligado a asumir una posición que es servil o indolente. Halaga o apacigua a su público, dándole lo que éste ya conoce, o lo

*agrede, dándole lo que éste no desea”.*¹⁶

El fragmento de Susan Sontag indica estas opciones en las que se ve envuelto un artista que quiera ser *profesional*. La búsqueda de cubrir el abismo que separa el “arte y la vida” aparece recurrentemente en la justificación para la destrucción de las convenciones artísticas. Sin embargo la destrucción de las convenciones aleja al público, al punto de que este se torna conservador en sus preferencias.

Inciertamente, todas estas nociones subyacen en nuestro medio. Parecería que la obra solo es legítima cuando es invendible, incomprensible, inabordable, inaccesible; aunque íntimamente, se siente que todo lo contrario sería, al menos, una buena experiencia; por no decir absolutamente deseable.

El museo, la galería, el espacio de exposición, implican la seguridad de lo conocido y de los conocedores. Buscar el riesgo de ir al encuentro de otros, implica romper más de una barrera, que las experiencias de arte público buscan para dejar en claro, que si el otro no está presente en el pensamiento, en la concepción de la obra, tampoco se incorpora a la realidad de la interacción con el público a través del diálogo.

El diálogo, en toda su complejidad de implementación, podría ser el método para abordar la construcción del sentido, que ya no es la intuición caprichosa de un individuo especialmente sensible, sino un proceso de intercambios, contradicciones y críticas de un sujeto histórico con su entorno.

El problema de pertenecer al arte, o sobre como presentarse en sociedad.

Retomando las diferencias entre estrategias de activistas y de artistas, si bien es una ventaja emitir desde el arte en cuanto esa emisión puede ser más amplia en recursos, y “políticamente incorrecta”, conlleva una potencial desventaja en lo que Baigorri¹⁷ llama el uso del arte como **paraguas protector institucional**.

Si la forma difiere poco respecto de otras iniciativas no artísticas, si el contenido es muy similar y solo se distinguen por el tipo de recursos usados, las obras de activismo, deberían ser decididamente, difíciles de reconocer.

Sin embargo, rara vez lo son, porque los artistas se ocupan de difundirlas como tales, y hacerlas circular en los ámbitos especializados. El ciudadano común, ese que recibe un mail, entra a un sitio o se encuentra con algo en el espacio público, difícilmente se pregunte por la naturaleza artística o no de eso, si el contenido y la estrategia están cumpliendo su meta: o sea, si le interesan, lo implican o lo movilizan de algún modo. Si eso no sucede, o quizás después de interesarse por el contenido, probablemente comience a preguntarse que es eso, quien lo puso ahí y cual es su sentido.

¿Qué pasa cuando la respuesta a esa pregunta es: “es una obra de arte”?

Esa respuesta, cuando la movilización producida en el receptor promueve o le exige una *acción directa sobre la realidad*, seguramente la desarticula y la ubica en el lugar donde se almacenan los buenos pensamientos: condicional, utópico y en última instancia compensatorio. Siguiendo a Bürger¹⁸, la función del arte en la sociedad está

reservada a la de representar o canalizar los ideales que en nuestra cultura resultan impracticables, como libertad, igualdad, fraternidad, solidaridad, desinterés, entre otros. Para reconciliarnos con la realidad en la que vivimos y *no transformarla*, necesitamos a través de alguna práctica, aún limitada a la recepción simbólica, identificarnos con estos valores.

La asimilación a la categoría “obra de arte”, determinada sobre todo por la legitimación institucional resulta generalmente su garantía de *inocuidad*, cuando no la garantía de *imposibilidad de acceso al público* al que se destina.

¿Porque los artistas concientes de esto siguen emitiendo desde ahí?

Básicamente por la misma razón por la que los activistas o los hackers prefieren el anonimato: en la medida que la acción no puede ser asimilada al inofensivo espacio de las artes, se torna molesta o peligrosa para el poder. De ahí, la función de **paraguas protector**, con la que estos proyectos se identifican con el arte. Es evidente el problema implicado: los artistas usan el arte como escudo, pero eso los recluye a un espacio de incompreensión o vaciamiento de contenido.

Las prácticas artistas, como otras de arte público, se inscriben en la tradición del arte (y de la dinámica de la institución) y con mucha suerte, en la vida social de un pequeño grupo, o en la opinión pública por breves momentos si los medios las encuentran atractivas. Sin pretender que el arte ha muerto o morirá, ni renunciando a los beneficios de la “visibilidad institucional” que tienen los productos artísticos (especialmente en los medios, por las mismas razones que la gente va al museo), algunos proyectos podrían pensarse como propuestas

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

contemporáneas para abordar el problema de la función social del arte, que negociando con las condiciones del presente, ensayan una discusión sobre su transformación.

Bibliografía

Baigorri, Laura. *Redefiniendo Recapitulando: modelos de artivismo* (1994-2003). Barcelona. 2003 Publicado en <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>

Benjamin, Walter (1935) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989 (5ª ed.)

Brea, José Luis. *Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas*, en: Acción Paralela, <http://www.accpar.org>

- *Net art, una zona temporalmente autónoma*. en: Aleph. <http://www.aleph-arts.org/pens/net.html>

Burger, Peter. (1974) *Teoría de la vanguardia*. Edic. Península. Barcelona, 1998.

Critical Art Ensemble. *Digital resistance. Cap.4 Observations on Collective Cultural Action*. Publicado en <http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>

Daniels, Dieter. *Arte y nuevas tecnologías, por qué? Preguntas de los años sesenta y respuestas de los años noventa*. En Meced e-journal 2, <http://www.meced.org> 1999.

Fraenza, Fernando. *Arte y comunicación en el mundo administrado. Sobre la función de las artes visuales en la sociedad contemporánea*. Tesis doctoral por la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, España. 2001. Edición del autor.

Flusser, Vilem. (1975). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ed. Trillas:Sigma 1990, Barcelona.

La Societé Anonyme. *Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47)*. <http://www.alepharts.org/pens/redefinicion.html>

Moore , Alan. Paper for “Critical Mass” exhibition, University of Chicago, April 2002. The Journal of aesthetics and protest. <http://www.journalofaestheticsandprotest.org> Traducción al español en <http://www.liminar.com.ar/simposio>

Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Ed. Taurus. 1997.

Weibel, Peter. Algunas notas sobre la estética. Seminario Meced/UNESCO. 2004.

Zafra, Remedios. *El instante invisible del net.art*.

http://www.aleph-arts.org/pens/inst_invisible.html

Notas

- ¹ El mito de su origen señala que fue Vuk Cosik, un artista esloveno, quien lo introdujo en la comunidad artística en 1994.
- ² Brea, José Luis. *Net art, una zona temporalmente autónoma*. en: Aleph. <http://www.aleph-arts.org/pens/net.html>
- ³ Zafra, Remedios. *El instante invisible del net.art*. http://www.aleph-arts.org/pens/inst_invisible.html
- ⁴ Benjamin, Walter (1935) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989 (5ª ed.)

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

- 5 Maldonado, op.cit.
- 6 Lacy, Susan (ed.). *Mapping the terrain. New Genre Public Art.*, Ed. Bay Press, USA. 1995.
- 7 Ver *Redefiniendo Recapitulando: modelos de artivismo* (1994-2003). Laura Baigorri. Barcelona. 2003 Publicado en <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>
- 8 David Casacuberta intenta una respuesta en Las relaciones entre política y arte en red: descubra las 9 diferencias. <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/dcasacuberta1003/dcasacuberta1003.html>
- 9 ONG Wachay, Responsabilidad ciudadana. Córdoba. Un grupo de publicistas, diseñadores y otros trabajadores vinculados a la publicidad y los medios, que han desarrollado campañas de bien público, promocionando con las estrategias y la forma de la publicidad tradicional, temas como la desnutrición infantil o la participación democrática y la responsabilidad ciudadana.
- 10 Movimiento de Mujeres Córdoba, ONG que agrupa mujeres de diferentes procedencias interesadas en activismo de género.
- 11 Inés Martino y Fabricio Caiazza. *Guerrilla de la comunicación desde la ciudad de Rosario*. Publicación en CD ROM del Primer Simposio de prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital. Córdoba. 2004.
- 12 Weibel, Peter. Algunas notas sobre la estética. Seminario Mecad/UNESCO. 2004.
- 13 Critical Art Ensemble. *Join the community. Cap. Observations on Collective Cultural Action*. Publicado en <http://www.critical-art.net/> Traducción Laura Benech.
- 14 Anonimato implica invisibilidad, y por esa misma razón el medio no los registra. Hay casos de apropiación o simulación de identidad como las apariciones de Luther Blisset en Betatest y Noviembre03, o la artista inventada Eva Lee, que ha participado de concursos y realiza intervenciones en la calle, pero se “sabe” que es un colectivo de artistas.
- 15 Alan Moore, Paper for “Critical Mass” exhibition, University of Chicago, April 2002. The Journal of aesthetics and protest. <http://www.journalofaestheticsandprotest.org> Traducción al español en <http://www.liminar.com.ar/simposio>
- 16 Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Ed. Taurus. 1997.
- 17 Baigorri, Laura. *No mas arte, solo vida*. Conferencia pronunciada en Córdoba, agosto 2004, durante las Sextas Jornadas de artes y medios digitales. (<http://www.liminar.com.ar/txt/Critica005.htm>)
- 18 Burger, Peter. (1974) *Teoría de la vanguardia*. Edic. Península. Barcelona, 1998.

Colectivo elles

Laura Benech, Lila Pagola y Miriam Ubaid

Proyecto de práctica colaborativa en el espacio público de un grupo de artistas mujeres que hablan a otras personas, hombres y mujeres, y que trabajan confrontando con la noción de autor, y con la im/posibilidad práctica de conciliar la diaria realidad del mundo de la vida con el "sistema artístico".

Proyectos del colectivo

El placer es nuestro

[\[http://www.noviembre03.com.ar/placer.htm\]](http://www.noviembre03.com.ar/placer.htm)

Intervención en el espacio público de la ciudad de Córdoba, del 6 al 8 de noviembre de 2003, festival Noviembre03.

095

[\[http://www.liminar.com.ar/095\]](http://www.liminar.com.ar/095)

"Spam artístico", intervenciones en el espacio público y un sitio.

hairy attitude

[\[http://www.liminar.com.ar/hairy\]](http://www.liminar.com.ar/hairy)

Proyecto realizado en el marco de intervenciones de artistas en una cuadra del centro comercial de Córdoba (peatonal y en vidrieras de negocios), organizada por la galería Espacio Centro y Lilith Testner (2004).