





```
xxx  
x  x  
x  x  
x  x  
xxxxx
```

```
xxx  
x  x  
x  x  
x  x  
x  x  
xxxx
```

```
xxx  
x  x  
x  x  
x  x  
x  x  
xxxx
```

```
xxx x x x
x   x   x
xxx x x xxx

xxx x x x
x   x   x
xxx x x xxx

xxx x x x
x   x   x
xxx x x xxx
```

```
x x x x x
x x x x x
x x x x x
```

```
x x x x x
x x x x x
x x x x x
x x x x x
```

```
x x x x x
x x x x x
x x x x x
x x x x x
```

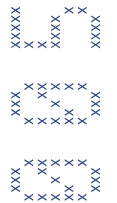


Con el tiempo, lo ocurrido entra  
en la categoría de lo inventado.

La Historia es un género  
literario.

adolfo bioy casares

Over time, actual events enter  
the category of inventions.  
History is a literary genre.



```
xxx
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx
```

```
xxx
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx
```

```
xxx
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx
```

# encomendados a la codicia...

De una parte, D. Antonio Franco Domínguez, en representación del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), perteneciente a la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura y con sede en Badajoz, C/ Virgen de Guadalupe , 7


Y de otra, D. Brian Mackern, artista, propietario de la netart Latino Database o mapa-recopilación-research de obras de netartistas latinoamericanos, mailings-list y enlaces a otros sitios relacionados, entendiéndose por latinoamericanos los residentes en América Central y del Sur,

## ACUERDAN

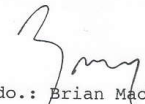
1.- Que la netart Latino Database, activa entre los años 2000 y 2005, debe formar parte de la colección del MEIAC, dentro de su programa relacionado con la producción artística y las nuevas tecnologías.

2.- Que Brian Mackern cede el derecho de mantenimiento y exhibición de la netart Latino Database o copia a través de canales en red o fuera de red, y en lo que respecta a posters, carteles, etc., al MEIAC a cambio de 0,99 €.

En Badajoz, a 1 de mayo de 2008

  
Fdo.: Antonio Franco Domínguez



  
Fdo.: Brian Mackern



...in lust we trust

```
xxx  x  x  x
x  x  xxx  x
x  x  x  x  xxx
xxx  x  x  x  x
```

```
xxx  x  x  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx  x  x  x  x
```

```
xxx  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx  x  x  x  x
xxx  x  x  x  x
```

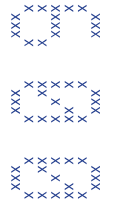
# La *netart latino database*

## The *netart latino database*

brian mackern & nilo casares

The *netart latino database* is an attempt to record the reality of Latin American net.art between the years 2000 and 2005, springing from one person's unprecedented decision to create such a compilation without the help of anything other than his computer and perseverance. The database is therefore the product of the single-handed efforts of the Uruguayan digital artist Brian Mackern, who pursued a prolific and active career in net.art from 1996 to 2003. At the end of this period, he decided to move on to other territories in digital art, bringing his Internet-specific creative initiative to a close.

La *netart latino database* representa un intento de registrar la realidad del net.art latino entre los años 2000 y 2005. El proyecto nace de la decisión insólita de una sola persona que, por su cuenta, desarrolla tal recopilación sin otra ayuda que la de su ordenador y la constancia. Es, pues, fruto del exclusivo empeño del artista digital uruguayo Brian Mackern, quien se dedicó al net.art de manera muy fértil y activa entre 1996 y 2003, año en el que, tras dar por concluida su acción creativa específica a través de Internet, decide pasar a otros territorios del arte digital.



However, despite being a one-man show (if I may be permitted a play on words), its influence spread far enough to make it a useful browsing tool for many of us who were crawling about on the Net, which by that time had picked up enough speed that we didn't have to close our eyes between screen refreshes as we had grown accustomed to doing with the old modems.

Today it is a miracle that some of the sites congregated here are still alive, but web surfers should not be surprised to find broken links during their exploration of this data bank. One of the most noteworthy features of this *\*map-compilation-research* of Latin American net artists, mailing lists and links to other related sites, where Latin Americans are defined as residents of Central and South America\* (as the author describes it) is the fact that it is a faithful reflection of an era that lasted from 2000 to 2005. It is an era that cannot be repeated, and for this reason everything we see now is the present-day record of what was, with the necessary lack of correspondence with the today of that digital Latin American reality.

For we must not forget that the Internet is a dynamic system, where things are and cease to be just as street signs and building façade colours change from day to day. For this reason, we cannot ignore that we are now witnessing an impossible attempt

Sin embargo, y a pesar de ser una empresa unipersonal, si se me permite jugar con las palabras, tuvo el suficiente alcance como para servir de referencia a muchas de las personas que pululábamos por aquella Red que ya corría a una velocidad lo bastante alta como para no cerrar los ojos entre las actualizaciones de pantalla que imponían los viejos módems.

Hoy algunos de aquellos sitios aquí reunidos están vivos de milagro, pero no debe sorprenderse el navegante si encuentra enlaces muertos durante su peregrinaje por este banco de datos, porque una de las características más sobresalientes de este *\*mapa-recopilación-research* de obras de netartistas latinoamericanos —entendiendo por latinoamericanos los residentes en América Central y del Sur (como lo define su autor)—, *mailing lists* y enlaces a otros sitios relacionados\* es la de ser el fiel reflejo de una época, que va del año 2000 al 2005, ya irrepetible. Por esa razón, todo lo que va a ver ahora es la traslación al presente de lo que fue, con la obligatoria falta de correspondencia con el hoy de esa realidad latina digital.

Porque no conviene olvidar que la Red es un sistema dinámico en el que las cosas son y dejan de ser de la misma manera que las calles cambian la rotulación y el color de sus fachadas con el paso de los días. Por eso no cabe ignorar que ahora asistimos al



to pin down the movements of an era whose only survivors are those who resist giving up what they once were.

Internet users must take it as they find it and excuse the broken links they discover along the way, as well as the ones that have been revived with an exuberance they never had in the past thanks to the continuous efforts of a few artists and collectives who operate with a total disregard for the centres of dissemination and legitimisation that preach their sermons further to the North.

imposible intento de fijar los movimientos de una época de la que hoy permanecen los que se resisten a dejar de ser lo que fueron.

Tómelo así el navegante y disculpe aquellos enlaces muertos por el camino tanto como los revividos con un brío que no tuvieron en su momento, gracias al empeño sostenido por unos artistas y colectivos completamente al margen de los centros de difusión y legitimación que dictan sus prédicas más al Norte.



```
xxx
x  x
x  x
x  x
xxxxx
```

```
x
xx x x x
xx x x xxx
```

```
xxx
x  xx x x
x  xx x x
x  xx x x
xxx
```





```
x x x x x
x x x x x
x x x x x
x x x x x
```

```
x x x x x
x x x x x
x x x x x
```

```
x x x
x x x
x x x
x x x
x x x
```

# Madonna, mapas de agua y jardines botánicos

## Madonna, Water Maps and Botanical Gardens

gustavo romano

Returning to explore the *netart latino database*, now that a few years have passed since the first sighting, my attitude resembles that of someone settling down on a sofa in front of the TV to watch a home movie of some long-ago tour of an exotic continent. This action immediately causes at least two issues to surface in my consciousness, which I will attempt to analyse here: the ephemeral nature of net.art and the itinerary chosen for this collection-journey.

Comfortably settled on our sofa, before we've even hit the play button on our remote control, we discover that this is not really a

Volviendo a recorrer la *netart latino database*, ya pasados unos años desde el primer avistaje y como quien se acomoda en un sofá frente al televisor luego de colocar en la casetera una *home movie* que resume algún pasado viaje por un continente exótico, me surgen inicialmente al menos dos cuestiones que intentaré analizar aquí: el carácter efímero del arte en la Red y el itinerario elegido para esta colección-viaje.

Ya acomodados en nuestro sofá, ni bien pulsado el botón de *Play* en nuestro control remoto, nos encontraremos con que no es en



database as the title misleadingly implies. And yet, upon closer examination, maybe it is - but in the sense of a *fanzinisation*<sup>a</sup>

a. This neologism is based on the work of Iñaki Larrimbe. "Fanzinise": the act of dismantling an object, situation or system, putting a new ideological twist on it and reassembling it with the resources at your disposal and with the help of your friends.

in a Web 1.0 version of what we now understand as Database. It is a DB, but it is also (and above all) a map - an ASCII map of the American continent, starting up top in the south with Tierra del Fuego and ending more or less at the wall, if we continue scrolling down, to the North.

If the idea is to embark on a navigational journey from the South, I can't help thinking of Charles Darwin and his explorations on the *Beagle* as he charted the cartography of Tierra del Fuego, hitherto known only as "Terra Incognita." The journey aboard the *Beagle* allowed Darwin to study the geological properties of continents and islands as well as the multiple living organisms and fossils he came across on the expedition. This naturalist-draughtsman-writer gradually accumulated a formidable quantity of specimens formerly unknown to science, which were later taken to the British Museum after five years afloat on the southern seas. In his expedition journal and specimen catalogue, he recorded details and took notes on everything he observed,

realidad una base de datos como nos intenta confundir el título. Aunque mirándola bien, quizás lo sea, pero entendiéndola como una *fanzinización*<sup>a</sup> en versión Web 1.0 de

a. Propongo el neologismo basándome en el trabajo de Iñaki Larrimbe. "Fanzinizar": acto de desmontar un objeto, una situación o un sistema, darle un giro ideológico y volverlo a montar con los medios a tu alcance y la ayuda de tus amigos.

lo que hoy entendemos como *Data Base*. Es una DB pero también (y sobre todo) es un mapa. Un mapa en ASCII del continente americano, comenzando arriba en el Sur por Tierra del Fuego y terminando más o menos en el muro, si continuamos haciendo *scroll* hacia abajo, hacia el Norte.

Si la propuesta es comenzar una navegación desde el Sur, no puedo dejar de pensar en Charles Darwin y su tarea exploratoria en el buque *Beagle*, completando la cartografía de Tierra del Fuego, conocida hasta ese momento como "Terra Incognita". El viaje del *Beagle* permitió a Darwin estudiar las propiedades geológicas de continentes e islas y los múltiples organismos vivos y fósiles que fue encontrando en la expedición. El naturalista-dibujante-escritor fue recolectando una formidable cantidad de especímenes no conocidos hasta el momento por la ciencia, que fueron llevados luego al Museo Británico, tras un itinerario de cinco años por los mares del Sur. En su diario de expedición y en su catálogo de

```
xxx
x  x  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx
```

```
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx
```

```
xxx
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx
```

which would later serve as the basis for his Theory of Evolution.

Mackern, on the other hand, began his expedition in the cyber-seas of the south with the intention of taking notes on the (artistic?) productions being developed there on the Internet. And in those turbulent seas he certainly found a changing micro-universe, a new continent devoid of beaches, and discovered that he had a difficult task to complete - that of mapping the waters.

As I watch the scene, disturbed and shifting uncomfortably on my sofa, I grab the remote, hit the stop button and wonder: What's left of that map? How many of those descriptions proposed by the explorer still correspond to living species? How many 404 pages or cyber death certificates will we find? Of one thing I'm sure: though it still has unquestionable "scientific" value, the true value of the ship's log we see now lies in its "literary" worth, in the eye of the sailor-surfer. After all, all research is fiction.

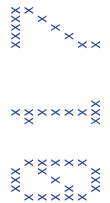
I take advantage of this pause to make myself some coffee, and as I watch the water starting to boil my thoughts turn again to the ephemeral nature of net.art and to the classic question: what should we keep?

**How can the ephemeral be made to last? The**

especímenes, tomó detalles y notas de todo lo que observó, que más tarde constituirían las bases para su Teoría de la Evolución. Mackern, por su lado, comienza su expedición por los cibermares del Sur, con el propósito de tomar nota de las producciones (¿artísticas?) que allí se estaban desarrollando para el medio de Internet. Y en esos mares turbulentos se encontrará sin duda con un microuniverso cambiante, un nuevo continente que no tiene playas, y descubrirá que deberá llevar a cabo una difícil tarea: la de cartografiar las aguas.

Mientras miro perturbado la escena, incómodo en mi sofá, tomo el control remoto, pulso *Stop* y me pregunto: ¿qué quedará de aquel mapa? ¿Cuántas de esas descripciones que propone el expedicionario seguirán correspondiendo a especies vivas? ¿Cuántas páginas 404 o partidas cibernéticas de defunción hallaremos? Lo que me queda claro es que la bitácora que estamos viendo, si bien aún tiene indudable valor "científico", es más estimable por su valor "literario", por la mirada del navegante. Después de todo, toda investigación es una ficción.

Aprovecho la pausa para hacerme un café y mientras miro el agua que comienza a hervir pienso nuevamente en el carácter efímero del arte para la Red y en la pregunta clásica: ¿qué deberíamos preservar?



### record or the clothes?

The *netart latino database* can also be viewed as a collection - a collection of links, coordinates that teletransport us to other virtual spaces but not to other times. Unlike other reproducible media such as film, photography or video, the digital medium makes no allowance for marking the passage of time. Its colours don't fade, it doesn't become blurry, its quality is not diminished. The question in this case is more radical: either it's here or it's gone.



It would seem that all collections exist for the sake of preserving the objects that comprise them from the ravages of time. But first we must take a step back and ask ourselves: How can we preserve time itself? Before we begin thinking of preservation as a topic to be debated amongst conservators and restorers, we must recall that it was the artist who first called attention to this point; indeed, the act of freezing a moment for posterity, transcending the ephemeral, could be seen as the first act of conservation. There are countless examples of the different ways in which this has been attempted, such as portrait paintings or photographic snapshots. Thus, the issue of time was ultimately woven into the medium itself, whether it be film, video, kinetic art, performance art, works-in-progress or that which concerns us here, net.art. One of

### ¿Cómo hacer perdurable lo efímero? ¿El disco o la ropa?

La *netart latino database* puede verse también como una colección. Una colección de *links*, de coordenadas, que nos teletransportan a otros espacios virtuales, pero no a otros tiempos. A diferencia de otros medios reproducibles como el cine, la fotografía o el vídeo, lo digital no deja lugar para dar cuenta del paso del tiempo. No se decolora, no se desvanece, no se degrada. La cuestión aquí es más radical: o está o ya no está.

Todo coleccionismo pareciera tener como misión preservar del paso del tiempo los objetos que lo integran. Pero previamente deberíamos ir un paso atrás y preguntarnos: ¿cómo preservar el tiempo mismo? Es que antes de ponernos a pensar en la preservación como un tema que han de debatir conservadores o restauradores, habría que recordar que fue primeramente el artista quien llamó la atención sobre este punto: la actitud de congelar un momento para la posteridad, trascender lo efímero, puede verse como el primer acto de conservación. Sobran los ejemplos sobre diferentes formas de abordarlo, como el retrato en la pintura o la instantánea fotográfica. Luego, la problemática del tiempo termina incorporándose al soporte: ya sea en el cine, el vídeo, el arte cinético, la performance, las obras en proceso y, finalmente, en lo que nos ocupa: el net.art. Uno de los planteos

the fundamental goals of art is to present us with this paradox.

Preserving an instant also entails the ability to preserve that which allows us to understand its era and its context, and this leads us to another question which could be phrased as follows: The record or the clothes?

Conservation, in association with collecting, often resembles a strange fetishism. In this line of thought, let us imagine an auction of Madonna's personal belongings. Two items are brought out for auction: a master copy of one of her LPs and the jacket she wore in one of her films. Which will we buy? Where is the music - on the record or in the jacket?

In short, what is it that we are collecting? When we see, for example, the gallery dedicated to Joseph Beuys in the Hamburger Bahnhof, which looks like a cemetery where the corpses of objects used in his performances have been laid to rest, we wonder if we are losing sight of the original intention of the work or the artist - if we are staring at the finger rather than what it is pointing at.

But this also poses another question: is the bare "artwork" enough? What about the setting in which it was presented? The perception of the zeitgeist is the setting

fundamentales del arte es presentarnos esta paradoja.

Conservar un instante implica también poder conservar aquello que nos permita entender su época y su contexto, y eso nos lleva hacia otra pregunta que podríamos definir así: ¿El disco o la ropa?

La conservación, ligada al coleccionismo, se nos presenta frecuentemente como un extraño fetichismo. En esa línea de pensamientos, imaginemos una subasta de objetos de Madonna. Salen a remate un máster de uno de sus vinilos y también la chaqueta que usó en una de sus películas. ¿Qué compraremos? ¿Dónde está la música? ¿En el vinilo o en la chaqueta?

En definitiva, ¿qué es lo que coleccionamos? Cuando vemos por ejemplo la sala del Hamburger Bahnhof dedicada a Joseph Beuys, que parece un cementerio en el que descansan los cadáveres de los objetos utilizados en sus performances, nos podemos preguntar si no estaremos perdiendo de vista la propuesta de la obra o del artista. Si no estaremos mirando el dedo y no lo que éste señala.

Pero ahora bien, ¿alcanza con la "obra" desnuda? ¿Qué pasa con el escenario en el que se desenvolvía? La percepción del espíritu de época es el entorno que nos permite imaginar su funcionamiento en el momento de su creación. La carga de sentido

xxx  
x x x x x  
x x xxx x  
xxx

xx x x x xxx

xxx  
xx x x x  
x x x x x  
xxx

that allows us to imagine how it would have been at the moment of its creation. Does the weight of meaning that we see in press clippings, in the everyday objects of Dada collages or in Fluxus works draw us closer or distance us from the original creation? When faced with a work by Nam June Paik, do we choose the video or the television set? Through what eyes will we see the already outdated Netscape 1.0 logo and its basic design twenty years from now?

One way of understanding net.art is to see it as performances or actions in a public space - the virtual public space of the Internet. Let us recall that net.art, at least in the early days, was challenged by many artists as something ephemeral that could (and should, according to some) disappear in milliseconds, like information stored in the RAM memory when the electricity goes out.

By way of exaggerating the situation, let's take this comparison to the field of theatre: how can we preserve a theatrical piece? We can imagine how a playwright would answer this question. Filming the performance is not enough; the tension existing along the line that separates presentation from representation (the fourth wall becomes the camera lens) disappears, as does the experience of real time and the feedback of interaction with the audience. Some would say it is preferable to preserve theatre in

que vemos en los recortes de periódico o en objetos cotidianos en los *collages* dadá o en obras Fluxus, ¿nos acerca o nos aleja de la propuesta original? Con qué nos quedamos ante una obra de Nam June Paik. ¿Con el vídeo o con el televisor? ¿Con qué ojos veremos el ya viejo logotipo del Netscape 1.0 y su tosco diseño dentro de 20 años?

Una de las formas de entender el net.art es verlo como performances o intervenciones en el espacio público, ese espacio público virtual que es Internet. Recordemos que el net.art, al menos en sus inicios, fue encarado por muchos artistas como algo efímero y que podía (y para algunos debía) desaparecer en milisegundos, como la información en la memoria RAM al ser interrumpida la alimentación eléctrica.

Exagerando la situación, llevemos la comparación a la esfera del teatro: ¿cómo preservar una obra de teatro? Podemos imaginar cómo contestaría esta pregunta un dramaturgo. Filmar la obra no alcanza: desaparece la tensión en la frontera entre la presentación y la representación (la cuarta pared se transforma en el lente de la cámara), desaparece la vivencia del tiempo real y el *feedback* de la interacción con el público. Algunos dirían que es preferible conservarla a través del libro. ¿Será ésta la solución para el net.art? ¿Convertirlo en texto para ser "re-presentado" por el público o por otros artistas?





books. Could this be the solution for net.art? Turn it into text to be "re-presented" by the general public or by other artists?

Each work poses a different problem to the conservator. Each work calls for a different communication strategy. How one wants to exhibit it, how one wants to reproduce it (if at all), how one wants to relate to or should interact with the audience. Before making any decisions we could, in some cases, ask the artist.

But we could also choose not to. And what if we decided to act as DJs and remixed the work? Or as playwrights and created a free adaptation of the work? Particularly if we (those of us who move in these circles) realise that, unlike other technological media, the greatest potential of the digital medium is manipulation rather than reproduction - perpetual mutation rather than invariance.

Continuing with the analogy of net.art as performance art, should we focus on safeguarding the script (by which I mean its programming, the source code, its page layout, its screens, etc.)? Or should we be more interested in saving the score (the instructions, the sheet music, the flow of actions that give meaning to the piece)?

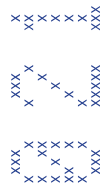
As far as the pieces are concerned, and going back to Darwin... which works should

Cada obra presenta un problema diferente para el conservador. Cada obra propone una estrategia diferente de comunicación. Cómo se quiere exhibir, cómo se quiere reproducir (si es que se quiere reproducir), cómo se quiere relacionar con el público o cómo debe interactuar con él. Antes de tomar decisiones podríamos, en algunos casos, preguntarle al artista.

Pero también podríamos no hacerlo. ¿Y si mejor actuáramos como un DJ y remixáramos la obra? ¿O como un dramaturgo e hiciéramos una versión libre de ella? Sobre todo si nos damos cuenta (quienes nos movemos en este entorno) de que lo digital, a diferencia de otros medios tecnológicos, lo que posibilita, más que la reproducción, es la manipulación. Más que la invariancia, la perpetua mutación.

Siguiendo con la analogía del net.art como performance, ¿debemos centrarnos en resguardar el *script*? Es decir, su programación, el código fuente, su puesta en página, sus pantallas. ¿O debemos poner más interés en guardar el *score*? Es decir, las instrucciones, la partitura, el flujo de acciones que conforman el sentido de la pieza.

Y en cuanto a las piezas y volviendo a Darwin, ¿qué obras conservar? ¿Las más agresivas o las más débiles? Las obras que utilizan tecnología dependen de la evolución



be preserved? The more aggressive ones or the weaker ones? The works that use technology depend on the evolution of the devices on which they are stored. These variations are the product of a kind of technological determinism in which the market dictates the survival of certain media and the disappearance of others. Art is sometimes a parallel universe where other species survive, where specimens at risk of extinction are defended and technodiversity is encouraged.

In this scenario, a work with a more complicated setup and a wide variety of technological devices that are hard to maintain is less likely to become a collector's item than other simpler specimens with more easily replaceable technology.

However, there is another factor to consider. This factor is artistic determinism, in which the artists-brands compete in the art market ecosystem and some works attract attention while others are easily forgotten. Should we preserve the ones that survive the struggle or the ones that won't?

Yet there is one question that stands out above all the others, a question that points to a final horizon for all living organisms on the Web. We could put it thus: How can we explain what the Internet was to future generations?

de los dispositivos que las contienen. Estas variaciones son producto de una suerte de determinismo tecnológico en el que el mercado determina la supervivencia de ciertos medios y la desaparición de otros. El arte es a veces un mundo paralelo donde sobreviven otras especies. Donde se intenta la defensa de los ejemplares en peligro de extinción y se promueve la tecnodiversidad.

Ante este escenario, una obra más compleja de montar, con gran variedad de dispositivos tecnológicos difíciles de mantener, determina que las posibilidades de ser coleccionada sean menores que las de otra más simple y con tecnologías más fácilmente reemplazables.

Sin embargo, hay otra variable que se debe tener en cuenta y es el determinismo artístico, en el que los artistas-marcas compiten en el ecosistema del mercado del arte y algunas obras acaparan la atención mientras que otras son fácilmente olvidadas. ¿Debemos conservar a los que sobreviven en la lucha o a los otros?

Pero sobre todas estas cuestiones hay una que prevalece, que marca un horizonte final para toda especie viviente en la Red. Podríamos expresarlo de este modo: ¿cómo explicarle a futuras generaciones qué fue Internet?

Las obras de net.art no sólo tendrán el problema de que los ordenadores y los



Net.art works will face a problem far greater than the future obsolescence of computers and browsers - the Web as we now know it will no longer exist. The already outdated TCP/IP protocols and other structures that make the Internet work will be replaced sooner or later, making it impossible (for either technical or financial reasons) for data to migrate from the old format to the new. It is something irreversible; and whether they appear in 10, 20 or 100 years, the networks of the future will be radically different. We are already moving from desktop computers to mobile browsers and geo-locators. In the same way, we will move from the current network to another to which humans will be able to connect along with machines, robots and, in all likelihood, "works of art" as well.

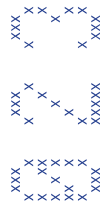
The disappearance of the Internet is inevitable, and unfortunately it cannot be replaced in the same way we replace our video devices, moving from one format to another. A Google page without the rest of the sites that make up the Web is nothing more than a series of empty instructions - a dead code, an ant without an anthill. In the same way, net.art requires the pre-existence of the net.

And in any case... why do we need to preserve them? What do artworks ask of us? They demand our attention, and we might wonder if perhaps the only reason they attract us

navegadores serán obsoletos, sino que no existirá más la Red tal como la conocemos. Los ya viejos protocolos de TCPIP y demás estructuras que dan funcionamiento a Internet tarde o temprano serán reemplazados, lo que impedirá (ya sea por motivos técnicos o económicos) la migración de datos de una versión a otra. Es algo irreversible: ya sea que suceda en 10, 20 o 100 años, las redes del futuro serán radicalmente distintas. Ya estamos pasando del ordenador de mesa a los navegadores y geolocalizadores móviles, y pasaremos de la Red actual a otra a la que se conectarán no sólo humanos sino también máquinas, robots y, seguramente, también "obras de arte".

La desaparición de Internet es inevitable. Y lamentablemente no puede ser reemplazada del modo en el que lo hacemos, por ejemplo, con los dispositivos de vídeo, pasando de un formato a otro. Una página de Google sin el resto de las páginas que conforman la Web no es más que una serie de instrucciones vacías. Un código muerto, una hormiga sin hormiguero. Del mismo modo, el arte de red necesita la preexistencia de la Red.

Y, por otro lado, ¿por qué habríamos de conservarlas? ¿Qué pretenden las obras de arte de nosotros? Demandan nuestra atención y podríamos preguntarnos si acaso no nos atraen sólo para que las conservemos. Así como podemos pensar que son las ideas las que usan al hombre para su propia reproducción.



is to make us preserve them. We might also wonder if ideas use man to ensure their own reproduction. But why do works of art want to be preserved? Is there something in them or in the imagination of society that made the author decide to give them shape and exhibit them, and later makes others want to reproduce them?

Darwin would ask: And if this were so, what would be the best tactic to guarantee their survival? The most costly and scientific practices of conservation and safekeeping, in dark climate-controlled domes sheltered from human eyes? Or compulsive hyper-reproduction by every means available? Are the best animal survivors those that best

b. The search continues for the magnetic tapes that contained the original slow-scan TV (SSTV) footage of the first Apollo moon landing. The missing material is around 700 boxes of data tapes that, in addition to telemetry, contain better-quality footage of the Apollo 11 mission than the recordings revealed to date. The inferior-quality footage is stored in the US National Archives.

defend themselves or those that reproduce the most?

This reminds me of the case of the moon landing tapes that were lost<sup>b</sup> in the NASA storage facilities. Instead of hoarding and hiding them so well that they were forgotten even by the people guarding them, wouldn't it have been better to let them circulate freely? Isn't YouTube more secure than a safe?

Pero, ¿por qué quieren preservarse las obras de arte? ¿Hay algo en ellas o en el imaginario de la sociedad que decidió al autor a darles forma y exhibirlas y luego a otros a reproducirlas?

Darwin se preguntaría: y si así fuera, ¿cuál sería la mejor táctica para asegurar su supervivencia? ¿La más costosa y científica práctica de conservación y resguardo en oscuras bóvedas climatizadas alejadas de toda mirada humana? ¿O la hiperreproducción compulsiva a través de todo medio disponible? ¿Los animales que más sobreviven son los que mejor se defienden o los que más se reproducen?

b. Las cintas magnéticas de datos que contenían las señales originales de *slow-scan TV* (SSTV) del primer alunizaje del Apollo siguen siendo buscadas. Son unas 700 cajas de cintas de datos que, además de telemetría, contienen grabaciones del Apollo 11 de mejor calidad que las conocidas hasta ahora. Las grabaciones de menor calidad permanecen almacenadas en los Archivos Nacionales de EE.UU. (*US National Archives*).

Esto me recuerda al caso de las cintas del alunizaje<sup>b</sup> perdidas en almacenes de la NASA. En lugar de atesorarlas y esconderlas hasta el punto de ser olvidadas hasta por sus propios guardas, ¿no hubiera sido mejor permitir su libre circulación? ¿No es más seguro YouTube que una caja fuerte?

Pero posiblemente todo esto no importe demasiado en unos años, ya que, quizás, en



All of this may not matter too much in a few years; in the future, works may preserve themselves and perhaps even figure out how to reproduce on their own. And perhaps we should focus more on controlling their reproduction than on their conservation. Will we build prisons for art? There are countless prisons that have been converted into museums. Will they revert to their former use? Sooner or later, advances in robotics will pose "social" problems that will need to be legislated. We can already see the first signs of attempts to research the root of the different protocols of communication and languages among machines.

Speaking of robotic art, perhaps the time will come when we must consider where we should confine the works that break the law or have behavioural problems. Will it be the museums that once again open their doors to them?

#### **Water maps, traveller's notes and Latin American flora and fauna**

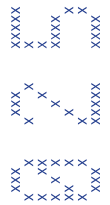
I set my steaming coffee on the small table, settle myself in front of the TV again and press play on the remote control. The tour of the *netart latino database* continues downwards - that is, moving North - and I wonder if what I'm seeing is a suggestion for a possible scientific journey or perhaps an unusual tourist guidebook. Could the

el futuro las obras se conserven solas y quizás también logren reproducirse por sus propios medios. Y quizás debamos abocarnos a controlar su reproducción más que a su conservación. ¿Construiremos cárceles para el arte? Son innumerables las cárceles que se han convertido en museos. ¿Volverán a servir como cárceles? Tarde o temprano, el desarrollo de la robótica presentará problemas "sociales" sobre los que haya que legislar. Ya comienzan a esbozarse algunas líneas de investigación al respecto a raíz de los diversos protocolos de comunicación y lenguajes entre máquinas.

Llevado al terreno del arte robótico, quizás llegue el momento en el que haya que pensar dónde confinar aquellas obras que quebranten la ley o tengan problemas de conducta. ¿Serán nuevamente los museos quienes les abran sus puertas?

#### **Mapas de agua, apuntes de un viajero y la flora y fauna latinoamericana**

Apoyo mi humeante café en la mesita, me vuelvo a acomodar frente al televisor y presiono *Play* en el control remoto. Continúa hacia abajo, es decir hacia el Norte, la navegación por la *netart latino database*, y me pregunto si lo que veo es un planteo de un posible recorrido científico o si será tal vez una infrecuente guía turística. ¿Serán los mojones las demarcaciones de una



landmarks be indications of a situationist current on a water map? Premeditated collection or fortuitous recollection? Why did the traveller choose this corner of cyberspace to make these notes, for this ship's log? What does the adjective *latino* mean?

On the TV I watch one country after another flash by - Uruguay, Paraguay, Brazil and Mexico, or rather UY, PY, BR, MX, as well as CL, PE, VE, CU. These abbreviations may seem enigmatic to us, but they are no more mysterious than using *Tachycineta leucopyga* to refer to a sparrow, a practice to which we have already grown accustomed thanks to Darwin and his colleagues.

I think about this and also about the fact that the action of museums, unlike that of an explorer, is more akin to the action of a botanical garden than to that of a nature reserve. A botanical garden is a collection of individuals selected according to curatorial criteria where the end result differs from the combinations of species found in nature. But faced with this situation, we could ask ourselves: Are the works not interrelated? Don't they dialogue, create alliances or wage war against other artworks or artists? Is it possible to isolate a work, take it out of context and still preserve its original meaning? Should we preserve individual specimens or the ecosystem?

deriva situacionista sobre un mapa de agua? ¿Una premeditada colección o una fortuita recolección? ¿Por qué para realizar estos apuntes, para esta bitácora, el viajero ha elegido este rincón del ciberespacio? ¿Qué significa el adjetivo "latino"?

En la TV puedo ver cómo se suceden Uruguay, Paraguay, Brasil, México o mejor dicho UY, PY, BR, MX y también CL, PE, VE, CU. Siglas que al principio nos pueden parecer enigmáticas pero no más que llamar *Tachycineta leucopyga* a una golondrina, procedimiento al que ya nos hemos acostumbrado gracias a Darwin y sus colegas.

Pienso en esto y también en que la acción de los museos, a diferencia de un explorador, es más parecida a la de un jardín botánico que a la de una reserva natural. Un jardín botánico es una colección de individuos elegidos por un criterio de conservación cuyo resultado difiere del entramado de especies que encontramos en la naturaleza. Pero ante esto podríamos preguntarnos: ¿no se interrelacionan las obras? ¿No dialogan, generan alianzas o batallan contra otras obras o artistas? ¿Es posible aislar una obra, sacarla del contexto y que siga significando lo mismo? ¿Hay que preservar a los individuos o al ecosistema?

¿O será la acción de los jardines botánicos y de los museos de arte la de generar nuevos hábitats para algunos individuos



Or is the action of botanical gardens and art museums that of generating new habitats for certain individuals and exchanges between the different ecosystems?

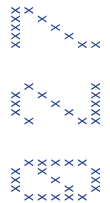
I stretch my legs out on the sofa. Now EC, SV, PR and AR are scrolling by. Latin American - a theme that takes us back to the botanical/ zoological garden versus nature reserve debate. Are we seeing a garden with Latin American flora and fauna? For, in their natural state, Latin American flora and fauna do not exist, just as English-speaking flora and fauna do not exist. It is an artificial construct that can be used for educational purposes, just like botanical or zoological gardens. Indeed, collections of Latin American art are often configured as guided tours through a dangerous and exotic universe. Latino, in this sense, is a word similar to barbarian - an adjective that aims to define a group based on negation, namely "the others". The "others" in America.

I turn up the volume a bit - by the way, the soundtrack is in Spanish. Bambozzi, Matuck, Suter, Imasaka, Weskamp, Barragán, Leão and Mackern are some of the names I hear. Unlike other regions, where language usually goes hand-in-hand with cultural identity, in the region called Latin America languages are merely "inter-tribal" tools of communication that the various aboriginal peoples, Spaniards and other immigrants from Germany, Italy, Syria or Japan used

e intercambios entre los diferentes ecosistemas?

Estiro mis piernas en el sofá. Ahora siguen EC, SV, PR, AR. Lo latinoamericano. Un tema que nos retrotrae a la discusión acerca del jardín botánico o zoológico versus la reserva natural. ¿Estaremos en presencia de un jardín con flora y fauna latinoamericana? Porque, en estado natural, la flora y la fauna latinoamericana no existen, como no existen la flora y la fauna angloparlante. Es una construcción artificial que puede llegar a servir con fines didácticos, como los jardines botánicos o los zoológicos. Tanto que las colecciones de arte latinoamericano suelen constituirse muchas veces como un paseo controlado sobre un universo peligroso y exótico. Latino, en este sentido, es un vocablo similar al de bárbaro. Un adjetivo que pretende conformar un conjunto por la negación: "los otros". Los "otros" en América.

Subo un poco más el volumen que, por cierto, está en castellano. Bambozzi, Matuck, Suter, Imasaka, Weskamp, Barragán, Leão, Mackern son algunos de los nombres que escucho. Y es que a diferencia de otras regiones en donde el idioma suele ser un elemento ligado a la identidad cultural, en la región que se da en llamar Latinoamérica, las lenguas son sólo una herramienta de comunicación "intertribal" que han utilizado para entenderse los diferentes pueblos



to understand one another. The significant thing is that Spanish, the most widely used "inter-tribal" language in the region, while retaining its status as a vehicular language not linked with cultural identity, has become the mother tongue of some 350 million people and the second most spoken language in the world. Rather than posing an issue of identity or seeking to create an artificial cultural production with common traits (as Non-Latin America tries so hard to do), this represents a clear opportunity in the opposite sense - a chance to make the most of differences and the possibilities of sharing and collaboration thanks to a powerful tool that acts as a bridge between us.

```
xxx
x  x
x  xxx
x  x  x
xxx
```

```
xxx
x  x
x  x
x  x
xxx
```

```
xxx
x  xx
x  xx
x  xx
xxx
```

The telephone rings and I hit pause. Like all of these travel tapes, I know I won't ever watch the whole thing; I know that every time I watch it again I will notice something different, and there will always be something left unseen. I will never find out whether or not Darwin will stay lost on the southern seas, whether Mackern will continue to collect indigenous species on his constant expeditions, or whether his descriptions and markings on the map will save me from certain shipwreck in the fearsome waters of *latino-cyberspace*.

originarios, los españoles y el resto de los inmigrantes, alemanes, italianos, sirios o japoneses. Lo significativo es que por ejemplo el castellano, la lengua "intertribal" más difundida en la región, si bien conserva esa característica de lengua-herramienta no identitaria, se haya convertido en lengua materna para 350 millones de personas, siendo la segunda lengua más hablada en el mundo. Ante esto, más que plantear una cuestión de identidad o buscar artificialmente una producción cultural con rasgos comunes (como se intenta profusamente desde Nolatino América), resulta clara la oportunidad en el sentido contrario, es decir, la de aprovechar las diferencias y las posibilidades de intercambio y colaboración gracias a una herramienta poderosa que nos sirve de puente.

Suena el teléfono y pulso la pausa. Como todas esas cintas de viajes, sé que no llegaré a verla hasta el final, que cada vez que la vuelva a ver notaré algo diferente y que siempre quedará algo que aún no he visto. No sabré finalmente si Darwin seguirá o no perdido en los mares del Sur, si Mackern seguirá recopilando especies autóctonas en sus continuas navegaciones y si sus descripciones y sus anotaciones en el mapa me salvarán de un naufragio seguro en las temidas aguas del ciberlatinoespacio.



xxx  
x x x x x  
x x xxxxx  
xxx

xxx  
x x x  
x x xxxxx

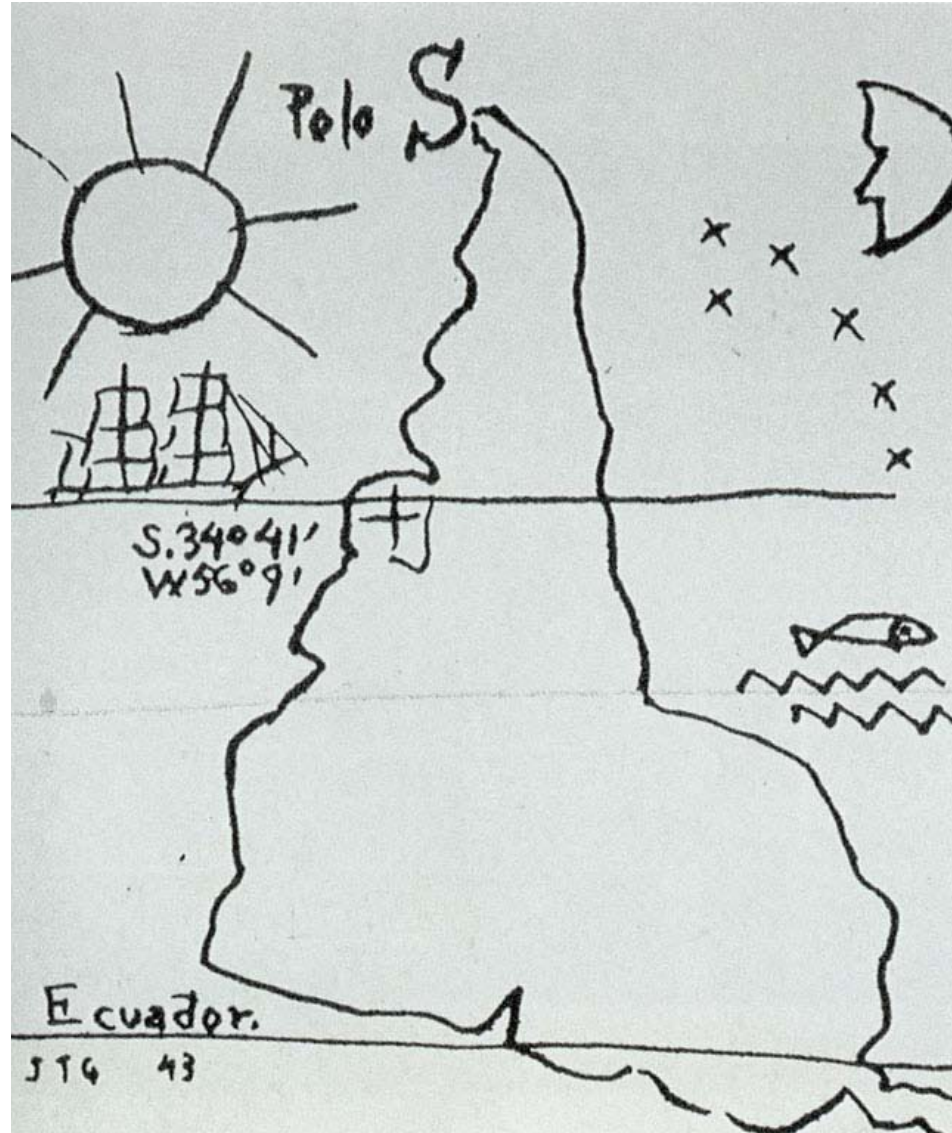
xxx  
x xx x  
x xx x  
x xx x  
xxx

```
xxx  x  xx  x
x  x  x  x  x
xxx  x  xx  x
x  x  x  x  x
xxx  x  xx  x
x  x  x  x  x
xxx  x  xx  x
x  x  x  x  x
xxx  x  xx  x
x  x  x  x  x
```





a. The inverted map of Latin America is a creation of the Uruguayan artist Joaquín Torres García. In it, he proposes a change in cultural geopolitics based on the metaphor of the North (as a guide or goal to achieve) and the geographic location of Latin America. "I said School of the South; because, in reality, our North is the South. There should be no North for us except the polar opposite of our South. That is why we now turn the map upside-down, thus giving us a true notion of our position rather than seeing ourselves as the rest of the world wishes. From now on, the tip of America, stretching outward, insistently points to the South, our North." Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires.: Poseidón, 1943. <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres/sur.html>



a. El mapa invertido de América Latina es una creación del artista uruguayo Joaquín Torres García, mediante la cual propone un cambio en la geopolítica cultural, a partir de la metáfora del Norte (como guía o meta a conseguir) y la ubicación geográfica de América Latina. Cito: "He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro Norte es el Sur. No debe haber Norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, se ñ a l a insistentemente el Sur, nuestro Norte." Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*, Bs. As.: Poseidón, 1943. <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres/sur.html>

*netart latino database*  
El mapa invertido<sup>a</sup> del net.art  
latinoamericano[DOC]

*netart latino database*

The inverted map<sup>a</sup> of Latin American  
net.art [DOC]

lila pagola

Artworks are the product of historical circumstances: a moment, certain people or a context that stimulates and welcomes a message and with which the artist seeks to interact. Historically speaking, "context" was synonymous with shared time-space; but

**b.** All cultural productions travel paths outside their place of origin once they begin to circulate. However, those processes pick up speed and spread

since the emergence of different devices of technological mediation for cultural productions, these creations have exponentially extricated themselves<sup>b</sup> from their original "context" to embark

Las obras de arte son producto de una coyuntura histórica: un momento, unas personas, un contexto que estimula y recepta un mensaje y con el cual el artista busca interactuar. Históricamente, "contexto" era

**b.** Todas las producciones culturales recorren itinerarios independientes de su origen una vez que empiezan a circular. Sin embargo, esos procesos se acentúan

sinónimo de espacio-tiempo compartido, pero desde la introducción de diferentes dispositivos de mediación tecnológica para las producciones culturales, éstas se han ido independizando<sup>b</sup> de forma exponencial de su "contexto" de origen



more quickly in the digital media, in direct proportion to their ubiquity and simultaneity.

on rushing currents of circulation and dialogue with different cultural communities, historical moments and generations of audiences.

en velocidad y propagación en los medios digitales, en relación directa con su ubicuidad y simultaneidad.

para comenzar rápidas derivas de circulación y diálogo con diferentes comunidades culturales, momentos históricos y generaciones de receptores.

When we refer to artistic practices that originated in a certain region of the world, the most paradoxical of those mediation technologies is probably the Internet: In what sense is broadcasting "from" Latin America significant or does it define something "specific" (recognisable, unique) in artistic practices on the Net?

c. [http://es.wikipedia.org/wiki/Protected\\_Geographical\\_Status](http://es.wikipedia.org/wiki/Protected_Geographical_Status) (abbreviated DOC in Italy and Portugal)

What motivated the use of this "designation of origin" [DOC<sup>c</sup>]? Is it a proud assertion intended to overcome some stigma attached to artists, Latin American or otherwise? Is there

really a *Latin American* way of existing/acting online?

Cuando nos referimos a prácticas artísticas originadas en una región del mundo, probablemente la más paradójica de esas tecnologías de mediación sea Internet. ¿En qué sentido importa o define algo "específico" (reconocible, particular) en las prácticas artísticas en red el emitirse "desde" Latinoamérica? ¿A qué respondería el uso de

c. [http://es.wikipedia.org/wiki/Denominaci%C3%B3n\\_de\\_Origen](http://es.wikipedia.org/wiki/Denominaci%C3%B3n_de_Origen)

esta "denominación de origen" [DOC<sup>c</sup>]? ¿Es una reivindicación frente a algún estigma que marca a los artistas, dentro o fuera de Latinoamérica? ¿Se puede hablar de un

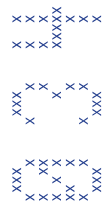
modo de ser/hacer en red latinoamericano?

### *contemporary art as viewed with a socio-historical-political GPS*

In general, contemporary artworks enjoy a particular status in culture that was inherited from a historical tradition upon which they rest. They may continue this tradition, attempt to destroy it, crack

### *arte contemporáneo visto con un GPS socio-histórico-político*

Las obras de arte contemporáneo, en general, disfrutan de un estatus particular en la cultura, heredado de una tradición histórica sobre la cual se posicionan, continuándola o intentando destruirla, fisurarla o pasarla por alto como si no existiese, pero, en



it or ignore its very existence; but in any case, they appeal to that tradition to define themselves and set themselves apart from other cultural productions (for example, contemporary creations that do not call themselves "art" and historical productions). It is evident that tradition continues to operate through its multiple agents, even when there is no thread of continuity uniting the "artworks" of the past (auratic art) and contemporary pieces other than systematic self-criticism.

To simplify things a bit, we could say that in Latin America the underlying tradition

d. The phenomenon of the study of western art history as practiced in academies and universities, using reproductions of works that most artists have never seen in person, deserves an essay apart. This manner of studying the arts propitiates the mythification of discourses that often fail to properly examine and critique the role of the word as mediator of an experience. The digitisation of certain collections

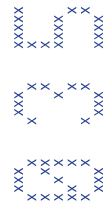
that makes works of art "exist" as such is no minor issue. That tradition cannot boast 500 years of history or "real" presence<sup>d</sup>, not even the past 200 years of independence; and in many contexts, it co-exists with artistic practices - both traditional and new - that are widespread and based on categories that have nothing to do with western concepts (such as unique and finished piece, artist, beauty, etc.). Many of them have subsequently been

cualquier caso, apelando a aquella tradición para definirse y diferenciarse de otras producciones culturales (las contemporáneas que no se identifican como "arte", por ejemplo, y las históricas). Es evidente que la tradición sigue operando a través de sus múltiples agentes, aun cuando no haya continuidad entre las "obras de arte" del pasado (aurático) y las contemporáneas, excepto la de la autocrítica sistemática.

Simplificando, podemos decir que, en Latinoamérica, la tradición de referencia que hace que "existan" las obras de arte

d. Un ensayo aparte merecería el fenómeno del estudio de la historia del arte occidental que se practica en academias y universidades a partir de reproducciones de obras que la mayor parte de los artistas no ha visto en persona. Esa condición del estudio de las artes contribuye a discursos mitificadores y escasamente críticos de la relación entre la palabra y la obra como mediadora de

como tales no es un dato menor: esa tradición no tiene 500 años ni presencia "real"<sup>d</sup>, ni siquiera en los últimos 200 de independencia, y, en muchos contextos, coexiste con prácticas artísticas -tradicionales y nuevas- muy extendidas, basadas en categorías totalmente diferentes a las occidentales (tales como obra única y acabada, artista, belleza, etc.), muchas de ellas incluidas y adjetivadas por Occidente a posteriori, como "obras de arte",



now available online has changed this situation for the better, even allowing access to materials that were previously not available in book format (for example, the facsimiles of the Dada journal *The Blind Man*).

together everything that manages to achieve a degree of syncretism halfway between wild exoticism and what the First World is capable of digesting, and calling it "Latin American art".

Questions about identity in Latin American art - though generalising the processes of such a large and culturally diverse region is fraught with risk - began to emerge roughly around the same time as the national states consolidated their positions and shed their 19th-century past, a process that took place around the 1940s. This syncretism that is usually called "Latin American art" is a form of identification by contrast, forced by the heterogeneity of the self or the absence of a more defined identity in which suitable expression could be found during the gradual process of decolonisation that Latin America experienced in the 20th century. Argentina is the perfect example of the degree to which identity is synonymous with hybridisation.

classified and described by the west as "popular-folk-ethnic" "works of art."

Many of these practices, updated by contemporary artists, have stigmatised the cultural diversity of Latin America by slapping on a "for-export" label, lumping

una experiencia. La digitalización de algunas colecciones disponibles *online* ha modificado favorablemente esta situación, permitiendo el acceso incluso a materiales que no están disponibles en formato de libro (por ejemplo, los facsímiles de las revistas *dadá The Blindman*)

"popular-folklórico-étnico".

Muchas de estas prácticas, actualizadas por artistas contemporáneos, han estigmatizado la diversidad cultural de Latinoamérica bajo una denominación *for-export* que engloba como "arte latinoamericano" todo aquello que logra un grado de sincretismo

situado a medio camino entre lo exótico-salvaje y lo asimilable desde la experiencia del Primer Mundo.

Las preguntas sobre la identidad en el arte latinoamericano, si bien es muy arriesgado generalizar los procesos de una región tan amplia y diversa culturalmente, coinciden a grandes rasgos con el surgimiento de estados nacionales consolidados que se desprenden de su pasado decimonónico, proceso que situamos alrededor de la década de los años cuarenta del siglo XX. Este sincretismo que suele denominarse "arte latinoamericano" es una identificación *por contraste*, forzada ante la heterogeneidad del ser o la omisión de una identidad más definida en la cual reconocerse en ese proceso de paulatina descolonización que transitó Latinoamérica en el siglo XX. Para señalar hasta qué punto "identidad" es





In this country, the pre-Columbian tradition is almost imperceptible in local experiences and less well-preserved than the scant remnants of its colonial past; as a result, "native" is an abstract reference, almost as academic as the Protestant Baroque or Renaissance in Europe.

Three complex exceptions are Mexico, Peru and Bolivia, whose pre-Hispanic tradition is a living and multitudinous practice although its core aspects have been rendered invisible to "art".

Jumping ahead to the question on everyone's mind: is net.art just another of these exported forms of classification operating on local practices, which have yet to adjust to the true reality and outlook of the world? It would seem that the problem is not so simple that it can be reduced to "just another case" of cultural penetration (always considering this act in terms of negotiation).

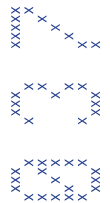
The Internet is a global medium, and having bridged the access gap - a highly relevant fact - we now have abundant examples of appropriation practices that have managed to objectify technology's potential to strengthen its networks, exchanges and the scope of its messages. The potential communicative effect is only limited by the abilities of the parties involved (artists and audience, in this case), including

sinónimo de "hibridación", sirva el ejemplo de Argentina: la tradición precolombina es muy exigua en experiencias locales y está menos conservada que el también pequeño pasado colonial, por lo tanto, "lo nativo" es una referencia abstracta, casi tan libresca como el Renacimiento o el Barroco protestante de Europa.

Excepciones complejas podemos hacer de los casos de México, Perú y Bolivia, cuya tradición prehispánica es una práctica viva y multitudinaria, aunque invisibilizada para el "arte" en lo esencial.

Para adelantar la pregunta que está en el aire: ¿es el net.art una más de estas formas exportadas de clasificación que operan sobre prácticas locales que no terminan de ajustarse a la propia realidad y visión del mundo? Pues parece que el problema no es tan simple que pueda reducirse a un "ejemplo más" de penetración cultural, considerando este proceso siempre en términos de negociación.

Internet es un medio global y, salvada la brecha de acceso, un dato relevante, tenemos ya abundantes ejemplos de prácticas de apropiación que han logrado objetivar las posibilidades de la tecnología para potenciar sus redes, sus intercambios, el alcance de sus mensajes. El efecto de comunicación posible sólo está limitado por las habilidades de los interlocutores



those that allow them to understand the very spatiotemporal position from which they are broadcasting and the context with which they dialogue: a kind of cultural GPS.<sup>e</sup>

e. Global Positioning System.

about netart latino database: *File or work of art?*

Before analysing the mapped set of works, let us review our source. Is it a typical file or does it have features that make it a message in and of itself? The *netart latino database* (hereinafter NALD) is accessed in an atypical manner - via the inverted map, drawn in ASCII. Although he is not specifically mentioned, the inverted map is actually a remake of a drawing by Joaquín Torres García, a Uruguayan artist and prominent figure in the field of "Latin American" art theory. Yet above all, the map is also a vital and self-evident icon for the artists and audiences attempting to decipher the complexity of cultural geopolitics.

The use of ASCII-art is another subtle reference, in the field of art and technology, to the recourse to minimal technological resources: lightweight, compatible, limited, retro look=low-tech. To quote Brian himself: "Is the 'low-tech' made in Europe similar to the 'low-tech' made in Latin America? They appear to be the same, but I think

(artistas y público en este caso), incluidas aquéllas que les hacen comprender la propia posición espacio-temporal desde la que emiten y el contexto con el que dialogan: una suerte de GPS<sup>e</sup> cultural.

e. Global Positioning System: sistema de posicionamiento global.

acerca de netart latino database: *¿un archivo o una obra?*

Antes de analizar el conjunto de obras *cartografiado*, revisemos nuestra fuente: ¿se trata de un archivo típico o tiene características que lo convierten en un mensaje en sí? La *netart latino database* [en adelante, NALD] tiene una forma de acceso atípica: el mapa invertido, dibujado en ASCII. Sin explicitarlo, el mapa invertido es una *remake* de un dibujo de Joaquín Torres García, artista uruguayo que constituye un referente para el pensamiento sobre el arte "latinoamericano". Pero, además y sobre todo, el mapa es un icono clave y autoevidente para los autores y receptores que intentan dilucidar la complejidad de la geopolítica cultural.

El empleo del ASCII-art es otro guiño, en el campo del arte y la tecnología, que hace referencia a la elección de usar los mínimos recursos tecnológicos: liviano, compatible, limitado, estética retro=*low-tech*. Citando



f. <http://netart.org.uy/interviews/demain.htm> Interview by Benjamin Bibas. Cinémas de demain / Centre Pompidou: fluctuat.net / Tour du monde du web 2003

clear (there are no date stamps indicating when the links were added to the database), but that process is always accumulative insofar as the author decides - undoubtedly - to leave the faulty links (the 404 errors

g. Two examples: the website <http://sentido.ahiros.com.ar/> was originally under the domain name <http://www.sentido.net>. There is also a form for sending or CORRECTING URLs, proof of the author's desire to keep the database operational.

than answers.

The contents of NALD were partially configured via a form where visitors could recommend sites. In addition to the suggestions - or rather as an initial procedure - the author added the projects that interested him when

that one 'works' from 'shortage' whereas the other 'fashions' due to 'over-saturation'... Is it the same thing?"<sup>f</sup>

Moreover, the NALD was built up over time (2000-2005). This is not made

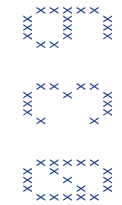
of offline works, but he does correct URL changes<sup>g</sup>) as a record of the fate of net. art projects launched "from" Latin America. The percentage of offline sites compared with the total number of links is now quite high, and the first visit may soon become very frustrating and contradictory, offering more questions

al propio Brian: "¿El *low-tech* trabajado desde Europa es similar al *low-tech* trabajado en Latinoamérica? Parecen ser lo mismo, pero creo que unos 'trabajan' a partir de la 'carencia', mientras otros 'elaboran' a partir de la 'sobresaturación' (...). ¿Es esto lo mismo?"<sup>f</sup>.

La NALD, además, se ha construido en el tiempo (2000-2005) sin que ello esté aclarado (no hay indicios de la fecha en la que los enlaces fueron agregados a la base de datos), pero ese proceso es siempre acumulativo, en tanto que el autor decide, sin duda, dejar los enlaces muertos (los errores 404

g. Dos ejemplos: la web <http://sentido.ahiros.com.ar/> originalmente estaba en el dominio <http://www.sentido.net>. Además, hay un formulario de envío o CORRECCIÓN de URLs, lo cual indica la voluntad del autor de mantener funcional la base de datos.

y contradictoria, con más preguntas que



he came across sites, while surfing or in real space-time.

h. <http://www.arteuna.com/>  
i. <http://www.findelmundo.com.ar/>  
j. <http://liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/alonso.htm>  
k. [http://aleph-arts.org/doble\\_vinculo/constelacion.html](http://aleph-arts.org/doble_vinculo/constelacion.html)

This last fact would enable us to compare the NALD with other "curatorial" online art projects of the early years, such as those of *arteuna*<sup>h</sup>, *findelmundo*<sup>i</sup>, the show curated by Rodrigo Alonso in 2000<sup>j</sup> for the 2nd Art and Digital Media Symposium in Cordoba or the *doble*

*vínculo* project<sup>k</sup> in 2001 curated by José Luis Brea.

Yet such a comparison is a stretch at best, because the NALD is a kind of manifesto by the author, who speaks through the works and 404 errors. It goes beyond the mere intention to temporarily point the way to a series of works (an exhibition or e-show) or promotion and dissemination in the manner of a ubiquitous museum open 24/7.

Finally, if we still have doubts, the "about" section only informs us of who authored

1. Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte del concepto*. 1974. Edic. Comunicación. Madrid. Marchán Fiz introduced this differentiation of conceptual art as

the compilation, with no dates or explanations. As a file, it closely resembles a conceptual piece: ideological conceptualism<sup>1</sup>, Latin American style?

respuestas para ofrecer.

Con respecto a su conformación, la NALD tiene un formulario para que los visitantes puedan sugerir sitios. En paralelo a las sugerencias –o más bien como procedimiento inicial– el autor agregaba los proyectos que le interesaban cuando se encontraba con ellos, navegando o en el espacio-tiempo real.

Esto último nos permitiría comparar la NALD con otros proyectos de comisariado de arte en Internet

h. <http://www.arteuna.com/>  
i. <http://www.findelmundo.com.ar/>  
j. <http://liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/alonso.htm>  
k. [http://aleph-arts.org/doble\\_vinculo/constelacion.html](http://aleph-arts.org/doble_vinculo/constelacion.html)

de la primera época, como los de *arteuna*<sup>h</sup>, *findelmundo*<sup>i</sup>, la muestra comisariada por Rodrigo Alonso en 2000<sup>j</sup> para las Segundas Jornadas de arte y medios digitales de Córdoba o el *proyecto doble vínculo*<sup>k</sup> de 2001, comisariado por José Luis Brea.

Pero tal comparación resulta forzada, porque la NALD es una suerte de manifiesto del autor que habla a través de las obras y de los errores 404. Excede el propósito de señalización temporal de un conjunto de obras (una muestra o e-show) o de la promoción y difusión al modo de un "museo" ubicuo abierto 24 horas al día y 7 días a la semana.



expressed in Latin America in the 1970s, when the volatile socio-political context ("with revolution just around the corner") surfaced in the preoccupations of artists as a "theme" in contrast to the linguistic approach adopted in Europe and the USA.

from (or created and kept in the case of objects), which is usually the same location as its broadcaster (with notable exceptions for certain objects from Latin America, an unfortunate historical curse). "Place", like "object" or "geographic-political boundaries", is an inoperable concept in cyberspace. So why must we determine the place of origin of a message that exists in nowhere land?

When dealing with intangible creations, the pertinence of a question about what identifying traits we can find in net.art works created "from" Latin America makes

m. There is also the technical matter of where the information is really "located", on the servers.

## *Internet art "located" in Latin America*

The first challenge of this analysis is defining the outline, based on the inverted map, exactly as the NALD proposed it. The origin of a communication is usually determined according to the place where it is broadcast

the artist's place of origin a factor of consideration. However, the same does not apply to the work itself, which can be accessed anywhere in the world.<sup>m</sup>

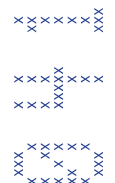
1. Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte del concepto*. 1974. Edic. Comunicación. Madrid. Marchán Fiz introduce esta diferenciación del arte conceptual en su forma de darse en Latinoamérica en los años 70, donde el contexto socio-político de efervescencia ("con la revolución a la vuelta de la esquina") aparece en las preocupaciones de los artistas como "tema" en contraste con el enfoque lingüístico de Europa y EE.UU.

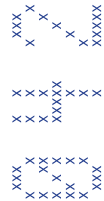
cual lo ha propuesto la NALD. El origen de una comunicación se fija habitualmente en relación con su lugar de emisión (o de realización y conservación en el caso de los objetos), que suele coincidir con el de su emisor (con notables excepciones para algunos objetos de Latinoamérica, mal histórico que nos pese). "Lugar" es un concepto inoperante en el ciberespacio, igual que "objeto" o "límite geográfico-político". ¿Para qué establecer entonces el lugar de origen de un mensaje que está en un no-lugar?

Por último, si nos quedan dudas, el "acerca de" sólo nos indica la autoría de la recopilación, sin fechas ni explicaciones. Como archivo, se parece mucho a una obra conceptual: ¿conceptualismo ideológico<sup>1</sup> a la latinoamericana?

## *arte en Internet "situado" en Latinoamérica*

El primer problema de este análisis es definir el recorte, apoyado en el mapa invertido, tal





n. On the NALD map there are numerous examples of this problem: Raúl Ferrera Balanquet (located in Cuba on the map) was born in Havana, studied in the USA and lives in Mexico. Another similar case is Eduardo Navas, located in El Salvador, where he was born and educated until emigrating to the USA where he now lives and works. Iván Marino is Argentinean but lives and works in Spain. A slightly different case is Gerardo Suter, Argentinean by birth but a resident of Mexico since 1970.

place of origin, though it is a choice made by the artist that involves factors such

ñ. For a more detailed analysis of the choices of domain names, see Lila Pagola. *Net.art | arte en red. Recorrido por algunas prácticas artísticas en red en Latinoamérica.*

Classifying artists "strictly" by place of origin leads us to another phenomenon or problem. In many cases, the works were not created in their native countries,<sup>n</sup> and in others the artists have emigrated to international art hubs, a trend that characterises the education and careers of "established" Latin American artists. To render the "broadcasting location" even more irrelevant, there are many artists who identify themselves as coming from one country but have emigrated and/ or produced the work in question in another. Nor does the project's domain name<sup>ñ</sup> necessarily indicate

as national identity, maintenance costs, prestige associated with a domain, etc. In some cases, a change in domain name is a sign of success (getting one's own) or lack of interest (moving

Tratando con obras inmateriales, la pertinencia de una pregunta acerca de qué marcas podemos encontrar en las obras de net.art realizadas

m. Además de la cuestión técnica de la "ubicación" real de la información en los servidores.

"desde" Latinoamérica sitúa como criterio la identificación de origen del artista, ya no de la obra, que es accesible globalmente<sup>m</sup>.

Organizar la clasificación por la "estricta" procedencia del artista

n. En el mapa de la NALD hay múltiples ejemplos de este problema: Raúl Ferrera Balanquet (localizado en Cuba en el mapa), nació en La Habana, estudió en EE.UU. y vive en México. Otro ejemplo similar es Eduardo Navas, ubicado en El Salvador, su lugar de nacimiento y educación hasta emigrar a EE.UU., donde vive y trabaja. Iván Marino es argentino pero vive y produce en España. Una identificación diferente hace Gerardo Suter, argentino de nacimiento que vive en México desde 1970.

ñ. Para un análisis

nos lleva a otro fenómeno o problema: las obras, en muchos casos, no han sido realizadas en los países de origen<sup>n</sup> o algunos artistas han emigrado a los centros del arte internacional, en una dinámica que caracteriza la formación y las carreras de los artistas latinoamericanos "reconocidos". Para invalidar todavía más el criterio "lugar de emisión", hay muchos artistas que se identifican con una nacionalidad de origen pero que han emigrado y/o producido la obra

http://www.liminar.com.ar/netart

to a sub-domain that is harder to remember). The language of many net.art works is English, though a few have bilingual versions. This phenomenon, also found in other geographic contexts, is not exactly the same as what we witnessed earlier in the field of "Latin American" video art. In the latter case, the artists began to move towards making English the primary language of their pieces (subtitled in Spanish if the artist wished) as a strategy to compete in foreign contests.

As Laura Baigorri pointed out in "Artistas Latinos Making Global Art,"<sup>o</sup> Anglo-dependency is a characteristic of the Internet that affects all non-English speakers, whether or not they are artists.

However, it is important to note the degree of implicit contradiction, in terms of the choice of language, which exists in net.art. This medium was born of the artist's quest for a medium that could create inclusive proposals which aspired to connect with a wide audience and overcome the characteristic endogamy of the "real" art world, eliminating the need for intermediaries in the dissemination of art - and in pursuing this goal, the choice of language is a major decision that

más detallado de las elecciones en relación con el dominio, véase Lila Pagola. *Net.art / arte en red. Recorrido por algunas prácticas artísticas en red en Latinoamérica.* <http://www.liminar.com.ar/netart>

en cuestión fuera de su país. Tampoco el nombre de dominio<sup>n</sup> del proyecto señala necesariamente a la procedencia, si bien es una elección del artista en la que confluyen factores como identificación nacional, costo de mantenimiento, prestigio asociado a un dominio, etc. En algunos

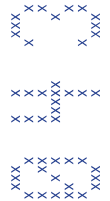
casos, el cambio de dominio es signo de éxito (tener uno propio) o de falta de interés (pasar a un subdominio más difícil de recordar).

El idioma de muchas obras de net.art es el inglés y algunas -pocas- tienen versiones bilingües. Este fenómeno, que aparece también en otros contextos geográficos, no es exactamente coincidente con el que ya se diera en el terreno del videoarte "latinoamericano": los artistas empezaron a optar por hacer del inglés el primer idioma de las piezas (subtitulando al español a criterio del autor) como estrategia para competir en certámenes extranjeros.

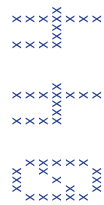
o. Baigorri, Laura y Cilleruelo, Lourdes. *Net.art.* op.cit.

Como indica Laura Baigorri en "Artistas Latinos Making Global Art"<sup>o</sup>, la *anglodependencia* es una

característica de la Red que afecta a todos



will condition any possible effect on the target audience. Like the Internet and its unique language, it is an access interface for potential viewers, with significant implications for any communicative ambitions based on verbal resources that aim to produce meaningful effects through words. The arguments in favour of English as the preferred language include its status as the *lingua franca* of the Web and the fact that, even when speaking in Spanish, English words are inevitably imported to communicate the Internet culture.



So where does the identification with Latin America come from? It doesn't come from the location of the work or of the author, from the artist's place of birth or from language. It is a cultural manner of being, relatively capable of being *translated*. Let us review some of the processes that have shaped this cultural "manner of being".

*then and now: the Diaspora [déjà vu, hybridisation and broadened horizons]*

During the construction of the recently pacified republics of Latin America in the late 19th century, culture and education were two main pillars of government policy. These new administrations were markedly liberal in the economic arena and conservative in the political sphere. Art academies, which were

los no-hablantes de ese idioma, artistas o no.

Sin embargo, con respecto a la elección del idioma para el net.art, es preciso señalar un grado de contradicción implícita surgido de la elección por parte de los artistas de un medio que permite propuestas inclusivas que aspiran a encontrarse con un público amplio y trascender la endogamia propia del mundo del arte "real", dejando de lado como mínimo a los intermediarios de la difusión del arte. Para esa meta, el idioma es una elección primera y determinante de cualquier efecto posible en los destinatarios. Es una interfaz de acceso –como lo es el medio Internet y su propio lenguaje– para el público potencial e implica un condicionamiento fuerte para toda aspiración comunicativa que se apoye en recursos verbales y pretenda producir efectos de sentido desde la palabra. Podemos alegar a favor de la preferencia por el inglés su carácter de "lingua franca" de la Red y el hecho de que aún hablando en español, las palabras en inglés se filtrarían de cualquier modo para poder comunicar la cultura de Internet.

¿En qué radica la identificación con Latinoamérica? No es localización de la obra, ni del autor, ni su lugar de nacimiento, ni el idioma. Es un modo de ser cultural, relativamente susceptible de ser "traducido". Revisemos algunos procesos de conformación de ese "modo de ser" cultural.



few and usually founded by foreign artists living in the country, touted "studies abroad" in Europe (Rome, Paris) as a necessary part of any well-rounded artist's training. Consequently, influenced by the European master chosen for instruction and the travelling artist's own social interactions and preferences, upon their return the students would introduce new trends. These were generally controversial and shocked the sensibilities of the local inhabitants, who were still 20 or 30 years behind the rest of the world; even the European tradition which the presented innovations sought to challenge was only partially familiar to the "general" public.

Many Latin American artists travelled to Europe in the early 20th century and made contact with the artists of the historical avant-garde movements, and these contacts gave rise to "hybrid" introductions of Cubism, Futurism<sup>p</sup> and Surrealism, among others. I call them hybrids because they were almost exclusively regarded as formal innovations,<sup>q</sup> removed from the criticism of artistic tradition or the social role of art which motivated their European counterparts.

p. [http://www.pettoruti.com/h\\_autor.htm](http://www.pettoruti.com/h_autor.htm).  
q. <http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/juanitoyramona/Berni.htm>

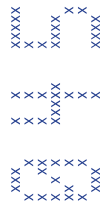
### *antes y ahora: la diáspora [déjà vu, hibridación y horizontes ampliados]*

En la construcción de las repúblicas recién pacificadas de fines del siglo XIX en Latinoamérica, la cultura y la educación fueron dos de los ejes centrales de las políticas de los gobiernos, de marcado signo liberal en lo económico y conservador en lo político.

Las academias de arte, pocas y llevadas adelante en general por artistas extranjeros que residían en el país, alentaban el "viaje de estudio" a Europa (Roma, París) como un ritual necesario para completar la formación de los artistas. De ese modo, en función del maestro europeo elegido como tutor y de las interacciones sociales y preferencias del artista que viajaba, a su regreso se introducían nuevas tendencias, en general polémicas para la sensibilidad del medio local, cuyo reloj atrasaba de 20 a 30 años y donde incluso la tradición europea con la que se confrontaban las innovaciones presentadas era parcialmente conocida por el público "general".

Muchos artistas latinoamericanos viajan a Europa a principios del siglo XX y entran en contacto con los artistas de las vanguardias históricas, y de esos contactos surgen introducciones

"híbridas" del cubismo, el futurismo<sup>p</sup> o el



This academic practice - the European study tour - gradually disappeared as art education ceased to be a field of pioneers and began to expand and flourish with museums, exhibitions, galleries, a few art publications, etc.

r. The trip to Rome and Paris, the highest aspiration of 19th-century art students, was an initiation journey to "drink from the original fountain" of western art, to see with their own eyes the works that could not be viewed any other way in those days. Once fine arts education became available to massive numbers of students and the educational tour disappeared, the primary contact with this tradition was made through reproductions in books and, more recently, on the Internet. To put it another way: the highly formal and stylistic approach to art history education still relies on an indirect and very incomplete contact

Several decades later, digital and telematic art (despite its reproducibility and ubiquity) brought an intense revival of this phenomenon of education abroad, but with new and different nuances. The local environment was barren and ill-equipped to encourage and accommodate knowledge that had become specifically technical. No longer were artists concerned with a tradition to be studied in person<sup>r</sup> - a significant difference between them and their 19th-century counterparts - but rather with the know-how or infrastructure required by the latest developments in art and technology. This barrenness (and the

surrealismo, entre otros. Híbridas en tanto que fueron abordadas casi exclusivamente como innovación formal<sup>q</sup>, alejadas de la crítica hacia la tradición artística o la función social del arte que movilizara a sus homólogos europeos.

q. <http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/juanitoyramona/Berni.htm>

Esa práctica académica -el viaje de estudio a Europa- fue desapareciendo conforme la educación artística dejó de ser un campo de pioneros y se amplió y dinamizó con museos, exposiciones, galerías, algunas publicaciones especializadas, etc.

Varias décadas después, el arte digital y telemático (a pesar de su reproducibilidad y ubicuidad) restauró fuertemente este fenómeno de la formación en el exterior con nuevos y distintivos matices. La aridez del campo local (y la propia percepción de esa aridez) para estimular y habilitar los conocimientos ahora específicamente técnicos, ya no una tradición que se pudiera conocer en directo<sup>r</sup>, una diferencia significativa con respecto a sus pares del siglo XIX. Ahora, el know-how o la infraestructura

r. El viaje a Roma y París como máxima aspiración para los artistas del siglo XIX es el viaje iniciático a "beber de la fuente original" del arte de Occidente, a ver en directo aquellas obras a las que no se podía acceder de otro modo en aquella época. Desaparecido el viaje de estudio cuando la enseñanza de las bellas artes



with the work of the classical masters.

s. A few examples: Mariela Yeregui (Hypermedia Studio, UCLA, where she created *Ephitelia*); Dina Roisman and Iván Marino (Mecad), Gabriela Golder, Anahí Cáceres, Jorge Castro, Marcello Mercado, Mónica Jacobo, Gustavo Crembil (Hypermedia Studio, UCLA), Paula Gaetano, Sergio Poblete (IUA, UPF), etc.

these study-abroad experiences have been heterogeneous yet highly significant in every case: they have mobilised the organisation of important events of international co-operation, they have generated local demand for education on the subject and they have facilitated the exchange of experiences and people. The international community that meets at events on either side of the ocean

t. The Plasma conference (<http://www.realidadvisual.org/plasma/>) (Peru), the RedCatSur list (<http://redcatsur.net/mailman/listinfo/redcatsur>) and the initiative

very perception of barrenness) resurrected the old custom of studies (or working residencies) abroad as an almost obligatory phase for the majority of NALD artists.<sup>s</sup>

Given that the mobility of artists and communication with their colleagues in other places is very different now in comparison with the 20th century and earlier years, the dynamics surrounding

has very timidly sketched the outline of a network of Latin American co-operation<sup>t</sup> as one of the "side" effects of these education and production efforts.

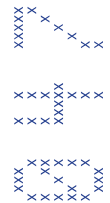
se volvió masiva, la principal vía de contacto con esta tradición son las reproducciones en libros y recientemente, Internet. Dicho de otro modo: la formación en historia del arte, con marcado enfoque formal y estilista, se sigue apoyando en contactos indirectos y muy incompletos con las obras de los clásicos.

s. Cabe citar los siguientes ejemplos: Mariela Yeregui (Hypermedia Studio, UCLA, donde realizó *Ephitelia*), Dina Roisman e Iván Marino (Mecad), Gabriela Golder, Anahí Cáceres, Jorge Castro, Marcello Mercado, Mónica Jacobo, Gustavo Crembil (Hypermedia Studio, UCLA), Paula Gaetano, Sergio Poblete (IUA, UPF), etc.

determinante, generado instancias de formación locales sobre el tema y habilitado el intercambio de experiencias y personas. La comunidad internacional que se encuentra en los eventos de uno y otro lado del océano

requerida por los desarrollos emergentes en arte y tecnología revitalizó la experiencia de la formación (o la residencia de producción) en el exterior como una etapa casi ineludible para la mayoría de los artistas<sup>s</sup> de la NALD.

Como la movilidad de los artistas y la comunicación con sus pares de otros sitios tiene modos muy diferentes de darse comparados con los de principios del siglo XX y las etapas anteriores, la dinámica de estas experiencias de formación en el exterior ha sido heterogénea, pero en todos los casos muy significativa: ha movilizado la organización de eventos con una cooperación internacional



launched by the group Modular (<http://modular.org.ar/>) (Argentina) could be indicative of this local shift.

Nevertheless, the production of works and the introduction of themes and dynamics of debate in the artist's own "local" context (those emerging in

response to real questions posed by the online community, not just the trends from one place or another) and the powerful potential for connecting with a context of dialogue outside the artists' circle (the hacker community, copyrights, video games, social networks) are issues that have yet to be tackled due to the fascination they hold for some artists, curators and/or critics.

```
xxx
x x
x x xxx
x x xxx
xxx
```

```
x x x
x x xxx
x x xxx
xxx
```

```
xxx
x x
x x xxx
x x xxx
xxx
```

*net.art / art on the net / web art  
definitions for a local stranger*

The first artistic experiences that viewed the specificity of the Web as a medium date from 1994. Since that time, and alongside other definitions attached to works that involve digital technology such as "digital art", "multimedia art" and "interactive art", the art-Internet relationship also proposed a few alternatives: it has been dubbed "art on the net", "web art" or "net.art".

In Argentina, for example, the preference for one name or another depended on the educational background and reading material

ha esbozado muy tímidamente la trama de una red de cooperación latinoamericana<sup>t</sup> como parte de los efectos "secundarios" de estos esfuerzos de formación y producción.

t. El encuentro Plasma (<http://www.realidadvisual.org/plasma/>) (Perú), la lista RedCatSur (<http://redcatsur.net/mailman/listinfo/redcatsur>) o la iniciativa del grupo Modular (<http://modular.org.ar/>) (Argentina) pueden ser indicios de ese desplazamiento local.

Sin embargo, la producción de obras y la instalación de temas y dinámicas de discusión en su particularidad "local" (esto es, surgidas de auténticas preguntas de la comunidad conectada,

más allá de las modas que vienen de acá o allá), o la potente articulación posible con un contexto de diálogo extra-artístico (la comunidad *hacker*, los derechos de autor, los videojuegos, las redes sociales) siguen siendo cuentas pendientes, condicionadas por la atracción que ejercen sobre algunos artistas, comisarios y/o críticos.

*net.art / arte en red / web art  
definiciones para un desconocido  
local*

Las primeras experiencias artísticas que concibieron la especificidad de la Red como soporte datan de 1994. Desde entonces y paralelamente a otras definiciones que

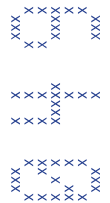
of each speaker. Thus, among those from the audiovisual world, *multimedia* art was the chosen term and remains so to this day, as it minimised the specificity of the interactive and demonstrated little interest in the critical potential of the categories of author, finished work, etc. Musicians and certain visual artists preferred approaches of a more formalist nature or focused on the possibilities of the new technological medium, and consequently they preferred to use the traditional language and simply tack on "digital" as an adjective: "digital mezzotint", "digital painting", etc.

Since 1996, the discussions aimed at settling the "nature" and, above all, the genealogy of this new medium have gravitated towards two major approaches: one focused on the formal possibilities of these *new tools* for art (having verified that artists were not the intended end users of software and hardware developments). Another widely varied group that took shape somewhat later, observing the medium's social appropriation or projecting its potential, insinuated that it was something new and difficult to compare with all known media. This was because its logic enabled modes that differed from, and perhaps even were directly opposed to, the logic of matter; and for this very reason, these modes were potentially capable of transforming the processes of creation, circulation and reception in society. As a result, they questioned artistic practices

designan obras que implican tecnología digital –tales como "arte digital", "arte multimedial", "arte interactivo", etc.–, la relación arte-Internet también propuso algunas denominaciones alternativas: "arte en red", "web art" o "net.art".

En Argentina, por ejemplo, la preferencia por una u otra denominación basculaba en función de la formación académica y las lecturas de cada enunciador: así, entre los que provenían del mundo audiovisual, arte *multimedial* fue la elegida y mantenida incluso en el presente, ya que minimizaba la especificidad de lo interactivo y denotaba un escaso interés por el potencial crítico aplicable a las categorías de autor, obra acabada, etc. Entre los músicos y algunos artistas visuales, predominaron los enfoques formalistas o centrados en las posibilidades del nuevo soporte tecnológico. Entonces, describir como "digitales" los lenguajes tradicionales era la opción preferida: "mezzotinta digital", "pintura digital", etc.

Desde 1996, las discusiones que pretendían dirimir la naturaleza y, sobre todo, la genealogía de este nuevo medio fueron ubicándose alrededor de dos grandes enfoques: uno concentrado en las posibilidades formales de estas nuevas *herramientas* para el arte (partiendo de la constatación de que los artistas no eran los destinatarios de los desarrollos de software o hardware). Otros,



themselves in their institutional manner of expression, and even that of the cultural industries, in a revived tradition of self-criticism reminiscent of historical avant-garde movements.

*net (dot) art [technological context]*

u. <http://www.fedaro.info/mapacone/mapagene.html>. Map of internet access statistics in Latin America provided by the ICA (Institute for Connectivity in the Americas).

Around 1995,<sup>u</sup> the first internet access nodes were installed in certain Latin American cities - primarily at the universities as well as the odd and expensive cyber-café. The first Latin American countries to have a significant

number of online citizens were Uruguay (the birthplace of Brian Mackern and the *netart latino database*) and Chile. Chile's Internet boom gradually lost momentum in the years leading up to 2000, when it reclaimed a leading position in the region alongside Argentina and Brazil.

In those days, the local technological context was just beginning to glimpse the aesthetic possibilities of sound cards, video cards with thousands of colours and the CD format, which included the "interactive question" in the shape of multimedia CDs.<sup>v</sup>

v. In Argentina,

bien heterogéneos y algo posteriores, al observar su apropiación social o proyectar sus potencialidades, insinuaban que se trataba de algo nuevo, difícil de asimilar a lo conocido dado que su lógica habilitaba modos diferentes -cuando no opuestos- a la lógica de la materia y por ello potencialmente capaces de transformar los procesos de creación, circulación y recepción a nivel social. Como consecuencia de ello ponían en cuestión las propias prácticas artísticas en su modo de darse institucional, e incluso en el de las industrias culturales, en una renovada tradición autocrítica con reminiscencias de las vanguardias históricas.

*net (dot) art [contexto tecnológico]*

u. <http://www.fedaro.info/mapacone/mapagene.html>. Mapa de estadísticas de conectividad en Latinoamérica del ICA (Instituto para la conectividad en las Américas).

Hacia 1995<sup>u</sup> se instalan los primeros nodos de acceso a Internet en algunas ciudades latinoamericanas, en las universidades principalmente, así como en alguno que otro raro y caro cibercafé.

Los primeros países de Latinoamérica en tener mayor cantidad de ciudadanos conectados fueron Uruguay (el país de origen de Brian Mackern y la *netart latino database*) y Chile, aunque en la evolución posterior Chile ralentizó su



the Spanish magazines that covered the latest CD technologies (for example, *CD Classic*) provided the first contact with this medium. These publications reviewed the pioneering experiences of Art Futura and Sonar, among others.

(the old *Toolbook* or the early versions of *M. Director*), moving towards visual and "intuitive" methods of operation.

For the small group that had managed to override the apparent incompatibility of their interest in art and techie seduction, the Net was difficult to access (scarce, expensive and slow) and very Spartan in its offer: a labyrinthine world of text in English, with little information on the art field, where what passed for "digital art" (according to the search engines or directories of the day) was little more than a digital copy of the same old familiar graphic or pictorial tradition.

Shortly afterwards (in 1997) came the legendary message sent by Vuk Ćosić to the Net, whose "break" led to the spread of the term *net.art*,<sup>w</sup> used

w. This term is used to define

Those artists who managed to overcome disciplinary reticence - those who said, first, art and technology aren't compatible, and second, that's graphic design - became interested in these new available resources: sound, colour, storage and data processing capacity, and authoring software

crecimiento hasta el 2000, momento en que retomó una posición elevada en la región junto a Argentina y Brasil.

v. En Argentina, las revistas españolas de divulgación de novedades tecnológicas con CD (como por ejemplo *CD Classic*) supusieron un primer contacto con el medio. Allí se reseñaban las pioneras experiencias de Art Futura o Sónar.

Para ese entonces, el contexto tecnológico local recién se asomaba a las posibilidades estéticas que habilitaban las tarjetas de sonido y de vídeo con miles de colores y el soporte CD, que incorporaban la "cuestión interactiva" bajo la forma de los CD multimedia<sup>v</sup>.

Los artistas que lograban sortear las reticencias disciplinares -aquéllas que les decían primero "arte y tecnología no son compatibles" y luego "eso es diseño gráfico"- se interesaban por estos nuevos recursos disponibles: sonido, color, capacidad de almacenamiento y procesamiento de datos y software de autoría (el viejo *Toolbook*, las primeras versiones de *M. Director*), y avanzaban hacia formas visuales e "intuitivas" de operación.

Para el ya pequeño grupo que lograba superar la incompatibilidad aparente entre su interés por el arte y la seducción *techie*, el acceso a la Red resultaba difícil (la conexión era escasa, cara y lenta) y muy austero en su oferta: un mundo textual y



works designed especially for the net, incorporating the net in their contents or experiments as a cultural phenomenon that has been called net culture to specify this particular aspect of cyber-culture which claims the internet as its medium but can also be found outside the virtual world.

to set apart these productions designed to use the Internet as a medium and a theme.

The experiments of the "heroic period" were little known and had yet to achieve their own disciplinary category or artists of stature: these appeared on the local scene, for many authors, thanks to sites like [www.aleph-arts.org](http://www.aleph-arts.org)

and its ECO mailing list in Spanish.

The late arrival of connectivity was probably responsible for the fact that many artists interested in the Internet chose to express their interest directly through that concept (skipping the debate about web art, art on/ of the Internet, etc.). There were also

those who experimented in a parallel manner, within that TAZ<sup>x</sup> in which we lived at the time. Nearly all of those experiments, shots in the dark that met with little or no resistance - even from those who denied their artistic status - have disappeared,<sup>y</sup> and many

x. Temporary autonomous zone.

y. Noteworthy examples: the e-zine [mearte](http://web.archive.org/web/*/http://www.mearte.com.ar) ([http://web.archive.org/web/\\*/http://www.mearte.com.ar](http://web.archive.org/web/*/http://www.mearte.com.ar)) and the website <http://www.sentido.net>. More examples at <http://liminar>.

labyrinthico en inglés, con poca información del campo del arte y en el que lo que se llamaba "arte digital" (para los buscadores o directorios de la época) no pasaba de ser una copia digital de la conocida tradición gráfica o pictórica de siempre.

Poco después (en 1997), se sitúa la fecha del mítico mensaje enviado por Vuk Ćosić a la Red, de cuya "rotura" se extendió la denominación net.

w. Esta última denominación es la que representa las obras especialmente diseñadas para la Red que introducen en sus contenidos o experimentos formales la Red como fenómeno cultural, lo que ha sido llamado net cultura, para especificar este aspecto particular de la cibercultura que tiene su soporte en Internet, pero que puede darse también fuera de ella.

art<sup>w</sup> para definir estas producciones pensadas para tener la Red Internet como soporte y tema.

Los experimentos del "período heroico" eran poco conocidos, aún sin nombre disciplinar ni autores de referencia: éstos aparecen en la escena local, para muchos autores, gracias a sitios como [www.aleph-arts.org](http://www.aleph-arts.org) y su lista ECO, en español.

Probablemente, la llegada tardía de la conectividad supuso que muchos de los artistas que se interesaban por Internet lo hicieran directamente a través de esa concepción (ignorando la discusión sobre web-art, arte en/de Internet, etc.). Hubo también





com.ar/Archivo/  
JOR/00/alonso.htm

of their authors now  
address other themes.

### *art and technology [chronicle of an affair foretold]*

A noteworthy feature of the introduction of digital technologies in the field of art was their widespread assimilation in an intuitive and acritical manner. The intuitive quality lay in the fact that, in the absence of readily available works to evaluate or discuss, many institutions "bet on" (and still do today) the digital potential of TIC for art and society in general, and

they did this in the form of "digital art" showcases, award competitions that were quick to include this category,<sup>z</sup> educational workshops, study grants from First-World institutions to learn techniques or receive production assistance, international promotional events, exhibitions and festivals, commissioned projects, etc. The assimilation was acritical, generally speaking, because the

z. The Prodaltec digital art award, for example, which dates from 1997, where "digital art" was understood primarily as infography. In that respect, this early inclusion is quite remarkable compared with, for example, photography, which had to wait many years before being included in visual arts competitions and having photography-specific prizes achieve a status equal to painting prizes.

z. The Prodaltec digital art award, for example, which dates from 1997, where "digital art" was understood primarily as infography. In that respect, this early inclusion is quite remarkable compared with, for example, photography, which had to wait many years before being included in visual arts competitions and having photography-specific prizes achieve a status equal to painting prizes.

x. Zona temporalmente autónoma.  
y. Ejemplos destacables: la e-zine mearte ([http://web.archive.org/web/\\*/http://www.mearte.com.ar](http://web.archive.org/web/*/http://www.mearte.com.ar)) y la web <http://www.sentido.net>. Más ejemplos en <http://liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/alonso.htm>

quienes experimentaron en paralelo, dentro de esta TAZ<sup>x</sup> en la que vivíamos esos días. Casi todos esos experimentos, en cuanto ensayos en la oscuridad que encontraron poca o ninguna acogida –incluso la que los negara en su estatus artístico– han desaparecido<sup>y</sup> y muchos de sus autores están

dedicados a otros temas.

### *arte y tecnología [crónica de una relación anunciada]*

Una característica notable de la introducción de las tecnologías digitales en el campo del arte fue su generalizada incorporación apriorística y acrítica. Apriorística ya que, sin obras a la vista para evaluar o discutir, muchas instituciones "apostaron" (y lo siguen haciendo) por las promesas digitales que las TIC le hacían al arte y a la sociedad toda, y lo hicieron bajo la forma de salones de "arte digital", premios que

incluían la categoría muy tempranamente<sup>z</sup>, talleres de formación, becas en instituciones del primer mundo para aprender técnicas o

z. El premio Prodaltec de arte digital, por ejemplo, que data de 1997, donde por "arte digital"

incluían la categoría muy tempranamente<sup>z</sup>, talleres de formación, becas en instituciones del primer mundo para aprender técnicas o



decisions were not "lines of work" but rather a response to the curious and accepting attitude towards the emerging digital technologies, a territory as prized as it was unfamiliar.

The local motivation behind this institutional acceptance, in both the public and private spheres of cultural management, can be explained by the marked weakness of the fringe art institution: an academy always lagging a few years behind in the dialogue with the international scenes, a museum paralysed by the weight of its own infrastructure in contexts of precariousness, a market constantly on the verge of disappearing and driven more by family influence than by the quality of the objects being traded, accentuated by the apathy or complicity of the critics, and the artists, always convinced that they were inaugurating "something new that had never been done before".

Finally there was technology, viewed as a highly dynamic area of development in terms of knowledge and the market; yet this wave, though it carried the innovative spirits forward, was suspected of a "lack of humanity". This is the gap that artists were called to fill.

*early visions or modes of self-managed containment*

se entendía fundamentalmente infografía. En ese sentido, es notable lo apriorístico de la inclusión, comparado con la fotografía, por ejemplo, que ha tardado muchos años en ser incluida en concursos de artes visuales y lograr que sus premios específicos estén en rango de igualdad con los premios de pintura.

recibir asistencia en la producción, eventos internacionales de divulgación, muestras y festivales, producciones comisionadas, etc. Acrítica, en general, porque las decisiones no constituían "líneas de trabajo", sino que respondían más a la curiosidad y la adhesión a un territorio tan valorado como desconocido socialmente, como era y sigue siendo el de las

tecnologías digitales emergentes.

Las causas locales de tal adhesión institucional, tanto en el ámbito de la gestión cultural pública como en el de la privada, pueden entenderse como un resultado de la marcada debilidad de la institución-arte de la periferia: una academia que lleva siempre algunos años de retraso en el diálogo con las escenas internacionales, un museo inmovilizado por el peso de su propia infraestructura en contextos de precariedad, un mercado siempre amenazado de desaparición y movido más por las influencias de familia que por la calidad de los objetos en transacción, circunstancia sumada a la apatía o la complicity de la crítica; y unos artistas siempre convencidos de estar inaugurando "algo nuevo que antes no se ha



This intuitive and acritical attitude adopted by the institutions, which characterised the introduction of the intersections of art and technology, probably did little to encourage a more critical approach to the field. Net(dot)art provoked a political shift in its early days, especially in Europe; meanwhile, in these parts, this shift focused on the debate surrounding *interactivity* as a category that had a profound effect on the concept of artwork and on the role of the "spectator" in the reception process.

I say political shift, because we who insisted on revealing the specific contributions that digital art (multimedia art or whatever it was called then) could make did so, in many cases, due to our disillusionment with the communicative possibilities of the art system (due to its local fictionality and its endogamy). To this end, the Internet - scarce, expensive and slow (and therefore little shared and absent from the daily lives of the majority) - seemed like a tool ill-equipped to explore that preoccupation.

Within that context of "social unfamiliarity" in which the Internet was still situated, some artists had a vision of starting online experiments: [www.netart.org.uy](http://www.netart.org.uy) is one, and other contemporaries included *arteuna*<sup>aa</sup>

aa. <http://www.arteuna.com/> (1996) and *findelmundo*<sup>aa</sup> (1996) from Argentina and <http://www.findelmundo.com.ar/> and *escaner cultural*<sup>bb</sup> (1999) from Chile.  
bb. <http://www.escaner.com.ar/>

hecho".

Por otro lado, la tecnología como área de desarrollo muy dinámica, en el nivel del conocimiento y el nivel del mercado, que arrastra tras de sí a los espíritus innovadores, pero que se considera sospechosa de "falta de humanidad". Allí es donde los artistas están llamados a jugar un rol.

### *primeras visiones o modos de contención autogestionada*

Probablemente este abordaje institucional apriorístico y acrítico que predominó en la introducción de las intersecciones del arte y la tecnología no facilitó las aproximaciones más críticas. El giro político que concentró en sus orígenes el net(dot) art, especialmente en Europa, por estos lares, en la misma época, se concentró en la discusión en torno a la *interactividad* como categoría que afectaba centralmente a la noción de obra y al rol del "espectador" en la recepción.

Giro político porque quienes insistimos en revelar lo específico que el arte digital (multimedia o como se lo llamara entonces) podía aportar, lo hacíamos, en muchos casos, desilusionados de las posibilidades comunicativas del sistema del arte (por su ficcionalidad local y su endogamia). Y para ese fin, la Red Internet -poca, cara y lenta



escaner.cl/

*fringe, conviction and sustainability*

One of the notable features that has preserved the relevance of the notions of mainstream and fringe - even on a non-hierarchical network like the internet, whose technical form "materialises" equality of access in an unprecedented way - is the fact that we who are on the "fringes" always have more information about whatever is going on in the mainstream than about what is happening with our own neighbours. To quote Baigorri<sup>cc</sup>

once again, "access is not power"- a reference to the inevitable ties between the "real" art institution and the international projections of net.art.

Brian Mackern, for example, has been defined as "a foundational (...) artist, though because he moves outside European and North American circles, given his Uruguayan nationality, he lacks the lustre of the magnificent seven despite having pioneered the use of the Flash tool and sound resources. His work is based on audiovisual experimentation in 'an undeveloped country, where low-tech is not an aesthetic choice but rather the only way to continue working.'"<sup>dd</sup>

dd. <http://www.damianperalta.com>

(por lo tanto escasamente compartida e instalada en la cotidianidad de la mayoría)- parecía una herramienta poco apropiada para trabajar esa inquietud.

En ese contexto de "extrañeza social" en el que aún se hallaba ubicado Internet, algunos artistas tuvieron la visión de empezar experimentos en la Red: [www.netart.org.uy](http://www.netart.org.uy) es uno de ellos

y otros contemporáneos son [arteuna<sup>aa</sup>](http://www.arteuna.com) (1996) y [findelmundo<sup>aa</sup>](http://www.findelmundo.com.ar) (1996), de Argentina, y [escáner cultural<sup>bb</sup>](http://www.escanercultural.cl) (1999), de Chile.

*periferia, convicción y sustentabilidad*

Una de las características notables que hacen todavía operativas la nociones de centro-periferia, incluso en una red ajerárquica como Internet, cuya forma técnica "materializa" la igualdad de acceso de un modo inédito hasta el presente, es la verificación de que quienes estamos en las "periferias" siempre tenemos más información sobre lo que sucede en el centro, sea cual sea, que sobre lo que está sucediendo con nuestros vecinos. Citando nuevamente a Baigorri<sup>cc</sup>, "acceso no es poder",

en referencia a la inevitable articulación

cc. Baigorri, Laura. op. cit. Página 75.



net/netart\_en\_al/ Going back to information  
anexos/artistas. on local productions,  
html it is easier to find  
documentation, analyses, critical reviews  
and the works themselves (even those created  
using traditional media, which are harder  
and more expensive to transport) on cultural  
productions from Europe and the USA than  
on those from any Latin American country  
or even of other regions within the same  
country. This applies to everything from  
educational programmes and cultural events  
to books, magazines, events and websites.  
International co-operation institutes play  
a vital role in this possibility: the  
libraries of one or the events of another  
have been decisive factors in the training  
of local artists. They have introduced  
themes, encouraged co-productions and co-  
operated with local, public and private  
initiatives whenever they dovetailed with  
their own interests.

For the agents responsible for mobilising  
the art and technology scene, the producers  
themselves have generally been the open  
and receptive interlocutors (insofar as  
their own institutional objectives and  
limits permit) of the experiences and  
debates on the subject. Yet while public  
management reveals the absence of clearly  
defined lines of work in this respect, in  
co-operation organisations those lines are  
usually dictated by the organisation's  
own mission and do not accurately reflect

entre la institución-arte "real" y las  
proyecciones internacionales del net.art.

Brian Mackern, por ejemplo, ha sido definido  
como "un artista (...) fundacional, aunque  
como es ajeno a los ámbitos europeo y  
norteamericano, dada su nacionalidad  
uruguaya, no posee el lustre de los siete  
magníficos, a pesar de anticiparse en el uso de  
la herramienta Flash y los recursos sonoros.  
Su trabajo se basa en la experimentación  
audiovisual en 'un país no desarrollado,  
donde el *low-tech*  
no es un recurso  
estético sino la única  
salida para continuar  
trabajando' "dd.  
dd. [http://www.damianperalta.net/netart\\_en\\_al/anexos/artistas.html](http://www.damianperalta.net/netart_en_al/anexos/artistas.html)

Volviendo sobre la información de lo producido  
localmente, desde los programas educativos  
hasta las programaciones culturales,  
pasando por los libros, las revistas,  
los eventos, las webs, etc., es más fácil  
encontrar documentación, análisis, crítica  
y creación misma (incluso en los soportes  
tradicionales cuya movilidad es compleja  
y costosa en recursos) de producciones  
culturales de Europa y USA que de cualquier  
país de Latinoamérica, o incluso de otras  
regiones de un mismo país. Los institutos  
de cooperación internacional juegan un rol  
central en esa posibilidad. Las bibliotecas  
de unos o los eventos de otros han sido  
factores determinantes para la formación  
de los artistas locales: han incorporado



what is happening on the local stage. That combination of conditions conjures up another familiar ghost of cultural management: the experiences always seem to be "the first of their kind in Latin America."

### *always in the inaugural phase*

This phenomenon, which has to do with acknowledging the value of a production, its proper documentation, analysis, critical review and itinerancy, is a constant vacuum in local cultural management with regard to contemporary expressions. Most of those tasks are and have been, in many cases, placed in the hands of the producers themselves,

ee. <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/art-etc.htm>

We producers, acting as "advisors" for local management, are the ones who have pointed out the appearance of an emerging phenomenon at the intersection of art and technology, with the broad support base supplied by the high social value (and use) attached to technologies in the collective imagery rather than in concrete local productions and experiences, as we saw in the previous section.

temas, han estimulado coproducciones, han cooperado con iniciativas locales, públicas y privadas, siempre que su agenda lo permitiera.

Para los agentes movilizados de la escena del arte y la tecnología, mayoritariamente los mismos productores, han sido los interlocutores abiertos y receptivos—dentro de sus propios límites y objetivos institucionales— a las experiencias y discusiones sobre el tema. Pero del mismo modo que en la gestión pública se acusa la ausencia de líneas de trabajo claras al respecto, en los organismos de cooperación esas líneas suelen estar condicionadas por la misión del organismo y no se corresponden de un modo adecuado con lo que sucede en la escena local. De esta combinación de condiciones se deriva otro fantasma conocido de la gestión cultural: las experiencias parecen ser siempre "las primeras en su tipo en Latinoamérica".

### *siempre en fase inaugural*

Este fenómeno, que tiene que ver con el reconocimiento del valor de una producción, con su adecuada documentación y con el análisis, la crítica y la itinerancia, es un constante vacío en la gestión cultural local en lo que respecta a las manifestaciones contemporáneas. La mayoría de esas tareas están y han estado, en muchos casos, en



The lack of continuity and recovery of past experiences positions us as always making "pioneering efforts" and makes it impossible to go to the next level in debates that have not managed to move beyond the initial information. While this is a historical problem deriving from a lack of resources and vision in cultural policies (which determine the resources) and the resulting inability to create a "scene", today it is relatively simple to facilitate the documentation (still basic at best) and circulation of what has been done in the past. We are in the midst of a transition from a shortage of materials that conditioned a historical "way of being" to the development of new ways of processing and launching the documentary material that is beginning to appear on the Net. By way of powerful example, present-day artists' blogs are invaluable documents for the historians of the future. Locally, the impact could be enormous: the historical variable of "we couldn't" (document, analyse, recover) is shifting towards the option of "I think this is interesting and worth analysing" when dealing with documentation that is only a click away.

The case of the NALD is an early response, based on the new logic (intangible, autonomous) of the Net, to that familiar situation: a producer, protagonist of the very history he documents, connecting dots on the map of Latin America in a minimal attempt

manos de los propios productores, que son usualmente también docentes, comisarios y críticos, en esta nueva figura del *artista-etc*<sup>ee</sup> que ha propuesto Ricardo Bausbaum.

ee. <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/art-etc.htm>

Estos mismos productores, entre los que me incluyo, actuando como "asesores" de la gestión local, son los que han señalado la irrupción de un fenómeno emergente en la intersección de arte y tecnología, con el amplio soporte que les daba la alta valoración (y el uso) social que las tecnologías tienen en el imaginario colectivo, más que producciones y experiencias locales concretas, como se ha analizado en el apartado anterior.

La falta de continuidad y recuperación de las experiencias previas nos deja siempre haciendo "esfuerzos pioneros" e imposibilita la profundidad de los debates, que no logran trascender el umbral de la información inicial. Si esto es un problema histórico derivado de la falta de medios y de visión de las políticas culturales (que deciden sobre los recursos) para generar "escena", hoy resulta relativamente simple facilitar la documentación (aún casera) y la circulación de lo realizado. Estamos en la transición desde una limitación material que determinaba un "modo de ser" histórico hacia el desarrollo de nuevas formas de procesar y poner en funcionamiento el



to remedy the absence of representation of "Latin American" experiments in the online world. Using what criteria? Criteria that is inclusive and archaeological, to the point of refusing to eliminate even those that now give 404 errors, considering them to be the vestiges of a history of conviction and sustainability. A singular example of "think globally, act locally".

*sustainability and conviction:  
historical alchemy*

Sustainability and conviction are inextricably linked terms. Conviction sustains something, even in unfavourable conditions (for example, conviction leads me to keep something that generates maintenance costs even when there is no sign that anyone would care if it disappeared). Sustainability refers to the possibilities that an activity has of surviving or evolving over time, depending on the effort it requires of those who perform it. An online archive, although it is digital, has minimal "sustainability" (such as paying for a domain, hosting services, data transfer) that requires a degree of conviction to ensure its continuity, since in the natural course of things it would disappear (like the multiple sites giving 404 errors on the NALD). In the spirit of the current age of re-definitions, this

ff. The minimal sustainability<sup>ff</sup>

material documental que empieza a surgir en la Red. Como potente ejemplo, los blogs de artistas del presente son documentos invaluable para los historiadores del futuro. Localmente, el impacto puede ser enorme: la variable histórica "no pudimos" (documentar, analizar, recuperar) evoluciona hacia la opción "creo que esto es interesante y merece ser analizado", frente a la documentación a un clic de distancia.

El caso de la NALD es una respuesta temprana desde la nueva lógica (inmaterial, autónoma) de la Red a esa situación conocida: un productor, protagonista de esta historia que documenta, conecta puntos en el mapa de Latinoamérica como gesto mínimo frente a la ausencia de representación de los experimentos "latinoamericanos" en el mundo de la Red.

¿Con qué criterio? Uno inclusivo y arqueológico que llega hasta el punto de no eliminar, por su condición de huella de una historia de convicción y sustentabilidad, incluso aquellos que hoy son errores 404. Un ejemplo sui géneris del "piensa globalmente, actúa localmente".

*sustentabilidad y convicción:  
alquimia histórica*

Sustentabilidad y convicción son términos que se implican directamente: la convicción





sustainability of certain artistic online projects is determined by the same variables as other digital documents, where technological changes can render entire sets of data obsolete and inaccessible. In such cases, part of the artist's decision is whether or not to use open standards systems that will not be bogged down in a company's change of policy or force users to install or obtain compatibility with software that limits their basic freedom of choice.

uncertain future when someone will want to know how global net.art truly was and how the maps of cultural geopolitics overlap in order to reconstruct a more comprehensive history and, with a little luck and willpower, avoid the ruts of the "inaugural phase" and "naïve neo-colonisation".

*[and just between us: why does it matter?]*

simultaneously indicates its potential for autonomy in comparison with institutions as well as the creation of alternative ways of relating to the inner art circles and the world beyond them.

Conviction sustains. Sustaining involves believing in the act and in its value for others and caring for it as something valuable. If we consider the constructive process of the NALD - as just one example of many - sustaining involves reserving some of one's everyday efforts and investing them in an

sostiene algo, aun en condiciones no favorables (por ejemplo, que me represente un costo de mantenimiento pero no tenga indicadores de que a alguien le importe su desaparición). La sustentabilidad refleja las posibilidades que tiene una actividad de mantenerse o evolucionar en el tiempo en función del esfuerzo que supone para quienes la realizan. Un archivo en línea, aun siendo

**ff.** La sustentabilidad de algunos proyectos artísticos en la Red está atravesada por las mismas variables que otros documentos digitales, en los que los cambios tecnológicos tornan obsoletos e inaccesibles algunos conjuntos de datos. En ese punto, es parte de las elecciones de los artistas apostar por sistemas de estándares abiertos que no queden atrapados en cambios de políticas de una empresa ni obliguen a los usuarios a instalar o contratar software hostil hacia sus libertades electivas básicas.

digital, tiene una mínima "sustentabilidad" (como pagar un dominio, un *hosting*, una transferencia de datos) que requiere de una cierta convicción para su continuidad, puesto que la inercia lo llevaría a desaparecer (como las múltiples webs con errores 404 de la NALD). Retomando el momento de redefiniciones que vivimos, esta mínima sustentabilidad<sup>ff</sup> implica al mismo tiempo su potencial de autonomía frente a las instituciones, así como la creación de formas alternativas de relación con el interior del mundo del arte y hacia el exterior de éste.



Net.art has a privileged line of communication with other communities beyond the small universe of art: the Internet is a new public space where alternative practices can thwart the reproduction of logics that are irrelevant or that we simply no longer want for ourselves, having realised that they are unfair, exclusive and unsustainable.

The Internet undoubtedly represents a fertile and unexplored territory of communication and experimentation with the local and global community for contemporary art. First came net.art, and now we have social networks and Web 2.0. We must encourage exchanges and individual modes of expression, global perspectives and data so that newcomers to the social internet will not reopen the debates and utopias that have already come and gone.

That which is sustained over time, driven by the hybrid fuel of intuition and conviction, becomes data, a knowledge base that prevents us from starting all over again every time and allows us to understand that who we are and what we think today is the result of thousands of contributions just like ours, made by others like us. We must understand their context, because the "situation" of knowledge or action provides as much or more detail than the information itself. In the sum of all parts - everyone, here and there, artists and non-artists - we can collectively be more sensitive and

La convicción sostiene. Sostener implica creer en el gesto y en su valor para otros, y, como algo valioso, cuidarlo. Si reparamos en el proceso de construcción de la NALD –un ejemplo entre muchos otros–, sostener implica apartar un poco del esfuerzo cotidiano para dedicárselo al incierto futuro en el que alguien querrá saber qué tan global era el net.art y cómo se superponen los mapas de la geopolítica cultural para reconstruir una historia más completa y, con un poco de suerte y voluntad, evitar tanto el efecto de "fase inaugural" como el de "neocolonización ingenua".

*[y, entre nosotros, ¿por qué importa?]*

El net.art tiene un punto de contacto privilegiado con otras comunidades más allá del pequeño mundo del arte: Internet es un nuevo espacio público donde prácticas alternativas pueden evitar que se reproduzcan lógicas que le son ajenas o que, simplemente, ya no queremos para nosotros porque han demostrado ser injustas, excluyentes e insostenibles.

El arte contemporáneo tiene sin duda un terreno fértil e inexplorado de comunicación y experimentación con la comunidad, local y global, en Internet. Primero fue el net.art, hoy se suman las redes sociales y la Web 2.0. Para que los recién llegados



intelligent.

Lila Pagola - March 2009

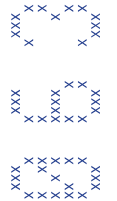
This text is protected by a Creative  
Commons Licence by sa Argentina 2.5

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

This work may be copied and modified on the  
condition that the source is cited and  
this licence is maintained.

al Internet social no reediten debates  
y utopías ya vividas y abandonadas, son  
necesarios los intercambios y los datos,  
las visiones globales y los modos de darse  
particulares.

Lo sostenido en el tiempo, con ese combustible  
híbrido de intuición y convicción, se  
convierte en dato, en una base de conocimiento  
que nos evita empezar de cero cada vez y  
nos ayuda a entender que lo que hoy somos  
y pensamos es el resultado de miles de  
aportes iguales al nuestro hechos por otros  
como nosotros y cuyo contexto es necesario  
comprender, porque la "situación" del saber  
o el hacer aporta tantos datos como la  
propia información, si no más. Y sumando  
las partes -todos, aquí y allá, artistas y  
no-artistas- podemos ser colectivamente más  
sensibles e inteligentes.



Lila Pagola, marzo de 2009

Este texto esta protegido por una licencia  
de Creative Commons by sa Argentina 2.5  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Usted puede copiarlo y modificarlo siempre  
que cite la fuente y mantenga esta  
licencia.

#### Works cited:

Aguiar Masuelli, Guadalupe. "¿De qué se habla cuando se habla de Latinoamérica? Cuatro miradas sobre el net.art en la producción artística latinoamericana." <http://aminima.net/wp/?p=453&language=es>

Alonso, Rodrigo. *Muestras de arte interactivo en CD ROM y páginas WEB*. Second Art and Digital Media Symposium. Cordoba, Argentina. <http://liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/alonso.htm>

Baigorri, Laura. "Artistas Latinos Making Global Art" (p. 69) and "Internet y otras redes. Conversación entre Arcángel Constantini (MX), Brian Mackern (UY), Belén Gache, Jorge Haro y Gustavo Romano (AR)." (p. 81). Published in Baigorri, Laura and Cilleruelo, Lourdes. *net.art. Prácticas artísticas en red*. Co-published by Brumaria and the University of Barcelona. 2006. Spain.

Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Online edition at [www.laerapostmedia.net/](http://www.laerapostmedia.net/). 2002.

Correbo, María Noel; Bang, Nicolás; and Matewecki, Natalia. "Nuevos espectadores para nuevos comportamientos artísticos. El net.art en la Argentina." Published online at [http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/Nuevos%20espectadores%20\(Net%20Art\).pdf](http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/Nuevos%20espectadores%20(Net%20Art).pdf)

Di Marco, Gisela. "Sobre MODULAR: Arte, tecnología y sociedad en Latinoamérica." Presentation for the Plasma conference, published online at [www.realidadvisual.org/plasma](http://www.realidadvisual.org/plasma). 2008.

Liberovskaya, Katerine. "Acceso al net-art: una red organizada de manifestación y documentación" (excerpt). Published online at <http://liminar.com.ar/txt/Critica003.htm>. 2004.

Matewecki, Natalia. "Problemáticas de una construcción identitaria en el arte de Internet Latinoamericano." Released on CD-ROM and online for the 5th Art and

#### Referencias:

Aguiar Masuelli, Guadalupe. "¿De qué se habla cuando se habla de Latinoamérica? Cuatro miradas sobre el net.art en la producción artística latinoamericana." <http://aminima.net/wp/?p=453&language=es>

Alonso, Rodrigo. *Muestras de arte interactivo en CD ROM y páginas WEB*. Segundas Jornadas de arte y medios digitales. Córdoba. Argentina. <http://liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/alonso.htm>

Baigorri, Laura. "Artistas Latinos Making Global Art" (pág. 69) e "Internet y otras redes. Conversación entre Arcángel Constantini (Mx), Brian Mackern (Uy), Belén Gache, Jorge Haro y Gustavo Romano (Ar)" (pág. 81). Publicado en Baigorri, Laura y Cilleruelo, Lourdes. *net.art. Prácticas artísticas en red*. Co-edición de Brumaria y Universidad de Barcelona, 2006. España.

Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Edición en línea en [www.laerapostmedia.net/](http://www.laerapostmedia.net/), 2002.

Correbo, María Noel, Bang, Nicolás, Matewecki, Natalia. *Nuevos espectadores para nuevos comportamientos artísticos. El net-art en la Argentina*. Editado online en [http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/Nuevos%20espectadores%20\(Net%20Art\).pdf](http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/Nuevos%20espectadores%20(Net%20Art).pdf)

Di Marco, Gisela. "Sobre MODULAR: Arte, tecnología y sociedad en Latinoamérica". Presentación para el encuentro Plasma, publicada online en [www.realidadvisual.org/plasma](http://www.realidadvisual.org/plasma), 2008.

Liberovskaya, Katerine. "Acceso al net-art: una red organizada de manifestación y documentación" (fragmento). Publicado en línea en <http://liminar.com.ar/txt/Critica003.htm>, 2004.

Matewecki, Natalia. "Problemáticas de una construcción identitaria en el arte de Internet Latinoamericano". Editado en CD-ROM y online para las quintas Jornadas

x x x x x x x  
x x x x x x x  
x x x x x x x

x x x  
x x x x x x  
x x x x x x x x x

x x x  
x x x x x x  
x x x x x x x x x

Digital Media Symposium. Cordoba, Argentina. 2004.  
<http://www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/matewecki.pdf>

Pagola, Lila. "Net.art | arte en red. Recorrido por algunas prácticas artísticas en red en Latinoamérica." [www.liminar.com.ar/netart](http://www.liminar.com.ar/netart). 2006-2008.

Pagola, Lila. "Formas de institucionalización textual de las obras de net.art en el mundo del arte." Published online at <http://liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/pagola.pdf>. Sixth Art and Digital Media Symposium. Argentina. 2004.

Peralta, Darío. "El net.art visto desde Latinoamérica." Published online at [http://www.damianperalta.net/netart\\_en\\_al/index.html](http://www.damianperalta.net/netart_en_al/index.html). 2005.

Various authors. *Instalando. Arte y cultura digital*. Published by the Troyano Collective. 2007. Chile. Available online at [http://www.autopoietica.net/textos/instalando\\_book.pdf](http://www.autopoietica.net/textos/instalando_book.pdf)

Various authors. *netart.ib Arte en la red desde Latinoamérica*. 1996-2006. CCEBA (Cultural Centre of Spain in Buenos Aires) exhibition catalogue. Curated by Gustavo Romano. Argentina. 2007.

de arte y medios digitales. Córdoba, 2004. <http://www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/matewecki.pdf>

Pagola, Lila. "Net.art | arte en red. Recorrido por algunas prácticas artísticas en red en Latinoamérica." [www.liminar.com.ar/netart](http://www.liminar.com.ar/netart), 2006-2008.

Pagola, Lila. "Formas de institucionalización textual de las obras de net.art en el mundo del arte". Publicado en línea en <http://liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/pagola.pdf>. Sextas Jornadas de arte y medios digitales. Argentina, 2004.

Peralta, Darío. "El net.art visto desde Latinoamérica". Publicado en línea en [http://www.damianperalta.net/netart\\_en\\_al/index.html](http://www.damianperalta.net/netart_en_al/index.html), 2005.

VV.AA. *Instalando. Arte y cultura digital*. Edic. Colectivo Troyano, 2007. Chile. Disponible en línea en [http://www.autopoietica.net/textos/instalando\\_book.pdf](http://www.autopoietica.net/textos/instalando_book.pdf)

VV.AA. *netart.ib Arte en la Red desde Latinoamérica*. 1996-2006. Catálogo de la exhibición del CCEBA. Comisariada por Gustavo Romano. Argentina, 2007.

xxx  
x xxx  
xxx

xxx  
x xxx  
xxx

xxx  
x xx  
xxx

## Netartistas Latinoamericanos

Una recopilación de [artef@ctos virtuales](mailto:artef@ctos virtuales).

Para incorporar datos, agradecemos nos envíen un mail con nombre de artista, nombre de sitio, país y URL a [yibri@internet.com.uy](mailto:yibri@internet.com.uy), o llenar el siguiente formulario:

Nombre:

Título de la obra/sitio:

País:

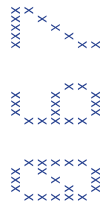
Descripción:

### ARGENTINA

Autito / Wili Peloché  
<http://www.autito.com>

El arte o el Mundo por Segunda Vez / Horacio Zabala  
<http://www.centreimage.ch/zabala>

El Otro / Daniel Micaelli  
<http://www.artistasdelanada.org/elotro>



```
xxx  x  x
x  x  xxx  x
x  x  x  xxx
```

```
xxx
x  x  xxx  x
x  x  x  xxx
```

```
xxx  x  x
x  x  x  x
x  x  x  x
x  x  x  x
```



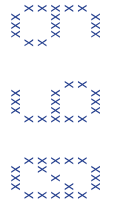
*netart latino database:*  
el mapeo emocional de la Red.  
Diálogo con Brian Mackern

*netart latino database:*  
the emotional mapping of the Net.  
Dialogue with Brian Mackern

laura baigorri

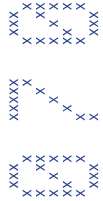
With a Spartan ASCII aesthetic - clean, restrained and characteristic of most projects developed by Brian Mackern - *netart latino database* (2000-2005) is a space that brings together practically every artistic and communicative net.art experience created by Latin Americans during this medium's five-year boom period, as well as the experiences of their emotional neighbours. Halfway between collection and research, this exhaustive compilation of Latin initiatives, packaged by country and succinctly described, traces an emotional map where the ties of origin take precedence over the final destination. Regardless of how

A través de una espartana estética ASCII, limpia, sobria y común a la mayoría de proyectos desarrollados por Brian Mackern, *netart latino database* [2000-2005] reúne en su espacio a la práctica totalidad de las experiencias artísticas y comunicativas sobre net.art realizadas por latinoamericanos durante los cinco años de ebullición del medio, así como a las de su vecindario afectivo. A medio camino entre la colección y la investigación, esta recopilación exhaustiva de iniciativas latinas, parceladas por países y someramente descritas, conforma un mapa emocional donde la vinculación del origen prevalece sobre



many years it has been since a person left his homeland, the connection - in terms of family, state of mind, emotions, culture, ideology and identity - still carries weight and leaves its mark on this online map. Publicity aside, the benefit of everyone coming together lies in the possibility of simultaneous connection (internal) and visibility (external). Or, as Fernando Llanos would say, "For me and for all my companions!"

### **Glocality: latent cosmopolitanism and insistent specificity**



The Ibero-American context has always been one of the vast unexplored territories in the international spaces of online resources. When pages appear translated into English, there is no problem; but when it comes to accessing, understanding the context and disseminating information, Spanish-only websites represent an insurmountable barrier for the English-speaking population. In the same way, pages written only in Cyrillic, Arabic, Chinese or Japanese, Danish or Serbian, are ignored altogether; the *lingua franca* not only conditions connection and accessibility but our very existence on the Net.

*Netart latino database* has covered a significant part of the resources that are generally overlooked by the mainstream

el destino final: da igual cuántos años hace que alguien no vive en su tierra, la conexión -familiar, anímica, emotiva, cultural, ideológica, identitaria- importa y deja su huella en esta cartografía *online*. Además del reconocimiento, el valor de estar todos juntos reside en posibilitar simultáneamente la conexión (interna) y la visibilidad (externa). O, como Fernando Llanos diría: "¡Por mí y por todos mis compañeros!".

### **Glocalidad: cosmopolitismo latente y especificidad insistente**

El contexto iberoamericano ha sido siempre uno de los grandes territorios inexplorados en los espacios internacionales de recursos *online*. Cuando las páginas aparecen traducidas al inglés no hay problema, pero a la hora de acceder, contextualizar y difundir la información, las webs que están exclusivamente en español representan un muro infranqueable para el sector anglófono de la misma manera que también se obvian las páginas escritas sólo en cirílico, árabe, chino o japonés, danés o serbio: la *lingua franca* no sólo determina la conexión y la accesibilidad, sino nuestra propia existencia en la Red.

Aquí *netart latino database* ha cubierto una parte importante de recursos que había sido eludida por el *mainstream* de Internet, y su cualidad reside tanto en lograr cohesionar

Internet. Its value lies in its ability to unite and spread net.art and local online spaces among Latin Americans and to publicise the art created here beyond the borders of Latin America. Brian Mackern states that "*netart latino database* emerged as a powerful response to various European and North American (and even Latin American) works on net.art theory that make repeated reference to the same artists and artworks - the ones that first, best and most intelligently constructed the legend of net.art and its artists. It clearly emerged (I say clearly because I was completely deliberate in that construction, even with a few statements in emails on other lists and/ or in interviews) to show that 'our' story must also be told." The insistence on using Spanish as the working language underscores this desire for regional connection, but it goes beyond a simple assertion of Latin American-ness. "Although I do not consciously tout a 'Latin American' ideological message,"

a. Isabel Aranda interviews Brian Mackern in *Escáner Cultural*, issue 20, 12 September 2000. <http://www.escaner.cl/escaner20/entrevista.htm>

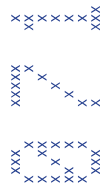
The fact is that online work promotes open-mindedness and facilitates selfless

y divulgar el net.art y los espacios *online* autóctonos entre los latinoamericanos como en haber sido capaz de difundir más allá de Latinoamérica el arte que aquí se realiza. Brian Mackern afirma: "*netart latino database* surge como una fuerte respuesta a diversos trabajos europeos y norteamericanos (e incluso latinoamericanos) de teoría sobre net.art, donde una y otra vez se mencionan los mismos artistas y trabajos, los que primero, mejor y más inteligentemente construyeron el mito del net.art y el de sus artistas. Surge claramente (digo claramente porque fui totalmente consciente en esa construcción, incluso con alguna manifestación por mails en otras listas y/o en entrevistas) para manifestar que 'nuestra' historia también debía ser contada". La insistencia en la utilización del español como idioma de trabajo incide en esta voluntad de conexión regional, pero va más allá de la simple reivindicación de la latinoamericanidad: "Si bien no manejo conscientemente un mensaje ideológico 'latinoamericano',

a. Entrevista de Isabel Aranda a Brian Mackern en *Escáner Cultural*, n.º 20, 12 de septiembre de 2000. <http://www.escaner.cl/escaner20/entrevista.htm>

-asegura Mackern- me he propuesto dar a conocer el net.art, o mejor dicho, la existencia o la probabilidad de existencia de otras redes paralelas posibles a lo que es Internet en su concepto comercial"<sup>a</sup>.

Y es que el trabajo en la Red potencia la

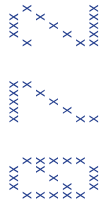


and collaborative initiatives, making it possible to cross boundaries that are merely ethical or territorial. While plastic and audiovisual arts still tend to favour certain home-grown styles and trends - whose collateral effects can be clearly seen in the persistence of commercial brand management and academic territories with a limited field of action - the glocalising nature of the Internet has no place for attitudes rooted in difference.

On several occasions we have commented with Brian that "net people" have a fundamental attitude that greatly differs from that of the *traditional art world*. In the online universe, the discourses and production of *Latin art* cannot be focused through the lens of specificity, because net.art is created and disseminated using a medium of communication that makes it possible to construct a global meta-culture where the concepts of "nation" or "homeland" are foreign. In addition, it is very difficult to speak of *native art* when the common denominator of many of these works is the use of appropriation, which in some cases is so extreme it might be considered *cannibalism*: reusing images, texts and sounds taken from every source imaginable, from other websites and software, from corporate logos, from marketing strategies, from official forms, etc. *Latin art* has no meaning in an environment conceived as the paradise of nowhere-land, of sharing, dilution,

amplitud de miras y facilita las labores desinteresadas y colaborativas. Al hacerlo, permite trascender las clasificaciones meramente étnicas o territoriales. Mientras que desde las artes plásticas y audiovisuales se sigue incidiendo en particulares estilos y tendencias autóctonas -cuyos efectos colaterales se manifiestan en el sustento de *brandings* comerciales y predios académicos de actuación restringida-, el carácter glocalizador de Internet no da lugar a las posturas instaladas en la diferencia.

En varias ocasiones hemos comentado con Brian que "la gente de la Red" posee una actitud de base muy distinta a la del *mundo del arte tradicional*. En la Red no es posible enfocar los discursos y la producción del *arte latino* bajo la bandera de su especificidad, porque el net.art utiliza como soporte de creación y difusión un medio de comunicación que permite la construcción de una metacultura global donde las nociones de "nación" o "patria" resultan ajenas. Además, resulta muy difícil hablar de un *arte autóctono* cuando el elemento común a una gran parte de los trabajos es la utilización del recurso de la apropiación, que en algunas ocasiones alcanza incluso el extremo del *canibalismo*: reutilización de imágenes, de textos y de sonidos de la más variada procedencia, de webs y de software ajenos, de logos corporativos, de estrategias comerciales, de formularios institucionales... El *arte latino* no tiene sentido en un entorno concebido como el



cannibalism, contamination, supplantation and errors.

Despite the categorical determinant of language, internet culture is constructed day by day thanks to a peculiar bipolarity; it thrives on the differential contributions of each culture and on each culture's appropriation and re-definition of everything

b. At the 2nd Latin American Forum held at the MEIAC in Badajoz in 1999, Gerardo Mosquera referred to these processes that have been going on in urban culture for quite some time in the following manner: "The cultural elements of the new media are not only imposed; they are also adopted, reverting the power scheme through the swallowing of hegemonic instruments. As a result, orientations and inventions of the global meta-culture emerge from secondary planes. Today there are countless people of every variety who

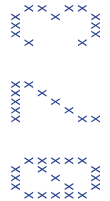
it finds on the Net.<sup>b</sup> This medium has proved to be a powerful tool for exporting and spreading the cultural models of advanced societies - particularly the US - to other cultures, but the opposite is also true. In other words, each culture's own imagery and its signs of identity have also been poured into the magma of the World Wide Web, so the contamination flows in both directions. The cultural colonialism of the English-speaking world has met with a resistance that characterises how the Net works and can be summed up in a simple maxim that hackers know by heart: "when you open

paraíso del no-lugar, la compartición, la dilución, el canibalismo, la contaminación, la suplantación y el equívoco.

A pesar del categórico condicionante del idioma, la cultura de Internet se construye día a día mediante una peculiar bipolaridad: a partir de las aportaciones diferenciales de cada cultura y a partir de la apropiación

b. En el II Foro Latinoamericano celebrado en el MEIAC de Badajoz en 1999, Gerardo Mosquera se refería a estos procesos que desde hace mucho más tiempo ya se vienen dando en la cultura urbana, de la siguiente manera: "Los elementos culturales del nuevo medio no sólo imponen, también se asumen, revirtiendo el esquema de poder mediante la deglución de los instrumentos hegemónicos. Se producen así orientaciones e invenciones de la metacultura global desde posiciones subalternas. Hoy hay mucha y muy diversa

y la resignificación que cada cultura hace de todo aquello que encuentra en la Red<sup>b</sup>. En este medio, no sólo se ha dado el probado hecho de exportación y universalización de los modelos culturales de las sociedades avanzadas -y de EEUU en particular- al resto de las culturas, también se ha conseguido andar simultáneamente el camino de vuelta; es decir, también se ha volcado al magma de la Red el imaginario específico de cada cultura, sus signos de identidad, de manera que la contaminación se ha producido en ambos sentidos. Al colonialismo cultural



are 'incorrectly' and shamelessly creating the western meta-culture as they see fit, reconstructing it from a plurality of perspectives." <http://www.meiac.org/actividades/forolatino.html>

just the sum of its parts. It is transformed into something much more complex and "different" - it becomes glocal culture.<sup>c</sup>

c. Ideas presented in the text "Artistas Latinos Making Global Art," published in 2002 in the CD-ROM catalogue *Muestra de net.art y CD.art* (Showcase of net.art and CD.art) released by La Casa Encendida, Fundación Cultural Madrid, and revised in 2006 on Brian Mackern's website. <http://netart.org.uy/almga/>

became horizontal, which made it easier for creators of artistic content to interconnect and create networks. In the late 1990s and early 2000, the local concept experienced

a door on the Internet, communication flows in both directions".

Just as the union of two atoms of hydrogen and one of oxygen create a water molecule, the combination of all of these cultural references is more than

For Brian Mackern, the term "glocality" is an expression that relates directly to work in the digital sphere, but above all on the Web: "It's not really anything new; it's something that had already been proposed by the 20th-century avant-garde movements. But when the Internet appeared in the mid-1990s, it became much more visible; access

gente haciendo 'incorrecta' y desembarazadamente la metacultura occidental a su propia manera, reconstruyéndola desde una pluralidad de perspectivas". <http://www.meiac.org/actividades/forolatino.html>

anglosajón se le opone una resistencia que es inherente al propio funcionamiento de la Red y que se resume en una simple máxima que los *hackers* conocen muy bien: "Cuando abres una puerta en Internet la comunicación fluye en los dos sentidos".

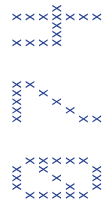
Y de la misma manera que el enlace de dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno da como resultado una molécula de agua, la mezcla resultante de todas estas referencias

c. Ideas desarrolladas en el texto "Artistas Latinos Making Global Art", publicado en 2002 en el catálogo CD-ROM *Muestra de net.art y CD.art* de La Casa Encendida, Fundación Cultural Caja Madrid, y revisado en 2006 en la web de Brian Mackern. <http://netart.org.uy/almga/>

culturales no se reduce a la suma de las partes, sino que se transforma algo mucho más complejo y "diferente": deviene cultura *glocal*<sup>c</sup>.

Para Brian Mackern el término "glocalidad" es una expresión que se relaciona directamente con el trabajo en el entorno digital, pero sobre todo con la Red: "No es que sea una novedad, sino que es

algo que se proponía ya en la vanguardia del siglo XX. Pero al surgir Internet a mediados de los noventa, eso se empieza a hacer mucho



a kind of renaissance. Immersed in a sweeping global metaphor, we were including

d. Adrián Martínez Pérez interviews Brian Mackern in *Revista Digital Universitaria UNAM*, vol. 9, issue 2, February 2008. Mexico City. <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num2/art11/int11.htm>

In other words, although the Web offers greater permeability and absolves us of radicalisation in the local arena, we cannot really say that we are immersed in a *global culture*. Firstly, because both personal evolution and the different contexts from which we come - country, social class, education, ideology - condition how we see the world; or, as the geographer Peter Jackson put it, "cultures are maps of meaning

e. Peter Jackson in *Maps of Meaning: An Introduction to Cultural Geography*, Routledge, London - New York, 1994. p. 213.

not a substance or phenomenon in and of itself; it is an objective mirage produced

local elements, local identities. Something can be deduced from the idea of offshoring, given that we work on the 'lo-load' level. I like that idea, that concept of being immersed in something global but dealing with individual elements."<sup>d</sup>

through which the world is made intelligible".<sup>e</sup> Secondly, because the expression *global culture* is close to being an oxymoron: "Culture - the weakest and most secular version of what we call religion - is

más visible; se produce la horizontalidad en el acceso y, por ende, una mayor facilidad de interconexión y generación de redes de productores de contenido artístico. A fines de los noventa y principios de 2000 se produce una especie de rescate de lo local. Inmersos dentro de toda una metáfora

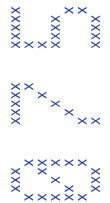
d. Entrevista de Adrián Martínez Pérez a Brian Mackern en *Revista Digital Universitaria UNAM* vol. 9 n.º 2, febrero de 2008. México DF. <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num2/art11/int11.htm>

global, nosotros estamos incluyendo elementos locales, identidades locales. Se puede deducir algo de la idea de deslocalización, al estar trabajando dentro de lo *load*. Me gusta esa idea, esa concepción de estar inmerso en algo global pero tratando elementos individuales"<sup>d</sup>.

Es decir, por mucho que la Red facilite una mayor permeabilidad y nos exima de la radicalización en lo autóctono, tampoco podemos afirmar que estemos inmersos en una *cultura global*. En primer lugar, porque tanto la evolución personal como los diferentes contextos -país, clase social, educación, ideología- de donde proviene cada uno de nosotros son determinantes en nuestra concepción del mundo o, como asegura el geógrafo Peter Jackson, "las culturas son mapas de significado que vuelven inteligible el mundo"<sup>e</sup>. En segundo

e. Peter Jackson en *Maps of Meaning:*

término, porque la



by a relationship between at least two groups. In other words, no group 'has' a culture on its own: culture is the halo that a group perceives when it comes into contact with another group and observes it." Fredric Jameson later continues: "A culture is a series of stigmas that one group has

f. Fredric Jameson in *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* by Fredric Jameson and Slavoj Zizek. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998.

in the eyes of another (and vice versa)."<sup>f</sup> In short, we could say that culture is our basic tool for understanding the world, but it is only activated when we view ourselves in comparison with other cultures.

The specificity of the *netart latino database* resource invites us to ponder the differences between the geopolitical North and South, between the English-speaking and Latin contexts.<sup>g</sup> One

g. And in this case I do not include Spain in the Latin South, despite the fact that a Mexican - or sub-American - friend once made it very clear to me that we Spaniards are merely sub-Europeans.

difference, accentuated by the scarcity endemic to many Latin American nations, is found in the ways technology is approached: "This almost craftsman-like way of handling things to find the best possible solution with the resources at hand

*An Introduction to Cultural Geography*, Routledge, Londres - Nueva York, 1994. p. 213.

expresión "cultura global", si bien no es propiamente un oxímoron, se le acerca mucho: "La cultura -la versión más débil y secular de eso

llamado religión- no es una sustancia o un fenómeno propiamente dicho; se trata de un espejismo objetivo que surge de una relación entre, por lo menos, dos grupos. Es decir que ningún grupo 'tiene' una cultura por sí mismo: la cultura es el nimbo que percibe un grupo cuando entra en contacto con otro y lo observa". Y más adelante continúa Fredric Jameson: "Una cultura es un conjunto de

f. Fredric Jameson en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* de Fredric Jameson y Slavoj Zizek. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998.

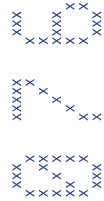
estigmas que tiene un grupo a los ojos de otro (y viceversa)"<sup>f</sup>. En definitiva, podríamos decir que la cultura es nuestra herramienta básica para la comprensión del mundo, pero su activación sólo se puede desplegar

desde una perspectiva diferencial respecto a otras culturas.

A partir de la especificidad del recurso *netart latino database*, cabe plantearse entonces cuáles son las diferencias entre el Norte y el Sur geopolítico, entre el contexto anglosajón y el contexto latino<sup>g</sup>.

g. Y en este caso no incluyo a España en el Sur latino,

Por un lado, y ante





low-tech aesthetic solutions. Nowadays this is becoming popular in the North as well - due to technological saturation rather than shortage - which results in a kind of 'retro' aesthetic. You could say that our method is more experiential and in tune with 'what's at hand', an aesthetic resulting from recycling and availability, whereas low-tech solutions in more developed regions seem more contrived to me. So you wonder if resorting to low-tech sources due to a lack of more sophisticated tools is the same as doing it because of technological overkill, and I think the answer is no. We, practically all of Latin America (except

h. Jacqueline LaCasa interviews Brian Mackern for the newspaper *La República*, 20 March 2005. <http://netart.org.uy/interviews/larepublica.htm>

Mackern also makes "formal" distinctions between evolution and context. Though everyone begins with an exploration of the medium that is very similar in the early stages, "the major difference is that we were not brought together (or divided) by any 'regional' argument or debate. We have grown like fractalised atoms. And perhaps there hasn't been a 'regional' evolution

parts of Brazil and Mexico that have plenty of resources in this field), are very used to compromising and dialoguing with the materials we have. We don't produce technology, we recycle it."h

a pesar de que un amigo mexicano -o subnorteamericano- ya me dejó bien claro una vez que los españoles sólo somos subeuropeos.

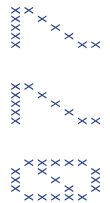
las cosas para lograr la mejor solución posible con respecto a lo que hay, es también un diálogo, (...) En definitiva, mediante la carencia tecnológica llegas a soluciones estéticas *low-tech*. Ahora, desde el Norte también se esta trabajando esta línea pero desde la sobresaturación tecnológica, llegando a producir una estética 'retro'. Podría decirse que lo nuestro es más vivencial y en diálogo con 'lo que hay', una estética producto del reciclamiento y la disponibilidad, mientras que las soluciones *low-tech*, desde zonas más desarrolladas, la siento más postural. Entonces te preguntas si es lo mismo llegar al *low-tech* debido a la carencia o desde la sobresaturación, y la respuesta para mí es que no. Nosotros, casi toda Latinoamérica (salvo partes de Brasil y México que son potentes en estos temas), estamos muy acostumbrados al compromiso y al diálogo con los materiales que tenemos.

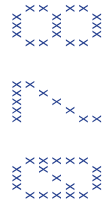
h. Entrevista de Jacqueline LaCasa a Brian Mackern para el diario *La República*, 20 de marzo de 2005. <http://netart.org.uy/interviews/larepublica.htm>

la escasez endémica en muchos países de Latinoamérica, aparecen distintas formas de abordar la tecnología: "Esta actitud casi artesanal de resolver

Respecto a la tecnología, no la producimos, la reciclamos" h.

Por otra parte, para Mackern también existen distinciones "formales"





because cyberspace creates other 'global spheres of influence.' In addition, the heated debates held in the North about, for example, interactivity, are not really a big issue for us, because we Latinos experience interactivity much more intensely in our everyday lives. In short, although we formally use the same web tools and codes, many expressions may not be fully comprehended. We have other times, cultural backgrounds, educations, symbolisms, societies and languages. Nor is this just a Latin vs. English-speaking theme. You have only to observe the differences that exist between British, German, Spanish, North American or Japanese proposals. There are different traditions of aesthetics, design or ways of saying (and feeling) things that set us apart and yet also enrich us all, for we all feed off each other. At the same time, and on a more conceptual level, there are cyberspace zones that transcend the 'real' zones that the artists come from. For example, if we work with a 'hacker art' approach, we may be participating in a 'region' of cyberspace that does not necessarily coincide with real regions, the places where we live. As Dirk (from JODI) once told me, 'Language

i. Luciana Sarlo  
interviews Brian  
Mackern in *Bistart*  
(2001).  
<http://netart.org.uy/interviews/bistart.htm>

is an arrangement.' I don't know if we were talking about the same thing at the time, but that phrase enlightened me like a koan."<sup>1</sup>

de evolución y contexto. Aún partiendo de una exploración del medio muy similar para todos en los inicios, "la gran diferencia es que a nosotros no nos ha unido (o desunido) ninguna discusión o debate 'regional'. Hemos crecido como átomos fractalizados. Y no ha habido una evolución 'regional' tal vez debido a que el ciberespacio conforma otras 'zonas globales de influencia'. Por otro lado, las encarnizadas discusiones que hay en el Norte acerca de, por ejemplo, la interactividad, no es todo un tema para nosotros, porque los latinos vivimos mucho más la interactividad en nuestra vida real. En definitiva, si bien formalmente manejamos las mismas herramientas y códigos propios de la Red, muchas manifestaciones pueden no ser entendidas del todo. Tenemos otros tiempos, *background* cultural, educación, simbología, sociedad, idioma. Tampoco se trata solamente de un tema latino-anglosajón. Basta ver las diferencias que existen entre las propuestas británicas, alemanas, españolas, norteamericanas, japonesas, etc. Existen diferentes tradiciones estéticas, de diseño o de manera de decir las cosas (y de sentir las) que marcan las diferencias, a la vez enriqueciéndonos a todos, puesto que todos nos nutrimos de todos. A su vez, y a un nivel más conceptual, hay zonas del ciberespacio que trascienden las zonas 'reales' de donde son originarios los artistas. Por ejemplo, si se trabaja con una postura del tipo *hacker art*, tal vez estemos formando parte de una 'región' del

## A note sounds if an ear hears it

Generation, reaction, interaction: musician, composer, net artist, radio operator, digital artist, audio toymaker, video jockey, interface designer, creator of real-time animations and projections, director and editor of <artef@ctos virtuales> (virtual artefacts)... or perhaps data artisan, handler of recreational objects, random linker of events and interactive sound structurer - whatever the case may be, Brian Mackern has too many simultaneous centres of gravity leaning towards a special proclivity for contact and exchange with people. While the first part of Paul Éluard's phrase - "there are other worlds, but they are all in this one" - sums up what he has attempted to show through *netart latino database*, the second part is clearly visible in his life's work - "there are other lives, but they are in you"... and all at the same time.

*netart latino database* also appeared as just another personal project on his list of multiple interests, as a work, and with a particular and subjective intention in terms of criteria. In this project, Mackern simply started compiling the links that interested him both artistically and personally, which gave rise to the *emotional mapping* mentioned earlier. So it's not objective and partial? So "everybody" isn't in there? So there are faulty links? Of course, that's the point! (Come to think of it, what list is

ciberespacio que no tiene por qué coincidir con las regiones reales, donde vivimos. Como

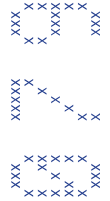
i. Entrevista de Luciana Sarlo a Brian Mackern en *Bistart* (2001). <http://netart.org.uy/interviews/bistart.htm>

me dijo una vez Dirk (de JODI): '*Language is an arrangement*'. No sé si en ese momento hablábamos de lo mismo, pero esa frase me iluminó como un koan"<sup>i</sup>.

## La nota suena si un oído la escucha

Generación, reacción, interacción: músico, compositor, netartista, radiooperador, artista digital, juguetero sonoro, vídeo-jockey, diseñador de interfaces, creador de animaciones y proyecciones en tiempo real, director y editor de <artef@ctos virtuales>... O quizás *data artisan*, gestor de objetos lúdicos, concatenador aleatorio de eventos y estructurador interactivo sonoro; en cualquier caso, Brian Mackern posee demasiados centros de gravedad simultáneos orientados a favorecer especialmente el contacto y el intercambio con la gente. Si la primera parte de la frase de Paul Éluard, "hay otros mundos, pero están en éste", ha sido el objetivo que pretendía demostrar con *netart latino database*, la segunda parte resulta evidente en su trayectoria: "hay otras vidas, pero están en ti"... y todas a la vez.

*netart latino database* también surgió



objective, impartial, totally representative and seamless?)

Its merit lies in the personal efforts invested in it: "Nearly all of the links were carefully considered and weighed, explored with thoughtful deliberation. They were both my personal net-surfing recommendations and a mapping of the network in which I was moving at the time - a map of relationships and of works of reflection and collaboration. I communicated personally or by email with almost all of the artists behind these links to establish some kind of relationship and reflection."



The website became operational in 1999, and Mackern continued to update it until 2005, when it was shut down for good. And the fact that its closing coincided with the massive global advent of the Web 2.0 concept seems like more than a coincidence. Why did you shut down *netart latino database*?

"*netart latino database* is a 'work' that consumed a great deal of time in some of my parallel lives," says Mackern, "to the point of becoming a monster that I ended up silencing. On the one hand, I didn't want to keep adding things that were increasingly similar to others I'd already included, and I didn't want to waste time on an unremunerated activity that took up more and more of my free time. On the other hand, Web 2.0 emerged, making it easier for anyone to

como un proyecto personal más en su lista de múltiples intereses, como *obra*, y con una intención particular y subjetiva en cuanto a criterios donde Mackern fue acumulando los enlaces que le interesaban tanto desde el punto de vista artístico como desde el personal; de ahí el *mapeo emocional* que apuntaba al principio. ¿Que no es objetiva ni imparcial? ¿Que no está "todo el mundo"? ¿Que hay enlaces que se desmarcan? Por supuesto, ¡de eso se trata! (Por otra parte, ¿qué listado es objetivo, imparcial, completamente representativo y sin fisuras?)

Su valor reside en el capital personal que se ha invertido en ella: "Casi todos los enlaces fueron en su momento sopesados y reflexionados, navegados a conciencia. Eran mis recomendaciones personales de navegación y a la vez un mapeo de la Red en la que me movía en ese momento; una cartografía de relaciones y de trabajos de reflexión y colaboratividad. Con casi todos los artistas de estos enlaces me comuniqué personalmente o vía *mail*, estableciendo algún tipo de relación y reflexión".

La web estuvo operativa a partir de 1999 y Mackern continuó actualizándola hasta 2005, año en que definitivamente se cerró. Y parece que no es casual que su cierre coincida con el advenimiento masivo de la Web 2.0 a nivel global. ¿Por qué cerraste *netart latino database*?

publish his own site and create a remix and a dialogue with other global sites. Net.art 1.0 had lost its *raison d'être*, and so had *netart latino database*."

## Nostalgia

It seems the time has come to turn the page, to look back on "the wonder years" of the Web's splendid glory and remember the experiences that many of us shared although we had never met face-to-face.

*Pioneers and founders*, we experienced web art and "the heroic age" of net.art firsthand (or first-click); the debates about *the thing*, *nettime* and *rhizome*; the discoveries of *aleph*, *el transmisor* (the transmitter, then known as *arte en red* or art online) and *<artef@ctos virtuales>*.

For you, the enthusiasm of finding others interested in the same thing you were doing; for me, the excitement of discovering something new and totally different. Searching for such different things, we converged in the encounter (personal) and in the discovery (artistic, social, cultural, etc.).

You know the saying, extremes meet. And even so, it seems incredible that we - the most chaotic-random guy and the most structured-organised-obsessive girl on the Web - have

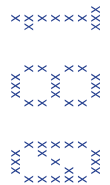
"*netart latino database* es 'obra' que ocupó muchísimo tiempo de algunas de mis vidas paralelas, -afirma Mackern- al punto de convertirse en un monstruo al cual acabé silenciando. Por un lado, no quería seguir incorporando cosas que cada vez se parecían más a otras cosas previas, ya no quería perder el tiempo en una actividad no remunerada que cada vez me demandaba más y más tiempo. Por otro lado, surgió la Web 2.0 propiciando que también cualquiera pudiera publicar su propio sitio y generar un remix y un diálogo con otros sitios globales. El netart 1.0 ya no tuvo sentido de ser y la *netart latino database* tampoco".

## Nostalgia

Parece que ha llegado la hora de recordar para poder cerrar capítulos. De volver la vista hacia "aquellos maravillosos años" de espléndido apogeo de la Red y rememorar las experiencias que muchos compartimos sin todavía conocernos personalmente.

*Pioneros y fundacionales*, vivimos de primera mano -de primer clic- el web art y "la época heroica" del net.art; los debates de *the thing*, *nettime* y *rhizome*; los hallazgos de *aleph*, *el transmisor* (entonces *arte en red*) y *<artef@ctos virtuales>*.

Para ti, el entusiasmo de encontrar a otros a los que les interesaba lo mismo que tú





always felt so close, both personally and through our interest in the new art appearing on the Internet. Even outside our respective careers - one more theoretical, the other more artistic, but always dedicated to the new media - we have both spent a significant proportion of our time connecting ideas and information and making them available to people everywhere, but particularly to the Spanish-speaking world. Turning our backs on the marketing sense of Americans - who tend to swiftly turn everything they create into a profitable enterprise, for financial gain or prestige - we plodded and trudged along in our task, working for the pure pleasure of discovering, accumulating, organising and offering our "findings". What a fantastic feeling it was to find those small gems on the web and shout, "Here it is!" when we created the link, but oh, the hours we invested and all that *manual labour*! And all those "side effects" (read tendonitis) every time we updated and checked the entire directory, clicking on every link one by one! "What our 'prehistoric resource spaces' had was something much more emotional, if you will: there were no 'bots' automatically crawling RSS feeds or automatic networks for generating interpersonal relationships or... etc. Our resource spaces were the product of manual, painstaking, "link by link" work and with a fairly in-depth knowledge of which links worked and which didn't. There was a complete, manual personalisation. This also explains why I want to keep *netart*

estabas haciendo; para mí, la emoción de hallar algo nuevo y completamente diferente. Buscando cosas tan distintas coincidimos en el encuentro -personal- y en el descubrimiento -artístico, social, cultural...-.

Ya se sabe: los extremos se tocan. Y aun así, parece mentira que el tipo más caoticorandomizado y la maniática más estructurorganizada de la Red nos hayamos sentido siempre tan próximos, ya sea a nivel personal o compartiendo el interés por el nuevo arte que aparecía en Internet. Incluso al margen de nuestras trayectorias particulares, más teóricas o más artísticas pero siempre en el campo de los nuevos *media*, ambos hemos dedicado una parte importante de nuestro tiempo a conectar ideas e información y a ponerlas a disposición de la gente. De cualquier gente, pero prioritariamente de la que hablase español. Ignorando por completo el sentido del marketing de los estadounidenses -quienes tienden a rentabilizar rápidamente todo lo que crean ya sea a través de réditos crematísticos o de prestigio-, nosotros fuimos "laburando/currando" por el puro placer de descubrir, acumular, ordenar y ofrecer nuestros "hallazgos"; qué fantástica sensación al encontrar esas pequeñas joyas de la Web y gritar después ¡aquí está! cuando le poníamos el *link*, ¡pero cuántas horas invertidas y cuánta *manualidad*!, ¡y cuánto "efecto secundario", o tendinitis, cada vez que actualizaba y chequeaba todo el

*latino database* exactly as it was left: as a fossil, with a very high percentage of links that give 404 errors or redirect to design company sites. But they have their comments and a narrative of something that passed through there... of a desire to investigate certain things within that topic. I think this has been watered down quite a bit; relationships aren't what they used to be, everything is faster and more superficial. An immediate 'touch-and-go' with no strings attached..."

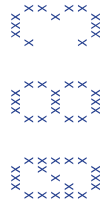
Some of us find it harder to leave things behind, but while writing this text I shut down *el transmisor* for good. Honestly, I also have to admit that this just isn't much fun anymore...

February 2009

directorio *clickando* sobre los enlaces uno a uno! "Lo que tenían nuestros 'prehistóricos espacios de recursos' era una cosa mucho más afectiva por decirlo de alguna manera: no había 'bots' *crawleando* automáticamente rss, ni redes automáticas de generación de relaciones interpersonales, ni... Nuestros espacios de recursos eran el resultado de un trabajo 'enlace a enlace' manual y artesanal y con un conocimiento bastante profundo de cuál *link* iba y cuál no. Existía una personalización absoluta, manual. De ahí mi interés también en que la *netart latino database* quede tal como quedó: como un fósil, con un porcentaje altísimo de *links* que dan 404 o que van a sitios de compañías de diseño. Pero que tienen sus comentarios y una narrativa de algo que por ahí pasó... de un espíritu de investigar determinadas cosas dentro de este tópico. Creo que esto se diluyó bastante, las relaciones ya no son las de antes, es todo más rápido y superficial. Un *touch and go* inmediato y sin compromisos mayores..."

A otros nos cuesta más dejar las cosas, pero mientras escribía este texto he cerrado definitivamente *el transmisor*. Realmente, también yo debo admitirlo: esto ya no es tan divertido...

Febrero de 2009



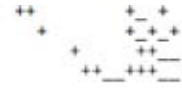
```
x x x x x x x
x x x x x x x
```

```
x x x x x x x
x x x x x x x
```

```
x x x x x x x
x x x x x x x
```



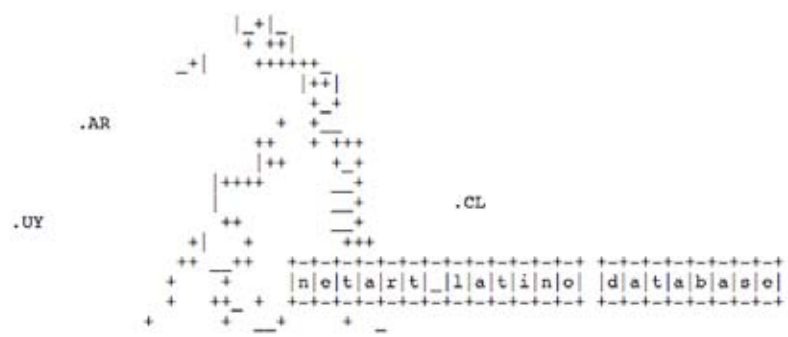
.PR



.AR

.UY

.CL



|n|o|t|a|x|t|\_l|a|t|i|n|o| |d|a|t|a|b|a|s|o|



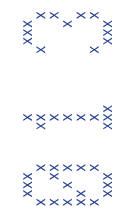
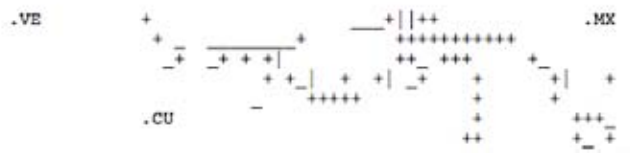
# Netartistas Latinoamericanos

Una recopilación de  
[brian\\_mackern | artef@ctos virtuales](mailto:brian_mackern@artef@ctosvirtuales)

.VE

.CU

.MX



```
x x x x x x x
x x x x x x x
x x x x x x x
```

```
x x x x x x x
x x x x x x x
```

```
x x x x x x x
x x x x x x x
x x x x x x x
x x x x x x x
```

# El siete de enero de dos mil nueve

On 7 January 2009

I tried to browse the *netart latino database* from the Wayback Machine in an attempt to retrace its steps.

Before I go any further, I must explain what the Wayback Machine was, and I use the past tense deliberately because that day, to my surprise, I discovered that it was no longer possible to explore what is now the history of the Internet. Well, that's not entirely true, but I did find it disconcerting until I finally understood why it's been dropped. The original Wayback Machine (<http://web.archive.org>) was an attempt to record the

intento navegar por la *netart latino database* desde la *Wayback Machine* para volver sobre sus pasos.

Antes de seguir debo indicar qué fue la *Wayback Machine*, y digo fue porque, para mi sorpresa, ese día descubro que ha desaparecido la posibilidad de bucear en el pasado de la Web. Bueno, no es del todo cierto, veamos, y esto es algo que me desconcertó hasta que llegué a comprender el motivo de la baja. La *Wayback Machine* original (<http://web.archive.org>) trató de guardar la memoria de lo que se iba colgando en la Web desde mil

nilo casares



not shown. [See all](#)  
 updated.  
 s available here 6 months after collection. [See FAQ.](#)

Search Results for Jan 01, 1996 - Oct 03, 2008										
1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
0 pages	0 pages	0 pages	9 pages	7 pages	22 pages	21 pages	21 pages	27 pages	18 pages	1 pages
			Feb 02, 2001 Feb 06, 2001 Mar 30, 2001 Apr 01, 2001 Apr 18, 2001 May 17, 2001 Jul 23, 2001 Sep 22, 2001 Nov 28, 2001	May 28, 2002 May 31, 2002 Aug 03, 2002 Sep 25, 2002 Sep 28, 2002 Nov 23, 2002 Nov 28, 2002	Feb 02, 2003 Feb 09, 2003 Feb 14, 2003 Mar 26, 2003 Mar 29, 2003 Apr 09, 2003 Apr 25, 2003 Apr 25, 2003 May 22, 2003 May 27, 2003 Jun 12, 2003 Jun 12, 2003 Jul 21, 2003 Jul 24, 2003 Jul 24, 2003 Aug 02, 2003 Aug 04, 2003 Aug 04, 2003 Oct 03, 2003 Oct 20, 2003 Oct 23, 2003 Oct 24, 2003 Dec 16, 2003 Dec 23, 2003 Dec 28, 2003 Dec 29, 2003	Jan 31, 2004 Mar 27, 2004 Apr 02, 2004 Apr 17, 2004 May 19, 2004 May 22, 2004 May 23, 2004 May 27, 2004 Jun 08, 2004 Jun 12, 2004 Jul 24, 2004 Jul 25, 2004 Aug 25, 2004 Aug 30, 2004 Sep 01, 2004 Sep 02, 2004 Sep 19, 2004 Sep 25, 2004 Nov 03, 2004 Nov 26, 2004 Dec 04, 2004	Jan 24, 2005 Feb 04, 2005 Feb 06, 2005 Feb 07, 2005 Feb 08, 2005 Mar 05, 2005 Apr 05, 2005 May 07, 2005 May 15, 2005 Jun 03, 2005 Jun 04, 2005 Jul 17, 2005 Aug 17, 2005 Aug 29, 2005 Sep 01, 2005 Oct 24, 2005 Dec 10, 2005 Dec 15, 2005 Dec 29, 2005 Dec 30, 2005 Dec 31, 2005	Jan 01, 2006 Jan 02, 2006 Jan 05, 2006 Jan 06, 2006 Jan 07, 2006 Jan 08, 2006 Jan 09, 2006 Jan 10, 2006 Jan 11, 2006 Jan 12, 2006 Feb 02, 2006 Feb 03, 2006 Feb 06, 2006 Feb 07, 2006 Apr 02, 2006 Apr 25, 2006 Apr 27, 2006 Jun 12, 2006 Jun 15, 2006 Jul 18, 2006 Aug 04, 2006 Aug 19, 2006 Sep 02, 2006 Oct 04, 2006 Oct 05, 2006 Oct 10, 2006 Oct 10, 2006 Dec 05, 2006	Feb 09, 2007 Mar 15, 2007 Mar 29, 2007 May 08, 2007 May 29, 2007 Jun 29, 2007 Jun 29, 2007 Aug 13, 2007 Aug 18, 2007 Oct 01, 2007 Oct 05, 2007 Oct 07, 2007 Oct 08, 2007 Oct 10, 2007 Oct 18, 2007 Oct 26, 2007 Nov 26, 2007 Dec 25, 2007	Jan 26, 2008



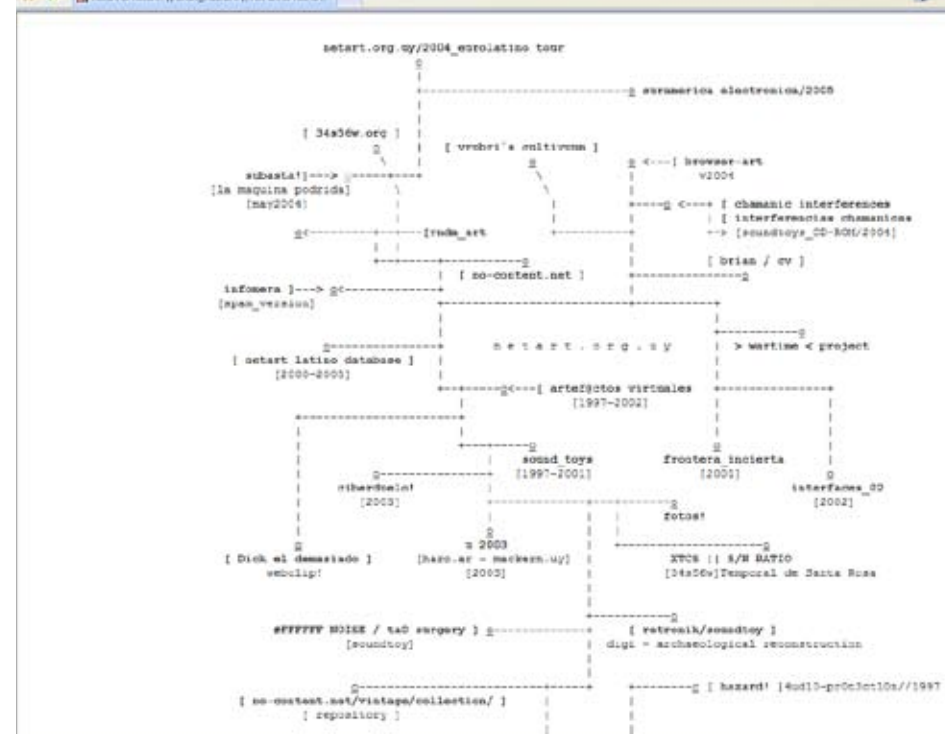
memory of everything that had been posted on the Internet since 1996, bearing in mind that everything uploaded was obviously fragile and doomed to disappear into space. The system wasn't very good because it couldn't store every single layer of the sites it archived. In fact, initially it only archived the index and little else, although it did gradually improve and eventually managed to capture deeper links. It trawled the Internet without making any distinction between the sites it found, exploring and filing everything, somewhat precariously but at least recording its existence. All of this stopped at the beginning of 2008. I imagine because of the consolidation of social networking (or Web 2.0), which enables any two people connected to upload whatever they want to the Internet, thereby creating an exponential increase in the number of websites, impossible to store in their entirety. Consequently, a few months

novecientos noventa y seis sabiendo que lo subido a ella tenía una fragilidad evidente y se perdería en las nubes. El sistema no era muy bueno porque no podía almacenar todos los estratos de los sitios que iba registrando; en realidad, al principio sólo conseguía registrar el índice y poco más, aunque con el tiempo fue mejorando y llegó a capturar enlaces profundos. Recorría toda la Web sin hacer distinciones entre los sitios encontrados en ella, buceaba por todo su territorio y creaba un registro, de modo precario pero dejando constancia de su existencia. Eso fue interrumpido a primeros de dos mil ocho. Imagino que debido a la consolidación de la Red Social (o Web 2.0), en la que cualquier usuario conectado puede subir lo que desee a la Web, algo que crea una inflación de sitios cuyo almacenamiento completo es inabordable, así que desde hace unos meses se ha sustituido el proyecto por otro que sólo conservará las recomendaciones dictadas por ciertas instituciones y que mantiene el nombre pero no la dirección (el puntero actual es <http://archive-it.org>). En él sólo se pueden encontrar los sitios más selectos de entre los subidos a la Web. Por esta razón, quien trate hoy de indagar cómo se fue constituyendo la *netart latino database* deberá hacerlo desde el proyecto inicial de archivo de la Web.

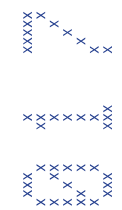
Es interesante el paralelismo entre las vidas de la *netart latino database* y la primera *Wayback Machine*: ambas desisten de

ago the project was replaced by another one which only keeps the recommendations made by certain institutions. The names of sites are there but not the address (the current marker is <http://archive-it.org>), and now, of all the sites uploaded to the Internet you can only find the most select ones. This is why nowadays anyone wanting to find out how the *netart latino database* was constructed will have to start at the initial archive project on the Internet.

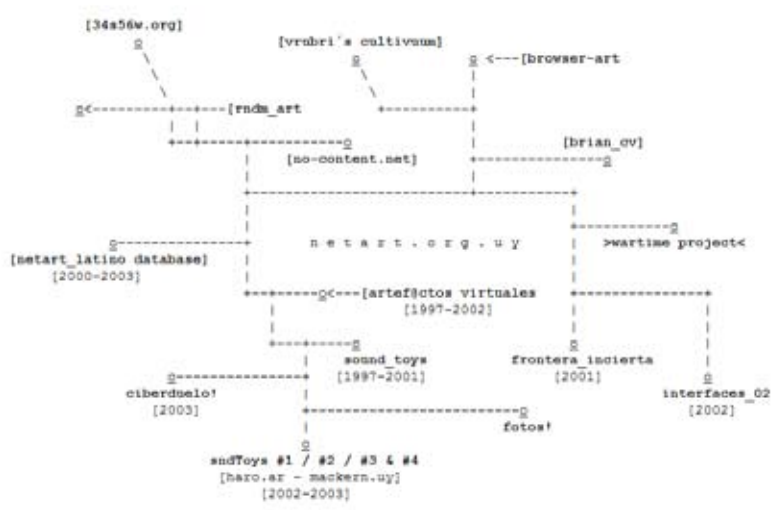
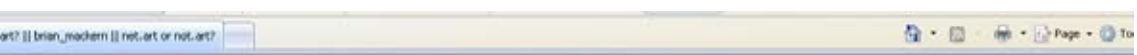
There is an interesting parallel between the lives of the *netart latino database* and the first Wayback Machine: both have opted to discontinue in light of the exponential growth in the number of sites as a result of the consolidation of social networking. The very different ways in which the two projects have reacted is also significant: the *netart latino database* was a manual



continuar ante la multiplicación de sitios a raíz de la consolidación de la Red Social. Y resulta significativo el muy distinto modo de reaccionar de esos proyectos. La *netart latino database* era un registro manual que valoraba la manufactura del hacedor de los sitios de la Web, cuando se levantaban a fuerza de teclear código, mientras que la primera *Wayback Machine* buceaba por la Web de manera automática para dejar constancia de un tiempo concreto. Hoy la *Wayback Machine*, ante la generación casi espontánea de sitios, ha decidido llevar a cabo un registro manual y, de esta forma, nos encontramos con una respuesta artesanal ante la desaparición de la exigencia de subir a golpe de puro código los distintos sitios que ocupan la Web.



Este tipo de respuestas disímiles ante hechos idénticos siempre me ha resultado revelador de un cambio profundo en el estado





- [\[nettime-lat\] EJE'RCITO ZAPATISTA DE LIBERACIO'N NACIONAL. ME'XICO.](#) *ricardo domingue.*
- [\[nettime-lat\] anuncios \[3\].](#) *nettime*
- [\[nettime-lat\] Califican como retro'grada a Ley Indi'gena + Indi'genas y mujeres mexicanos, germen del](#)
- [\[nettime-lat\] Fwd: URGENTE: POCHA NOSTRA CYBER-COMMUNIQUE #26](#) *Rafael Lozano-Hemm*
- [\[nettime-lat\] Cheeseburgers para todos](#) *ricardo dominguez*
  - [RE: \[nettime-lat\] Cheeseburgers para todos](#) *Jordi Claramonte*
- [Re: \[nettime-lat\] Re: en el PERU NI SE TE OCURRA votar en blanco](#) *Erick Iriarte Ahon*
  - [Re: \[nettime-lat\] Re: en el PERU NI SE TE OCURRA votar en blanco](#) *sebastian*
- [\[nettime-lat\] \[ATTAC\] INFORMATIVO 86 - SO-SO-SOLIDARIDAD!](#) *Grano de Arena*
- [\[nettime-lat\] animacion experimental](#) *Álvar Ard{evol*
- [\[nettime-lat\] update, odenback y mackern](#) *proyectos.macg*
- [\[nettime-lat\] FW: \[cinematik\] DECLARACIÓN DE INDEPENDENCIADEL CIBERSPACIO - John P](#)
- [\[nettime-lat\] ::w3news:: Escultura UPV: ENCUENTROS DE ARTE PUBLICO.](#) *w3art - servicios internu*
- [\[nettime-lat\] \(de phonotypia\) chevalier en mty](#) *mario*
- [\[nettime-lat\] DARPA-HumanID.](#) *Rebellion*
- [\[nettime-lat\] \[eBitniks\] ¿QUIÉN SE HA LLEVADO MI QUESO?](#) *bitniks*
- [\[nettime-lat\] frieling {AT} zkm.defrieling {AT} macg.org.mx.mx.mx.mx](#) *mario*
- [\[nettime-lat\] la boca del lobo \[c {AT} \] {AT} c](#)
- [\[nettime-lat\] Fwd: \[ciberfeminista\] Día de Brujas](#) *cflores*
- [\[nettime-lat\] ataque contra Televisa.](#) *Rebellion*
- [\[nettime-lat\] ::w3news:: El periódico del arte. Número 44 - Mayo 2001](#) *w3art - servicios internet para la*
- [\[nettime-lat\] Museum of Modern Art](#) *info*
  - [\[nettime-lat\] ¿Biopiratas o biocorsarios?](#) *Ingrassia/colovini*
- [\[nettime-lat\] Internet habemus...](#) *Doctor X*
- [\[nettime-lat\] cultur.com](#) *Ada Ortega Camara*
- [\[nettime-lat\] anuncios \[10x\].](#) *nettime*

nettime: Net.Art - the origin

- To: nettime-l {AT} Desk.nl
- Subject: nettime: Net.Art - the origin
- From: alexei shulgin <easylife {AT} hawk.glas.apc.org>
- Date: Tue, 18 Mar 1997 01:05:08 +0300
- Organization: moscow wwart centre
- References: <[Pine.SUN.3.95.970308103406.11504C-100000 {AT} unix1.netaxs.com](mailto:Pine.SUN.3.95.970308103406.11504C-100000 {AT} unix1.netaxs.com)>
- Reply-To: easylife {AT} hawk.glas.apc.org
- Sender: owner-nettime-l {AT} Desk.nl

---

I feel it's time now to give a light on the origin of the term - "net.art".

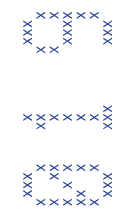
Actually, it's a readymade.  
In December 1995 Vuk Cosic got a message, sent via anonymous mailer. Because of incompatibility of software, the opened text appeared to be practically unreadable ascii abracadabra. The only fragment of it that made any sense looked something like:

```
[...] J8-g#|\;Net. Art{-^s1 [...]
```

Vuk was very much amazed and exited: the net itself gave him a name for activity he was involved in! He immediately started to use this term. After few months he forwarded the mysterious message to Igor Markovic, who managed to correctly decode it. The text appeared to be pretty controversial and vague manifesto in which it's author blamed traditional art institutions in all possible sins and declared freedom of self-expression and independence for an artist on the Internet. The part of the text with above mentioned fragment so strangely converted by Vuk's software was (quotation by memory):  
"All this becomes possible only with emergence of the Net. Art as a notion becomes obsolete...", etc.  
So, the text was not so much interesting. But the term it indirectly brought to life was already in use by that time .  
Sorry about future net.art historians - we don't have the manifesto any more. It was lost with other precious data after tragic crash of Igor's hard disk last summer.

I like this weird story very much, because it's a perfect illustration to the fact that the world we live in is much richer than all our ideas about it.

Alexei



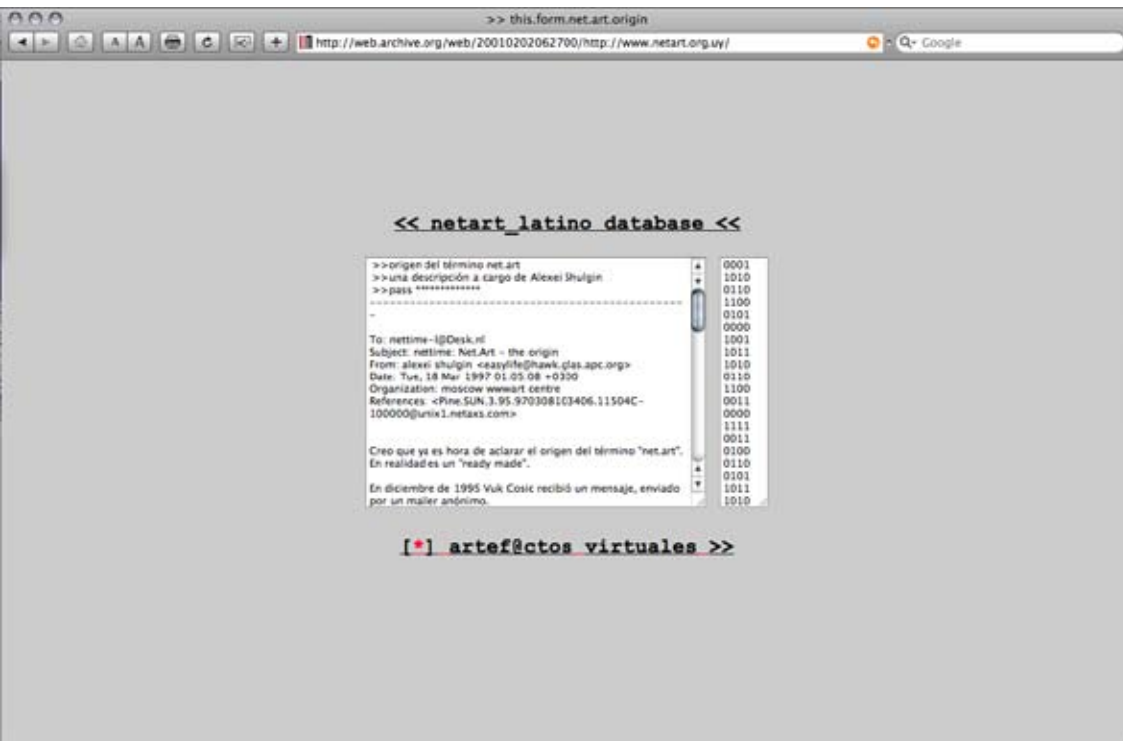
archive that assessed the merits of the manufacturing process employed by the creator of the website, when it was all about keying in code, whereas the first Wayback Machine surfed the Internet automatically to record a specific moment in time. Now that sites are generated almost spontaneously, the Wayback Machine has decided to create a manual archive, so we find ourselves faced with an artisan response when it is no longer necessary to upload sites to the Internet purely by code.

This type of different responses to identical facts has always seemed to me to reveal a profound change in the state of things. In the same way, I think Brian Mackern was farsighted in his response to the appearance of social networking, bearing in mind that he decided to discontinue his archive in 2005, three years before the Wayback Machine



de cosas, de la misma manera que encuentro anticipadora la respuesta de Brian Mackern frente a la aparición de la Red Social: suspender su registro, una decisión que toma en dos mil cinco, tres años antes de hacerlo la versión fetén de la *Wayback Machine*.

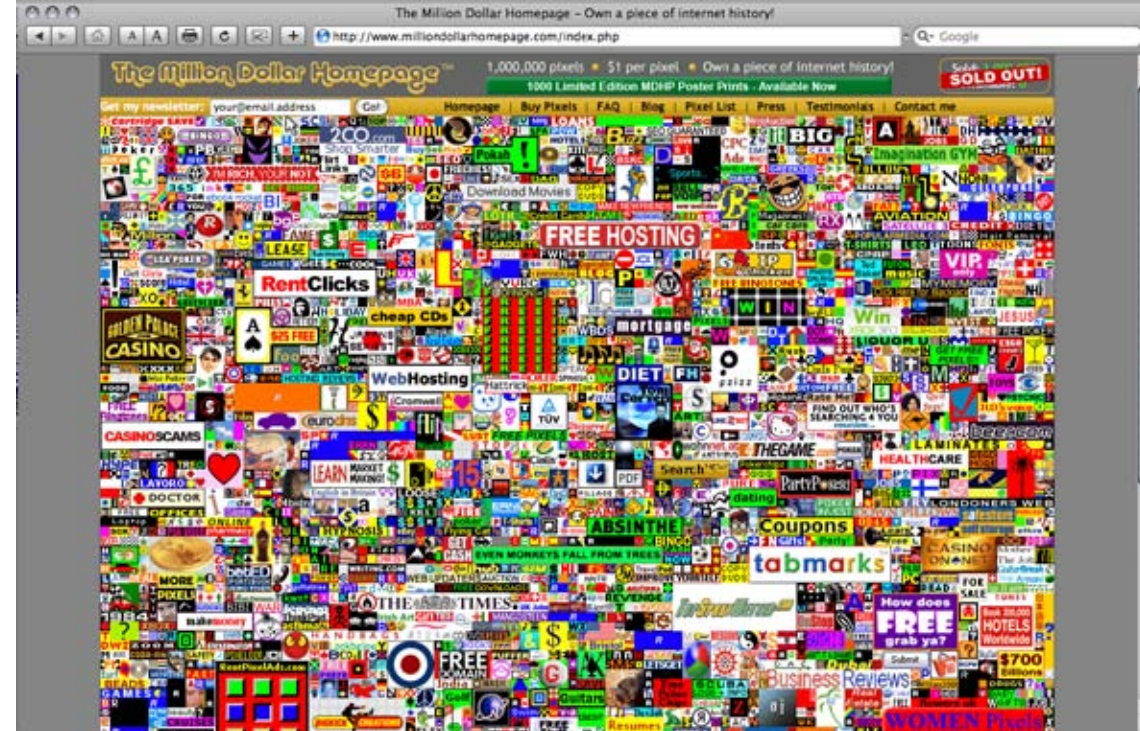
Era el siete de enero, como dije más arriba, y mi interés me llevaba a localizar las fuentes de la *netart latino database*, sus inicios, cuando descubro que el primer registro realizado por la *Wayback Machine* del sitio de referencia de BM me espeta el mito promovido por Alexei Shulgin y Vuk Čosić acerca del origen del término net.art. Como a mí los cuentos y las fabulaciones me encantan, este de AS y VČ también, porque asocia la corrupción del código con los inicios del net.art. Y es que era eso lo que ellos estaban haciendo: emplear el código para algo no previsto como su función primera; en ese sentido es una definición muy acertada de lo que es el net.art. Sé que gente más docta que yo siente desprecio por este juego, pero a mí me resulta de lo más acertado y conveniente para calificar el asunto en que andamos inmersos. Por eso, cuando ese día me encuentro con la traducción realizada por BM del correo enviado por AS en el que se explicaba lo que le había sucedido a VČ cuando decidió calificar de net.art lo que estaba haciendo, se lo comento a BM. Me responde que su traducción se empleó innumerables veces en todo tipo de publicaciones (yo mismo la





introduced its groovy version.

As I said earlier, it was 7 January and I was keen to locate the roots or beginnings of the *netart latino database* when I discovered that the first thing archived by the Wayback Machine from BM's innovative site was the myth promoted by Alexei Shulgin and Vuk Ćosić about the origin of the term net.art. I adore fables and fantasies, and I love this one by AS and VČ as well because it associates the corruption of code with the beginnings of net.art, which is precisely what they were doing, using code for something other than its primary function, and in that respect it's a very accurate definition of what net.art is all about. I know that those more erudite than I have no time for this sort of thing, but I think it's the most accurate and relevant way of describing the issue we're dealing with. Which is why, that day when I came across BM's translation of AS's email explaining what had happened to VČ when he decided to describe what he was doing as net.art, I mentioned it to BM. He told me that his translation had been used time and again in all kinds of publications (I myself have quoted it) but that the translator (Brian himself) and the source (the site) were often omitted. This was something he noticed because he had made his translation deliberately clumsy. In other words, he had left traces in it that he could pick up, whereas others avoided leaving such traces, this being a particularly spurious practice in the academic world where the translation had been used profusely. He gave me a few examples which I am not going to repeat here, because this is not the time to engage in an exposé of cunning but rather to illustrate a mammoth effort that the author eventually grew sick and tired of when it lost the reward of novelty,



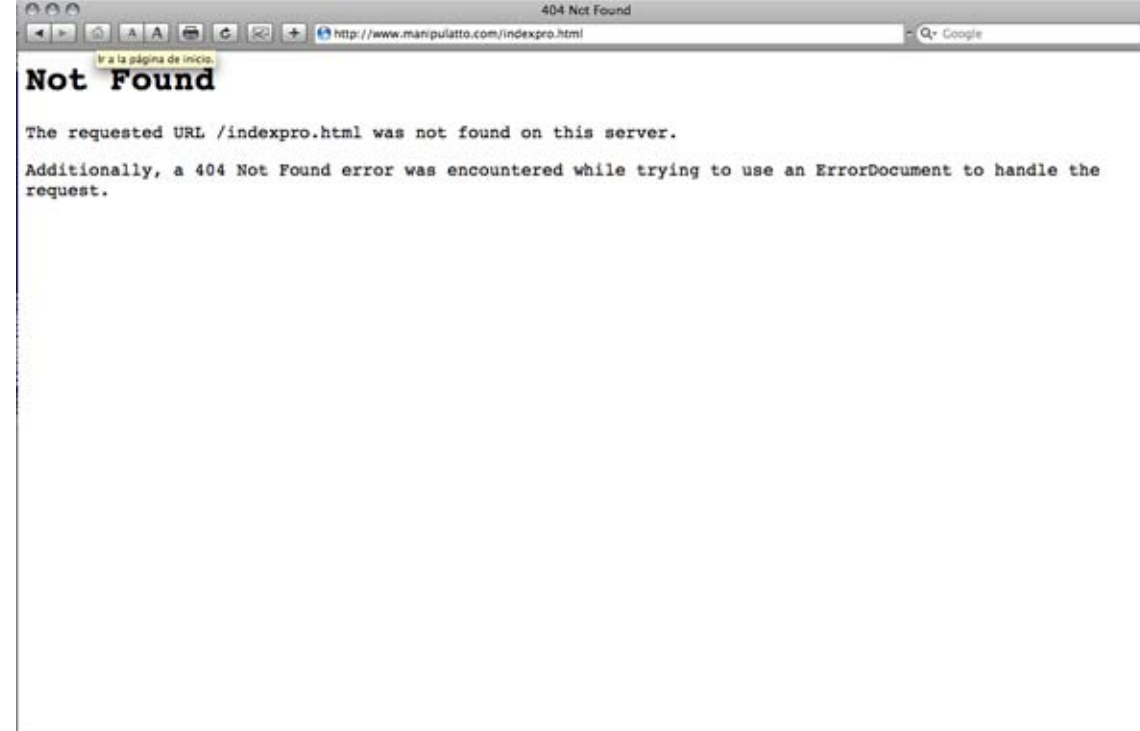
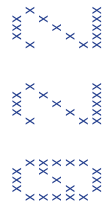
he citado), pero que en muchas se omitían el traductor (él) y la fuente (su sitio), algo que él notaba porque había hecho la traducción con un torpeza intencionada, o dicho de otra manera, porque dejaba rastros que él podía seguir mientras otros evitaban dejarlos, algo especialmente doloso en el mundo académico, donde se utilizó con profusión. Me dio ejemplos que no voy a reproducir porque no es momento de señalar las malas artes, sino sólo de hacer constar una labor ímproba que llevó a su ejecutor al hartazgo cuando perdió la recompensa de lo nuevo, única remuneración que obtuvo por su registro manual de los sitios más interesantes del ámbito latinoamericano. Cuando llegó la Red Social, con sus repeticiones y lugares comunes, tal y como me comentó BM y ha quedado escrito por ahí, abandonó esta empresa para dedicarse a otras más enriquecedoras.

```
x x x x x x x
x x x x x x x
x x x x x x x
x x x x x x x
x x x x x x x
```

the only remuneration he ever obtained from his manual archive of the most interesting websites in the Latin American sphere. Just as he told me and as other people have written, when social networking arrived with its repetitions and clichés, BM abandoned the endeavour to devote himself to other more rewarding projects.

But what exactly is social networking? In fact, it is the phenomenon that emerged on 11 January 2006 when Alex Tew managed to auction off the last thousand pixels of his site (<http://www.milliondollarhomepage.com>) on eBay (<http://www.ebay.co.uk>) for 38,000 dollars. That day changed everything. It was the beginning of 2006 and that year would not be archived by the *netart latino database* because the new territory left no room for the personal touch, at least in the eyes of someone who appreciates executing code himself, even if stolen from the Internet. At least you do it yourself, rather than using standard templates, as tends to be the case with social networking, which bends your intentions to fit the straitjacket provided by certain resources and sites.

But let's go back to the *netart latino database*. That 7 January I discovered that the first archive in the Wayback Machine was dated 2 February 2001, which made me curious about the different interfaces the work had employed. But something else also happened that once again revealed a parallel between

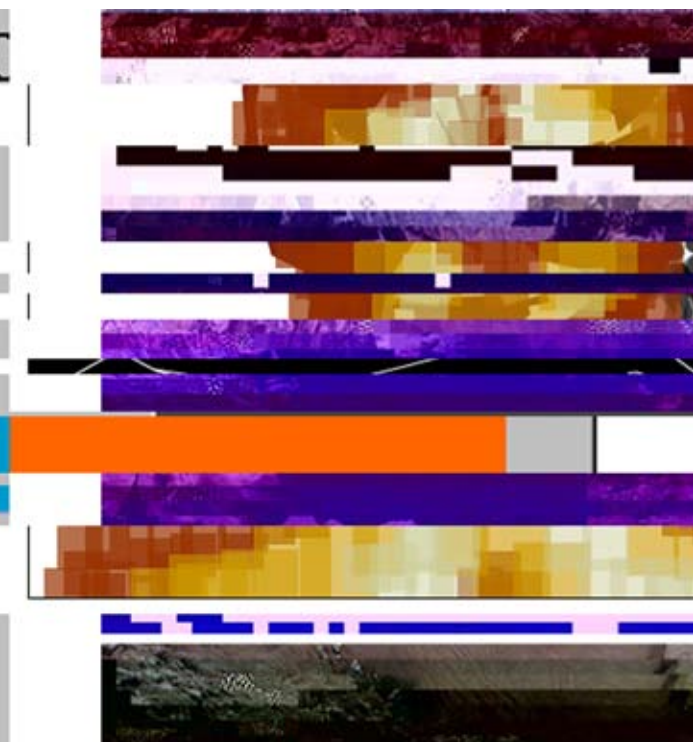
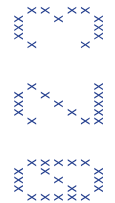


Pero, claro, ¿qué es eso de la Red Social? El fenómeno que eclosiona el once de enero de dos mil seis cuando Alex Tew consigue rematar en ebay (<http://www.ebay.co.uk>) los mil últimos píxeles de su sitio (<http://www.milliondollarhomepage.com>) por treinta y ocho mil dólares. A partir de ese día nada es igual. Comenzaba el año dos mil seis y ese año ya no sería registrado por la *netart latino database* porque ese nuevo territorio no dejaba lugar a la impronta personal, al menos a ojos de alguien que valora la ejecución del código por uno mismo, aunque sea robado de la misma Web, pero hecho por uno, y no aprovechando plantillas predefinidas, algo característico de la Red Social, que exige acomodar tus intenciones al corsé proporcionado por determinados recursos y sitios.

the two projects. At that time (now I know it had something to do with the state of the Net that day because I didn't experience it to the same degree in my subsequent browsing of the Wayback Machine), on that 7 January, I encountered several archives that were inaccessible from the Wayback Machine, and if you browse the *netart latino database* you will come up with numerous 404 errors (unfound sites), no responses from different servers or sites with the old domain for sale. You find so many sites in this condition that you begin to think about how volatile the era must have been, which then leads you to question the relevance of the Wayback Machine project, where I found many of the dead *netart latino database* links, although I was unable to browse them completely because in many cases I couldn't get any further than the index or first level. This ephemeral quality matches the fragility of personal memories, which could actually be regarded as healthy. But perhaps it also reveals, in the case of Latin America, the high mortality rate among sites that cannot be maintained due to a vital lack of funding, and here we have one of the present functions of the *netart latino database*: to safeguard what was, because some of the sites archived have now disappeared.

Allow me go back to the early interfaces of the *netart latino database*. In my quest to trace the evolution of the access provided by the author to his compilation of data,

Pero volvamos sobre la *netart latino database*. Aquel siete de enero comprobé que el primer registro de la *Wayback Machine* databa del dos de febrero de dos mil uno, algo que despertó mi curiosidad sobre las distintas interfaces que había tenido esta obra. Pero también me sucedió otra cosa que volvía a situar en paralelo ambos proyectos: en aquel momento (hoy compruebo que fue algo achacable al estado de la Red aquel día porque al repetir la navegación sobre la *Wayback Machine* no me ocurre tanto), aquel siete de enero, tropecé con varios registros inaccesibles desde la *Wayback Machine*. Si navegamos por la *netart latino database*, daremos con un sinfín de errores 404 (sitios no encontrados), con algunos servidores que no responden, con la incapacidad para satisfacer la petición y con algún dominio en venta. Abundan tanto los sitios que se encuentran en estas condiciones que hace





February 2009 **January**



ber 2008 November

r 2008 September 2

st wishes<sub>(1)</sub> code<sub>(1)</sub> c

## Recent Changes to the Archive ...

[2008-11-17]

Added [Kagetaka](#) for Windows and UNIX, and updated [Flock](#) for

[2005-10-21]

Added [Flock](#) for Linux, Mac OS X and Windows

[2005-01-21]

Added [older versions of Firefox](#), aka Firebird and Phoenix, and [G](#)  
[AOLPress 2.0](#) for Windows and Mac; added [Dillo](#), [links](#) and [elink](#)  
Amiga

Note that updates to the Archive may take ~ 24-48 hours to reach mirrors

## browsers

### 1x

Science Traveller International



### Mosaic

SpryNet

### Air Mosaic Demo

Sprynet

### Mosaic

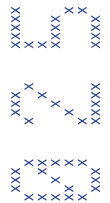
Spyglass

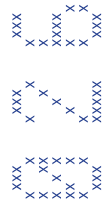
### AllWorld Explorer

G.O. International Air Service

### Mozilla, in

The Mozilla





I discovered that there hadn't been that many variations. The first archive on the Wayback Machine database, from 2 February 2001, shows the first interface: a simple table of contents in which the user can insert his data for the author to assess their merits for inclusion in his selection of Latin American net.art works. Let us not forget that we are dealing with an author's recommendations, and not an objective archive of works, because BM's preferences are paramount. He also attributed authorship of the compilation to *artef@ctos virtuales* (virtual artefact), thus avoiding the limelight. The countries represented at that time were Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Cuba, Mexico, Uruguay and Venezuela. The presence of Cuba reveals a significant detail about the archive produced by BM: both the author representing Cuba, Antonio Mendoza, and one of the groups of authors representing Mexico, Guillermo Gómez-Peña and Roberto Sifuentes, live in the USA, although it is their countries of origin that feature in the database. This fact illustrates a trend among Latin American artists, as discussed in greater depth in the essay by Lila Pagola. The first interface, as I was saying, is a simple list of contents, no doubt maintained behind (or beneath) an inverted map of the non-English-speaking Americas drawn in ASCII (a tribute to the work by the Uruguayan artist Joaquín Torres-García, *El mapa invertido* (The Inverted Map, 1943) throughout the

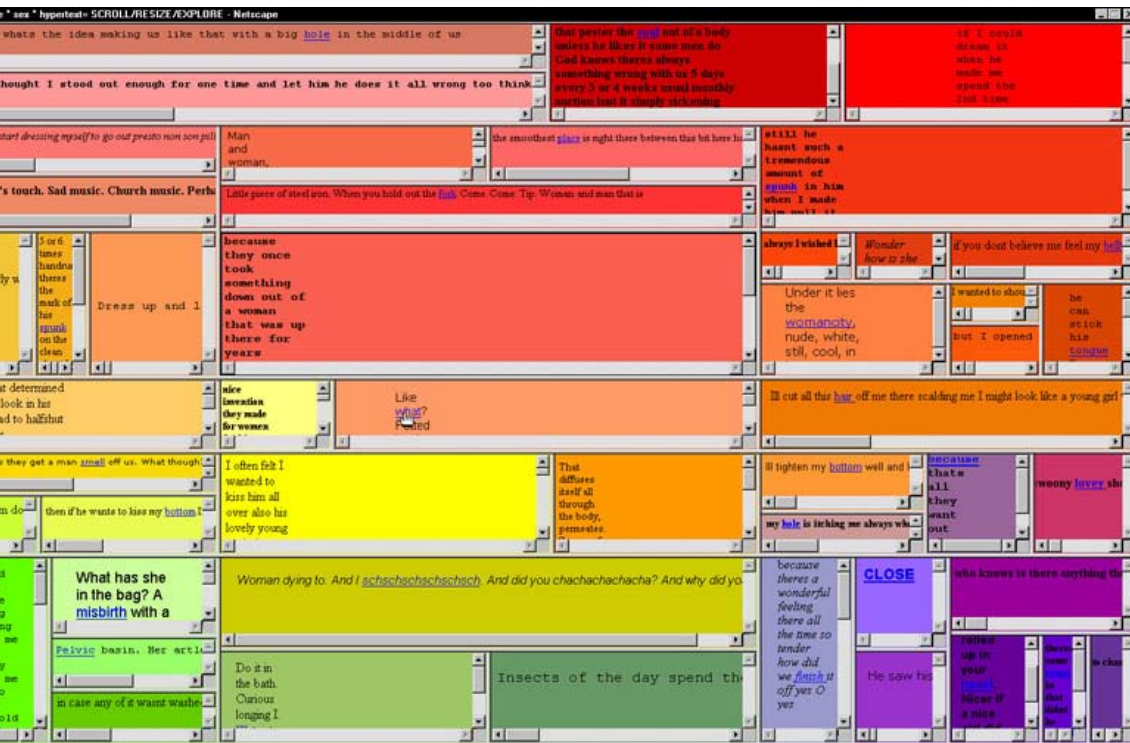
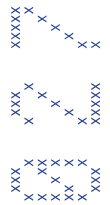


pensar y alienta consideraciones sobre la volatilidad de una época. De ahí la pertinencia del proyecto de la *Wayback Machine*, donde pude encontrar muchos de los enlaces muertos de la *netart latino database*, aunque no conseguí navegarlos en toda su profundidad porque en un gran número de ellos no se podía pasar del índice o de su primer nivel. Una fugacidad que se correspondería con la flaqueza de los propios recuerdos, de manera que hasta resultaría salubre, pero que quizá también, desde una óptica iberoamericana, reflejaría la elevada mortandad de unos sitios que no pueden ser mantenidos por la falta de recursos económicos para su sustento. Y aquí encontraríamos una de las funciones actuales de la *netart latino database*: la salvaguardia de lo que fue, porque hoy alguno de los sitios en ella registrados no sigue en pie.

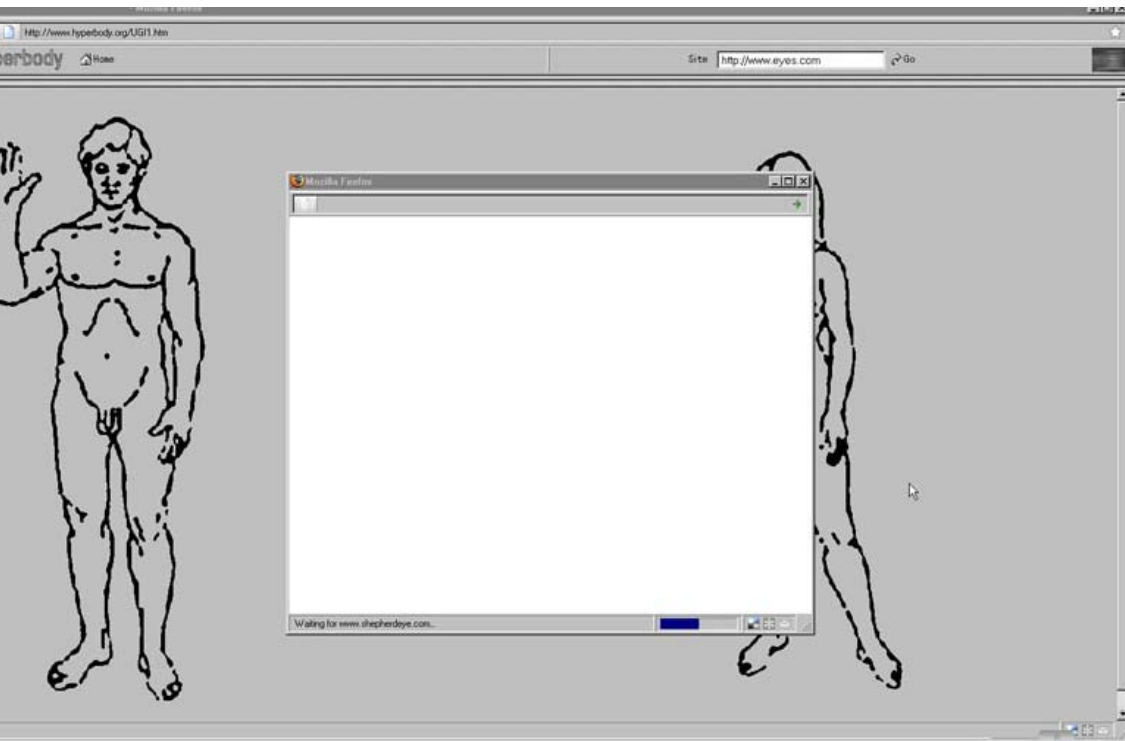
life of the work. According to the Wayback Machine, which I always follow to establish dates and changes in the database, the map appeared for the first time as a gateway to the *netart latino database* on 25 September 2002.

The *netart latino database* has always been accessed from BM's innovative site. The project never had its own site but has been accessed in different ways, through the changes with which the author likes to decorate his site, and it was on 22 May 2003 when we were first alerted to the fact that we had accessed a compilation of works produced between 2002 and 2003. On 20 October of that same year, I followed the link to the database and was presented with the whole thing directly. I was able to simply scroll through the text and reach the final archive without having to click on the

Vuelvo sobre las interfaces iniciales de la *netart latino database*. En mi búsqueda de cómo fue cambiando el acceso que el autor ofrecía a su recopilación de datos, pude descubrir que no había efectuado muchas variaciones. El primer registro de la *database* en la *Wayback Machine*, del dos de febrero de dos mil uno, nos muestra la primera interfaz, una simple tabla de contenidos en la que uno puede introducir sus datos para que el autor los tome en consideración y valore sus méritos para formar parte de su selección de obras del net.art latinoamericano. No conviene olvidar que nos encontramos ante las recomendaciones de un autor, no ante un registro objetivo de obras, porque priman las preferencias de BM, que atribuía la recopilación a *artef@ctos virtuales* y así evitaba el protagonismo. En aquel momento, los países representados eran Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Uruguay y Venezuela. La presencia de Cuba nos muestra un detalle nada banal de este registro realizado por BM: tanto el autor representante de Cuba, Antonio Mendoza, como uno de los grupos de autores que representa a México, Guillermo Gómez-Peña y Roberto Sifuentes, viven en EE.UU., si bien es cierto que sus países de procedencia son los que figuran en la *database*. Esto delata el devenir de los artistas iberoamericanos, analizado en profundidad en el ensayo de Lila Pagola. La primera interfaz, decía, es una simple relación de contenidos y se mantendrá detrás (o debajo) de un mapa



inverted ASCII map. The map was still there and I could reach the various countries from their links, but I also managed to access the information by simply moving around the screen. Later still, on 2 April 2004, a search engine was added to the beginning of the database, probably due to the by then lengthy list of names. Even so, BM doesn't seem to have pursued his interest in facilitating the search for data for very long. On 3 November of that same year the search engine was removed as a heading and the database was left in its definitive form. Definitive but not final: a search engine was back again at the top of the *database* on 7 February 2005 (unless the *Wayback Machine* lied to me, a possibility I'm beginning to consider because by 5 March of the same year it had disappeared without a trace). This aroused my suspicions about the memory of the *Wayback Machine*, because I find it



invertido de la América no anglosajona realizado en ASCII (homenaje a la obra del artista uruguayo Joaquín Torres-García, *El mapa invertido*, 1943), durante toda la vida de esta obra. Un mapa que aparece por primera vez como entrada a la *netart latino database* el veinticinco de septiembre de dos mil dos según la *Wayback Machine*, cuyos registros sigo siempre para establecer las dataciones y los cambios de la *database*.

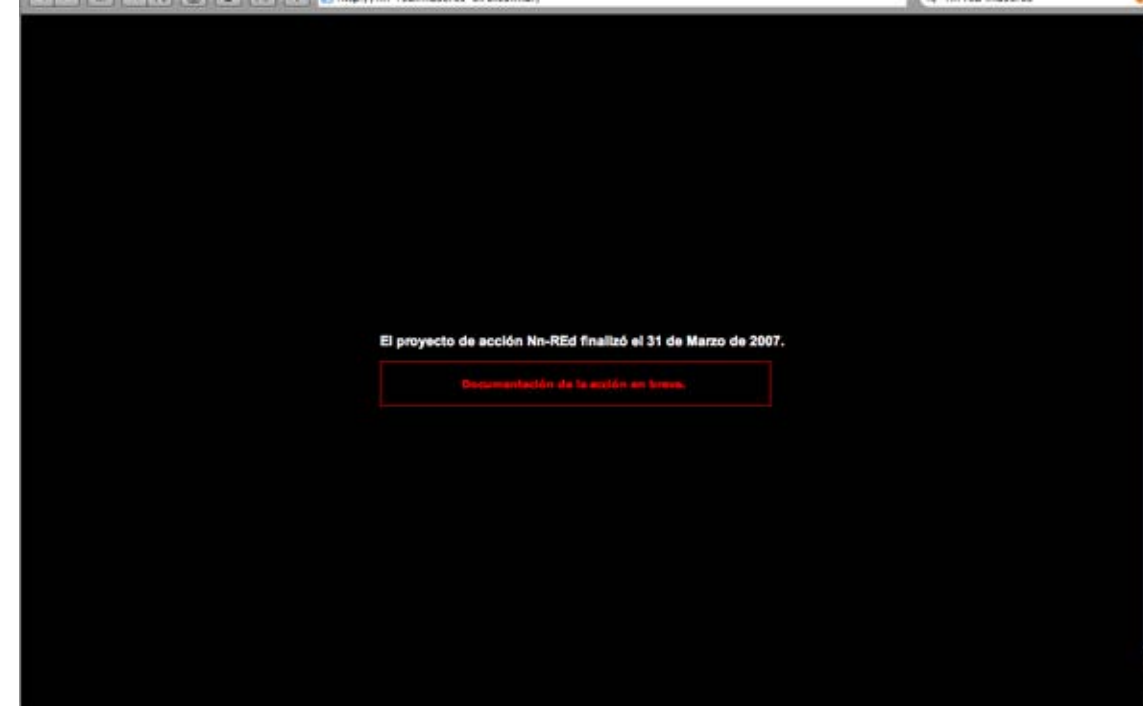
A la *netart latino database* siempre se ha entrado desde el sitio de referencia de BM, el proyecto nunca ha dispuesto de un sitio propio. Se le ha ido dando paso de distintas formas, a través de los cambios con los que su autor maquilla el sitio. Será el veintidós de mayo de dos mil tres cuando por primera vez se nos avise de que estamos ante una recopilación de obras realizada entre los años dos mil y dos mil tres. El veinte de octubre de ese mismo año, cuando



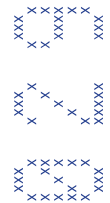
difficult to believe that BM would take the trouble to introduce such an ephemeral modification, and as I can't access the 8 February archive I don't know what to think. No further changes were introduced into the *netart latino database* interface, except for the fact that on 17 July of the same year access to the *database* was accompanied by the statement that it contained archives from 2002 to 2005.

If readers are curious and wish to access the *netart latino database* archives kept by the *Wayback Machine*, all you have to do is key in [http://web.archive.org/web/\\*/www.netart.org.uy](http://web.archive.org/web/*/www.netart.org.uy).

On 8 January 2009, the day after I had begun investigating the *database*, BM told me that he had suddenly found the first interface referred to above, and I immediately began to explore it in an attempt to find out more about it. The first thing that caught my attention, and that of the other guest essayists, was the abundance of errors. I wrote my browsing report and sent it to BM to inform him of the current state of his first version. On that occasion he was slow to reply and I put his silence down to the fact that he probably attached no importance whatsoever to whether a link survived or died. In fact, at some point in our lives we intended to start a project called *Los enlaces muertos de mi lista de obras de net.art también son obras de net.art* (The



enlace con la *database*, se me presenta de golpe y llego hasta el último registro sin tener que pulsar sobre el mapa invertido en ASCII, porque puedo moverme por el texto hacia abajo, sin más. El mapa sigue presente y puedo ir a los países desde sus enlaces, pero también consigo la información con un simple desplazamiento por la pantalla. Más adelante, el dos de abril de dos mil cuatro, se incorpora un buscador al comienzo de la *database*, imagino que debido a una profusión de nombres ya considerable, aunque no parece que ese interés por facilitar la búsqueda de datos le dure mucho a BM, ya que el tres de noviembre de ese mismo año elimina el buscador del encabezamiento de la *database* para dejarla en su forma definitiva. Si bien no es una versión final, pues el siete de febrero de dos mil cinco vuelve a mostrarme un buscador al inicio de la *database*, a menos que la *Wayback Machine* me mienta, una posibilidad que empiezo a valorar porque el





su recorrido se ha guardado como:  
01-03-2009  
21:49:27

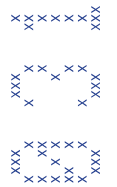


```
<title> 3ras Jornadas de Arte y Medios Digitales </title>

</head><>los <u>Objetivos</u>
<de esta edicion se centran sobre las relaciones especificas entre las for
<para ello contaremos con la presencia de artistas y pensadores de Espa
<tr>
<quienes desarrollaran una <u>programacion</u> que incluye <seminarios> /
</td
<con la colaboracion del Banco del Suquia, se convoca una convocato
< complementando la <u>muestra</u> curada por J.L.Brea">
<tr>

<retomando las experiencias previas y reflexionando />

<sobre la necesidad de contrastar las realidades de produccion y difusio
<en los contextos respectivos de quienes disertan frente a quienes los es
</td>
```



Dead Links of My List of Net.Art Works Are Also Net.Art Works), but after discussions about how to upload it to the Internet, and despite it actually being active for a short time (very typical of a project of this nature), we decided not to bother because someone had beat us to it. This reminds me of how veteran writers would advise you not to talk about the story you intended to tell but to wait until you had it set in writing, because if you talk about it, then it's done and it will never reach paper. It dies with the conversation. Well, I think something like that is what happened with this tribute that we wanted to pay to *Some of my favourite web sites are art*, by Rachel Green and Alex Galloway (<http://www.alberta.com/unfamiliarart>), now a dead link.



So there I was, emailing back and forth and

cinco de marzo de ese mismo año ya no queda rastro de él, cosa que me lleva a dudar de la memoria de la *Wayback Machine*, dado que me cuesta creer que BM se tomase la molestia de introducir una modificación de vida tan fugaz y, como no consigo acceder al registro del ocho de febrero, no sé qué pensar. Ya no se introducen más cambios en la interfaz de la *netart latino database* y sólo cabe señalar la fecha del diecisiete de julio de ese mismo año como el día en que se da paso a la *database* con la advertencia de que sus registros van desde el año dos mil al dos mil cinco.

Si al lector le pica la curiosidad y desea acceder a los registros de la *netart latino database* guardados por la *Wayback Machine*, no tiene más que teclear [http://web.archive.org/web/\\*/www.netart.org.uy](http://web.archive.org/web/*/www.netart.org.uy).

El ocho de enero de dos mil nueve, al día siguiente de comenzar mis indagaciones sobre la *database*, BM me responde con la sorpresa de haber encontrado la primera interfaz de la *database*, referida más arriba, momento en que me sumerjo en ella para conocerla mejor. Lo primero que llama mi atención, como le sucede al resto de los ensayistas invitados, es la profusión de errores. Realizo el informe de navegación y se lo envío a BM para que sepa en qué estado se encuentra su primera versión. En esta ocasión su respuesta no es muy rápida, intuyo que la razón de su silencio



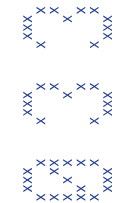
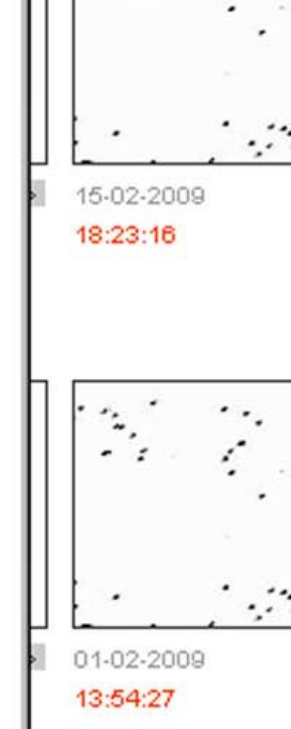
remembering conversations I'd had with BM, trying to get some pointers on browsing the database and do so with the appropriately strict criteria expected of a curator, when I suddenly realised that browsing it without involving the author himself would be impossible. On 15 February I managed to get BM to provide me with a list of "must-visit" links to describe the database, and we agreed to connect at 8:30 that evening, Spanish time, to browse simultaneously, using Skype to talk to each other and TeamViewer to allow me to monitor BM's computer from my computer and watch him browsing with me as a passive observer. I'm now going to describe that browsing experience.

Readers will understand if I omit the markers because the complete database is available for locating works, and my description will read better without all those strings in HTML.

The joint browsing process wasn't immediate. It took us some time to figure out the best way to handle the monitoring software, and the connection went down several times because the damn program kept reminding us that we weren't authorised to use it for commercial purposes. (Let me say here and now that I grant the public full copyright permission for this text as soon as it has been published, which I hope will prevent me from infringing the terms of use for the aforementioned program.)



es la nula importancia que otorga a que un enlace perdure o esté muerto. De hecho, en algún momento de nuestras vidas tuvimos la intención de iniciar un proyecto titulado *Los enlaces muertos de mi lista de obras de net.art también son obras de net.art*, pero, después de estar hablando sobre cómo subirlo a la Web, alguien fue más rápido y, aunque el sitio estuvo activo durante poco tiempo (muy propio de un proyecto de esas características), decidimos que ya no debíamos hacerlo porque se nos habían adelantado. Eso me recuerda los consejos que daban los viejos escritores de no verbalizar lo que deseas narrar y esperar a fijarlo por escrito, porque, si lo cuentas, queda hecho y no llegará nunca al papel, agotado en la conversación. Y creo que algo así nos ocurrió con ese homenaje que pretendíamos darle a *Some of my favourite web sites are art* de Rachel Green y Alex Galloway (<http://www.>



I'm going to try to describe our joint browsing step-by-step in the hope of recreating the atmosphere that enveloped us during our journey through the archives on the database thanks to BM's expert steering skills, which I now claim for my own with his permission.

I clearly remember that we started browsing through one of the latest works that had been entered in the database, *Newsmap* by Marcos Weskamp, offered by the pilot (BM) as an example of the invasive nature of Web 2.0, which at that time, 2004, was already making itself felt. The work had received a distinction that year in the Net Vision section of the Prix Ars Electronica, and what it offers is a supposedly global map of the latest news in a chromatic field that colour codes the different types of news



alberta.com/unfamiliarart, hoy muerto).

Así andaba yo, intercambiando correos y recordando conversaciones mantenidas con BM, a ver si me orientaba para navegar por la *database* y hacerlo con el férreo criterio que debe tener un comisario, hasta que caigo en la cuenta de que la navegación resulta imposible sin el concurso del propio autor. El quince de febrero consigo que BM me facilite una lista de enlaces de obligada visita para describir la *database* y a las ocho y media de la tarde, hora peninsular española, quedamos emplazados para realizar una navegación conjunta valiéndonos de los programas Skype, para poder hablar entre nosotros, y TeamViewer, que me permitió monitorizar el ordenador de BM desde el mío y presenciar la navegación que él iba realizando mientras yo me limitaba a seguirla en modo pasivo. A esa navegación paso a referirme.

Me comprenderá el lector si le evito los punteros de referencia, porque tiene a su disposición la *database* completa para localizar las obras, y así facilito la lectura sin tanta retahíla en HTML.

El proceso de navegación compartida no fue inmediato, tardamos bastante tiempo en negociar con el software de monitorización las mejores condiciones de manejo; además, la conexión se cortaba con cierta frecuencia porque el programita insistía

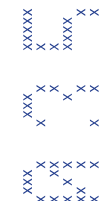


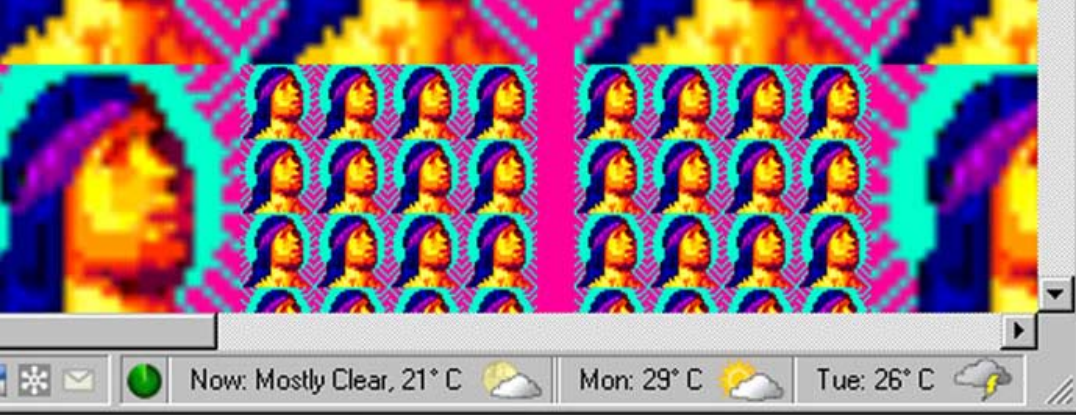
items. As you move the cursor over the fields, a hand icon indicates that you can enter the link to the news item and go back to the journalistic source. The browser can choose the type of news item he wants to read, as well as the way in which the different items are presented, in columns or rows. If you select the option that invites you to choose all the countries offered to access the day's news, you are only presented with US, UK, CA, FR and DE. There is no data for any of the other countries, which is why I said that it's a supposedly global map of the news. The importance of this work in the database as a whole lies in the fact that it not only reflects the era in which it was composed; it also explains one of the reasons behind BM's loss of interest in a task that he had begun with such incredible enthusiasm.

en recordarnos que no podíamos utilizarlo con fines comerciales (aprovecho para dejar clara la cesión de todos los derechos de este texto al dominio público desde el momento mismo de su publicación, espero que eso me evite incurrir en incumplimiento de las condiciones de uso del programa de marras).

Trataré de seguir la navegación conjunta con la esperanza de contagiar el ambiente que nos fue envolviendo durante el tránsito por los registros de la *database* a golpes de timón de BM que ahora hago míos con su permiso.

Recuerdo muy bien que iniciamos la navegación por una de las últimas obras incorporadas a la *database*, *Newsmap* de Marcos Weskamp, puesta como ejemplo por el piloto (BM) de la invasiva Web 2.0 que ya se respiraba en dos mil cuatro. La obra recibió ese año una distinción en el Premio Ars Electronica en el apartado de Net Vision y lo que nos ofrece es un supuesto mapa global de la actualidad en un campo cromático que distingue los tipos de noticias por colores. Al desplazar el puntero sobre los campos, el icono de la manita nos avisa de que podemos enlazar con la noticia y llegar hasta la fuente periodística. Se permite al navegante elegir el tipo de noticias que desea ver, así como el modo en que se muestran, en columnas o filas. Si seleccionamos la opción que nos invita a elegir todos los países ofrecidos





<<http://glitchbrowser.com/>><http://glitchbrowser.com/>  
<<http://dmtr.org>><http://dmtr.org>

.VE

<<http://vereda.saber.ula.ve/mamja/paranoiquear/>><http://vereda.saber.ula.ve/mamja/paranoiquear/>

```
xxx  
x xxx x  
xxx x x  
x x xxx  
xxx  
xxx  
x xx x  
x xx x  
xxx  
xxx  
x xx x  
x xx x  
xxx
```

We then took a leap forward in time and entered *Epithelia*, by Mariela Yeregui. This work forced us to browse with Netscape 4.0, a program that doesn't run on my computer but which we were able to manoeuvre anyway thanks to the pilot's skill with a Mac and Windows XP. The work was... perhaps I should say is, although as I wasn't able to visit it due to the fact that it predates my Mac OS, and due to my refusal to use the system employed by the pilot, it has to be the past tense. As I was saying, the work was a tour of the female human body and combined two types of browsing: moving the cursor and clicking. This took you over the different parts of the human body that were associated with grids of text activated by a series of links. The whole thing was accompanied by a sound environment that lent an overall unity and introduced you into a hypertext universe, very typical of that particular

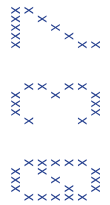
para ver las noticias de ese día, comprobamos que sólo nos da razón de US, UK, CA, FR y DE, del resto no hay datos y por eso decía más arriba que traza un mapa supuestamente global de noticias. La importancia de esta obra en el conjunto de la *database* radica tanto en su capacidad de reflejar la época en que fue compuesta como en la de explicar uno de los motivos de la caída del interés de BM por una tarea que había iniciado con entusiasmo feroz.

Desde ahí damos un salto en el tiempo y nos sumergimos en *Epithelia*, de Mariela Yeregui, una obra que nos obligó a navegar con Netscape 4.0, programa que no funciona en mi ordenador y que pudimos gobernar gracias a la pericia del piloto a los mandos de un Mac con Windows XP. La obra era (podría decir es, pero al no poder visitarla por pertenecer al pasado de mi Mac OS como consecuencia de mi negativa a utilizar el sistema empleado por el piloto, el tiempo verbal será pretérito) un recorrido por el cuerpo humano femenino y unía dos tipos de navegaciones, por desplazamiento del cursor y por pulsación, algo que te iba llevando sobre las distintas partes del cuerpo humano asociadas a retículas de texto activadas por enlaces sucesivos, todo acompañado de un ambiente sonoro que daba unidad al conjunto y te introducía en un universo hipertextual muy de aquella época en que la gente se embriagaba con la capacidad de ir de aquí para allá con sólo pulsar un botón.

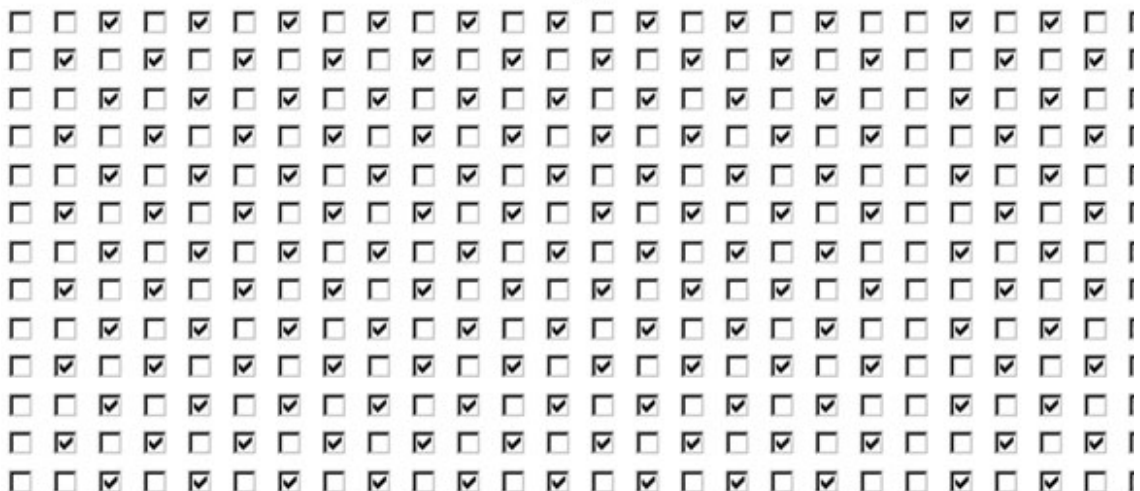


time, in which people got a kick out of being able to go here, there and everywhere at the click of a button. In addition to sound, it also introduced moving graphics in the form of animated GIFs (from my computer I managed to access one with four frames), which at the time was a way of introducing motion in the Internet without blocking the fragile data connections. We examined the work in detail, following all its meanders (of which there are many because of the recursivity it uses) and then, inspired by the metaphor of the body, we went to *Hyperbody* by Gustavo Romano. There we encountered another difficulty because the pilot was still using Netscape 4.0 and couldn't enter the work, which forced him to abandon that browser and look for one with enhanced performance features, in this case Firefox. Meanwhile, we amused ourselves by having a look at the different interfaces of the database, even

Además de sonido, introducía gráfica en movimiento a través de GIF animados (desde mi ordenador consigo acceder a uno formado por cuatro *frames*), una de las formas de incorporar movimiento a la Web sin bloquear las frágiles conexiones de datos de aquel momento. Revisamos en profundidad la obra, vimos todos sus meandros, que son muchos dada la recursividad en que está inmersa y, empujados por la metáfora del cuerpo nos fuimos a *Hyperbody* de Gustavo Romano, aunque ahí dimos en hueso porque el piloto continuaba subido a un Netscape 4.0 que no podía entrar en la obra, lo que le obligó a dejarlo y buscar otro con mayores prestaciones; se decidió por Firefox. En el ínterin nos entretuvimos viendo las distintas interfaces de la *database*, incluso aquéllas que nunca fueron puestas en circulación, sobre todo en una muy bella realizada en Flash y concebida para su navegación desde un cederrón conectado a la Inet, algo muy querido para el piloto. Por si quien se acerca a este libro lo ignora, es de los pocos autores que siguen desarrollando obras para cederrón, puestas en circulación en distintas antologías bajo diferentes nombres y de las que me precio de tener las únicas versiones para Mac OS editadas, agasajo que no dejo de apreciar y que aquí aprovecho para reconocer públicamente. Ese paseo le hizo recordar lo mucho que le gustaba una obra de Willie Peloché, *Autito*, que hoy no se parece en nada. Tampoco pudimos llegar desde la *Wayback Machine* y me quedé con las



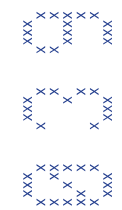
autom.ato.br





desarrollo que está creando una capa de dibujos virtuales. El artista, ya sea por aire, mar o tierra: su movimiento se registra para crear carreteras, contornos de lagos, costas, ríos, etc.. En algunos casos, o inclusive se pueden aprovechar las calles de la ciudad.

(Global Positioning System) - que permiten un registro preciso de la posición. El tamaño se mide en decenas e inclusive centenas de metros.



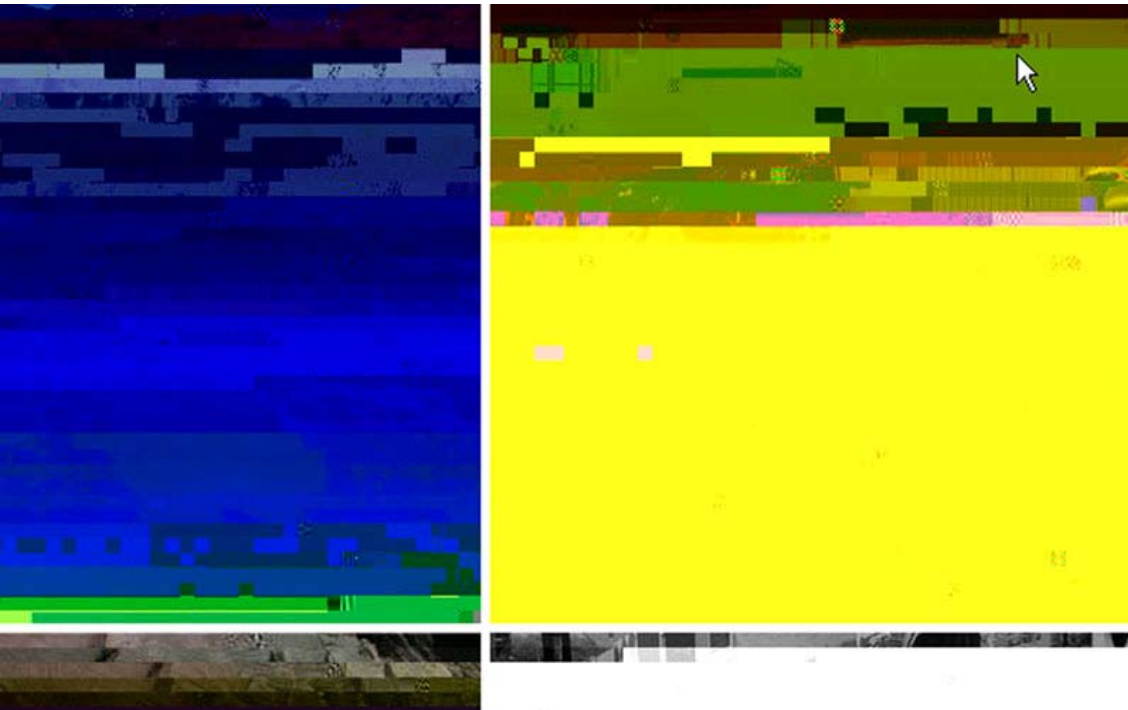
those that were never released, including a really great Flash interface designed for browsing from a CD-ROM connected to the iNet, something the pilot holds very dear. For those readers who may not know it, he is one of the few authors still creating works for CD-ROM, which are released in different collections and under different names. I am proud to have the only versions for Mac OS ever published, an honour for which I am eternally grateful and take this opportunity to publicise. This little stroll reminded him of how much he liked a work by Willie Peloché, *Autito* (Little Auto), which today looks nothing like the original version. As it also proved impossible to access this work from the Wayback Machine, I couldn't satisfy my curiosity about the initial version, which I had never visited. The conversation led to me telling the pilot how much I admired the work *NW Red* (NN

```
xxx  x  xx  x  x
x  x  x  x  x  x
x  x  x  x  x  x
xxx

x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx

xxx  x  xx  x  x
x  x  x  x  x
x  x  x  x  x
xxx
```

ganas de conocerla en sus orígenes, ya que nunca la había visitado. La conversación me llevó a contarle al piloto lo mucho que me gustaba la obra *NW Red*, de Ciro Múseres. Ahora caigo en que resulta curiosa su presencia en la *database* porque se anuncia para ser realizada entre el veinticuatro y el treinta y uno de marzo de dos mil seis, cuando el archivo fue cerrado en dos mil cinco. Una situación extravagante, animo al que sigue esto a leer la descripción de la obra en la *database*, si bien le anticipo que era una obra cargada de fuerza poética y política, ya que invitaba a los usuarios de programas de mensajería instantánea (vulgo MSN) a modificar su apodo y su fotografía, sustituyéndolos por los datos de un desaparecido a raíz de las dictaduras militares americanas. No conseguí participar en ninguna de las dos convocatorias, pero siempre pensé hacerlo bajo la identidad de Federico Borrell en el Cerro Muriano, que, aunque no es un desaparecido, sí que es un perdedor anónimo del que sólo sabíamos que vivía en una foto de Robert Capa como miliciano anarquista muerto en combate y al que muy recientemente se ha conseguido poner nombre. Esa obra, muy 2.0, siempre me pareció cargada de fuerza y podría haber sido anterior a la Red Social, ya que el servicio MSN data de mil novecientos noventa y nueve. Mi comentario hizo que el piloto me condujese hasta la obra *Pocketlog*, de GR, más 2.0, que refleja el detalle de los objetos que pueblan sus bolsillos desde el día veinticuatro de

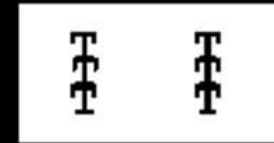


Net) by [Ciro Múseres](#). Now I realise that its inclusion in the database is somewhat unusual because it advertises itself as taking place between 24 and 31 March 2006, when the archive closed in 2005. A strange situation. I encourage readers to look up the description of the work on the database, although I must warn you that it was a deeply poetic and political work in that it invited the users of instant messaging programs (MSN in layman's terms) to replace their nickname and photograph with the details of one of the people who went missing during the Latin American military dictatorships. I never managed to participate in either of the sessions, but I would have done so using the alias of Federico Borrell at Cerro Muriano, who didn't go missing but was an anonymous loser whose existence we only know about thanks to a photo by Robert Capa of an anarchist soldier killed in combat who has only very recently been identified. This work, very 2.0, always seemed extremely powerful to me and could well have predated social networking because the MSN service appeared in 1999. My comment resulted in the pilot leading me to another 2.0 work, *Pocketlog*, whose author, GR, has been recording the things in his pockets since 24 May 2004. As far I could tell, there were entries right up to 31 March 2009. The photographs of the things he carries around every day are nearly always accompanied by seemingly frugal comments on the day-to-day, although sometimes he simply adds a title. I definitely

poemas

y

Anipoema



por  
Ana María Uribe

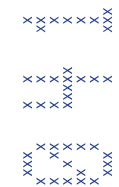
Español

English

suomeksi

©1997-2003 Ana María Uribe

mayo de dos mil cuatro hasta la actualidad; según puedo observar contiene anotaciones hasta el treinta y uno de marzo de dos mil nueve. Las fotografías de sus cargas diarias casi siempre van acompañadas de reflexiones aparentemente frugales sobre el día a día, aunque otras veces se limita a poner un título. Sin duda prefiero los momentos más reflexivos en que la vida inunda con fuerza la casualidad de los objetos. Viendo esta obra no puedo evitar pensar en el diario fotográfico que llevaba un amigo artista, Óscar Mora, cuando se empeñó en fotografiar todos los días su rostro con una minicámara de bolsillo (la recuerdo muy bien, tenía el tamaño de un carrito fotográfico), con anterioridad a la existencia de las cámaras digitales, empeño del que se vio libre cuando perdió la camarita, en ese momento respiró y dio por terminada la obra. Pienso en GR y me pregunto si vive su obra como una



```

xxx
x  x
x   x
x    x
x     x
xxxxx

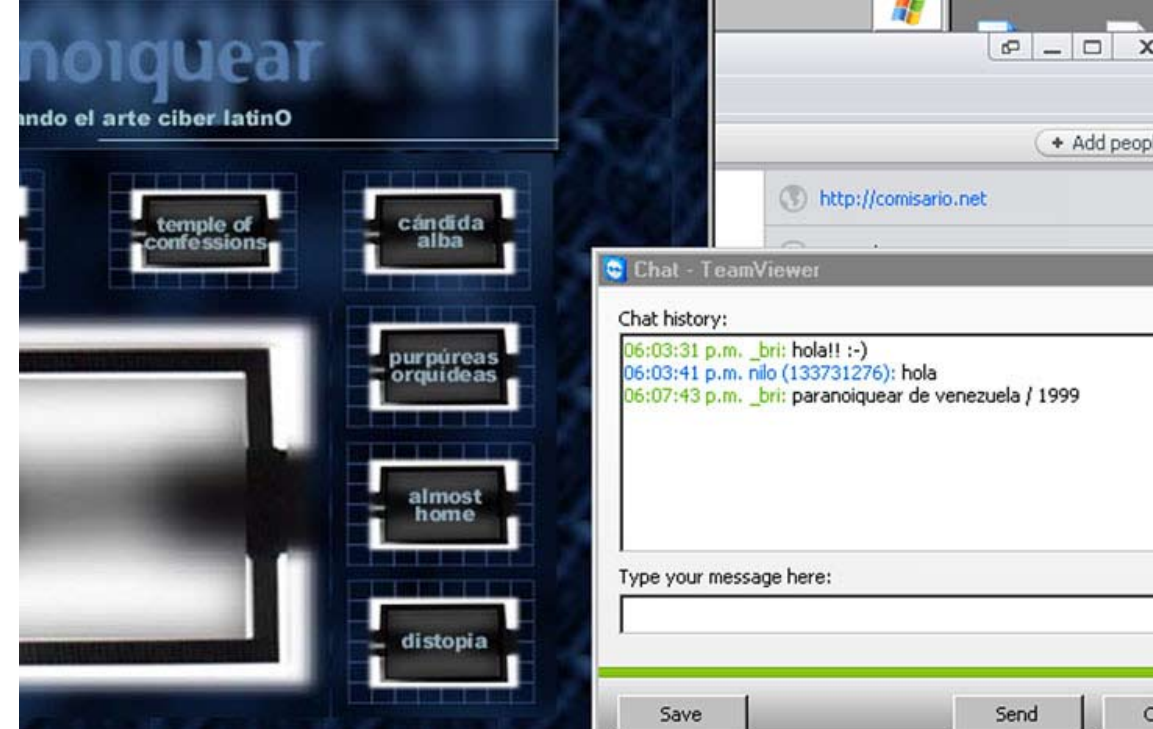
x x x
x x x
x x x
xxxxx
x x x

xxx
x  xx
x  xx
x  xx
xxxxx
xxx

```

prefer the more reflective moments in which life fills chance objects with significance. Seeing this work, I couldn't help thinking about the photographic journal that my artist friend, Óscar Mora, created when he took it on himself to photograph his face every day with a mini pocket camera (I remember it clearly, it was the size of a roll of film), in the days before digital cameras had been invented. He was finally liberated from the endeavour when he lost his little camera and could suddenly breathe, and that's when he decided the work was finished. I think about GR and wonder whether he experienced his work as a ball-and-chain from which he was freed when he lost his camera. Today that would be impossible as all the electronic devices we use now come with a digital camera. Yes, I can't help wondering about that, although I don't know whether I'll ever get round to asking GR himself. Anyway, there it is in writing, in case he ever replies.

We continued the same routine until we reached *Toutesdirections* (Alldirections), by Dina Roisman. Sponsored by the reputed arts centre Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains in Lille (France), this delightful work took us on a stroll through that city in the random way offered by an interface with a bare minimum of graphics, accompanied by the basic sounds of any traveller who can't make sense of his map and whose steps are oriented by basic impulses such as »over there, »further still,



atadura de la que se libraré cuando pierda la camarita, algo imposible hoy que tenemos cámaras digitales en todos los cachivaches electrónicos que nos acompañan. Sí, no puedo evitar esa pregunta, aunque no sé si llegaré a hacérsela al propio GR. Quede aquí expreso por si tiene respuesta.

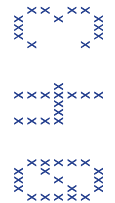
Continuamos nuestra rutina hasta llegar a *Toutesdirections*, de Dina Roisman, una obra deliciosa que, con el apoyo del reconocido centro Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains de Lille (Francia), nos pasea por esa ciudad al albur de la orientación que nos pueda suministrar una interfaz realizada con un grafismo escueto al que acompañan los sonidos básicos de cualquier caminante que se pierde por una cartografía ajena del todo y entre la que se mueve a fuerza de impulsos básicos como son »hacia allá, »todavía lejos, »siga siempre derecho

»continue straight, and other directions in the same vein. At other times things are explained with incomprehensible words or the situation is indicated with a single coordinate. All these circumstances combine to create a sense of total disorientation and turn the journey through the city into an impossible puzzle governed by the logic of chance in which it is difficult to find a purpose, further accentuated by the warning in the work that the journey will be recorded. Incidentally, I've never been able to access those recordings; I don't know whether it's because of some defect in my browsers or because of an error by the author.

We emerged from that impossible stroll and entered the much more unpleasant landscape offered by Pat Binder in her work *Voices of Ravensbrück*. Sponsored by the extremely

y ayudas por el estilo; en otras ocasiones, las cosas están explicadas con una grafía incomprendible o la ubicación se indica con una sola coordenada, un conjunto de circunstancias que contribuye a la total desorientación y convierten el paso por ese territorio en un rompecabezas de solución imposible regido por la lógica del azar, en la que uno se empeña en encontrar un propósito, algo acentuado por el aviso en la obra de que el recorrido será grabado; por cierto, a esas grabaciones no he podido acceder nunca, no sé si por defecto de mis navegadores o error de la autora.

Salimos de ese paseo imposible para entrar en el pasaje mucho menos amable que nos propone Pat Binder con su obra *Voices of Ravensbrück*, con el apoyo de la muy prestigiosa Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie de Montréal. Se trata de la recreación de un campo de concentración alemán a través de una selección de poemas escritos por las presas allí confinadas. La obra nos explica la cronología de la construcción del campo de Ravensbrück e informa detalladamente acerca de cada una de las reclusas, muestra una colección de los objetos que formaban parte de su vida cotidiana (a la que se entra por la puerta de la 'vida diaria') y ordena los poemas bajo distintos lemas que son otras tantas puertas de acceso a las celdas de la cárcel del campo de concentración, a la que ellas llamaban Búnker. A cada lema se le asigna



Don't be culeros!!



This has been another  
DosGuerreras Production

Enter Web Address:

All

Go

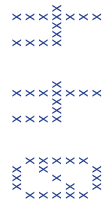
## Not in Archive.

No archived versions of the page you requested are available. If the page is begin archiving it during our next crawl.

You may want to:

- [Search for all pages](#) on the site [echonyc.com/](http://echonyc.com/)
- Try a different page address, at top

See the [FAQs](#) for more info and help, or [contact](#) us.





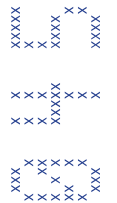
Crafted by the artists on site, the messages  
arts in American, local community issues, a  
chicle, and other virtual communities.

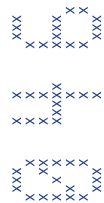
---

[Return to CyberBarrio Main Page](#)

*Last Updated 1/4/96*

[Credits](#)





prestigious Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie in Montreal, this work recreates a German concentration camp through a selection of poems written by the women imprisoned there. The work explains the chronology of the construction of the Ravensbrück camp and provides detailed information about all the prisoners. It also shows a collection of objects that formed part of their daily lives (accessed via the 'daily life' door) and classifies the poems according to different mottoes which serve as doors to the prison cells (or bunkers, as the women called them) in the concentration camp. Every motto has its own meaningful background image. Hence, the motif 'arrival' shows a railway track and 'hope' depicts a field of roses, the same roses that seem to invite us to throw them into Lake Schedwet, which is precisely what happened during the 55th anniversary celebration of the camp's liberation in 2000.

We then decided to switch countries (until that point we hadn't left Argentina) and went to Brazil to visit *Influenza Skin's*, a work by Rafael Marchetti which had always eluded both of us and which was again impossible to visit that day because the old version of QuickTime that it required was incompatible with my operating system. Despite his skills, my pilot was not able to view it on his computer either. That wasn't a setback because I had a clear recollection of a very

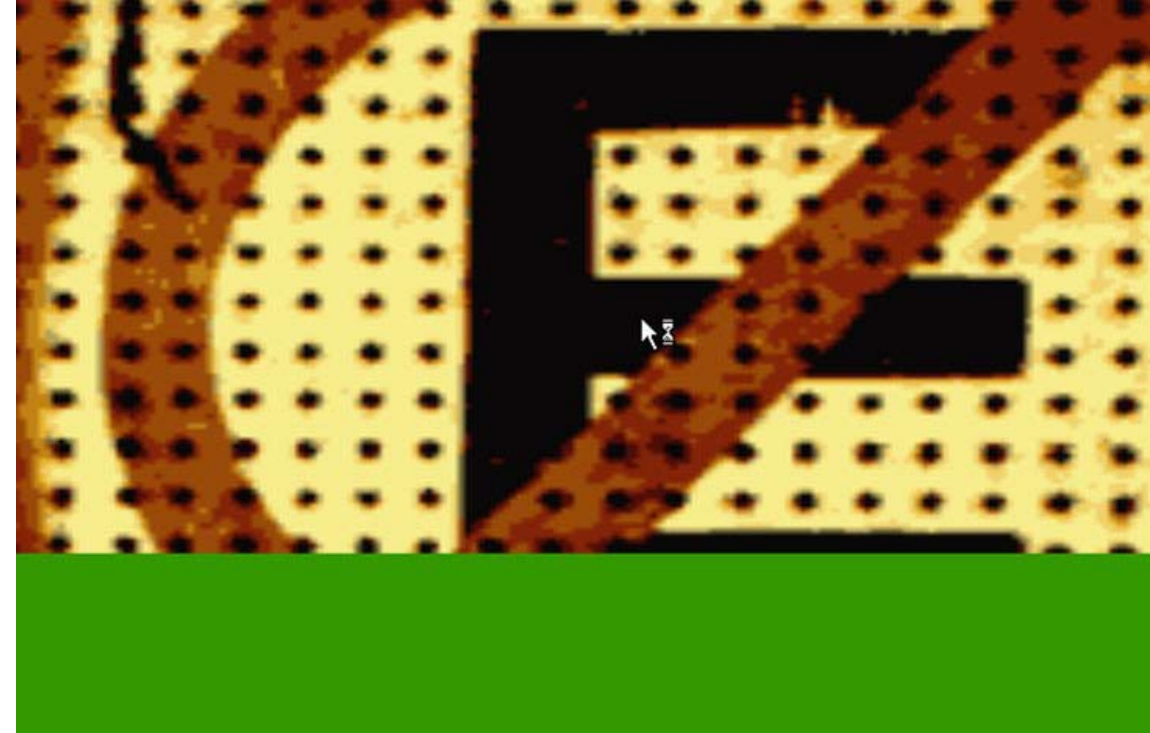
una imagen de fondo en correspondencia; así, el motivo 'llegada' tiene asociada una vía de ferrocarril y 'esperanza', un campo de rosas, las mismas rosas que la autora invita a arrojar al agua del lago Schedwet, tal y como ocurrió en la ceremonia del quincuagésimo quinto aniversario de la liberación del campo en el año dos mil.

Decidimos cambiar de país (hasta ahora no habíamos salido de Argentina) y pasar a Brasil para visitar una obra de Rafael Marchetti que siempre nos privó a ambos, *Influenza Skin's*, obra que hoy no pudimos visitar porque exige una versión de Quicktime tan antigua que es incompatible con mi sistema operativo y que tampoco la pericia de mi piloto consiguió habilitar en su máquina. Eso no fue inconveniente porque conservo buen recuerdo de una obra que al entrar llama la atención porque todo se desmonta, desaparece

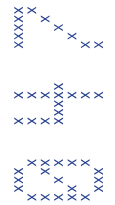


interesting work which you enter and then see everything fall apart: the default browser on your operating system disappears and is replaced by an interface whose origin you can't figure out until you realise that it's a corruption of the QuickTime application. The interface is developed on QuickTime, but rather than enabling you to see a film or listen to a sound archive, it allows you to browse the site and access the various links. This surprising entry won the Sergio Motta Art and Technology Award in 2002 and is one of the works that explores the usual browser metaphor to which we have been subjected by the standard imposed since the World Wide Web was invented for browsing, a metaphor against which different artists have rebelled with varying degrees of success since the very beginning of net.art. That's the context in which we should consider this entry, as the representation and exposure of the habitual metaphor for viewing the Internet, and as an application not originally designed to serve as a browser but which, given the transformation undergone, is capable of invoking the various markers and leading you to them without any difficulty. The metaphor is broken but you can immediately browse almost in the usual way, so things fall back into place and you relax because some of your preconceptions have escaped unscathed.

Still in Brazil, we went next to *Distopia* (Dystopia), by Celso Reeks, and then paid a



el navegador por defecto de tu sistema operativo para dar paso a una interfaz que no sabes muy bien de dónde viene hasta que descubres que se trata de una degeneración de la aplicación Quicktime. Presenta una interfaz desarrollada sobre Quicktime pero no para que veas una película o escuches un archivo sonoro, sino para que navegues por el sitio y llegues a los distintos enlaces. Esta entrada sorprendente mereció el Premio Sergio Motta de Arte y Tecnología en dos mil dos y forma parte de las obras que revisan la metáfora habitual de navegación a que nos tiene sometido el estándar impuesto desde que la WWW está ahí para navegar por ella, una metáfora contra la que distintos artistas han ido con mayor o menor acierto desde el principio mismo del net.art. Es ahí donde debemos encuadrar esta entrada, que se ha de valorar desde el marco de representación y desenmascaramiento de la



15 ]

4 15 16 17 18 19 20 ]

3 ]

14 15 16 17 ]

14 15 ]

13 14 15 16 17 18 19 ]

12 13 14 15 16 17 18 19 ]

12 13 14 ]

3 14 15 16 17 18 19 20 ]

xxx  
x x x  
x x x x x  
x x x x x  
xxx

x x x x x  
x x x x x x x  
x x x x x

xxx  
x x x  
x x x x x  
x x x x x  
xxx

nain]: failed to open stream: No such file or directory in /home/dimitre/public\_html/metaphsk/Ind

nain]: failed to open stream: No such file or directory in /home/dimitre/public\_html/metaphsk/Ind

nain]: failed to open stream: No such file or directory in /home/dimitre/public\_html/metaphsk/Ind

or inclusion (include\_path='/usr/lib/php:./usr/php4/lib/php:/usr/local/php4/lib/php') in /home/dimitre/pu

< un\_a L>ínea Ke se  
ye En >una< "EnTi\_daD  
eK>onCebi>da. Un Pro>

xxx  
x x x x x  
x x x x x  
xxx

x x x x x  
x x x x x  
xxx

xxx  
x x x x x  
x x x x x  
xxx

```

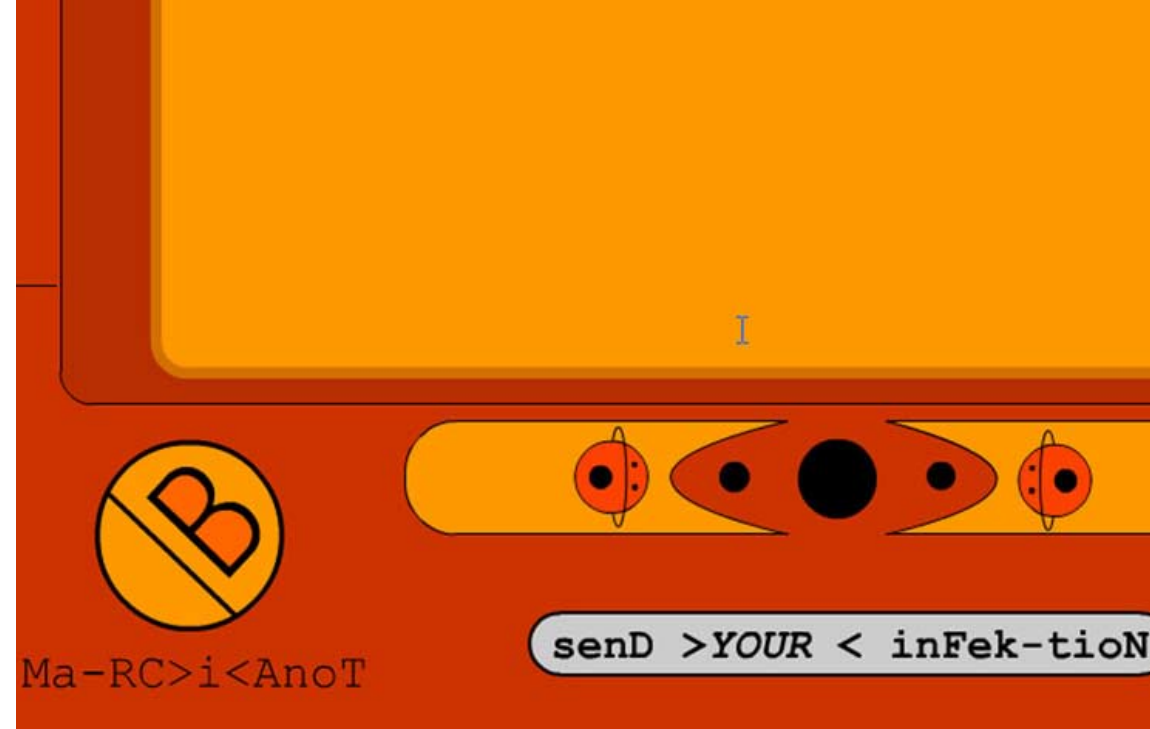
xxx  x
x  xx
x  x
xxx  x
xxx  x

xxxxx
x  xxx
x  xxx
xxx  x
xxxxx

xxx  x
x  xx
x  x
xxx  x
xxx  x

```

call to the work *Sanctu*, where a series of access points, which are actually pictures of saints, eventually lead you to god, just like someone praying. In this work you also pass through the various saints, each with his own divine power, which you approach according to specific sets of instructions, but whichever route you choose you always end up in the same place, at a "404 not found. URL 'god' not found on server". However, you do have the option of seeing god by clicking on a link in the bottom left-hand corner of the window. This produces a black box translated as '0.html' in the HTML path. The previous moment was, naturally, '404.html'. These semantic games are like those used by Ricardo Domínguez in his electronic sit-ins, although in this case they have been filtered through a sophisticated web design. This design contains references to the beginnings of net.art, such as form art, which is not content with simply confronting you with error messages but actually leads you gently through them. Without renouncing the recourse to form art, we then went to see the work by Dr Mabuse's autom.ato group, and again we had to resort to the Wayback Machine. Even then, we only managed to reach the first layer, but I have been able to discover that they have a profile on Twitter, as does HD Mabuse, and they're still interested in music and actions in public space. Unable to go any further in that direction, we decided to check out *Glitch Browser* by Dimitre Lima, Iman Morandi and Ant



metáfora habitual de visión de la Web, usando además una aplicación no pensada en principio para cumplir la función de navegar pero que, vista la transformación operada, sí es capaz de invocar los distintos punteros y llevarnos a ellos sin dificultad. Se rompe la metáfora, pero inmediatamente se permite la navegación casi como siempre, así que las cosas vuelven a su sitio y el navegante queda tranquilo porque sus esquemas no se rompen del todo.

Seguíamos en Brasil y nos fuimos a *Distopia*, de Celso Reeks, y recalamos en la obra *Sanctu*, en la que uno se conduce por accesos que son otras tantas estampitas de santos desde las que se llega hasta dios, que es lo que hace cualquier orante habitual. En esta obra uno también pasa a través de los distintos santos, cada uno con un ámbito numinoso propio y al que te acercas según

Scott, which was particularly interesting for the pilot because anything that perverts habitual browsing is important in his own work, and that browser introduced chaos into the images embedded in the source code of the site visited. This places the site in an environment incapable of accepting it, because, as the authors themselves state on their site, computers are not permitted any errors. The site closed on 18 March of this year, not long after we visited it. The reason for its closure appears to have been the publication of the book *Glitch: Designing Imperfection*. I imagine the book is full of the achievements of imperfection, given that its title suggests the authors' interest in design and the total corruption of images by subjecting them to the constant modifications produced by moving the mouse over them. I get the feeling the book must be about that kind of torture.

While we were trying to subject various sites to the discipline of the *Glitch Browser*, my pilot suddenly remembered that we'd left something behind in Argentina, so we flew back and landed at the site created by Ana María Uribe, which despite her death is still active. In any case, should it disappear, the Canadian poet Jim Andrews has it on his own site (<http://www.vispo.com>). There we had some fun with her *Tipoemas* and *Anipoemas*. AMU was a visual poet with a taste for typographical games that she eventually turned into motion games by introducing

sus pautas, pero por cualquier vía que elijas siempre terminas en el mismo lugar, en un "404 not found. URL 'god' not found on server", aunque te dejan la posibilidad de ver a dios pulsando sobre un enlace situado en la esquina inferior izquierda de la ventana, hecho lo cual aparece un cuadrado negro, que responde al nombre '0.html' en la ruta en HTML. El momento anterior era, sí, '404.html'. Son juegos semánticos como los empleados por Ricardo Domínguez en sus sentadas electrónicas, aunque aquí pasados por el filtro de un diseño web refinado, con guiños a los inicios del net.art, como el form art, que no se contenta con enfrentarte a los errores, además te pasea con suavidad por ellos. Sin bajarnos del recurso del form art, nos fuimos a ver la obra del grupo autom.ato, de Dr Mabuse, y de nuevo nos tuvimos que valer de la *Wayback Machine*, que sólo llegó a la primera capa. No pudimos





animated GIFs in a wonderfully elegant way that not only converges naturally with BM's own work but also harmonises perfectly with the works drawn in ASCII by people like VČ. Above all, however, AMU's work has something in common with my pilot's early *soundtoys*, so this author enabled us to establish a continuity between the visual poets of the 1960s and the ASCII art of the 1990s.

From there we went to Venezuela to see *Paranoiquear* (Paranoising), an online exhibition held in 1999 to, in its own words, "monitor Latin American cyber art" and which contains a selection of works that are mostly held on the database as well. We tried to get into the *Temple of Confessions* by the Mexican authors Guillermo Gómez-Peña and Roberto Sifuentes, but it was impossible. I remember the work as amusing because it allowed you to enter

seguir, pero sí he conseguido averiguar que disponen de perfil en Twitter, al igual que HD Mabuse, y continúan con su interés por la música y las intervenciones sobre el espacio público. Incapaces de profundizar más, nos acercamos al *Glitch Browser*, de Dimitre Lima, Iman Morandi y Ant Scott, de especial interés para el piloto ya que todo lo que pervierta la navegación habitual resulta importante en su propia obra, y ese navegador introducía desorden en las imágenes incrustadas en el código fuente del sitio visitado, poniéndolo en un entorno incapacitado para aceptarlo, porque a los ordenadores no les está permitido el error, como ellos mismos declaran en su sitio, cerrado desde el dieciocho de marzo de este año, poco después de que nosotros lo visitáramos. Parece que el motivo del cierre es la publicación del libro *Glitch: Designing Imperfection*. Imagino un libro lleno de los logros de la imperfección, ya que por su título sabemos que el interés de los autores viene del diseño y se dirige a la total degeneración de las imágenes al someterlas a continuas modificaciones a golpe de ratón sobre ellas. De esa tortura, intuyo, surge este libro.

Mientras intentábamos someter distintos sitios a la disciplina del *Glitch Browser*, mi piloto recordó que nos habíamos dejado algo en Argentina, así que nos fuimos volando para allá y llegamos al sitio de Ana María Uribe que, a pesar de su fallecimiento, se encuentra



and make your confession according to a new, non-existent syncretic religion and to express all your fears and hopes about the Chicanos and other Mexicans, all from a US perspective. It was the continuation of a previous installation-performance by the same authors. As we were in Mexico, we then went to see the work by Arcángel Constantini, although we couldn't get in to the project *Infomera* (Infomeral) because the author has lost the domain and just maintains an informative link at the Museo Rufino Tamayo. Although this reminded us of the seven digital fights between 14 artists, the FTP on which the fights took place is no longer open and there are no pictures of how they evolved. Even so, I don't think this is really a drawback for AC because *Infomera* was a reflection about memory on the Net, as well as a self-proclaimed advocate of ephemeral action: hence its name, *info* from

activo. De todas formas, si desapareciese, el poeta canadiense Jim Andrews lo conserva en el suyo personal (<http://www.vispo.com>). Allí pudimos recrearnos con sus *Tipoemas* y *Anipoemas*. AMU era una poetisa visual con gusto por los juegos tipográficos, que, a través del recurso de los GIF animados, terminó poniendo en movimiento con una elegancia de enorme belleza que confluye de manera natural con la obra del propio BM y que congenia a la perfección con las obras realizadas en ASCII por gente como VČ, pero sobre todo se acerca a los primeros *soundtoys* de mi piloto, de modo que con AMU podemos encontrar la continuidad entre los poetas visuales de los sesenta y el ASCII art de los noventa.

De ahí nos fuimos a Venezuela para ver *Paranoiquear*, que fue una exposición en línea realizada en mil novecientos noventa y nueve para "monitorear el arte ciber latino", según sus propias palabras, y que muestra una selección de obras que en muchos casos también son recogidas por la *database*. Tratamos de entrar en el *Temple of Confessions*, de los mexicanos Guillermo Gómez-Peña y Roberto Sifuentes: imposible. Recuerdo la obra como un divertimento que le permitía a uno entrar a confesarse según una nueva religión sincrética inexistente y declarar todos los miedos y deseos que uno sentía por los chicanos y todo tipo de mexicanos, visto desde EE.UU. Era continuación de una instalación-performance



Regresar al inicio

**Fotos**

A la izquierda verá tres tiras de imágenes pequeñas de la pizza. Al hacer click sobre una imagen aparecerá una versión ampliada en este marco.

Como todas las imágenes son del fotógrafo mexicano Martín Vargas. Usted puede copiar estas imágenes para su uso no comercial. Para utilizarlas por favor obtenga el permiso y los créditos en la dirección [rafar@ccr.com](mailto:rafar@ccr.com)

**ALTA RESOLUCION** Existe una versión de alta resolución de cada imagen para publicaciones. Para bajar esta versión siga las siguientes instrucciones:

1. Amplie la imagen que le interese haciendo click sobre las tiras de la izquierda.
2. En la parte superior de la imagen ampliada verá un enlace con el texto "Versión MB".
3. Baje la imagen a su disco duro así:
  - \* En Macintosh con Navigator o Explorer: hacer click sobre el enlace mientras se presiona la tecla option, también llamada "alt".
  - \* En PC con Navigator o Explorer: hacer click sobre el enlace con el botón derecho del ratón y seleccionar "Save Link As" del menú que aparece.
4. El icono que aparece en la barra de

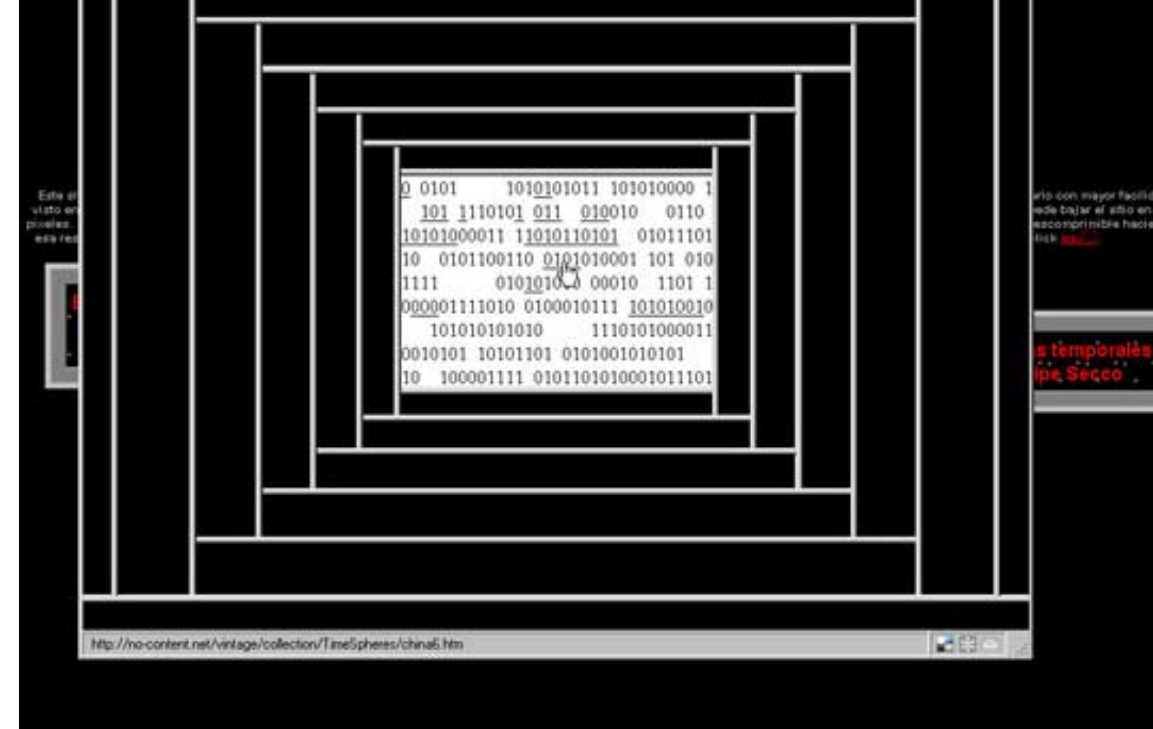


[5435](#) [5449](#) [5496](#) [5502](#) [5524](#) [5538](#) [5563](#) [5566](#) [5580](#) [5608](#) [5660](#) [5674](#) [5](#)  
[6697](#) [5703](#) [5708](#) [5713](#) [5737](#) [5760](#) [5773](#) [5776](#) [5785](#) [5790](#) [5800](#) [5809](#) [5](#)  
[5824](#) [5848](#) [5857](#) [5859](#) [5869](#) [5871](#) [5891](#) [5903](#) [5906](#) [5907](#) [5908](#) [5912](#) [5](#)  
[5951](#) [5991](#) [5994](#) [5998](#) [5999](#) [6001](#) [6003](#) [6025](#) [6037](#) [6064](#) [6067](#) [6090](#) [6](#)  
[6131](#) [6150](#) [6158](#) [6168](#) [6172](#) [6179](#) [6226](#) [6233](#) [6241](#) [6307](#) [6383](#) [6385](#) [6](#)  
[6400](#) [6407](#) [6408](#) [6440](#) [6442](#) [6444](#) [6445](#) [6446](#) [6471](#) [6494](#) [6523](#) [6526](#) [6](#)  
[6570](#) [6602](#) [6612](#) [6617](#) [6618](#) [6636](#) [6638](#) [6648](#) [6650](#) [6651](#) [6656](#) [6675](#) [6](#)  
[6695](#) [6700](#) [6715](#) [6725](#) [6735](#) [6739](#) [6746](#) [6754](#) [6757](#) [6766](#) [6777](#) [6796](#) [6](#)  
[6820](#) [6844](#) [6870](#) [6882](#) [6883](#) [6888](#) [6946](#) [6974](#) [6992](#) [7000](#) [7003](#) [7005](#) [7](#)  
[7007](#) [7009](#) [7013](#) [7018](#) [7026](#) [7028](#) [7033](#) [7035](#) [7036](#) [7038](#) [7039](#) [7055](#) [7](#)  
[7082](#) [7088](#) [7121](#) [7141](#) [7164](#) [7166](#) [7180](#) [7185](#) [7192](#) [7214](#) [7221](#) [7238](#) [7](#)  
[7257](#) [7262](#) [7272](#) [7285](#) [7324](#) [7341](#) [7353](#) [7363](#) [7375](#) [7384](#) [7392](#) [7398](#) [7](#)  
[7401](#) [7408](#) [7418](#) [7435](#) [7546](#) [7562](#) [7585](#) [7592](#) [7610](#) [7657](#) [7715](#) [7762](#) [7](#)  
[7781](#) [7797](#) [7819](#) [7825](#) [7840](#) [7851](#) [7884](#) [7904](#) [7915](#) [7918](#) [7930](#) [7938](#) [7](#)  
[7956](#) [7964](#) [7995](#) [8007](#) [8011](#) [8015](#) [8019](#) [8025](#) [8038](#) [8247](#) [8638](#) [8818](#) [8](#)  
[8824](#) [8826](#) [8828](#) [8830](#) [8834](#) [8835](#) [8838](#) [8839](#) [8840](#) [8851](#) [8855](#) [8856](#) [8](#)



information and *meral* from ephemeral. As we couldn't see the memory of what it had been, we went on to *No estacionar* (No Parking) by the same author, an intervention that posted a "No Parking" sign on the sites of different artists and ran automatically without parking at any of them. Nowadays it's not like that; it stops when it comes to a site that no longer exists. We also thought about visiting *Bakteria*, but we were in a hurry to get to *Experimentos Culturales* (Cultural Experiments) in Ecuador, which is not a group of net.artists but a group of urban artists who use the Internet to document their actions in public spaces. We stopped off at the work *Mec Pop*, by Miguel de Alvear, about *tecnocumbia* divas, in which the roles are reversed. Bus drivers (hence, the word 'Mec' from mechanics) are represented by the submissive woman typically found in popular (hence, 'Pop' in the title) Ecuadorean culture and so many other places (posters of this type of women abound in all our countries), creating a role reversal and ending with a great scene in which we are informed, "If the child is the son of the driver, he doesn't have to pay." The series made us laugh and seemed to us to be a good antidote for popular culture using popularity itself, in a tone that any Latin American would understand.

We left the Ecuadorian site and went back to AC's *Bakteria* to enter his particular visual-sonic universe in which he attempts to create

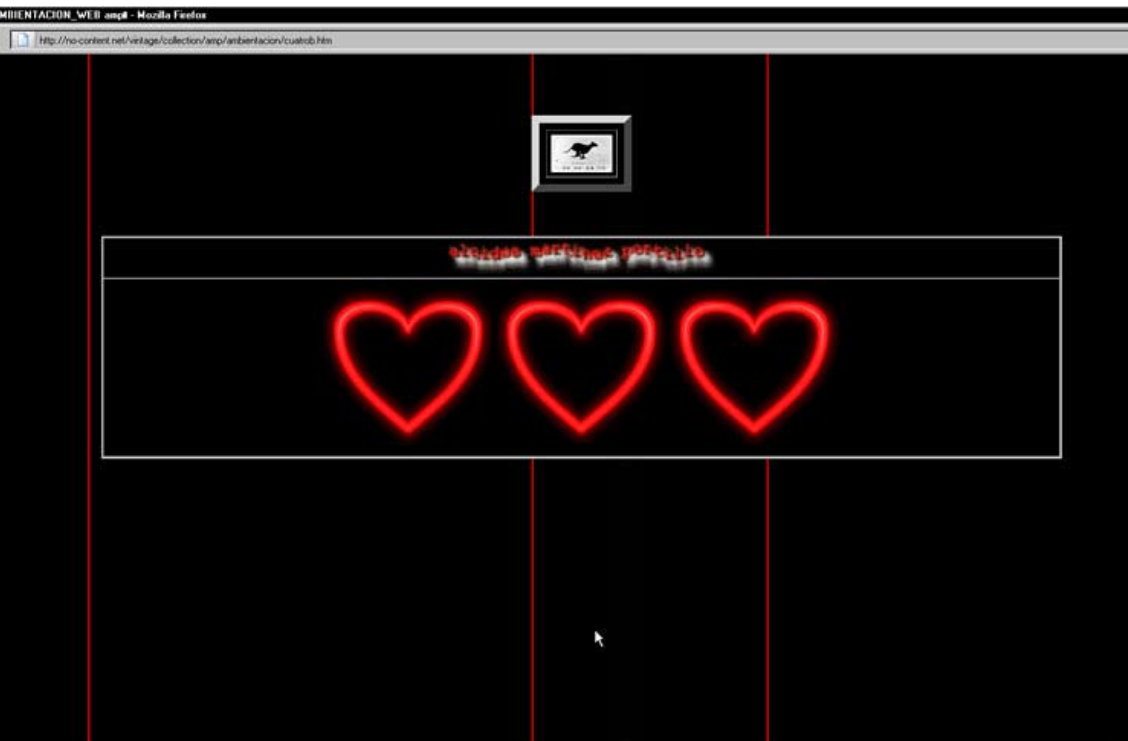


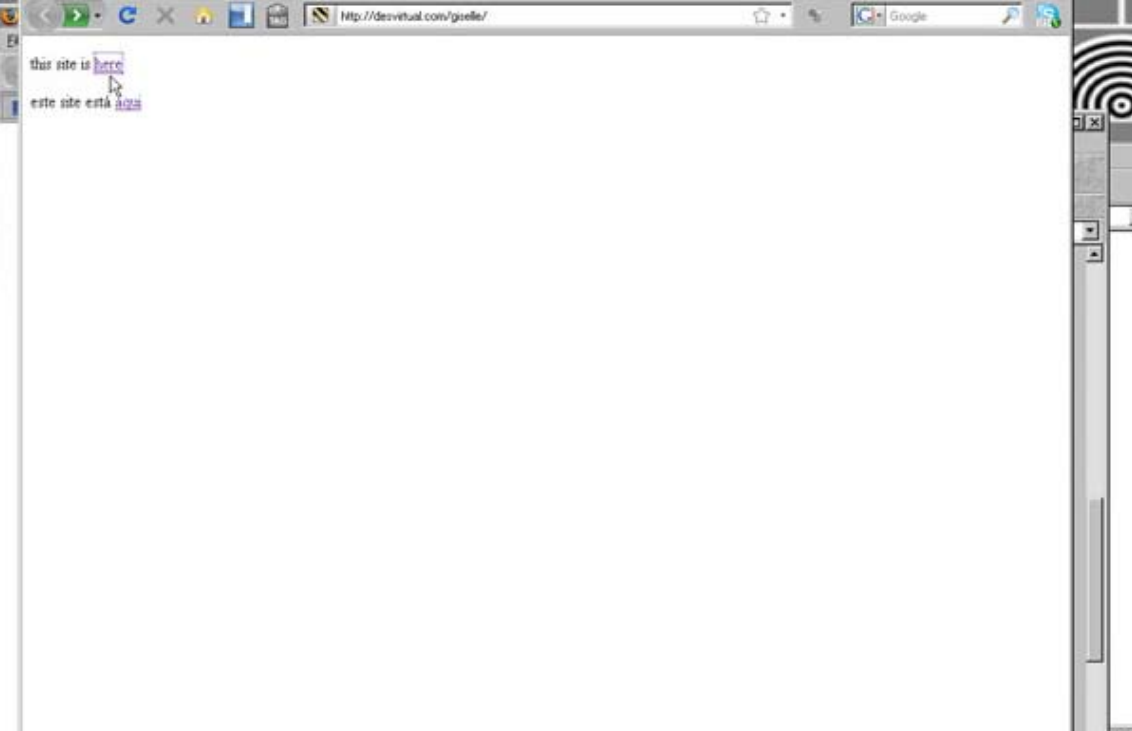
anterior realizada por los mismos autores. Como ya estábamos en México, nos fuimos a ver la obra de Arcángel Constantini, aunque no pudimos acceder al proyecto *Infomera* porque el autor ha perdido el dominio y sólo se mantiene un enlace informativo en el Museo Rufino Tamayo, donde nos recuerdan los siete combates digitales mantenidos por catorce artistas, pero no se conserva abierto el FTP en el que se realizaban las luchas entre los distintos artistas ni imágenes de su evolución, aunque no creo que esto sea un inconveniente para AC ya que el proyecto *Infomera* era una reflexión sobre la memoria en la Red que se reivindicaba a la vez como acción efímera, de ahí el nombre: info-, de información, y -mera, de efímera. Como no pudimos ver la memoria de lo que fue, nos acercamos a *No estacionar*, del mismo autor. Una intervención que alojaba la señal de 'prohibido aparcar' en los sitios

a symbiosis between himself as author, his sound-visual objects and the user who enters the work to play with the various creatures he has designed (*maRc>i<Ano:T, Zoo-MA/ti>ko* and *ex-TRA>vi/ADA*) all of which live in special biotic conditions defined by the artist. The work is particularly interesting now that AC is developing his *Nanodrizas*, floating autonomous devices which control pollutants in rivers and lakes in real time by releasing bacterial and enzymatic remedies wherever therapeutic action is required, and for which the author has received a production grant from the Vida 11.0 programme administered by the Fundación Telefónica. As we had returned to Mexico, we didn't want to miss *Vectorial Elevation* by Rafael Lozano-Hemmer, a relational architecture project first conducted in Zócalo Square in Mexico City and one of the best works of its kind ever seen. The idea was simple but putting

de distintos artistas y corría de manera automática, sin estacionarse en ninguno. Hoy no, se para cuando llega a uno que ya no existe. También nos acordamos de *Bakteria*, pero nos entraron las prisas por visitar el sitio de Experimentos Culturales, Ecuador, que no es un grupo de net.artistas y sí de artistas urbanos que emplean la Web para documentar sus intervenciones públicas. Nos detuvimos en la obra *Mec Pop*, de Miguel de Alvear, a propósito de las divas de la tecnocumbia, en la que invierte los papeles y deja de representar una mujer sumisa a los conductores de autobús (de ahí la palabra *Mec*, de mecánica) tan característica de la cultura popular ecuatoriana (y por eso la palabra *Pop* del título) y de muchas otras partes, porque el póster de la chati abunda por todos nuestros países, para componer una inversión de papeles que termina con una de las mejores escenas en que nos avisa de que "Si el niño es hijo del chofer no paga". La serie nos hizo reír y nos pareció un buen antídoto para la cultura popular desde lo popular mismo, en un tono que cualquier iberoamericano puede comprender.

Dejamos el sitio ecuatoriano para volver sobre *Bakteria*, de AC, y someternos a su particular universo visualsónico, en el que trata de crear una simbiosis entre el autor, sus objetos sonoro-visuales y el usuario que entra en la obra a manejar los distintos bichitos diseñados por él, *maRc>i<Ano:T, Zoo-MA/ti>ko* y *ex-TRA>vi/ADA*, todos ellos





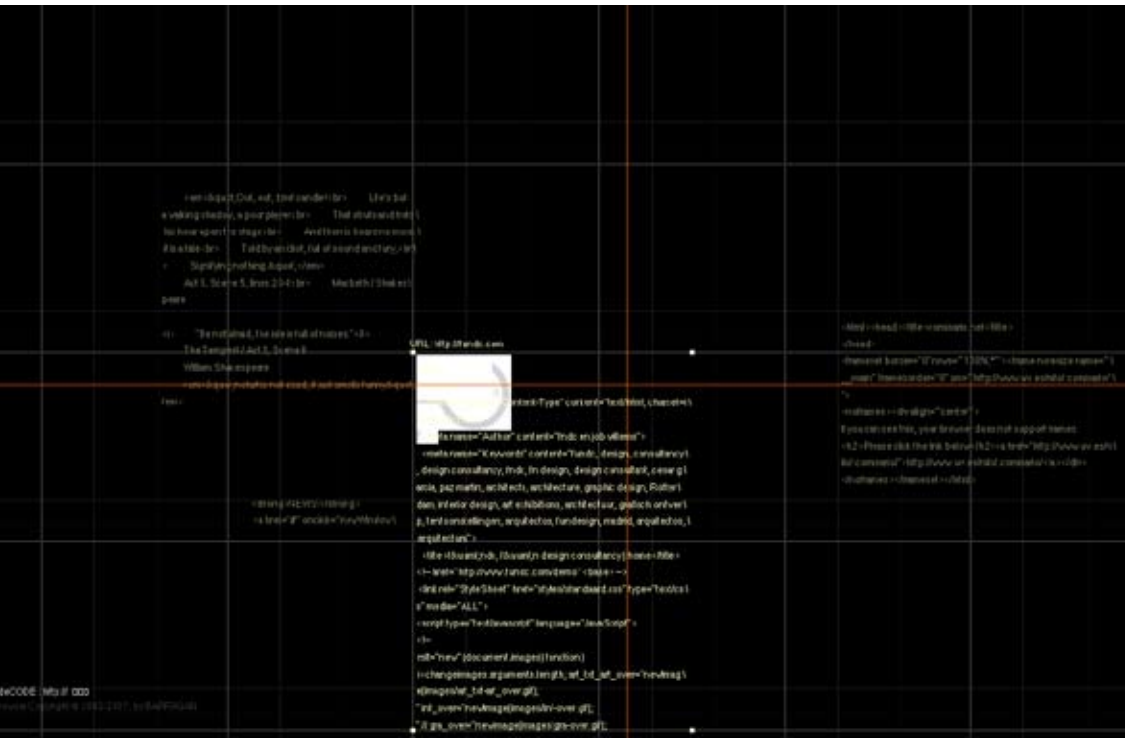
it into practice was extremely complex. People were invited to enter the site and use special software to move searchlights and create different light sculptures over the square. The searchlights received the information and actually moved in response to the user's design, creating a vast store of light sculptures, all executed in situ. The work had subsequent versions, but both my pilot and I agreed that the one in Zócalo Square in Mexico City has never been improved upon, perhaps because of its inherent beauty and the size of the square.

As Antonio Mendoza, a Cuban resident in Los Angeles, was not far away, we popped in for a visit to *Subculture*, his most important work (and, I must say, one of my favourite works on the database). AM is highly skilled at executing code, although paradoxically his works don't contain a single line of his

sujetos a unas condiciones bióticas especiales definidas por el propio artista. La obra resulta particularmente interesante en este momento en que AC está desarrollando sus *Nanodrizas*, unos dispositivos autónomos flotantes que controlan en tiempo real los agentes contaminantes en ríos y lagos, donde liberan remedios bacterianos y enzimáticos para realizar una acción terapéutica activa si fuese necesaria, una obra para la que ha recibido un incentivo a la producción en la convocatoria del premio Vida 11.0 de la Fundación Telefónica. Ya que habíamos vuelto a México, no quisimos dejar de ver *Alzado Vectorial*, de Rafael Lozano-Hemmer, una arquitectura relacional llevada a cabo por primera vez en la plaza del Zócalo de la capital mexicana, de las mejores obras que se han visto en ese sentido. La idea era sencilla pero su desarrollo complejísimo: se invitaba a la gente a entrar en su sitio y desde ahí manipular un software con el que se movían unos cañones de luz para constituir distintas composiciones lumínicas sobre la propia plaza, esos cañones recibían la información y se movían de manera real para dibujar la figura definida por el interlocutor hasta conseguir un gran almacén de composiciones luminosas, todas ejecutadas in situ. La obra tuvo versiones posteriores, pero tanto mi piloto como yo coincidimos en que la de la plaza del Zócalo de la Ciudad de México, tal vez por la belleza y el tamaño de la propia plaza, no ha sido superada.

own, and none of the images were produced by him either. Everything in his work is taken from the Net and his only skill lies in how those things are combined to result time and again in a single idea. Here, it's the author himself who does the browsing, because if there is anything that stands out it's the vertigo that seizes the browser, who becomes the protagonist of the next part of the journey, turning the browsing into complete confusion because no one, except for the site programmer, knows the complications that lie ahead. The visitor is simply a witness to a crazy succession of screens. This is particularly interesting because it eliminates one of the clichés of digital art, namely interactivity, which here takes on the form of an underworld rubbed in your face. The only way out is to get rid of the browser in front of you so that you can breathe a little.

Como nos quedaba a mano Antonio Mendoza, cubano residente en Los Angeles, nos dejamos caer por su obra más destacada, *Subculture* (debo decir que una de mis obras favoritas entre las recogidas por la *database*). AM es un diestro ejecutante de código, aunque paradójicamente sus obras no contengan ni una sola línea propia, de la misma forma que tampoco contienen ninguna imagen producida por él mismo porque todo en esa obra está tomado de la Red y no supone más acierto que el combinatorio. Redunda de forma insistente en una única idea: aquí sólo navega el autor, ya que si destaca por algo es porque el vértigo se adueña del navegador, que se convierte en protagonista de los siguientes pasos del periplo y hace de la navegación un completo mareo ya que nadie, salvo el programador del sitio, conoce los vericuetos de lo que vendrá, y el visitante se limita a ser testigo de una sucesión ingobernable de pantallas. Eso resulta de gran interés porque elimina uno de los tópicos del arte digital, la interactividad, convertida aquí en bajos fondos restregados por tus morros sin otra salida que quitar el navegador de delante para respirar un poco.



Salimos de la frontera para recalar en Uruguay, donde echamos un vistazo a la obra *Time Spheres*, de Alcides Martínez Portillo, responsable del diseño web; Felipe Secco, autor de las esferas temporales, y BM, que se ha encargado de la estructuración

E.html was not found on this server.

Found error was encountered while trying to use an ErrorDocument

---

*t www.e13.com Port 80*





# Address Not Found

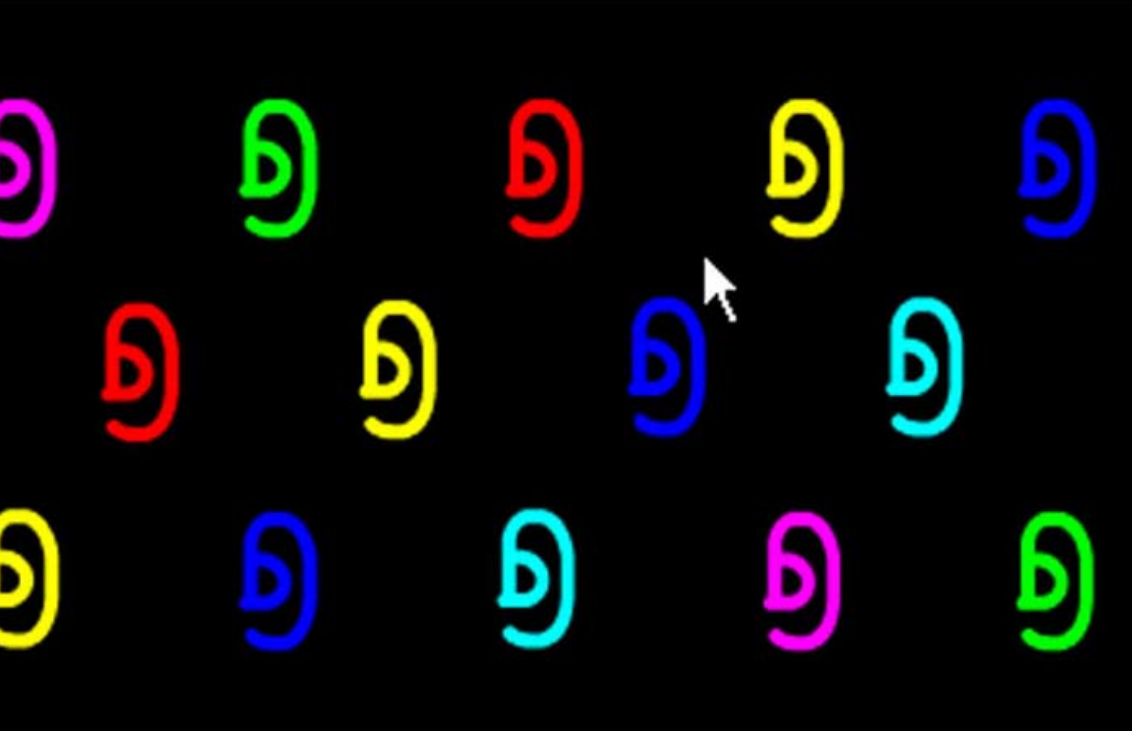
Firefox can't find the server

---



The browser could not find the h

- Did you make a mistake whe



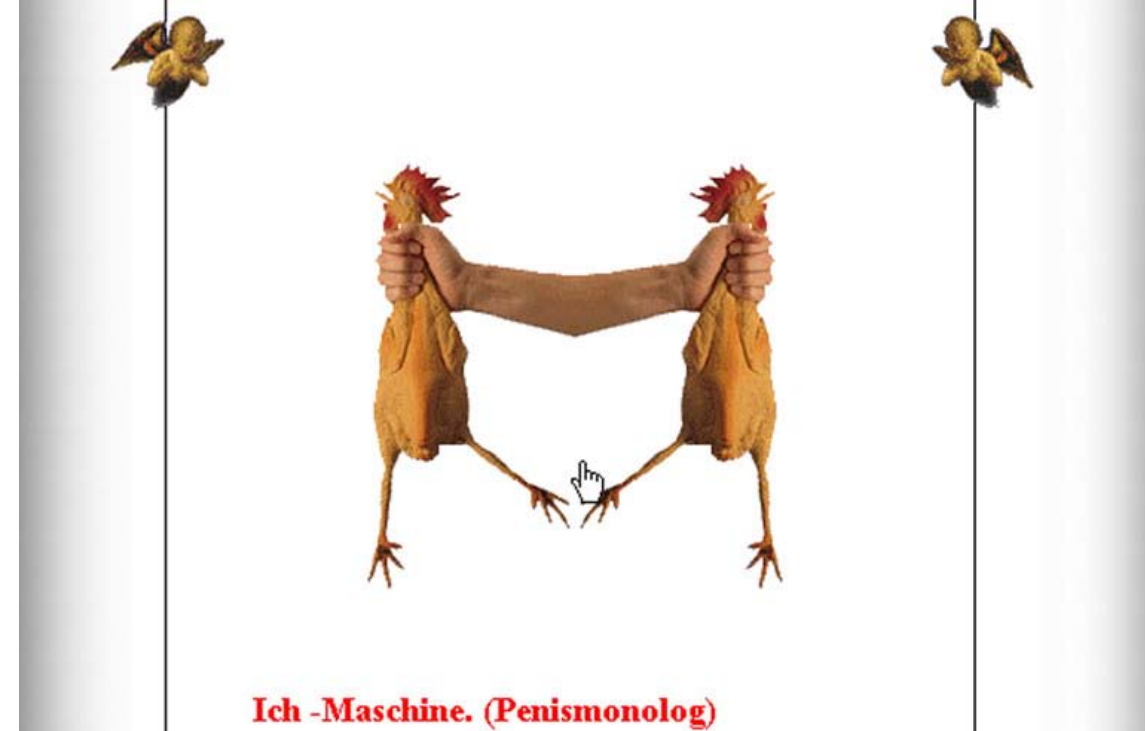
We then crossed the border into Uruguay and had a look at the work *Time Spheres* by Alcides Martínez Portillo (web design), Felipe Secco (time spheres) and BM (sound and HTML structure). This work contains one of BM's first *soundtoys*, as well as things taken from the Internet by AMP and FS's time spheres. It is based on the short story *El grafógrafo*, by Salvador Elizondo. AMP's appropriations are most abundant in his work *Ambientación\_Web* (Internet\_Atmosphere), which since his death has been posted on one of BM's domains. The work is the result of the appropriation, re-assembly and de-contextualisation of icons on the Net, a computerised ready-made or fractal labyrinth. Also known as *Mingitorio en la Red* (Mingitorio on the Net), part is browsed passively and another part actively, but you never manage to shake off the yoke of

sonora y el HTML. En esta obra se puede encontrar uno de los primeros *soundtoys* de BM, junto con apropiaciones de la Web de AMP y el aporte de las esferas temporales de FS a partir del texto *El grafógrafo* de Salvador Elizondo. Las apropiaciones de AMP las podemos encontrar con más profusión en su obra *Ambientación\_Web*, que, tras su fallecimiento, se encuentra alojada en uno de los dominios de BM. Esta obra es resultado de la apropiación, el reensamblaje y la descontextualización de iconos de la Red, un *ready-made* informático o laberinto fractal también titulado *Mingitorio en la Red*, que en una parte se navega en modo pasivo y en otra de manera activa, pero sin conseguir librarnos del yugo del azar ínsito en la propia composición y en el que la obra que veníamos de visitar también se ve canibalizada como una parte más. El conjunto de este *Mingitorio en la Red* consigue llevarte de un sitio para otro sin otra intención que el acaso formulado por las muchas citas textuales incorporadas a la navegación. Este tipo de obras refleja muy bien la navegación por la *datasfera*, cuando uno va de aquí para allá empujado por el fuerte imán de los enlaces que te salen al paso o el automatismo de dejar caer tu puntero sobre donde sea, algo que te lleva en zigzag y termina haciendo del navegar una deriva espacial que nunca sabes dónde termina.

Como nos ocurrió a mi piloto y a mí, que

chance that is intrinsic to the composition. (In the work we had just visited this is cannibalised as simply another part.) The various parts of this *Mingitorio on the Net* manage to take you from one site to another for no purpose other than the one barely hinted at by the many quotations incorporated into the browsing experience. Works such as these clearly reveal the nature of browsing through the datasphere, when you go from here to there drawn either by the powerful magnet of the links you encounter along the way, or by the automatic way in which you aimlessly move your cursor, so that you end up zigzagging and turning your browsing into a type of purposeless drift through space, never knowing where you are going to end up.

Which is what happened to my pilot and I when we suddenly realised that we still hadn't visited the work *O livro depois do livro* (The Book After the Book) by Giselle Beiguelman. This is a reflection on books and the reading of books after the appearance of the iNet, conceived here as a never-ending and never-completed book. It is a piece of research that never uses figurative images, only texts, because, in GB's own words, literature is the art that poses aesthetic problems for text through invisible images. The work received the Fundación Vitae Award in 1998 and once again plunged us into the world of browsing, but in this case viewed from the perspective of the reader who jumps



en ese instante nos dimos cuenta de que nos faltaba visitar la obra *O livro depois do livro*, de Giselle Beiguelman, una reflexión sobre el libro y la lectura una vez aparecida la Inet, concebida aquí como libro interminable e inabarcado, una investigación que jamás utiliza imágenes figurativas, sólo



```

xxx
x xx
x xx
xxx
xxx
xxx

xxx
x xx
x xx
xxx
xxx
xxx

xxx
x xx
x xx
xxx
xxx
xxx

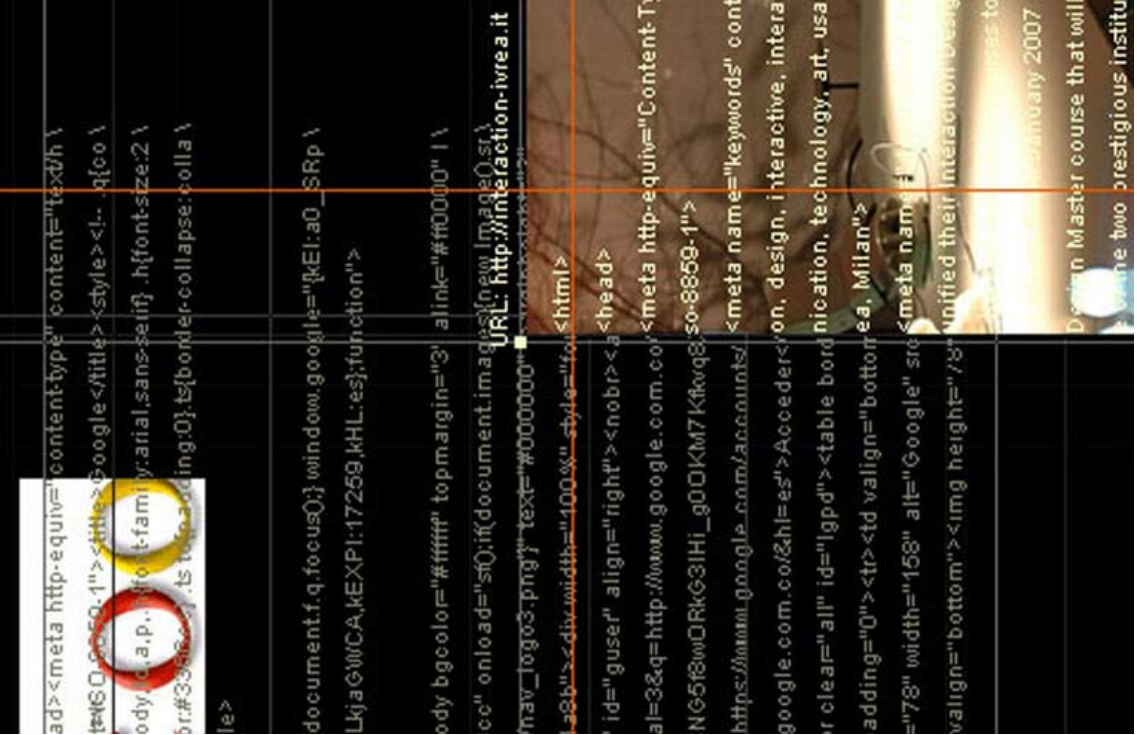
```

from one site to another acquiring all kinds of tools, including those designed for reading and those designed for writing.

Immersed in reading the iNet, we realised that we hadn't been to Colombia, so I asked the pilot to turn round and head for *Hipercubo*



# body # 1  
↘



textos, porque la literatura es el arte que problematiza estéticamente el texto a través de imágenes invisibles, según palabras de la propia GB. Esta obra recibió el premio de la Fundación Vitae en mil novecientos noventa y ocho, y vuelve a sumergirnos en el universo de la navegación, ahora visto con la óptica del lector que salta entre los sitios para proveerse de todo tipo de herramientas, desde las válidas para leer a las útiles para escribir.

Enfrascados en la lectura de la Inet, caímos en que no habíamos pasado por Colombia, así que le pedí al piloto que girara y se fijara en *Hipercubo*, de Andrés Burbano y Hernando Barragán, un proyecto en curso del que se ha realizado la primera parte, con la edición de un libro, y que está a la espera de la segunda, un cedé de software experimental. No conseguimos llegar a ningún lado porque todos los enlaces están muertos, desconozco el motivo ya que es un sitio activo, aunque recuerdo haber navegado bajo Hiperlook, propuesto por HB dentro de este proyecto, un navegador que descompone nuestros recorridos al traer por una parte el código HTML y por otra las imágenes que lo rellenan, y lo hace sobre retículas cartesianas de difícil gobierno para el navegante; aquí el juego, me digo hoy que lo piloto de nuevo gracias a que tenía este programa entre mis discos de respaldo, es sumar sitios hasta hiperpoblar la pantalla del navegador con tantos como retículas y disfrutar del

(Hypercube) by Andrés Burbano and Hernando Barragán, a work-in-progress of which the first part, the publication of a book, has been completed, and the second part, a CD with experimental software, has yet to be released. We didn't manage to get anywhere because all the links are dead. I don't why, because it's an active site, although I recall having browsed with Hyperlook. Recommended by HB in this project, this browser breaks down our journeys on the Internet by taking the HTML code from one source and the images that fill it from another, all on Cartesian grids that are difficult for users to handle. That's the trick, I tell myself, now that I can try to get in again thanks to the fact that I have the program on one of my back-up disks. It's all about adding one site after another, covering your screen with grids and enjoying the to-and-fro of the whole affair.

And now, lost in the Hyperlook commands, without the assistance of my seasoned pilot, I ask the reader to continue alone, just as I have been left to work out the end of this joint browsing experience on my own. It's a pity, because I like going with friends to places I don't know, and even to those I know like the back of my hand.

vaivén del conjunto.

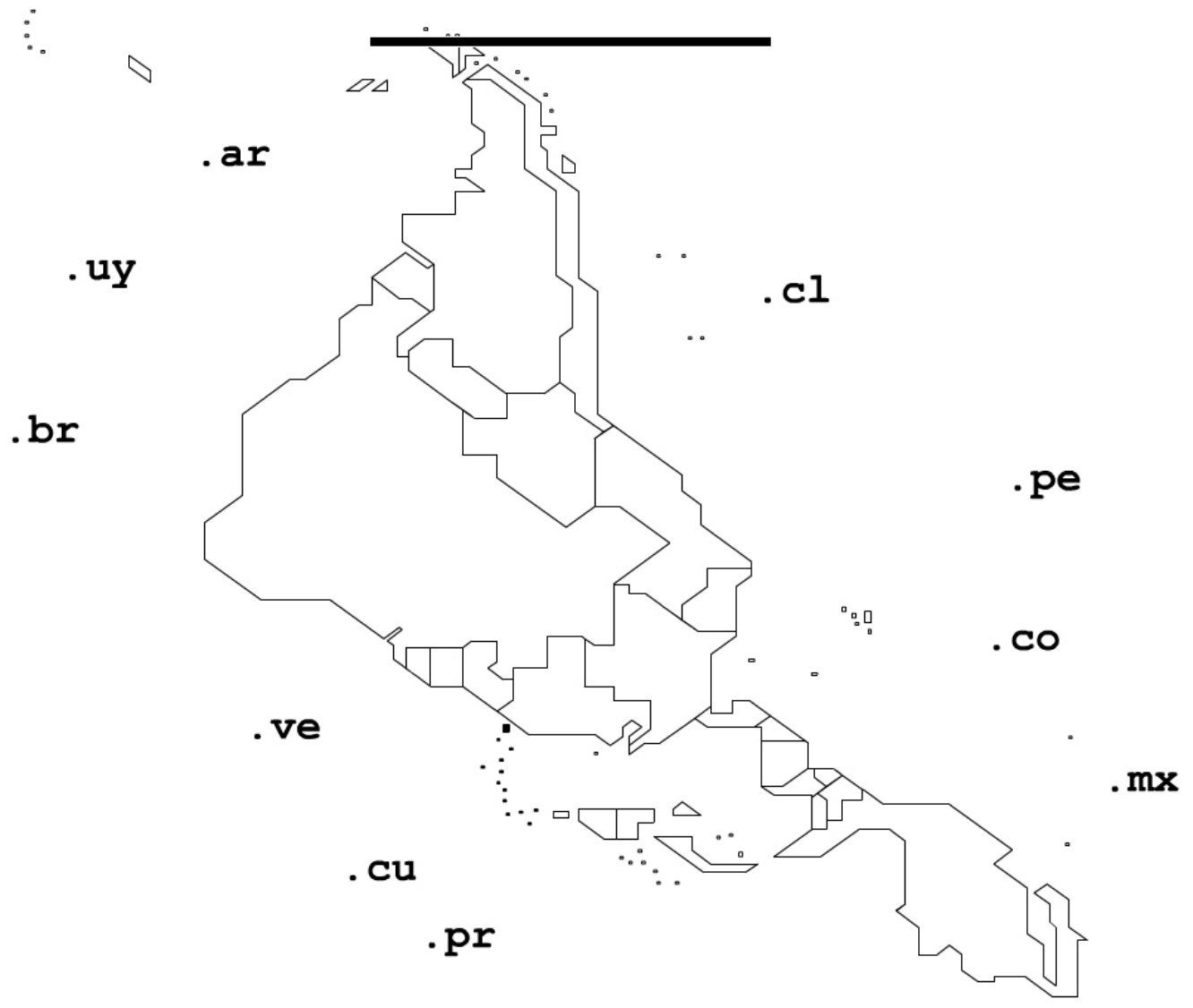
Y aquí, perdido a los mandos de Hiperlook, sin la ayuda de mi experimentado piloto, dejo al lector continuar por su cuenta, tal y como me ha tocado a mí resolver el final de esta navegación conjunta: en solitario. Con lo que me gusta ir con los amigos a los sitios que desconozco e incluso a los que ya me sé de memoria.



xxx  
x x xxx x  
x x xxx x  
x x xxx x

xxx  
x x xxx x  
x x xxx x  
x x xxx x

xxx  
x x x x  
x x x x  
x x x x  
x x x x



```
xxx xxx xxx  
x  x  xxx  
xxx x  x  x  
x  x  x  x  x  
x  x  x  x  x  
xxx xxx xxx
```

```
xxx  
x  x  x  x  x  
x  x  x  x  x  
x  x  x  x  x  
xxx
```

```
x  x  x  x  x  
x  x  x  x  x  
x  x  x  x  x  
x  x  x  x  x
```

```
x  x  x  x  x  
x  x  x  x  x  
xxx
```



# NETART LATINO "DATABASE"

## NETART LATINO "DATABASE"

brian mackern

```
xxx  
xxx  
xxx  
xxx  
xxx  
xxx  
xxx  
xxx  
xxx
```

```
netart latino "database" banner in ASCII, 2000.  
netart latino "database" banner in ASCII, 2000.  
net.art is netart is net art...  
net.art is netart is net art...  
Netart latino "database" emerged in 1999 as  
La netart latino "database" surge en el año
```

an "artwork" in and of itself, in theory, and this status was consolidated in 2000. Based on personal links, the idea was to map specific creative projects on the Internet in the Latin American context. It was also a response to the late yet powerful rise of the academic discourse on net.art<sup>a</sup> and its incipient history, again with a very obvious northern-centralist slant. This interest shown by the illustrious academia of the North (and by its local followers/imitators) was not gratuitous: the evolution of the Internet and related consumables had been accompanied by an enormous publicity superstructure in which great fortunes were made, though many rapidly succumbed to the subsequent bursting of the "dot-com" bubble.<sup>b</sup> With so much capital and interest focused on the Internet in the "First World", new phenomena began to appear: media labs, multimedia and web departments,



**a. net.art**

This Internet-specific artistic activity had as many names as it did "centres of creative gravity" and communities dedicated to the subject: net.art (net dot art), Internet art, web art, cyber art, netart, web setting (this last term, used in conjunction with the Uruguayan artist @mp, refers more to designing sites with labyrinthine browsing paths accompanied by numerous random links, a highly popular trend in the 1990s). Readers will find a variety of different terms to define this activity throughout the texts in this publication. The choice of terminology has been left up to each author.

@mp was the alias (nick) of the Uruguayan artist Alcides Martínez Portillo, the creator of a vast and interesting body of work who passed away in 2001. A replica of his site can be found on my server: <http://no-content.net/vintage/collection/amp/>

**b. "dot-com bubble"**

[http://en.wikipedia.org/wiki/Dot\\_com\\_bubble](http://en.wikipedia.org/wiki/Dot_com_bubble)

The dot-com bubble was a speculative bubble roughly covering the period 1996-2001 during which stock markets in Western nations saw their value increase rapidly from growth in the new Internet sector and related fields.

The period was marked by the founding (and, in many cases, spectacular failure) of a group of new Internet-based companies commonly referred to as dot-coms.

A combination of rapidly increasing stock prices, individual speculation in stocks and widely available venture capital created an exuberant environment in which many of these businesses dismissed standard business models, focusing on increasing market share at the expense of the bottom line .

**a. netart**

Esta actividad artística específica para Internet tuvo tantos nombres como "centros de gravedad creativa" y comunidades dedicadas al tema: net.art (net dot art), arte de red, arte de Internet, arte net, net arte, netart, ambientación web (este último término, utilizado junto con el artista uruguayo @mp, se refiere más bien al diseño de sitios con navegación laberíntica apoyado por cantidad de enlaces aleatorios, algo muy de moda en los años noventa). A lo largo de los textos de esta publicación, se encontrarán diversos términos para definir esta actividad. Se mantuvieron los términos expresados por cada autor.

@mp fue el alias (*nick*) del artista uruguayo Alcides Martínez Portillo, fallecido en el año 2001, creador de una vasta e interesante producción. Su sitio se encuentra replicado en mi servidor: <http://no-content.net/vintage/collection/amp/>

**b. "burbuja dot com"**

<http://es.wikipedia.org/wiki/Burbuja.com>

Se denomina burbuja.com a una corriente especulativa muy fuerte que se dio entre 1997 y 2001. En ella, las bolsas de las naciones occidentales vivieron un rápido aumento de su valor debido al avance de las empresas vinculadas al nuevo sector de Internet y a la llamada Nueva Economía.

El período estuvo marcado por la fundación (y en muchos casos, espectacular quiebra) de un nuevo grupo de compañías basadas en Internet y designadas comúnmente punto-coms.

La combinación de un veloz aumento de precios de las acciones, la especulación individual y la gran disponibilidad de capital de riesgo creó un ambiente exuberante. El estallido de la burbuja.com marcó el principio de una relativamente suave aunque larga recesión en las naciones occidentales.

1999, en principio como "obra" en sí, y se formaliza como tal en el año 2000. Basada en *links* personales, la idea fue mapear trabajos creativos específicos de Internet dentro del contexto latinoamericano y como respuesta al avance tardío pero poderoso del discurso académico acerca del netart<sup>a</sup> y su incipiente historia con, una vez más, un clarísimo enfoque Norte-centralista. Este interés por parte de la ilustre academia del Norte (y sus seguidores/replicadores locales) no era gratuito: el desarrollo de Internet e insumos derivados venía acompañado de una superestructura publicitaria enorme en la que se amasaron grandes capitales, muchos de ellos para sucumbir luego estrepitosamente, en torno a la burbuja de las "dot com"<sup>b</sup>. Con

new technology research sectors with major companies seeking artists-in-residence, etc.

### The Net is the Net is the Net

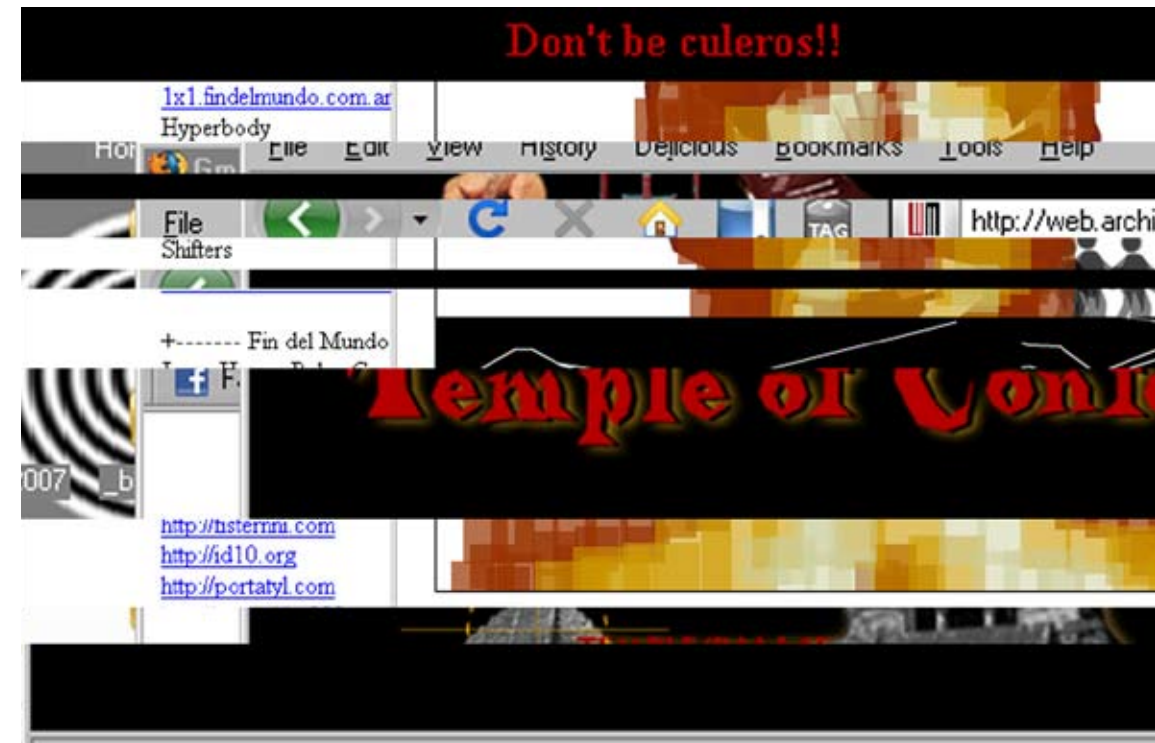
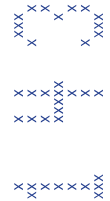
A group of artists who had been working on the Net in Europe had managed to strengthen and complement their own creative journey on the Internet with structures of reflection, dissemination and, above all, legitimisation of their own work. Their scaffolding was intelligently assembled by adopting a parallel or "under" approach, accompanied by daily manifestoes and deadly, ambitious, satirical darts aimed not only at artistic and academic power structures but also at structures of corporate control. It was a literally "modern" diatribe against the established structures of power and legitimisation, and in favour of the new and recycled paradigms that this new medium offered. They were the creators of net (dot) art (net.art), which initially used *Syndicate*, *Spectre*, *Nettime* and other discussion boards and generated the first creative online communities as rallying points and tools facilitating communication between net artists and European theorists.

The North American response came quite a bit later with the *Rhizome* project and many other similar processes. However, *Rhizome* turned out to be a double-edged sword; around

tanto capital y tanto interés focalizados en Internet en el "Primer Mundo", comienzan a surgir también *medialabs*, departamentos de multimedia e Internet, sectores de investigación en nuevas tecnologías con artistas en residencia en grandes compañías, etc.

### La Red es la Red es la Red

Desde Europa, venía trabajando en la Red un grupo de artistas que supo armar y acompañar su propio viaje creativo en Internet con estructuras de reflexión, difusión y, sobre todo, legitimación de su propia obra. Un andamiaje inteligentemente montado desde una postura *under* o paralela, acompañada de manifiestos diarios y dardos mortíferos, ambiciosos y satíricos contra las estructuras de poder tanto artísticas



c. after Rhizome

<http://www.geocities.com/afterrhizome/>

There is a property in these kinds of Internet-based projects that makes them highly transparent. Since they depend on the disinterested intervention of the artists themselves, the most valuable asset among these groups and communities is trust, as well as loyalty to the discourse that shapes them. Any divergence in this respect detracts from the significance of the symbolic construct, stripping it of content and purpose.

d. ::eco:: this was the first electronic mailing list about net.art in Spanish. Between 1997 and 2002, *eco* kept the entire Spanish-speaking net artist community updated on the latest developments in the net.art field.

- During its active lifetime, it sent over 1,500 messages and had more than 600 subscribers.

- Recently, it redistributed a translation of the messages on the Rhizome net.art.news list

<http://www.aleph-arts.org/eco/index.html>

e. connect-arte / Yoonah Kim, 1996

Offline site

<http://web.archive.org/web/19961224131400/http://www.connect-arte.com/>

"Arte en Internet". Directed by Zush and Yoonah Kim, summer courses at El Escorial, Madrid, 1997.

[http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_UB/AVAILABLE/TDX-0217106-133134//06.CPS\\_CAP\\_V.pdf](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0217106-133134//06.CPS_CAP_V.pdf)

2001, its operational discourse changed, trading the paradigm of the open-exchange portal for a semi-private, paid-access one, and the project ended up gazing at its own navel.<sup>c</sup>

xxxxxxx  
xxxxxxx

xxxxxxx  
xxxxxxx

xxxxxxx  
xxxxxxx

We also had the Spain-based *eco*<sup>d</sup> mailing list, offered in Spanish, which from 1997 to 2002 served as a transmitter of the novelties emerging in the net.art field. There was also *connect-arte.com*, based in Barcelona and managed by Yoonah Kim<sup>e</sup>, whose efforts were never adequately documented, even among the artist's Spanish colleagues (for example, Kim was responsible for co-organising the first "Arte en Internet" conference-workshop in Madrid with the artist Zush, as well as other online exhibitions).

**We were so ubiquitous/ Online communities**

y académicas como de control empresarial. Un discurso literalmente "moderno" contra las estructuras de poder y legitimación establecidas, y a favor de los paradigmas nuevos y reciclados que este nuevo medio ofrecía. Eran los *net (dot) art* (net.art), que al principio utilizaron las listas de discusión *Syndicate*, *Spectre*, *Nettime*, etc. y generaron las primeras comunidades creativas *online* como estandarte y medio de intercomunicación entre los netartistas y los teóricos europeos.

La respuesta norteamericana llega bastante más tarde acompañada del proyecto *Rhizome* y de otros muchos procesos paralelos. Rhizome resultó ser un arma de doble filo, ya que cambió su discurso de gestión alrededor del año 2001 para pasar del paradigma del portal de intercambio abierto a uno semicerrado y de pago, y terminó contemplando su propio ombligo<sup>c</sup>.

Desde España y en nuestro idioma, teníamos la lista *eco*<sup>d</sup>, que desde 1997 y hasta 2002 funcionó como transmisor de las novedades

c. after Rhizome

<http://www.geocities.com/afterrhizome/>

Hay una propiedad en este tipo de proyectos basados en Internet que los convierte en algo sumamente transparente. Al depender de la intervención desinteresada de los propios artistas, el capital que más se desarrolla en este tipo de colectivos y comunidades es la confianza, junto con la fidelidad al discurso que los conforma. Cualquier divergencia a este respecto le quita sentido a la construcción simbólica vaciándola de contenido y propósito.

d. - ::eco:: ha sido la primera lista de correo sobre net.art en castellano. A lo largo de los años 1997-2002, *eco* sirvió para mantener informada a toda la comunidad net.artista en castellano de las novedades que se producían en el campo del net.art.

- A lo largo de su existencia difundió más de 1500 mensajes y tuvo más de 600 suscriptores.

- Recientemente, redistribuía la traducción de los mensajes de la lista *Rizhome net.art.news*

<http://www.aleph-arts.org/eco/index.html>

All of those portals, communities and projects built on their own creative capital and shared knowledge. As often happens, interpersonal connections and exchanges, accompanied by real, "face-to-face" meetings or gatherings, only served to reinforce that sense of belonging, that tie to the physical space. And so we in Latin America saw something emerge that did not exactly correspond to what the specificity of the Internet paradigmatically proposed: a global approach and the removal of physical borders, the idea of a different, virtual geography. In this geography, the territories were something entirely new: multiple, parallel, mobile and dynamic. Ubiquitous. But how could such a vision be adapted to a centralist discourse? Wouldn't the periphery disappear, making us all the "centre"? This was the reflection of the hot debate at the time, but when it came to telling the stories of "art for the Internet" or "from the Internet", the same six or seven examples always cropped up in both the North American and the European discourse. The theoretical and referential construction was still centralist, one-dimensional.

### Us too!

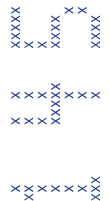
"All nations of the world share the preference for using their own ashes to cover their embers."

e. *connect-arte* / yoonah Kim, 1996  
Sitio fuera de línea.[http://web.archive.org/web/19961224131400](http://web.archive.org/web/19961224131400/http://www.connect-arte.com)  
<http://www.connect-arte.com>  
"Arte en Internet". Dirigido por Zush y Yoonah Kim, cursos de Verano de El Escorial, Madrid, 1997.  
[http://www.tesisexarxa.net/TESIS\\_UB/AVAILABLE/TDX-0217106-133134//06.CPS\\_CAP\\_V.pdf](http://www.tesisexarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0217106-133134//06.CPS_CAP_V.pdf)  
[http://www.connect-arte.com/](http://www.connect-arte.com/web/19961224131400/http://www.connect-arte.com/)  
"Arte en Internet". Dirigido por Zush y Yoonah Kim, cursos de Verano de El Escorial, Madrid, 1997.  
[http://www.tesisexarxa.net/TESIS\\_UB/AVAILABLE/TDX-0217106-133134//06.CPS\\_CAP\\_V.pdf](http://www.tesisexarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0217106-133134//06.CPS_CAP_V.pdf)

que surgían dentro del campo del netart. Así como *connect-arte.com* de Yoonah Kim<sup>e</sup>, con base en Barcelona, cuyo esfuerzo nunca fue debidamente referenciado, ni siquiera entre sus colegas españoles (entre las actividades que desarrolló se cuenta la organización junto con el artista Zush del primer encuentro y taller de "Arte en Internet" en Madrid, además de otras muestras *online*).

### Éramos tan ubicuos / Comunidades *online*

Todos estos portales, comunidades y proyectos construían a partir de su propio capital creativo y su interconocimiento. Como sucede muchas veces, las conexiones y los intercambios interpersonales, acompañados por encuentros o *gatherings* reales, de "cuerpo presente", hacen que se fortalezca aún más ese sentido de pertenencia, esa vinculación con el espacio físico. Es así que de pronto vimos desde Latinoamérica algo que no se correspondía de forma exacta con lo que paradigmáticamente proponía la especificidad de Internet. Es decir, la globalidad y el derrumbe de las fronteras físicas, la idea de otra geografía virtual donde los territorios eran otros: múltiples, paralelos, móviles y dinámicos. Ubicuos. ¿Cómo hacer corresponder esa visión con un discurso centralista? ¿No





Prudencio de Sandoval, 1615



In Latin America (whatever that denomination may be or signify), there were many artists who were experimenting simultaneously, myself included. We were a bit detached from ourselves and engrossed in what the specificity of this new technology and this medium had to offer, with little or no idea of legitimising what we were doing. As always, we accepted our status as underground elements, historically dispersed and invisible from the ivory towers of academia. Not that we sought this; that was just how we were. We were interested in the ephemeral, the process, and often the product of these activities failed to show the true value of all the creative interactions involved. In all probability, this situation was accentuated by the enormous geographic distances in Latin America and the local

desaparecía ahora la periferia de modo que todos éramos "centro"? Esta era la reflexión en el discurso imperante, pero a la hora de relatar las historias del "arte para Internet" o "desde Internet", los ejemplos eran siempre los mismos seis o siete, tanto desde el discurso norteamericano como desde el europeo. La construcción teórica y referencial continuaba siendo centralista, unidimensional.

### ¡Nosotros también!

"Es general en todas las naciones del mundo querer las propias cenizas para cubrir sus brasas."

Prudencio de Sandoval, 1615.

En Latinoamérica (lo que quiera que este nombre sea o signifique) éramos muchos los artistas que experimentábamos a la par. Un poco ausentes de nosotros mismos y ensimismados en lo que esta nueva tecnología y este medio aportaban en su especificidad. Sin mucha o con nula visión de legitimidad de lo que hacíamos. Asumiendo nuestra subterrneidad como siempre, históricamente atomizados y desprovistos de visibilidad desde la academia. No es que se buscara esto, éramos así, nos interesaba lo efímero, el proceso, y muchas veces el producto de estas actividades no mostraba el valor real del conjunto de interacciones creativas que involucraba. Muy probablemente esta situación

art institutions' total lack of interest (they were still making a belated attempt to digest the viability of video art as an artistic fact). In turn, this disinterest allowed "our" net.art to flourish invisibly and without suffering any major traumas. Yet the absence of confrontation with those institutions at the discourse level meant that no great manifestoes or "opposing centres of gravity" emerged, either.

f . I n f o m e r a ,  
 ( I n f o m e r a l )  
 A r c á n g e l  
 Constantini  
 WayBack Machine by  
 archive.org  
 http://web.  
 archive.org/  
 web/\*/http://www.  
 infomera.net  
 http://www.  
 museotamayo.org/  
 inmerso/infomera/  
 ingles/index1.htm

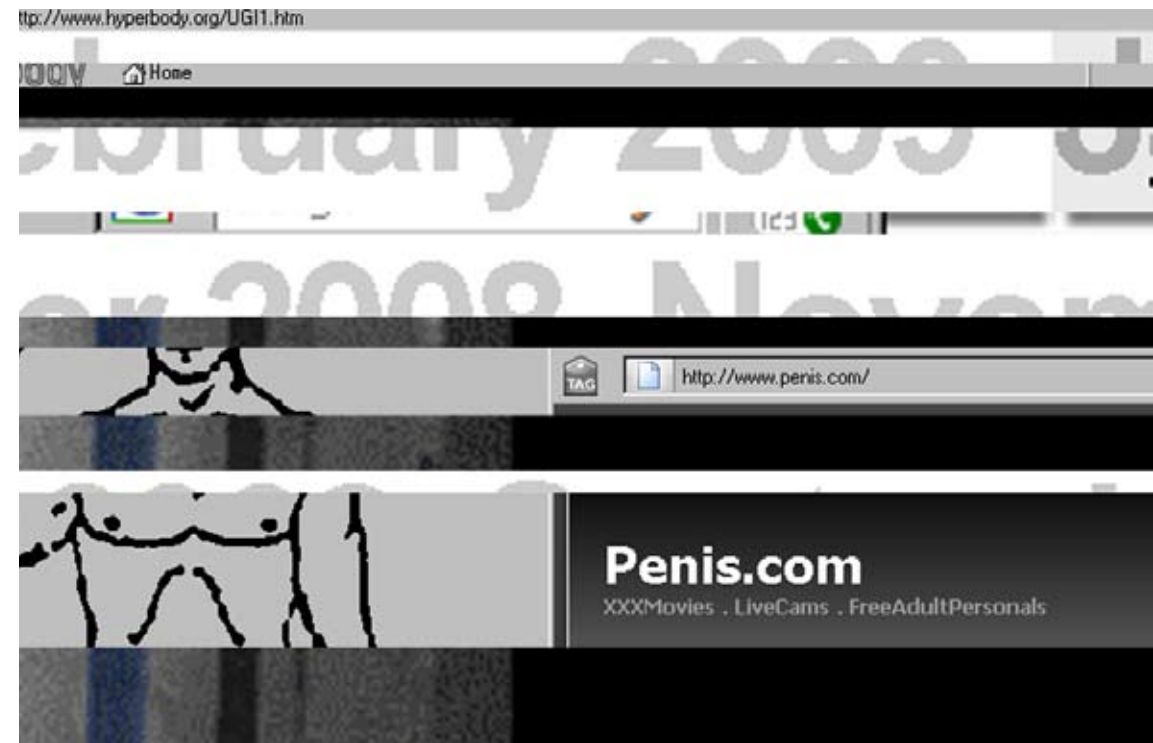
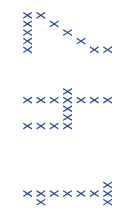
Perhaps the last example of this was the Mexican artist Arcángel Constantini's excellent project *Infomera* (Infomeral, 2002)<sup>f</sup>, which now only survives in the memory of its protagonists; even the site's domain has been lost.

There were many earlier, isolated attempts at dissemination: *artef@ctos virtuales* (Virtual Artefacts, 1996-2000) or *Paranoiquear* (Paranoising, 1999) by the Vereda Group in Mérida, Venezuela (ULA, University of the Andes, Venezuela), and the Digital Symposium in Córdoba (the first exhibition of Latin American net.art organised by Rodrigo Alonso); the Brazilian Dr Mabuse and his *auto.mato.br*, which later became *Re:Combo*; and the early days of *hypercubo* (hypercube) based in Colombia (Andrés Burbano), to

se vio reforzada por las enormes distancias geográficas en Latinoamérica y la total falta de interés de las instituciones artísticas locales (estas aún estaban tratando de digerir muy tardíamente la viabilidad del vídeo-arte como hecho artístico), lo cual a su vez sirvió para que "nuestro" netart creciera invisible y sin mayores traumas, aunque, por otro lado, al no producirse una confrontación con esas instituciones en el nivel del discurso, tampoco surgieron grandes manifiestos o "centros de gravedad opositores".

Tal vez la última manifestación de esto haya sido el excelente proyecto del artista mexicano Arcángel Constantini, llamado *Infomera* (2002)<sup>f</sup>, del que no queda más que

f . I n f o m e r a ,  
 A r c á n g e l  
 Constantini  
 WayBack Machine de



g. artef@ctos virtuales (Virtual Artefacts, 1996-2000)  
Brian Mackern  
<http://www.internet.com.uy/vibri/artefactos/>

*Paranoiquear* (Paranoising, 1999), by the Vereda Group from Mérida, Venezuela (ULA, University of the Andes, Venezuela)  
*Monitoreando el arte ciber Latino* (Monitoring Latino Cyber Art)  
Juan Astorga J., Ana Lía Silva.  
<http://vereda.saber.ula.ve/mamja/paranoiquear/>

Digital Symposium of Córdoba (2000, the first exhibition of Latin American net.art organised by Rodrigo Alonso, Lila Pagola, Laura Benech)  
Second Art and Digital Media Symposium  
A project of the Media, Art and Design Centre of the National University of Córdoba's School of Arts.  
Co-ordinators: Sergio Poblete Barbero, Lila Pagola, Laura Benech.  
<http://www.liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/index.html>

*Selección de Obras Interactivas de Argentina y Latinoamérica, Muestras de arte interactivo en CD ROM y páginas WEB* (Selection of Interactive Works from Argentina and Latin America, Examples of Interactive Art on CD ROM and WEB pages) curated by Rodrigo Alonso.  
<http://www.liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/alonso.htm>

Dr Mabuse and his *auto.mato.br*, which later became *Re:Combo*.

*Hipercubo* (Hypercube), Gabriela Habich / Andrés Burbano, 1998, Colombia.  
<http://web.archive.org/web/19990508182439/http://hipercubo.uniandes.edu.co/>

```
xxx  x x x  
x x  x x x  
x x  x x x  
xxx  x x x
```

mention but a few.<sup>g</sup>

```
xx x x  
xx x x  
xx x x  
xx x x
```

h. Files from the discussion board *Nettime-lat*:  
<http://www.nettime.org/cgi-bin/mailman/listinfo/nettime-lat>  
Moderators:  
David Casacuberta (Spain), Ricardo Domínguez (USA), Fran Ilich (Mexico), Ana Viseu (Canada)

Around the same time, in the year 2000, *nettime-lat*<sup>h</sup> also appeared. This mailing list, managed by Fran Ilich, was an offshoot of the original *nettime* list and its aim was to observe more regional problems related to Internet-oriented creative projects for the purpose of reflecting on them.

These "centres of gravity" showed us that we were not as alone as we had thought, and that there was a fairly large potential network

```
archive.org  
http://web.archive.org/web/*/http://www.infomera.net  
http://www.museotamayo.org/inmerso/infomera/ingles/index1.htm
```

el recuerdo de los protagonistas, ya que se ha perdido incluso el dominio del sitio.

Hubo muchos otros intentos aislados de difusión anteriores. Como *artef@ctos*

*virtuales* (1996-2000) o *Paranoiquear* (1999), del Grupo Vereda de Mérida, Venezuela (ULA, Universidad de Los Andes, Venezuela), y las Jornadas Digitales de Córdoba (su primera exposición de *netart latinoamericano* a cargo de Rodrigo Alonso); el brasilero Dr. Mabuse y su *auto.mato.br*, que luego se transformó en *Re:Combo*, y la primera época de *hipercubo* desde Colombia (Andrés Burbano), por mencionar sólo algunos<sup>g</sup>.

g. artef@ctos virtuales (1996-2000)  
Brian Mackern  
<http://www.internet.com.uy/vibri/artefactos/>

*Paranoiquear* (1999), del Grupo Vereda de Mérida, Venezuela (ULA, Universidad de Los Andes, Venezuela)  
*Monitoreando el arte ciber Latino*  
Juan Astorga J., Ana Lía Silva.  
<http://vereda.saber.ula.ve/mamja/paranoiquear/>

Jornadas Digitales de Córdoba (2000, su primera exposición de *netart latinoamericano* a cargo de Rodrigo Alonso, Lila Pagola, Laura Benech)  
Segundas Jornadas de Arte y Medios Digitales.  
Proyecto de Centro de Medios, Artes y Diseño de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.  
Coordinadores: Sergio Poblete Barbero, Lila Pagola, Laura Benech.  
<http://www.liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/index.html>

*Selección de Obras Interactivas de Argentina y Latinoamérica, Muestras de arte interactivo en CD ROM y páginas WEB.* comisariada por Rodrigo Alonso.  
<http://www.liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/alonso.htm>

Dr. Mabuse y su *auto.mato.br*, que luego se convirtió en *Re:Combo*.

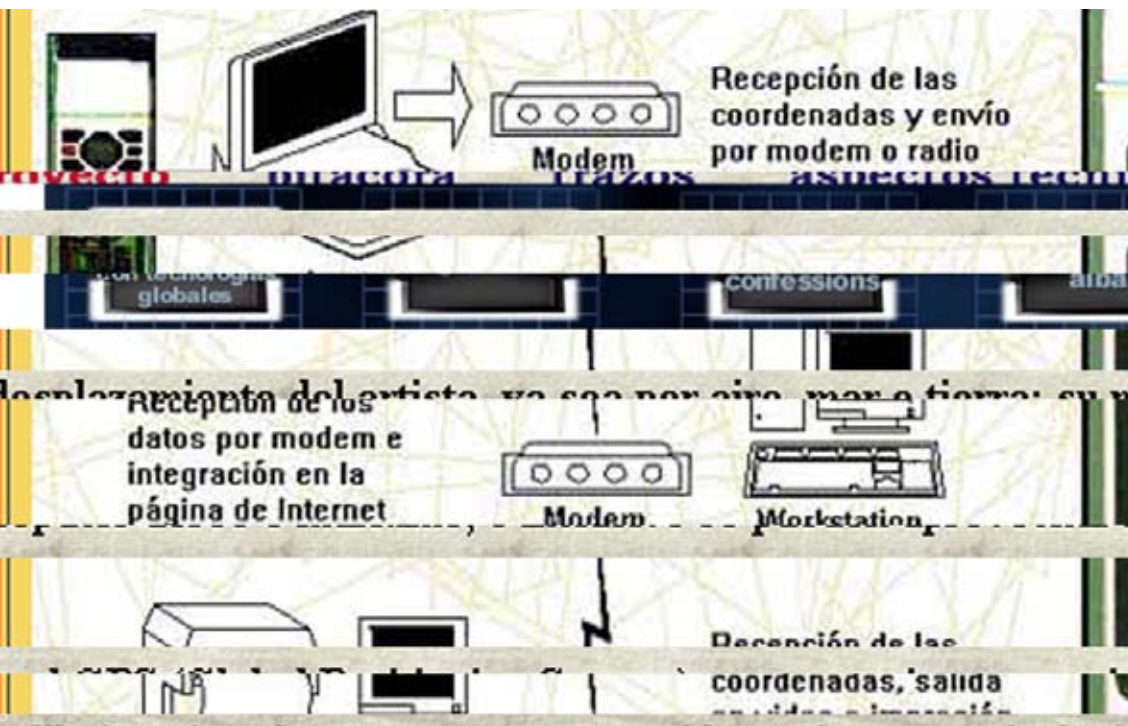
*Hipercubo*, Gabriela Habich / Andrés Burbano, 1998, Colombia.  
<http://web.archive.org/web/19990508182439/http://hipercubo.uniandes.edu.co/web/19990508182439/http://hipercubo.uniandes.edu.co>



of Latin American artists. In getting to know others, we gained new insight into ourselves.

The period between 1999 and 2003 was very productive at the language-regional level: initially as a reconstruction of past works, and later as recognition and a "let's get to work" attitude building on that present. The same present gave rise to an infinite number of collaborative projects; we were learning about the latest trends in the same language, proposing and organising various possibilities for improving connections, for festivals where we could meet, for highly productive debates about our chosen medium.

*Netart latino "database" / Interface-Map*

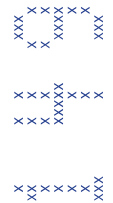


h. Archivos de la lista de discusión *Nettime-lat*:  
<http://www.nettime.org/cgi-bin/mailman/listinfo/nettime-lat>  
 Moderadores:  
 David Casacuberta (España), Ricardo Domínguez (EE.UU.), Fran Ilich (México), Ana Viseu (Canadá)

Es también por esa época, en el año 2000, cuando surge la *nettime-lat*<sup>h</sup>, una lista de correos moderada por Fran Ilich que se desprende de la lista *nettime* y en la que tratamos de observar problemas más regionales relativos a proyectos creativos orientados a Internet para reflexionar sobre ellos.

A partir de estos "centros de gravedad" descubrimos que no estábamos tan solos y que existía potencialmente una red bastante grande de artistas latinoamericanos. Conociendo a otros, nos reconocíamos.

El período comprendido entre los años 1999 y 2003 fue realmente fructífero en el nivel idiomático-regional. Primero como reconstrucción de obras pasadas, luego como reconocimiento y como un "manos a la obra" a partir de ese presente. Un presente que da pie a un sinfín de proyectos colaborativos. Conociendo lo actual del momento en un mismo idioma. Entablando y organizando diversas posibilidades de mayor conexión, de festivales en los que pudiéramos encontrarnos, de discusiones muy fructíferas relativas a nuestro medio.



**"You connect the dots. You pick up the pieces."**

*Sharkey's night* (Laurie Anderson, 1984)

"I said School of the South; because, in reality, our North is the South. There should be no North for us except the polar opposite of our South. That is why we now turn the map upside-down, thus giving us a true notion of our position rather than seeing ourselves as the rest of the world wishes. From now on, the tip of America, stretching outward, insistently points to the South, our North."

Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.

In this context, *netart latino "database"* was born in 1999 and consolidated in the

```
xxx  x  x  x  x  x  x
x  x  x  x  x  x  x
x  x  x  x  x  x  x
xxx
```

```
xxxxx
x  x  x  x  x  x  x
x  x  x  x  x  x  x
xxxxx
```

```
x  x  x  x  x  x  x
x  x  x  x  x  x  x
xxx
```

#### i. *América invertida* - Joaquín Torres García

The concept of the inverted map, a powerful symbol of the affirmation of our cultural identity, was first introduced in February 1935 in a lecture entitled *La Escuela del Sur* (School of the South).

"I said School of the South; because, in reality, our North is the South. There should be no North for us except the polar opposite of our South. That is why we now turn the map upside-down, thus giving us a true notion of our position rather than seeing ourselves as the rest of the world wishes. From now on, the tip of America, stretching outward, insistently points to the South, our North."

Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires: Poseidón, 1943.

The first image of the inverted map appeared in *Círculo y Cuadrado*, issue 1, 1936, and the second in *Universalismo Constructivo* in 1943.

"It is extraordinary to discover that, in this text, written before even a year had passed since his arrival in Montevideo, Torres-García had already grasped the shortcomings of the arts in Uruguay and had undertaken the Herculean task of proposing the creation of a totally new style of art based on his ideas. He defined this South American artistic identity as a difficult balancing act between the unavoidable traditions of western art (which Torres referred to in that lecture as 'what time had brought') and the risk of falling into the trap of traditionalism and folkloric clichés. Therefore, the solution was 'to make the foreign a home-grown substance' and thus consolidate 'our own positive originality'."

*La Escuela del Sur*.

Cecilia de Torres, February 1997.

<http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres/sur.html>



#### ***Netart latino "database" / Interfaz-Mapa***

**"You connect the dots. You pick up the pieces."**

*Sharkey's night* (Laurie Anderson, 1984)

"He dicho Escuela del Sur porque, en realidad, nuestro Norte es el Sur. No debe haber Norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro Norte."

Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.

En este contexto surge en 1999 la *netart latino "database"*, que se afianza en el año 2000.

year 2000. It was not devoid of humorous and cynical allusions to the situation in which we found ourselves. Its interface, an inverted map of South America drawn in ASCII, is an obvious tribute to the work of Joaquín Torres García<sup>i</sup> and uses "poor" (low-tech) design resources (ASCII sketches had always been a useful tool for designs in net contexts that operated very slowly). Even the word "database" (always in quotation marks) is an exaggeration, because the site only offers one HTML file in list format.

With regard to its contents, one has only to read the description of the links to understand the futility of encapsulating all things "Latin American", something that Laura Baigorri skilfully articulated in her curatorial text entitled "Artistas Latinos Making Global Art."<sup>j</sup>

The *netart latino "database"* was conceived with a completely unique and subjective intention in terms of criteria. Like any personal selection, it is "partial and arbitrary" and never aspired to be a mere list. The project is highly personal in that it features links which, both personally and as an artist, I found interesting for specific reasons. I usually chose them based on their

j. Laura Baigorri.  
"Artistas Latinos Making Global Art". Curatorial essay.  
November 2002  
<http://netart.org.uy/almga/>

i. *América invertida* - Joaquín Torres García

El concepto del mapa invertido, poderoso símbolo de la afirmación de nuestra identidad cultural, fue gestado en febrero de 1935 en la conferencia titulada *La Escuela del Sur*.

"He dicho Escuela del Sur porque, en realidad, nuestro Norte es el Sur. No debe haber Norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro Norte."

Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires: Poseidón, 1943.

La primera imagen del mapa invertido apareció en *Círculo y Cuadrado*, N° 1, 1936; la segunda, en 1943 en *Universalismo Constructivo*.

"Es extraordinario constatar que, en este texto, escrito antes del primer aniversario de su llegada a Montevideo, Torres-García ya había comprendido las carencias existentes en las artes en Uruguay y además asumía la titánica tarea de proponer la creación de un estilo de arte inédito basado en sus ideas. Esta identidad artística sudamericana él la definía en un difícil equilibrio entre la ineludible tradición del arte occidental (referida por Torres en esa conferencia como 'aquello que había traído el tiempo') y el peligro de caer en un tipismo o folclorismo; la solución entonces era 'hacer de lo ajeno sustancia propia' y así consolidar 'una positiva originalidad nuestra'."

*La Escuela del Sur*.

Cecilia de Torres, febrero de 1997.

<http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres/sur.html>

No estaba exenta de una postura que aludía con humor y cinismo a aquella situación en la que nos encontrábamos. Desde su interfaz diseñada en ASCII, un mapa de Sudamérica invertido, lanza un clarísimo guiño a la obra de Joaquín Torres García<sup>i</sup> y utiliza recursos "pobres" (*low-tech*) de diseño (los dibujos ASCII siempre fueron una herramienta útil para los diseños en contextos de redes de muy baja velocidad). Hasta el nombre "database" (siempre entrecomillado) resulta exagerado, puesto que en realidad consta de un solo archivo HTML en formato "lista".

Con respecto a su contenido, basta con leer la descripción de los enlaces para visualizar la futilidad de apresar "lo latinoamericano", algo que Laura Baigorri articuló con acierto en su texto curatorial "Artistas Latinos Making Global Art"<sup>j</sup>.

j. Laura Baigorri.  
"Artistas Latinos Making Global Art". Curatorial text entitled "Artistas Latinos Making Global Art."<sup>j</sup>



aesthetic pursuits, their formal proposals, their manifestoes, their reinterpretations, etc. Nearly all of the links were carefully considered and weighed, explored with thoughtful deliberation. They were both my personal Net-surfing recommendations and a mapping of the network in which I was moving at the time, a map of relationships and of works of reflection and collaboration.

I communicated personally or by email with almost all of the artists behind these links to establish some kind of relationship and reflection. This process was taking place at the same time as *nettime-lat* was being developed, a list that had its highs (and many lows) until Fran Ilich ended up shutting it down because it had become more a list of advertisements than anything else. *Nettime-lat* lasted from 2000 to 2004, while *netart latino* was active from 1999

```

xxx  x
x    x
x    x
x    x
xxxxx
x    x
x    x
x    x
xxxxx
x    x
x    x
x    x
xxx

```

nos Making Global Art". Texto curatorial. Noviembre de 2002 <http://netart.org.uy/almga/>

"*database*" surge con una intención totalmente particular y subjetiva en cuanto a criterios. Como toda selección personal, es "parcial y arbitraria", nunca

pretendió ser un mero listado. Tiene un gran componente personal en el sentido de que ahí se encuentran enlaces que, en lo personal y como artista, me interesaban por algo en especial, generalmente por su búsqueda estética, su propuesta formal, su manifiesto, su relectura, etc. Casi todos los enlaces fueron en su momento sopesados y reflexionados, navegados a conciencia. Eran mis recomendaciones personales de navegación y a la vez un mapeo de la red en la que me movía en ese momento. Una cartografía de relaciones y de trabajos de reflexión y colaboración.

Con casi todos los artistas de estos enlaces me comuniqué personalmente o vía *mail*, estableciendo algún tipo de relación y reflexión. Fue también un desarrollo que coincidió con la actividad de la *nettime-lat*, lista que tuvo sus puntos altos (y muchos bajos), hasta que Fran Ilich terminó cerrándola, puesto que se había convertido en una lista más de anuncios. La *nettime-lat* duró de 2000 a 2004. La *netart latino*, desde 1999 a 2004/2005 (luego seguí incorporando algunos enlaces más que fueron algo parecido a "estertores" de un final ya anunciado). Esto



to 2004/2005 (I later continued to add a few more links that were like the "death rattles" of a foreseeable demise). This undoubtedly coincided with the massive onslaught of Web 2.0 on a global scale. Evidence of this can be found, for example, in the addition of the sites Weskamp (a news remix application) and *NW Red* (NN Net) by Crio Múseres (Argentina).

*Netart latino "database"* was born of a personal determination to lend visibility to a number of links created by net artists

k. *Vectorial Elevation*  
 Rafael Lozano-Hemmer, 1999 - 2000  
<http://www.alzadonet.net/>

working from Latin America, though not all of them are exclusively "*Latino*" (for example, Lozano-Hemmer, although his first *Vectorial Elevation*<sup>k</sup> was undoubtedly "Latin

Americanist" because it was staged in Mexico City's Zócalo Square, a highly emblematic location in this metropolis, and in my opinion the best version). On the other hand, as Laura Baigorri accurately points out in her curatorial essay "*Artistas Latinos Making Global Art*", there are also links by artists who are in Latin America but offer more global formal proposals or go straight to the formal essence of code, the erroneous use of the same (the error as an aesthetic approach and strategy), etc. This map is motley and undoubtedly reveals the intention and personal whims of the

sin duda coincide con el advenimiento masivo de la Web 2.0 a nivel global. Una muestra de ello, por ejemplo, fue incorporar los sitios de Weskamp (aplicación de remezcla de noticias de prensa) y el *NW Red* de Crio Múseres (Argentina).

*Netart latino "database"* surge con una intención personal de volver visible un cúmulo de *links* de artistas que trabajan en la Red desde Latinoamérica (algunos menos, como por

k. *Alzado vectorial*  
 Rafael Lozano-Hemmer, 1999 - 2000  
<http://www.alzadonet/intro.html>

ejemplo Lozano-Hemmer, aunque su primer *Alzado vectorial*<sup>k</sup> fue sin duda "latinoamericanista" puesto que se llevó a cabo en el Zócalo de México DF, de gran connotación en el entorno urbano; para mí, su mejor

versión). Por otro lado hay enlaces que, como bien apunta Laura Baigorri en su texto



```
x x x x x x  
x x x x x x  
x x x x x x  
  
xxxxx  
x x x x x x  
x x x x x x  
xxxxx  
  
x x x x x x  
x x x x x x  
x x x x x x
```

l. JODI artists map

<http://map.jodi.org>  
m. *Arte en red* (Art Online, site currently offline)

<http://www.iaa.upf.es/~baigorri/arte/>  
Laura Baigorri  
Barcelona, Spain  
*Arte en red* (Art Online, 1997-2000)  
<http://www.iaa.upf.es/~baigorri/arte/>  
<http://web.archive.org/web/19990222065320/www.iaa.upf.es/~baigorri/arte/indice.htm>

*El transmisor* (The Transmitter)  
<http://www.interzona.org/transmisor.htm>

disinformation (Grether also abandoned his project in 2003).<sup>n</sup>

n. Dr Reinhold Grether  
2003 *netartlinks*  
(site currently offline)

<http://www.netzwissenschaft.de/kunst.htm>

"Having abandoned the Internet in 2003 and the mobile phone network in 2006, my *netzwissenschaft*

person behind it. In this respect, it could be considered a personal blend of JODI's *map*<sup>l</sup> and Laura Baigorri's *Arte en Red* (Art Online)<sup>m</sup> site (which started out with a more academic intent and later evolved into the more "artist" *El transmisor* [The Transmitter]). It could also be likened, though to a lesser degree, to the list created by the German-born Dr Reinhold Grether of Constance University, which revealed the insanity of a list so comprehensive that it became a maze of

*Netart latino "database"* was also conceived as a solid response to various European and North American (and even Latin American) theoretical works on net.art in which the same artists and artworks were mentioned over and over again (the "magnificent

curatorial "Artistas Latinos Making Global Art", corresponden a artistas que están

1. Mapa de los artistas JODI  
<http://map.jodi.org>

m. *Arte en red* (sitio que ya no está online)  
<http://www.iaa.upf.es/~baigorri/arte/>  
Laura Baigorri  
Barcelona, España  
*Arte en red* (1997-2000)  
<http://www.iaa.upf.es/~baigorri/arte/>  
<http://web.archive.org/web/19990222065320/www.iaa.upf.es/~baigorri/arte/indice.htm>  
*El transmisor*  
<http://www.interzona.org/transmisor.htm>

en Latinoamérica pero que realizan propuestas formales más globales o que van directamente a lo formal del código, el uso erróneo del mismo (el error como estrategia y abordaje estético), etc. Esta cartografía es variopinta y muestra sin duda la intención y el capricho del seleccionador. En este sentido, podría estar a mitad de camino personal entre el *map* de JODI<sup>l</sup> y el sitio *Arte en Red*<sup>m</sup> de Laura Baigorri (con una intención más académica y que luego fue derivando a *El transmisor*, de corte más "artista"), y un poco

más lejos de la lista del alemán Dr. Reinhold Grether, de la Constance University, donde ya se ponía en evidencia el dislate de una lista tan completa que era un laberinto de desinformación, un proyecto que él también abandonó en 2003<sup>n</sup>.

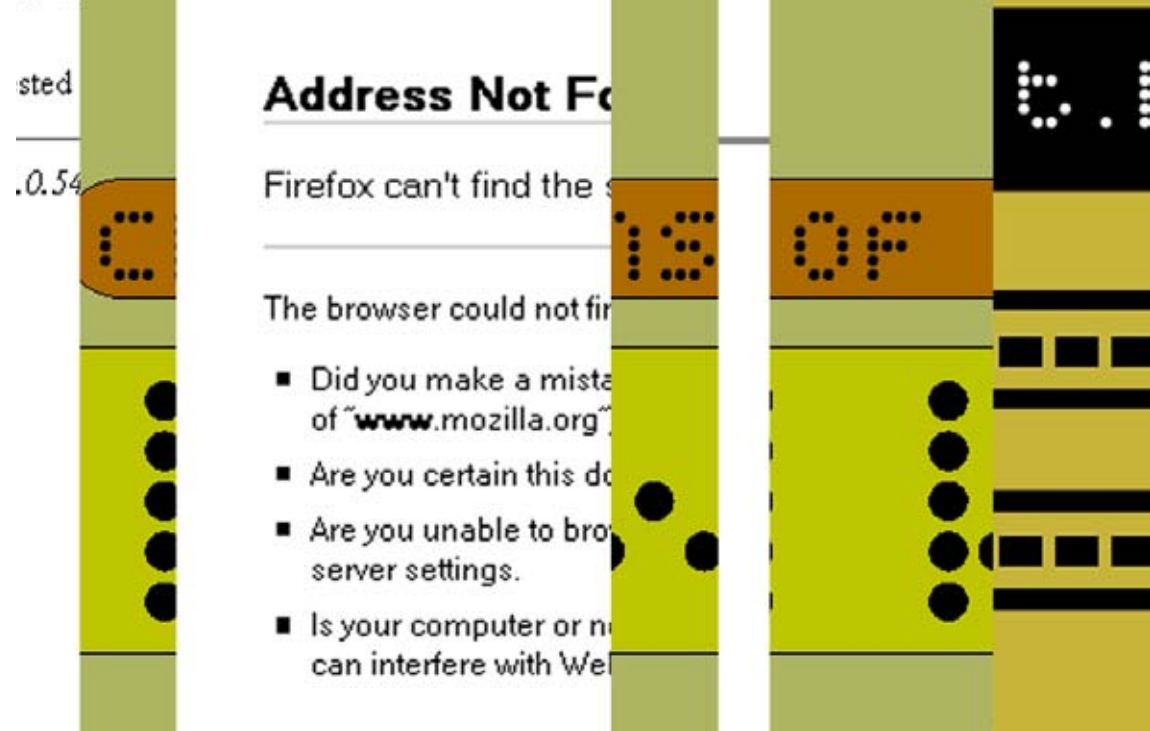
n. Dr. Reinhold Grether  
2003 *netartlinks*  
(sitio que ya no está online)  
<http://www.netzwissenschaft.de/kunst.htm>

La *netart latino*

page of links has been rendered completely obsolete. The time has come to say goodbye." <http://www.netzwissenschaft.de>  
 ñ. Nilo Casares, reference to the "magnificent seven". <http://netart.org.uy/subasta/>  
 o. Olia Lialina / The heroic period of net.art. *Miniatures of the heroic period*, 1998 <http://art.teleportacia.org/exhibition/miniatures/>

reflections on the subject, without any attempt to further plumb the depths of the Web. The *netart latino "database"* was clearly created (I say clearly because I was fully cognisant of my mission, which I reiterated in email statements sent via specialised mailing lists and in interviews) for the purpose of asserting, with touches of irony and a few subtle references that were sometimes ignored, that "our" story must also be told: that we have our own "heroes" and that many of the works touted as pioneering endeavours in other latitudes were also being developed simultaneously by us.

seven" as Nilo Casares likes to call them)<sup>ñ</sup>. These icons from the "heroic" era, according to Olia Lialina<sup>o</sup>, were the ones that first, best and most intelligently constructed the legend of net.art and its artists. The construction was intensely interesting and admirably accomplished. Yet the incredible thing is that, when academia began to take an interest in our geographic region, that first manifesto and legend was referred to time and again in



"Al abandonar Internet en 2003 y la red de telefonía móvil en 2006, mi página de enlaces *netzwissenschaft* ha quedado completamente desfasada. Ha llegado la hora de la despedida." <http://www.netzwissenschaft.de>  
 ñ. Nilo Casares, referencia a los "siete magníficos". <http://netart.org.uy/subasta/>  
 o. Olia Lialina / Período heroico del net.art. *Miniatures of the heroic period*, 1998 <http://art.teleportacia.org/exhibition/miniatures/>

interesante construcción, admirablemente

"*database*" también nace como una respuesta firme a diversos trabajos teóricos europeos y norteamericanos (e incluso latinoamericanos) sobre netart en los que una y otra vez se mencionan los mismos artistas y trabajos (los "siete magníficos", como le gusta decir a Nilo Casares)<sup>n</sup>, los del período "heroico" según Olia Lialina<sup>o</sup>, los que primero, mejor y más inteligentemente construyeron el mito del netart y sus artistas. Una muy



At first, this was expressed from a "tactical Latin Americanist" perspective. In other words, I drew from the tradition of "us Latinos" (whatever that means; at the age of 46, I've given up trying to work it out) and - why not? - using that widespread conception we have of post-colonialism. These references were often ignored, and most people interpreted the idea in a very straightforward manner.

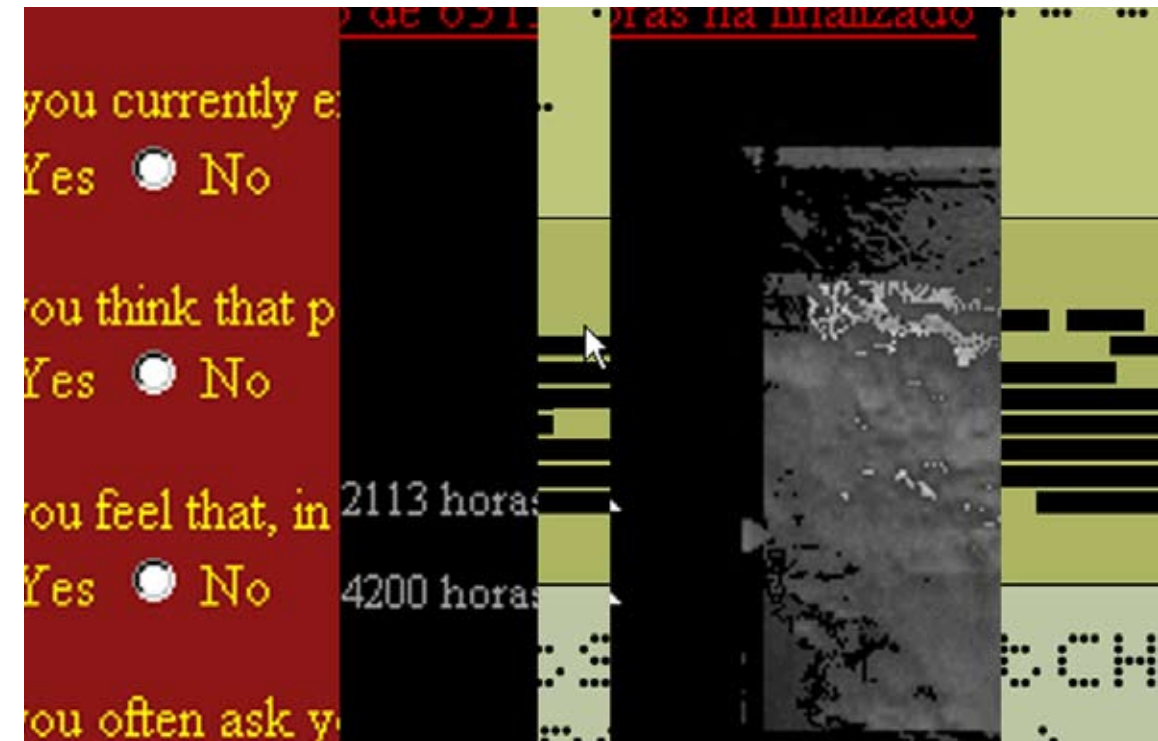
p. *Interférences*  
/ 2e Festival International d'Arts  
Multimédia Urbains.  
Belfort, 14-20 Décembre 2000.  
Latin-american  
soirée  
<http://web.archive.org/web/20010311155528/www.interferences.org/index2.html>  
q. Napoleon III / Grand Scheme for the Americas  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon\\_3#Grand\\_Scheme\\_for\\_the\\_Americas](http://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_3#Grand_Scheme_for_the_Americas)

than Ibero-America because it is more inclusive.

It is interesting to consider that the first major gathering of Latin American artists who work creatively on the Net took place in the year 2000 in Belfort, France, at the Festival Interférences<sup>p</sup> organised by the CICV (Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer). I say interesting because the term "Latin America" was first introduced by France during its invasion of Mexico, in the days of Napoleon III.<sup>q</sup> Although the term is still hotly debated, I think it more fitting

bien resuelta. Lo increíble es que, cuando comenzaron a aparecer intereses académicos en nuestra zona geográfica, a la hora de reflexionar sobre este tema se aludió una y otra vez a ese primer manifiesto y mito, sin búsquedas más profundas en la Red. *Netart latino "database"* surge claramente (digo claramente porque tuve total conciencia de esta visión, que reiteré en manifestaciones por mails en otras listas especializadas y en entrevistas) con el propósito de expresar, con ciertas dosis de ironía y con algunos guiños que a veces no fueron tomados en cuenta, que "nuestra" historia también debía ser contada. Que también tenemos nuestros "héroes" y que muchas de las obras que se muestran como pioneras en otras latitudes, nosotros también las estábamos desarrollando contemporáneamente.

Esto, al principio, se manifestó desde un





"netart is not dead, it just smells funny."<sup>r</sup>

r. "netart is not dead, it just smells funny."

My adapted version of Frank Zappa's famous quote: "Jazz is not dead, it just smells funny", 1974. Lyrics of the song "Be-Bop Tango (Of the Old Jazzmen's Church)" from the album *Roxy & Elsewhere*.

### The end of *netart latino "database"*

To describe the demise of *net.art latino "database"*, below I have copied the entire text of an interview on the subject that I gave to Laura Baigorri, who cites certain passages in her own essay.

"In that sense, *netart latino 'database'* is a 'work' that consumed a great deal of time in some of my parallel lives, to the point of becoming a monster that I ended up silencing. On the one hand, I didn't want to keep adding things that were increasingly more similar to others I'd already included, because I didn't want to waste time on an unremunerated activity that took up more and more of my free time. On the other hand, with the rise of Web 2.0 and the increasingly blurred line between the concepts of 'netart work' and 'net artist' as I understood them (quasi-artisan, the artist carefully crafting each stage, "swimming" in code, etc.), it became boring. Everything gradually came to revolve around artists who sought residencies and prepared projects and rehashes of old-new ideas which, thanks to Web 2.0 and broader



punto de vista "táctico latinoamericanista". O sea, con esa tradición del "nosotros latinos" (lo que sea que eso signifique, que a mis 46 años ya ni siquiera intento desentrañarlo) y, por qué no, valiéndome de esa visión que se tiene del postcolonialismo. Estos guiños muchas veces no se tuvieron en cuenta y en general se realizó una lectura muy lineal de la idea.

P. *Interférences* / 2e Festival International d'Arts Multimédia Urbains. Belfort, 14-20 Décembre 2000. Latin-american soirée <http://web.archive.org/web/20010311155528/www.interferences.org/index2.html>

Es interesante señalar que el primer gran encuentro de artistas latinoamericanos que trabajaban creativamente en la Red tuvo lugar en el año 2000 en Belfort, Francia, en el Festival *Interférences*<sup>P</sup> organizado por el CICV. Interesante porque el





q. Napoleón III / Esquema para Las Américas  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon\\_3#Grand\\_Scheme\\_for\\_the\\_Americas](http://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_3#Grand_Scheme_for_the_Americas)

término "América Latina" comienza a ser impulsado por Francia en los años de la invasión de México, en la época de Napoleón III<sup>q</sup>. Aunque se trata de un término muy discutido, resulta a mi juicio una denominación

más adecuada que Iberoamérica porque es más inclusiva.

*"netart is not dead, it just smells funny"*<sup>r</sup>

r. "netart is not dead, it just smells funny."

### Fin de la netart latino "database"

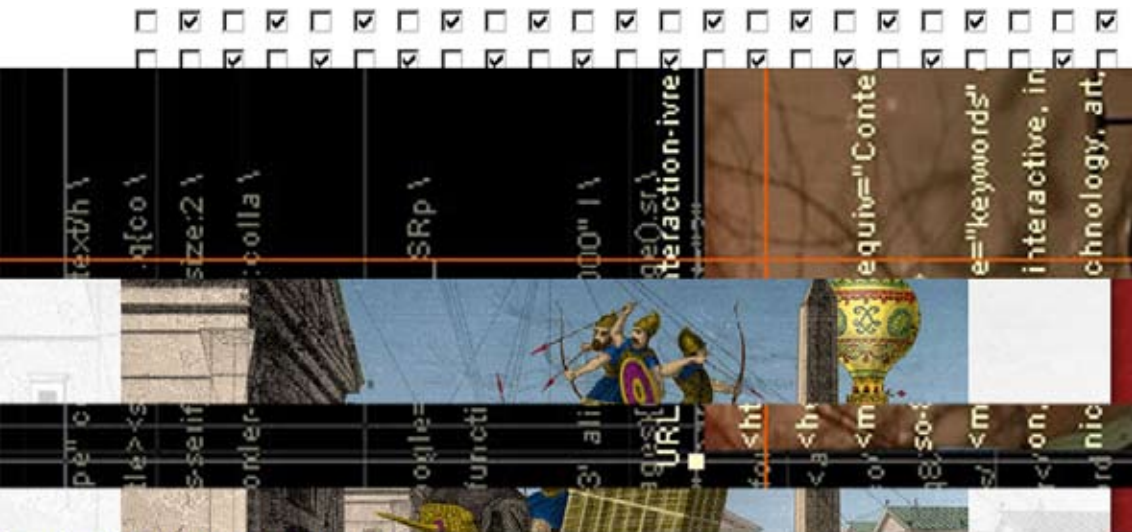
Recontextualización por sustitución de términos de la famosa frase de Frank Zappa: "Jazz is not dead, it just smells funny", 1974. Letra de la canción *Be-Bop Tango (Of the Old Jazzmen's Church)*. Álbum *Roxy & Elsewhere*.

A continuación, y como ilustración del fin de la *netart latino "database"*, agrego completa una entrevista sobre este tema brindada a Laura Baigorri, que cita algunos pasajes en su texto.

"En ese sentido, la *netart latino database* es 'obra', que ocupó

muchísimo tiempo de algunas de mis vidas paralelas, al punto de convertirse en un monstruo al cual acabé silenciando. No quería

bands, were now naturally much easier to do. But in terms of ideas, I don't think Web 2.0 has added anything new to what net.art 1.0 had already proposed. Its accomplishment was that it made those manifestoes of the 1990s viable and workable, though I think they were much more interesting and poetic



[nettime-lat] DARPA-HumanID. Rebellion

THE SHAME-MAN AND EL MEXICANO I MEET THE

as manifestoes than as 'realised things'.

Web 2.0 ('the same dog with a different collar', to paraphrase Tim Berners-Lee<sup>s</sup>) ultimately made it easier for anyone to publish his own site and create a remix and a dialogue with other global sites. Net.art 1.0 had lost its *raison d'être*, and so had *netart latino 'database'*.

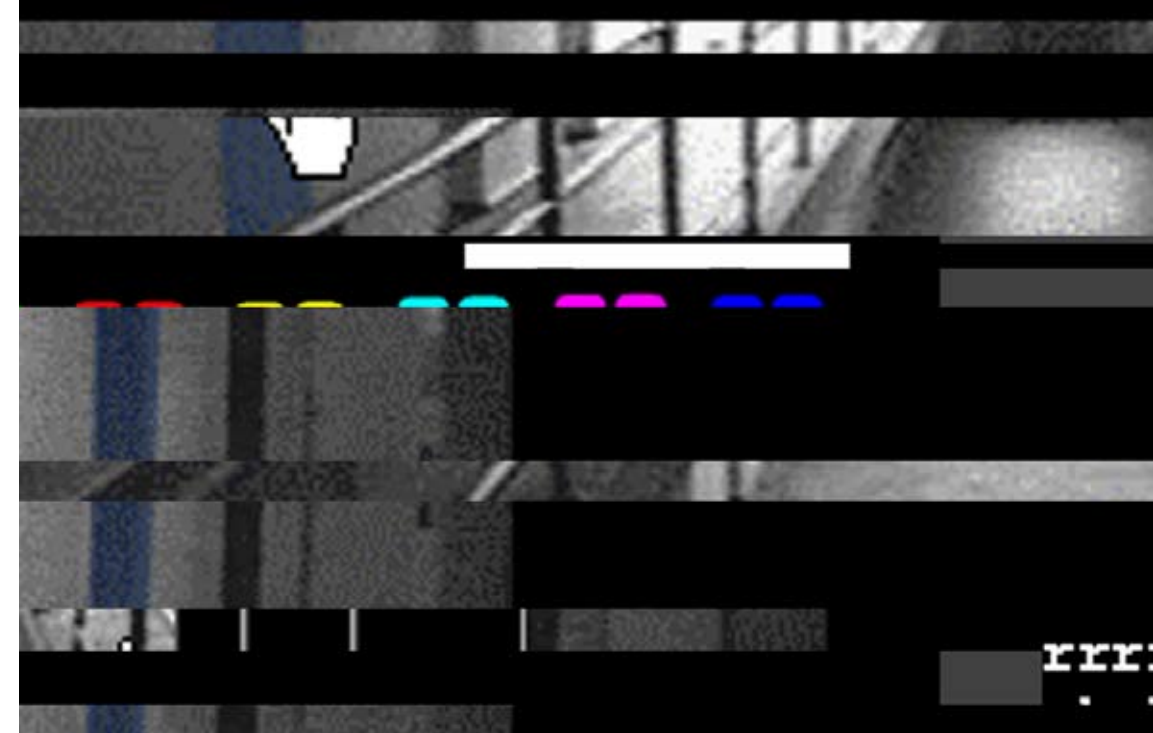
What our 'prehistoric resource spaces' had was something much more emotional, if you will: there were no 'bots' automatically crawling RSS feeds or automatic networks for generating interpersonal relationships. Our resource spaces were the product of manual, painstaking, "link by link" work and with a fairly in-depth knowledge of which links worked and which didn't. There was a complete, manual personalisation. I think this has been watered down quite a bit; relationships aren't what they used to be,

s. Web 2.0  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Web\\_2.0](http://en.wikipedia.org/wiki/Web_2.0)

Tim Berners-Lee, the inventor of the World Wide Web, wondered if the term really had any meaning, given that many of the technological components of Web 2.0 have existed since the early days of the Web.

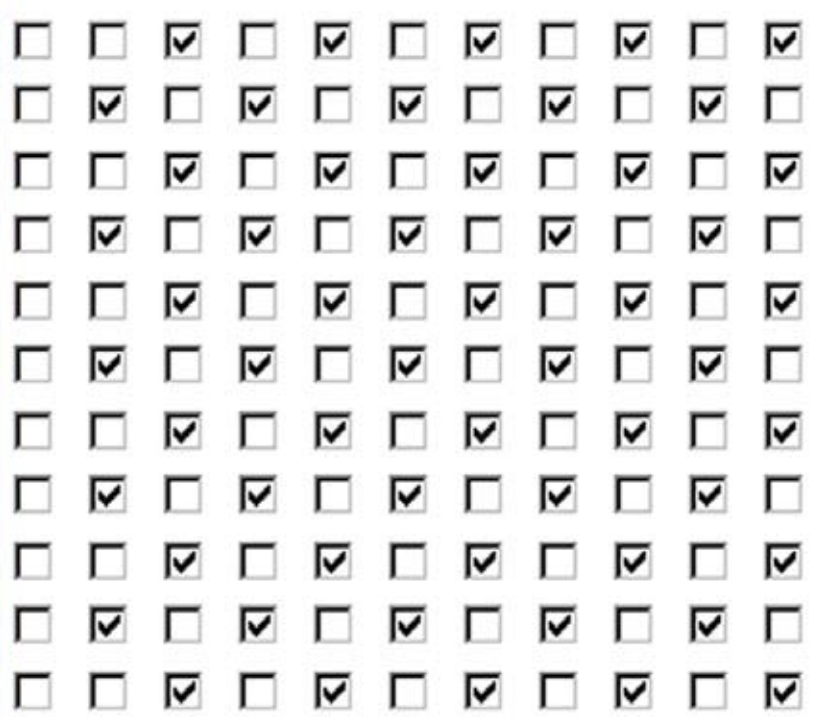
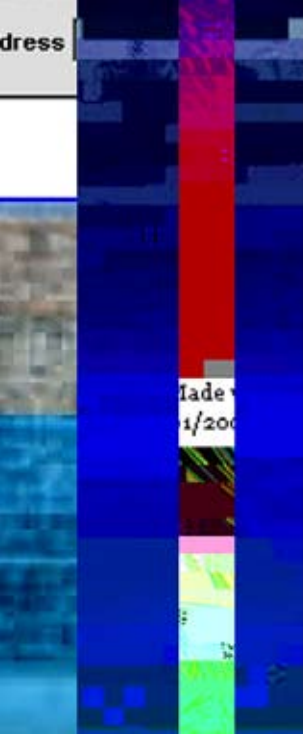
"Web 1.0 was all about connecting people. It was an interactive space, and I think Web 2.0 is, of course, a piece of jargon, nobody even knows what it means. If Web 2.0 for you is blogs and wikis, then that is people to people. But that was what the Web was supposed to be all along. And in fact, you know, this Web 2.0, quote, it means using the standards which have been produced by all these people working on Web 1.0. It means using the document object model, it means for HTML and SVG, and so on. It's using HTTP, so it's building stuff using the Web standards, plus JavaScript, of course. So Web 2.0, for some people, it means moving some of the thinking client side so making it more immediate, but the idea of the Web as interaction between people is really what the Web is. That was what it was designed to be, as a collaborative space where people can interact ."

Tim Berners-Lee  
22 August 2006  
Transcript of a developerWorks podcast interview between developerWorks podcast editor Scott Laningham and Tim Berners-Lee, originator of the World Wide Web and listed by Time magazine as one of the 100 greatest minds of this century.  
<http://www.ibm.com/developerworks/podcast/dwi/cm-int082206txt.html>



seguir incorporando cosas que cada vez se parecían más a otras cosas previas, ya no quería perder el tiempo en una actividad no remunerada que cada vez más me demandaba más y más tiempo. Por otro lado, con el surgimiento de la Web 2.0 y la acelerada dilución del discernimiento entre 'obra de netart' y 'netartista', tal como la concebía (cuasi artesanal, el artista trabajando en cada una de sus etapas, "empapándose" de código, etc.), se volvió aburrido. Cada vez más, todo se tornó en artistas que buscaban un lugar en residencias y elaboraban proyectos y recocidos de nuevas-viejas ideas que, ahora sí, gracias a la Web 2.0 y a anchos de banda mayores, eran más fáciles de realizar. Pero en cuanto a ideas, no creo que la Web 2.0 haya aportado algo nuevo con respecto a lo que el netart 1.0 había propuesto. Lo que sí hizo fue factibilizar esos manifiestos de los años noventa, los cuales creo que





everything is faster and more superficial. An immediate 'touch-and-go' with no strings attached... This also explains why I want to keep *netart latino 'database'* exactly as it was left: as a fossil, with a very high percentage of links that give 404 errors or redirect to the 'playgrounds' or 'sandboxes' of design company websites. But they have their comments and a narrative of something that passed through there [...] imbued with the desire to investigate certain things within that cliché. In that sense I still see it poetically, and now that I'm browsing it with Nilo and commenting on the links, the memory of the ultra-pure, hardly contaminated energy seems to flourish anew."

To Alfonso, Victoria and Alcides Martínez Portillo. (^\_^)/

eran mucho más interesantes y poéticos como manifiestos que como 'cosa realizada'.

La Web 2.0 ('el mismo perro con diferente collar', parafraseando a Tim Berners-Lee<sup>s</sup>) finalmente propició que también cualquiera pudiera publicar su propio sitio y generara un *remix* y un diálogo con otros sitios globales. El *netart 1.0* ya no tuvo razón de ser y la *netart latino 'database'* tampoco.

Lo que tenían nuestros 'prehistóricos espacios de recursos' era, por decirlo de alguna manera, un abordaje mucho más afectivo: no había 'bots' *crawleando* RSS automáticamente, ni redes automáticas de generación de relaciones interpersonales. Nuestros espacios de recursos eran el resultado de un trabajo 'enlace a enlace',

s. Web 2.0  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Web\\_2.0](http://en.wikipedia.org/wiki/Web_2.0)

Tim Berners-Lee, inventor de la *World Wide Web*, se pregunta si el término tiene realmente algún significado, dado que muchos de los componentes tecnológicos de la Web 2.0 existen desde los primeros días de la Web.

"En la Web 1.0 lo esencial era conectar a la gente. Era un espacio interactivo. Creo que Web 2.0 es, por supuesto, simple jerga, nadie sabe lo que significa. Si para uno la Web 2.0 consiste en blogs y wikis, será una conexión entre personas. Pero eso es precisamente lo que se supone que siempre ha sido la Web. Y, de hecho, esta 'Web 2.0' implica usar estándares que han sido desarrollados por quienes trabajaban en la Web 1.0. Significa utilizar el modelo de objeto de documento, HTML, SVG, etc. Usa HTTP, de modo que crea las cosas basándose en los estándares Web más JavaScript, por supuesto. Así que la Web 2.0 para algunas personas significa desplazar parte del desarrollo al cliente para hacerlo más inmediato, pero la idea central de la Web es realmente la interacción entre personas. Para eso se diseñó, para ser un espacio de colaboración en el que las personas pueden interactuar."

Tim Berners-Lee  
22 de agosto de 2006  
Transcripción del *podcast* de una entrevista de *developerWorks* entre el editor de *podcast* de *developerWorks* Scott Laningham y Tim Berners-Lee, creador de la *World Wide Web* y reconocido por la revista *Time* como una de las 100 mentes más brillantes de este siglo.  
<http://www.ibm.com/developerworks/podcast/dwi/cm-int082206txt.html>

manual y artesanal y con un conocimiento bastante profundo de qué *link* iba y cuál no. Existía una personalización absoluta, manual. Creo que esto se diluyó bastante, las relaciones ya no son las de antes, es todo más rápido y superficial. Un *touch and go* inmediato y sin compromisos mayores... De ahí mi interés también en que la *netart latino 'database'* quede tal como quedó: como un fósil, con un porcentaje altísimo de *links* que dan error 404 o que van a *playgrounds* o *sandboxes* de sitios de compañías de diseño pero que tienen sus comentarios y una narrativa de algo que por ahí pasó (...) cargado del espíritu de investigar determinadas cosas dentro de este tópico. En eso lo sigo viendo poéticamente y ahora que lo navego con Nilo y comentamos los *links*, parece que surge de nuevo el recuerdo de esa energía superpura, muy poco contaminada."



A Alfonso, Victoria y Alcides Martínez  
Portillo. (^\_^)/

```
xxx  
x  x  
  x  
  x  
  x  
xxxxx
```

```
xxx  
x  x  
xxx  
x  x  
xxx
```

```
x  
xx x x x  
  x x x  
  xxx
```

.mx  
.br  
.co  
.uy  
.cr  
.ar  
.cu  
.ve  
.ec  
.pe  
.gt  
.cl  
.gy  
.pa  
.jm  
.sv  
.py



```
x x x x x
x x x x x
x x x x x
```

```
x x x
x x x x x
x x x x x
x x x x x
```

```
x x x x x
x x x x x
x x x x x
```



# Memoria de los futuros sin pasado

## Memory of the Futures with no Past

giselle beiguelman

Few words have become as commonplace as "memory". What we had been used to thinking of as a historiographical and psychoanalytical issue has become an elementary aspect of everyday life, a kind of data that is quantifiable, measurable - even an indication of a person's social status. "Memory" as a "thing" is a fetish these days. There is no denying it. "How much memory have you got on your computer? And on your camera? And your mobile?" "That much? That little?"... Memories are purchased, transferred, deleted and lost. It is interesting that this discursive inflation corresponds to a methodological vacuum when dealing with the

Pocas palabras se han vuelto tan habituales como "memoria". Lo que nos habíamos acostumbrado a concebir como una cuestión historiográfica y psicoanalítica se ha convertido en un aspecto elemental de lo cotidiano, en una suerte de dato cuantificable, mensurable e incluso indicativo del estatus social de una persona. Hoy en día, de la "memoria" como "cosa" hemos hecho un auténtico fetiche. Esto es innegable. ¿Cuánta memoria tiene tu ordenador? ¿Y tu cámara? ¿Y tu móvil? ¿Tanta? ¿Tan poca?... Se compran memorias, se transfieren memorias, se borran y se pierden memorias. Curiosamente, semejante inflación lleva aparejado un



cultural products created with the media to which these memories belong: digital media. How can we preserve the memory of cultural assets that resist objectification, that often only exist in context, such as net.art, and whose very processing entails the routine of deletion?

Aside from the market pressures regarding disposability and the economics of planned obsolescence, some characteristics of digital encoding seem to be relevant with a view to reflecting on the new directions being taken by memory and memorisation technologies. After all, it is the memory preservation policies and strategies that justify the museological efforts of institutions like the MEIAC to acquire works like the *netart latino database* by Brian Mackern and to develop projects like *NETescopio* (Mackern 2000-2005; Romano, *NETescopio* 2008).

I have already analysed online writing in depth in another essay (2004, 169-181), but it is important to emphasise here certain specific aspects of digital encoding and note that one of the most interesting is the fact that its creation is founded on a paradox: while it may be mistaken for a built memory space, it also designs an architecture of oblivion. A little equation included in the code of any good portal will suffice to illustrate the phenomenon. We need only open its source-code to find the following text at the start of the document, between "less

vacío metodológico a la hora de tratar los productos culturales creados con los medios a los que tales memorias corresponden: los medios digitales. ¿Cómo conservar la memoria de los bienes culturales que se resisten a la cosificación, que muchas veces sólo existen contextualmente, como es el caso del netart, y que encierran en su propio procesamiento la rutina de su borrado?

Más allá de las presiones de desechabilidad propias del mercado y de la economía de la obsolescencia programada (*planned obsolescence*), algunas características de la codificación digital se antojan relevantes en el contexto de una reflexión acerca de los nuevos sentidos de la memoria y de las tecnologías de memorización. A fin de cuentas, son políticas y estrategias de conservación de la memoria las que justifican el esfuerzo museológico de instituciones como el MEIAC con vistas a la adquisición de obras como *netart latino database* de Brian Mackern y al desarrollo de proyectos como *NETescopio* (Mackern 2000-2005; Romano, *NETescopio* 2008).

Como ya tuve ocasión de analizar en profundidad la escritura en línea en otro ensayo (2004, 169-181), me importa reseñar aquí ciertas particularidades de la codificación digital y observar que una de sus características más interesantes reside en el hecho de crearse partiendo de una paradoja: al mismo tiempo que se confunde

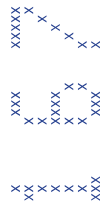


than" and "greater than" signs: <content=no-cache>. To simplify, this command deletes the previously accessed version from the memory of the receiver's computer hard drive. From a philosophical perspective, this could signify a cultural U-turn marked by the emergence of a form of documentation consisting of liquid textuality, which is deleted without a trace. However, the fact of removing the traces of the deletion process, meaning that what has been undone seems never to have been done at all (Novak n.d.), allows for the proposals of other memorisation formats and other notions of history that entail the reinvention of the ideas of the "museum" and the "archive".

The word "archive" is derived from the Greek "arkhé", which means both "commencement" and "commandment". Therefore, "archive" refers to two principles: origin (natural and/or historical) and order (legal, juridical and social). The two principles are closely linked to the existence of the archive as an institution, whose stability is supported now by the multiplication of documentary formats (videos, CDs, URLs, etc.) and by the new forms of communication (teleconferences, SMSs, e-mails) that define the public and private arenas and archiving techniques. Therefore, these systems are much more than technical devices. They are the instruments that allow us to conserve, destroy and readdress the archive and which will necessarily be accompanied by juridical,

con un espacio de memoria construido, traza una arquitectura del olvido. Una pequeña ecuación incluida en el código de todo buen portal bastará para ilustrar este fenómeno. Con sólo abrir su código fuente se encontrará, en el mismo inicio del documento, entre los signos de mayor y menor, el siguiente texto: <content=no-cache>. Dicho de forma muy sencilla, esta instrucción significa: borrar de la memoria del disco duro del ordenador del receptor de esta página la versión a la que accedió con anterioridad. Desde un punto de vista filosófico, ello podría significar un cambio cultural marcado por la aparición de una forma de documentación que se crea a través de una textualidad líquida, que se borra sin dejar rastro y que, al eliminar las huellas del proceso de borrado haciendo que lo deshecho aparezca como si nunca se hubiera hecho (Novak, s. a.), permite sin embargo que se planteen otros formatos de memorización y otras nociones de historia que implican reinventar las ideas de museo y archivo.

El término "archivo", derivado del griego *arjé*, que significa al mismo tiempo "comienzo" y "mando", remite a dos principios: origen (natural e/o histórico) y orden (legal, jurídico y social). Estos dos principios están profundamente relacionados con la existencia del archivo como institución; institución cuya estabilidad se ve perturbada ahora por la multiplicación de los soportes documentales (vídeos, discos compactos, direcciones de



political, cultural and philosophical transformations (Derrida 2001).

This challenge of rethinking memory and the notion of the archive becomes powerfully apparent when accessing the *netart latino database*. This is a project by Brian Mackern, carried out between 2000 and 2005, which mapped net.art projects, newsgroups and e-zines from South and Central America, bringing together both sites chosen and registered by Brian and sites suggested by the public. It is a generous and wide-ranging source for research, and nowadays it has become an interesting record of the dynamics of occupation and abandonment of territories that are processed online. Browsing the links, I see that the number of registered sites that no longer exist is significant. I also see that there are a series of projects that I did not notice in previous incursions. With each "not-found" in response to a click, I feel like I'm walking amidst unburied corpses. Each site that I discover transforms me into a virtual *flâneur*. In the course of my exploration, I come across a project by the Argentinean artist Gustavo Romano, with which I was not familiar, registered in this database created by Brian: *Pocketlog*, a diary, as the title indicates, of the things that the artist has in his pockets. Flying from Badajoz to Madrid, Gustavo records the following:

```
xxx  x  x
x  x  xxx  x
xxx  x  xxx
x  x  x  x  x
xxx  x  xxx
x  x  xxx  x
xxx  x  xxx
x  x  x  x  x
xxx  x  xxx
x  x  x  x  x
xxx  x  xxx
```

Internet, etc.) y por las nuevas formas de comunicación (teleconferencias, SMS, correos electrónicos), que redefinen el espacio público y privado y las técnicas de archivo. Estos conjuntos son, pues, mucho más que dispositivos técnicos, ya que brindan la posibilidad de conservar, destruir y volver a presentar el archivo; posibilidad ésta que irá necesariamente acompañada de transformaciones jurídicas, políticas, culturales y filosóficas (Derrida 2001).

Este desafío, consistente en replantear la memoria y la noción de archivo, se impone con fuerza a la hora de acceder a *netart latino database*. Es éste un proyecto de Brian Mackern, llevado a cabo entre 2000 y 2005, que mapeaba proyectos de netart, listas de discusión y revistas electrónicas de Sudamérica y Centroamérica, combinando sitios escogidos y registrados por Brian con otros sugeridos por el público. Fuente de investigación amplia y generosa, constituye hoy un testimonio interesante de las dinámicas de ocupación y abandono de territorios que se procesan en línea. Al navegar entre sus enlaces, percibo que la cantidad de sitios registrados que ya no existen resulta significativa. Advierto también la existencia de toda una serie de proyectos que en anteriores incursiones me pasaron desapercibidos. Cada "not found" que recibo como respuesta a un clic me da la sensación de estar caminando entre cuerpos

"(...)Reading in the newspaper that they want to 'repatriate' the remains of JL Borges, I wonder if corpses need passports and start to imagine possible 'nationalities' from the next life: from the underworld, paradise, limbo, Parnassus (...)" (Romano, *Pocketlog* 2009).

a . S t r i c t l y speaking, Latin America defines a unit that does not exist in geographical terms and that has been outlined on an ideological basis. It refers to everything that lies south of the US, including Mexico. Due to its lack of historical and cultural precision, this definition is gradually being replaced by the concept of Ibero-America.

that holds space and simultaneously affects all of its points, instead of being held by space in a local movement from one specified point to another", as we have already learned from Deleuze and Guattari (2005, 61), then the disturbance caused by the sites not found that we see in Brian Mackern's project is the disturbance of the experience of

Following this line of reasoning, my unburied corpses could then come from/ be overseas, a colonialist definition - whether it is more or less colonialist than that of "Latin America"<sup>a</sup>, I couldn't say - but one that I have always loved for its poetic strength. It is more than the sea. Over. OVERseas. And if the sea is the quintessential smooth space, an open space, the counterpoint-limit of territorialised, striated space, "producing a movement

insepultos. Cada sitio que descubro me convierte en paseante virtual. A lo largo de ese paseo me topo con un proyecto del artista argentino Gustavo Romano que no conocía y que está registrado en la base de datos elaborada por Brian. Se trata de *Pocketlog*, un diario -como su propio título indica- de los objetos que quedan en los bolsillos del artista. Mientras vuela de Badajoz a Madrid, registra Gustavo:

"(...) Leyendo en el periódico que quieren "repatriar" los restos de JL Borges, me pregunto si los cadáveres necesitan pasaporte y comienzo a imaginarme posibles "nacionalidades": del ultramundo, del paraíso, del limbo, del parnaso (...)" (Romano, *Pocketlog* 2009).

Siguiendo este razonamiento, mis cuerpos insepultos podrían, pues, ser de/estar en ultramar, una definición colonialista -ignoro si más o menos que la de "América Latina"<sup>a</sup>, pero que siempre me cautivó por su vitalidad poética. Es

a. En rigor, "América Latina" define una unidad geográfica inexistente e ideológicamente trazada. Abarca todo lo que se encuentra al Sur de los Estados Unidos de América, con inclusión de México. Debido a

más que el mar. Ultra. ULTRamar. Y si el mar es el espacio liso por excelencia, un espacio abierto, contrapunto-límite del espacio territorializado y estriado, "en el que no se va de un punto a otro, sino que todo el espacio



feeling around in the nomadic space for the memories that have been unlinked from the past and projected into the future, without going through the present.

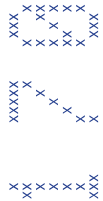
After all, these are sites that behave and are treated the same way as the countless videos recorded by the countless cameras scattered around the planet nowadays, from surveillance terminals to people's pockets, which nobody watches, or like the countless photos that are taken and deleted every day by millions of people on a daily basis. Commenting on this mass production of anti-records, the critic T. J. Clark concluded that they are the manifestation of the "non-present we aim to forget as we punch its coordinates into the palm pilot; always with the underlying hope that in doing so another present... will come to be in its place". This present, far from being a barbaric time, would be "a present with genuine continuities with a retrieved past, and therefore one opening onto some non-empty, non-fantastical vision of the future" (2007, 323).

Lost in cyberspace, as domains abandoned to their fate, the series of "not found" pages consulted in Brian's database is therefore as significant as those that remain. In the digital era, to quote Christiane Paul, the concept of disembodiment has been extended. It "does not only apply to our physical body but also to notions of the object and

su imprecisión se domina a partir de  
histórica Y un punto cualquiera",  
cultural, esta como nos enseñan  
definición va Deleuze y Guattari  
siendo sustituida (2005, 61), entonces  
por el concepto de es lícito pensar que el  
"Iberoamérica". trastorno provocado por

los desencuentros de sitios con que nos topamos en el proyecto de Brian Mackern es el trastorno propio de la experiencia consistente en palpar en el espacio nómada las memorias des-enlazadas del pasado que se proyectan hacia el futuro sin pasar por el presente.

A fin de cuentas, se trata de sitios que se comportan y son tratados de la misma forma que los innumerables vídeos grabados por las innumerables cámaras -ya de vigilancia, ya de bolsillo- diseminadas hoy por todo el planeta; vídeos que nadie ve, al igual que las incontables fotos que millones de personas captan y borran cada día. Comentando esta producción masiva de antirregistros, el crítico T. J. Clark ha llegado a la conclusión de que éstos son manifestación "de ese no presente que deseamos olvidar cuando apretamos las teclas de sus coordenadas en nuestro ordenador de mano, siempre con la esperanza de que, al hacerlo, otro presente pase a ocupar el espacio del que fue expulsado". Y este presente, lejos de ser un tiempo de barbarie, sería "un presente de continuidades auténticas, con un pasado restaurado y por eso mismo accesible a una



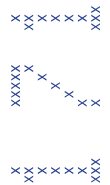
materiality in general. Information itself to a large extent seems to have lost its 'body', becoming an abstract 'quality' that can make a fluid transition between different states of materiality" (2008, 174). But how should this transition between states of materiality be carried out when the data is no longer authenticated? How should we address a map of non-directions, a base containing non-data or an archive containing un-memories?

That is the first confusion to strike us in this world of extraordinary destinations, of sites that do not even document themselves. They do not document themselves because they are cultural objects of globalisation and, as such, "are not material objects, or particularly delimited objects (like a building or historical place). They are communication circuits and networks" (Canclini 2008, 70). It is precisely because of their circuit-like structure that projects like the *netart latino database* become paradigms for readdressing the practices employed in archiving, preservation and conservation within the museological space. Beyond its ephemeral and non-objectual nature, this type of work is only created as a meta-work, structured by means of links to projects by other artists and produced by the public itself, over which the author, now the intermediary, no longer has any control. This impossibility of controlling the decisions regarding what

visión no vacía y no fantástica del futuro" (2007, 323).

Perdidos en el ciberespacio como dominios abandonados a su propia suerte, la serie de los "not found" consultados en la base de datos de Brian se vuelve así tan significativa como la de los que permanecen. Según Christiane Paul, en la era digital se ha ampliado el concepto de descorporeización, y ello no sólo en relación "con nuestro cuerpo físico, sino también con las nociones de objeto y de materialidad en general. La propia información parece en gran parte haber perdido su cuerpo, transformándose en una cualidad abstracta capaz de realizar una transición fluida entre diferentes estados de materialidad" (2008, 174). ¿Pero cómo llevar a cabo esa transición entre estados de materialidad cuando los datos dejan de ser autenticados? ¿Cómo enfrentarse a un mapa de extravíos, a una base de no datos o a un archivo de desmemorias?

Ésta es la primera confusión a la que nos vemos abocados en ese mundo de destinos insólitos, de sitios que ni siquiera se documentan a sí mismos. Y no se documentan a sí mismos porque son objetos culturales de la globalización, y como tales "no son objetos materiales, ni objetos especialmente delimitados (como un edificio o un lugar histórico). Son circuitos y redes de comunicación" (Canclini 2008, 70). Y precisamente por su estructuración en forma de circuito, proyectos como *netart*



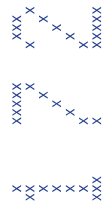
is to be linked and archived is fundamental for understanding why we claim that the number of sites not found in the *netart latino database* is as significant as those still in existence.

It is with these broken links, the links that point to sites that no longer exist or that have changed address, that net.art's rebellion against conservation according to the traditional methods becomes more evident. While there is consensus on the understanding that the context takes part in and alters how a work of art is read – remembering Duchamp and Andy Warhol will vanquish any doubts regarding this statement – when it comes to the Internet, the context may be said to model the content and often, as in the case of Brian Mackern's project, becomes the actual content (Vesna 2007, xiii, Lovejoy 2004, 223).

Projects that are conceived for online environments constitute a type of creation that must deal with different kinds of connections, browsers, connection speeds, monitor quality, screen resolution and many other variables that alter the form of reception. What one sees is the result of countless possible combinations of different programs, operating systems, Internet providers, telephone companies, hardware manufacturers and all of the myriad ways in which they may be customised. To create in and for these conditions is therefore

*latino database* resultan paradigmáticos a la hora de replantear las prácticas de archivo, preservación y conservación dentro del espacio museológico. Más allá de su carácter efímero y no objetual, este tipo de obra sólo se realiza como metaobra, estructurándose, mediante enlaces, a partir de proyectos de otros artistas o producidos por el propio público; el autor, convertido ahora en intermediario, no ejerce ya sobre ella control alguno. Esta imposibilidad de control sobre lo que se decide enlazar y archivar resulta fundamental para comprender el porqué de la afirmación según la cual el número de sitios no encontrados en *netart latino database* resulta tan significativo como el de los que aún existen.

Partiendo precisamente de sus enlaces rotos, de esos enlaces que apuntan a sitios que ya no existen o que han cambiado de dirección, se evidencia aún más la rebeldía del netart a la conservación según los métodos tradicionales. Si existe consenso en la comprensión de que el contexto participa en la lectura de la obra de arte y la altera –basta pensar en Duchamp y Andy Warhol para disipar cualquier duda al respecto–, en el ámbito de Internet puede decirse que el contexto modela el contenido y en muchas ocasiones –como es el caso del proyecto de Brian Mackern– se transforma en el propio contenido (Vesna 2007, xiii; Lovejoy 2004, 223).





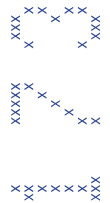
not only to conceive an aesthetics of transmission (Beiguelman 2006), but also to conceive the database as a symbolic form of cultural experience that characterises the Network era (Manovich 2007).

This, in terms of the aesthetics of transmission, entails playing with an articulation of the imponderable and unforeseeable that calls for reflection on programming and publication strategies to make the work legible, decodable and perceptible. With regard to the concept of the database as a symbolic form of cultural experience, it means that we must think about how to deal with data when it is absent or take into account the fact that it will disappear. If, as Manovich claims, the cultural algorithm of contemporaneity defines reality according to the equation of Reality>Media>Data>Database, where what is real is what can be converted into media, processed as data and saved in a database (44), then thinking about the "404 not found" becomes a pressing concern.

Encounters with the past always pose a risk. They destabilise certainties built on memories, give new weight to considerations that were suspended in time and, in the specific case of net.art, force us to come to terms with the significance of the liquid archive: the certainty that there are no more references, that there are no more checks, that it all depends on the

Los proyectos concebidos para ambientes en línea configuran una modalidad de creación que tiene que hacer frente a diferentes tipos de conexión, de navegador, de velocidad de conexión, de calidad del monitor, de resolución de pantalla y a tantas otras variables que alteran las formas de recepción. Lo que se ve es el resultado de innumerables posibilidades de combinación entre distintos programas, sistemas operativos, proveedores de acceso, operadoras telefónicas, fabricantes de equipos y todas las incontables formas de personalización de los mismos. Crear en estas y para estas condiciones significa, por lo tanto, no sólo pensar una estética de la transmisión (Beiguelman 2006), sino también concebir la base de datos como forma simbólica de la experiencia cultural propia de la era de las Redes (Manovich 2007).

Ello implica, en el ámbito de la estética de la transmisión, jugar con una articulación de lo imponderable y de lo imprevisible que exige reflexionar sobre estrategias de programación y publicación capaces de hacer la obra legible, descodificable y perceptible. En lo que se refiere a la concepción de la base de datos como forma simbólica de la cultura digital, induce a pensar en cómo hacer frente a los datos cuando éstos faltan o cuando se cuenta con su desaparición. Si, tal y como afirma Manovich, el algoritmo cultural de la contemporaneidad define la realidad a través de la ecuación Realidad>Medios>Dato>Base de



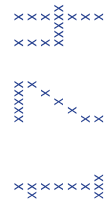
complicity of whoever is reading my work or of whoever else saw it. In short, it depends on contextual knowledge and on a principle of binary revalidation, independently of concrete proof. An entire historiographical model is collapsing. After all, what is questioned in this confrontation is an epistemological model, a paradigm, of human sciences: the index method, which gives us clues that allow us to read a reality that is not visible to the naked eye, which sometimes causes art criticism to resemble psychoanalysis and forensic medicine at the service of crime investigation. It is a method that prioritises detail, the marks of individuality, to the detriment of the bigger picture and of that which is non-demonstrable (Ginszburg 1989, 143-157).

From this perspective, to browse Brian Mackern's *netart latino database* is to take the liberty of changing methods, as Walter Benjamin did when unpacking his books after moving to a new apartment. On this occasion, Benjamin remembered a phrase, attributed to Terentianus Maurus, a Roman author from the 3rd century A.D.: *Habent sua fata libelli* ("books have their own destiny"). Benjamin was not referring to the destination as the point of arrival but rather as the meeting point. He was speaking from the point of view of the collector, for whom "the most important fate of a copy is its encounter with him, with his own collection" (1993, 228).

datos –donde lo real es aquello que puede convertirse en medio, procesarse como dato y archivarse en una base de datos (44)–, entonces urge pensar el "404 not found".

El encuentro con el pasado siempre entraña peligro. Desestabiliza certezas construidas a partir de recuerdos, da nueva importancia a las consideraciones que habían quedado suspendidas en el tiempo y, en el caso específico del *netart*, nos obliga a hacer cuentas con la importancia del archivo líquido: la certeza de lo que no se referencia más, de lo que no se comprueba, de lo que depende de la complicidad de quien me lee o de quien también lo ha visto. Depende, por último, de un saber contextual y de una ética de revalidación por pares, independientemente de pruebas concretas. Con ello, todo un modelo historiográfico se viene abajo. En última instancia, lo que esta confrontación pone en peligro es un modelo epistemológico, un paradigma de las ciencias humanas: el método indiciario, que permite leer partiendo de unas pistas una realidad no visible a simple vista y que aproxima en ocasiones la crítica de arte, el psicoanálisis y la medicina al ejercicio de la investigación criminal. Se trata de un método que privilegia el pormenor, la marca individualizadora, en detrimento del conjunto y de lo indemostrable (Ginszburg 1989, 143-157).

Desde esta perspectiva, navegar por la



A project like Brian Mackern's *netart latino database*, which was recently acquired by the MEIAC, puts a modern twist on this conclusion. The sites have their own destiny: to interface with someone. In this case, such interfacing is a bit disturbing as it refers to an Internet that no longer exists

b. XHTML, or eXtensible Hypertext Markup Language, is a markup language that was developed to ensure that contents created to be displayed on web pages can be used on various devices (like palm pilots and mobile phones). This is the formatting standard that has been recommended by W3C, the World Wide Web Consortium, since 2000.

they can no longer be accessed, blossoming into possible memories of futures without a past.

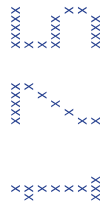
in any sense of the word, whether as form (validation protocols) or as content. From the perspective of form, it is an architecture of information, as its source code denotes, that predates the establishment of today's patterns of markup language – the XHTML<sup>b</sup> format. As content, it is a shifting field in which a set of references that used to be there stubbornly insist upon declaring that they used to exist even though

*netart latino database* de Brian Mackern significa tomarse la libertad de cambiar de método, como le acaeció a Walter Benjamin al desempaquetar sus libros tras mudarse de apartamento. En aquella ocasión, Benjamin se acordó de una frase atribuida a Terenciano Mauro, autor romano del siglo III: "Habent sua fata libelli", "Los libros tienen su destino". Benjamin no se refería con ello al destino concebido como punto de llegada, sino como punto de encuentro. Hablaba desde la perspectiva del coleccionista, para el que "el destino de todo ejemplar es el encuentro con él, con el coleccionista" (1993, 228).

Un proyecto de las características de *netart latino database* de Brian Mackern, recientemente adquirido por el MEIAC, actualiza aquella conclusión. Los sitios tienen su destino: interactuar con alguien. Una interacción que, en este caso, no deja de resultar inquietante, ya que nos remite a una Internet que ya no existe en ninguno de los sentidos del término: ni como forma (protocolos de validación) ni como contenido. Desde el punto de vista de la forma, se trata de una arquitectura de la información, como

b. El XHTML (eXtensible Hypertext Markup Language - lenguaje extensible de marcado de hipertexto) es un lenguaje de marcado desarrollado con

su propio código fuente denota, anterior al establecimiento de los patrones de lenguaje de marcado actuales, el formato XHTML<sup>b</sup>. Como



xxx  
x x xxx  
x xxx  
xxx  
xxxxx  
x  
x  
x  
x  
x  
x  
x  
xxx  
xxx  
xxx  
xxx

vistas a garantizar  
que el contenido  
creado para mostrarse  
en páginas de la Red  
pueda utilizarse  
en diferentes  
dispositivos, como  
ordenadores de mano  
y teléfonos móviles.  
Es el patrón de  
formato recomendado  
por el Consorcio W3  
desde el año 2000 .

contenido, es un terreno  
movedizo en el que un  
conjunto de referencias  
que en su día estuvieron  
allí insiste en declarar  
que existieron, aunque  
ya no se pueda acceder  
a ellas, abriéndose en  
memorias posibles de  
futuros sin pasado.

xxxxx  
x  
x  
x  
x  
x

xxxxx  
x  
x  
x  
x  
x

x  
xx  
xxx  
xxx

## Works Cited

Beiguelman, Giselle. "For an aesthetics of transmission." *First Monday - Special Issue #4: Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society*, 2006: <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/viewArticle/1553/1468> .

Beiguelman, Giselle. "Notes on the Loss of Inscription." In *P0esis. Ästhetik digitaler Poesie*, by Friedrich W. Block, Christiane Heibach and Karin Wenz, pp. 169-181. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Benjamin, Walter. "Desempacotando Minha Biblioteca." In *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1993, 227-235.

Canclini, Néstor García. *Leitores, Espectadores e Internautas*. Translated by Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Clark, Timothy James. "O Estado do Espetáculo." In *Modernismos*, by Timothy James Clark, Sonia Salzstein (ed.), translated by Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 307-329.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Translated by Peter Pál Pelbart and Janice Caiafa. Vol. 5. São Paulo: 34 Letras, 2005.

Derrida, Jacques. "Mal de Arquivo - Uma Impressão Freudiana." translated by Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Ginszburg, Carlo. "Sinais - Raízes de um Paradigma Indiciário." In *Mitos, Emblemas, Sinais - Morfologia e História*, by Carlo Ginszburg, translated by Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, pp. 143-179.

Lovejoy, Margot. *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. London: Routledge, 2004.

## Obras citadas

Beiguelman, Giselle. "For an aesthetics of transmission". *First Monday - Special Issue #4: Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society*, 2006: <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/viewArticle/1553/1468>.

Beiguelman, Giselle. "Notes on the Loss of Inscription". En *P0esis. Ästhetik digitaler POesie*, de Friedrich W. Block, Christiane Heibach y Karin Wenz, 169-181. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Benjamin, Walter. "Desempacotando Minha Biblioteca". En *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1993, 227-235.

Canclini, Néstor García. *Leitores, Espectadores e Internautas*. Traducción de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Clark, Timothy James. "O Estado do Espetáculo". En *Modernismos*, de Timothy James Clark, Sonia Salzstein (dir.), traducción de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 307-329.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Traducción de Peter Pál Pelbart y Janice Caiafa. Vol. 5. São Paulo: 34 Letras, 2005.

Derrida, Jacques. "Mal de Arquivo - Uma Impressão Freudiana". Traducción de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Ginszburg, Carlo. "Sinais - Raízes de um Paradigma Indiciário". En *Mitos, Emblemas, Sinais - Morfologia e História*, de Carlo Ginszburg, traducción de Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, 143-179.

Lovejoy, Margot. *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. Londres: Routledge, 2004.

Mackern, Brian. *netart latino database*. 2000-2005.

xxx  
x x x  
x x x x x  
x x x x x

xxxxx  
x  
x  
x  
x  
x

x  
xx  
xxx  
xxx  
xxx

Mackern, Brian. *netart latino database*. 2000-2005. <http://www.meiac.es/latino/index.html> (accessed 7 March 2009).

Manovich, Lev. "Database as Symbolic Form." In *Database Aesthetics - Art in the Age of Information Overflow*, Edited by Victoria Vesna. Minneapolis: University of Minesota Press, 2007, pp. 39-60.

Novak, Marcos. *Liquid Architectures and the Loss of Inscription*. <http://www.krcf.org/krcfhome/PRINT/nonlocated/nlonline/nonMarcos.html> (accessed 7 March 2009).

Paul, Christiane. *Digital Art*. 2nd revised and expanded edition. London: Routledge, 2008.

Romano, Gustavo. *NETescopio*. 2008. <http://netescopio.meiac.es/> (accessed 7 March 2009).

-. *Pocketlog*. Fevereiro 22, 2009. <http://www.findelmundo.com.ar/moblog/> (accessed 7 March 2009).

Vesna, Victoria. "Introduction." In *Database Aesthetics - Art in the Age of Information Overflow*, edited by Victoria Vesna. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, pp. ix-xix.

Giselle Beiguelman is a multimedia artist, critic and new media curator. She is a professor in the graduate programme of the Department of Communication and Semiotics at the Catholic Pontificate University of São Paulo and the Artistic Director of the Sergio Motta Art and Technology Award. Website: <http://www.desvirtual.com>.

<http://www.meiac.es/latino/index.html> (consultado el 7 de marzo de 2009).

Manovich, Lev. "Database as Symbolic Form". En *Database Aesthetics - Art in the Age of Informaton Overflow*, Victoria Vesna (dir.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, 39-60.

Novak, Marcos. *Liquid Architectures And The Loss of Inscription*. <http://www.krcf.org/krcfhome/PRINT/nonlocated/nlonline/nonMarcos.html> (consultado el 7 de marzo de 2009).

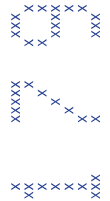
Paul, Christiane. *Digital Art*. 2a ed. revisada y ampliada. Londres: Routledge, 2008.

Romano, Gustavo. *NETescopio*. 2008. <http://netescopio.meiac.es/> (consultado el 7 de marzo de 2009).

-. *Pocketlog*. 22 de febrero de 2009. <http://www.findelmundo.com.ar/moblog/> (consultado el 7 de marzo de 2009).

Vesna, Victoria. "Introduction". En *Database Aesthetics - Art in the Age of Information Overflow*, Victoria Vesna (dir.), ix-xix. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Giselle Beiguelman es artista multimedia, crítica y comisaria de nuevos medios. Es profesora de posgrado en Comunicación y Semiótica en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo y directora artística del Premio "Sergio Motta" de Arte y Tecnología. Sitio web: <http://www.desvirtual.com>



```
xxx
x  x
x  x
x  x
xxx
```

```
xxx
x  x
x  x
xxx
xxx
```

```
x
xx
x  x
x  x
xxx
```







contrato de adquisición  
purchase agreement



database  
brian mackern



database  
brian mackern



database  
brian mackern



database  
brian mackern



wayback machine



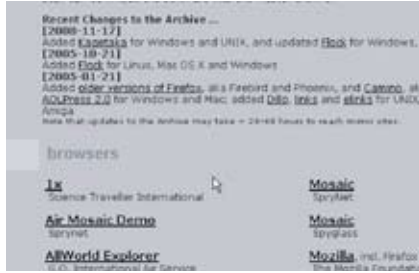
mapa de américa del sur  
map of south america  
joaquin torres-garcía



netart.org.uy  
brian mackern







**browsers.evolt.org**  
adrian roselli



**the temple of confessions**  
guillermo gómez-peña & roberto sifuentes



**newsmap**  
marcos weskamp



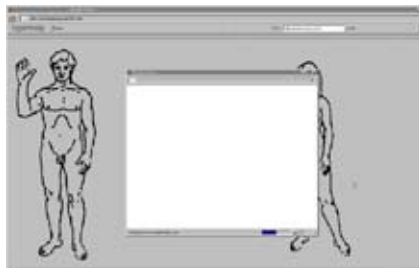
**NN red**  
ciro múseres



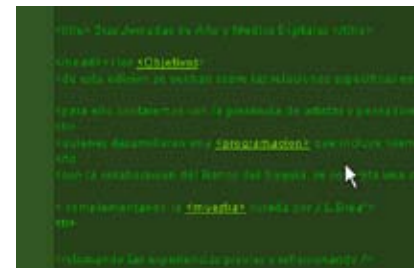
**epithelia**  
mariela yeregui



**toutesdirections**  
dina roisman



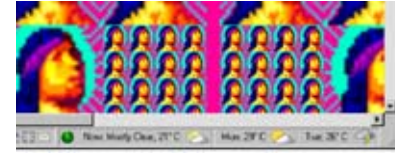
**hiperbody**  
gustavo romano



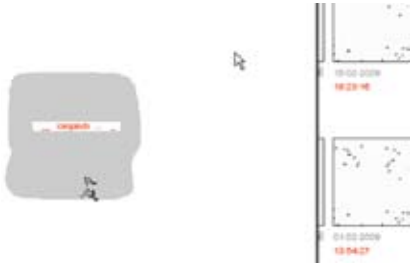
**3as jornadas de arte y medios digitales**  
3rd art and digital media symposium  
lila pagola



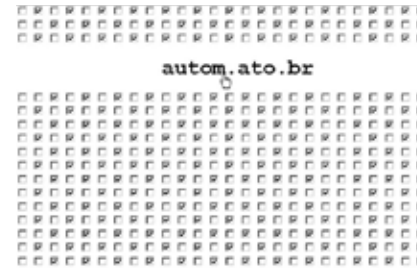
pocketlog  
gustavo romano



sanctu  
celso reeks



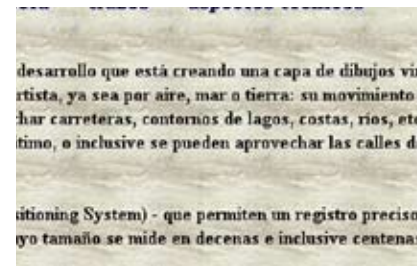
toutesdirections  
dina roisman



autom.ato  
dr mabuse



voices of  
ravensbrück  
pat binder



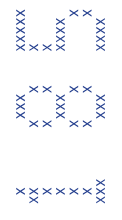
paranoiquear



influenza skin's  
rafael marchetti



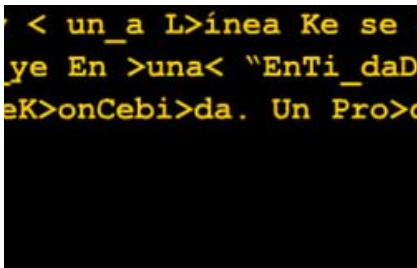
paranoiquear







no estacionar  
arcángel  
constantini



bakteria  
arcángel  
constantini



bakteria  
arcángel  
constantini



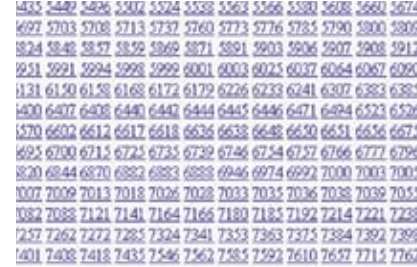
mec pop  
miguel de alvear



alzado vectorial  
rafael lozano-  
hemmer



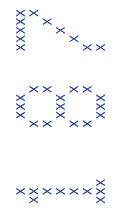
subculture  
antonio mendoza



alzado vectorial  
detalle/ detail  
rafael lozano-  
hemmer



epithelia detalle/  
detail  
mariela yeregui





**time spheres**  
alcides martínez  
portillo, felipe  
secco & brian  
mackern



**ambientacion\_web**  
alcides martínez  
portillo



**o livro depois do  
livro**  
giselle beiguelman



**hiperlook**  
andrés burbano &  
hernando barragán

E.html was not found on this server.  
Found error was encountered while trying to use an ErrorDocument  
t:www.e13.com Port 80

**found error**

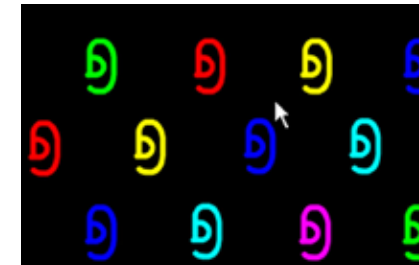
### Address Not Found

Firefox can't find the server at www.i

The browser could not find the host server

- Did you make a mistake when typing the address of "www.mozilla.org")

**address not found**



**tipoemas &  
anipoemas**  
ana maría uribe



**ambientacion\_web**  
alcides martínez  
portillo







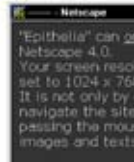
**the temple of confessions**  
guillermo gómez-peña & roberto sifuentes



**hipercubo**  
andrés burbano & hernando barragán



# body # 1



**epithelia**  
mariela yeregui



**database**  
brian mackern



**collage**  
brian mackern



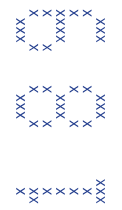
**collage**  
brian mackern



**collage**  
brian mackern



**collage**  
brian mackern





collage  
brian mackern



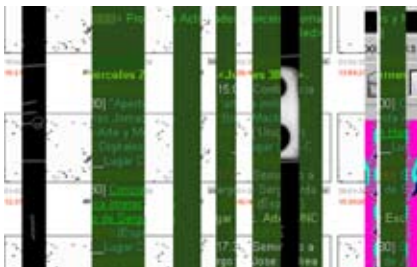
collage  
brian mackern



collage  
brian mackern



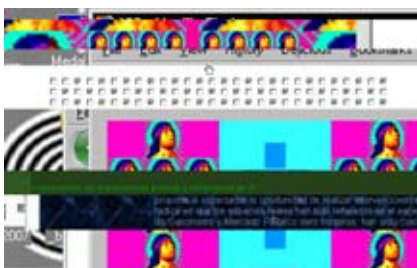
collage  
brian mackern



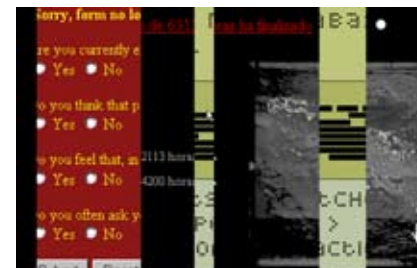
collage  
brian mackern



collage  
brian mackern

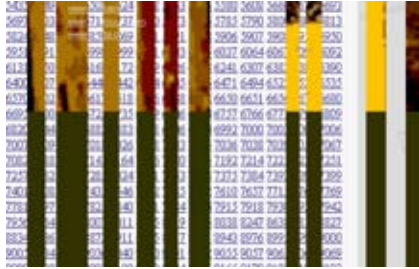


collage  
brian mackern

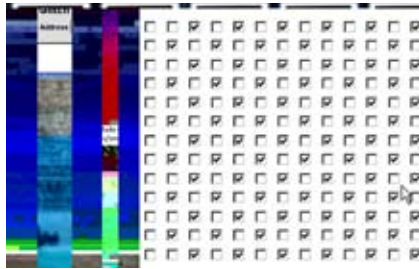


collage  
brian mackern





collage  
brian mackern



collage  
brian mackern



database  
brian mackern

```
x
x x x x
xxx
x x x x x
xxx
x x x x x
xxx
```

This book was published for the purpose of distributing one thousand facsimile copies (one hundred numbered and signed by the author) of the *netart latino database* by Brian Mackern, acquired by the MEIAC on the first of January, two thousand and eight, at the price of ninety-nine cents (euros).

Edited and co-ordinated by: Nilo Casares

Texts:

Laura Baigorri  
Giselle Beiguelman  
© Nilo Casares  
Brian Mackern  
© Lila Pagola  
Gustavo Romano

Translation and proofreading:  
Polisemia

Images: Joaquín Torres-García (p. 32), Rafael Marchetti (p. 107), Brian Mackern and the artists reproduced here.

Design: FÜNDC <<http://www.fundc.com>>

Printers:  
Indugrafic

© Regional Ministry of Culture. Regional Government of Extremadura  
© of the texts, translations and images, their authors. Except in the cases of Lila Pagola, with Creative Commons licence by sa Argentina 2.5, and Nilo Casares, granted to the public domain.

ISBN: 978-84-613-4394-2  
National Book Catalogue Number:

Editor's Acknowledgments:

To the Oedipus complex, to the Peter Pan syndrome, to Archilochus's decision, dem ewigen Frieden, to Uxorism and to my Silver Surfer Stella.

Este libro ha sido editado para poner en circulación mil copias facsimilares (cien de ellas numeradas y firmadas por el autor) de la *netart latino database* de Brian Mackern, adquirida por el MEIAC el uno de enero de dos mil ocho por noventa y nueve céntimos de euro.

Dirección y coordinación: Nilo Casares

Textos:

Laura Baigorri  
Giselle Beiguelman  
© Nilo Casares  
Brian Mackern  
© Lila Pagola  
Gustavo Romano

Traducción y revisión de textos:  
Polisemia

Imágenes: Joaquín Torres-García (pág 32), Rafael Marchetti (pág 107), Brian Mackern y los artistas capturados.

Diseño: FÜNDC <<http://www.fundc.com>>

Imprenta:  
Indugrafic

© Consejería de Cultura. Junta de Extremadura  
© de los textos, traducciones e imágenes sus autores.  
Salvo en los casos de Lila Pagola, con licencia Creative Commons by sa Argentina 2.5, y de Nilo Casares, cedido al dominio público.

ISBN: 978-84-613-4394-2  
Depósito Legal:

Agradecimientos del coordinador y director de la edición:

Al complejo de Edipo, al síndrome de Peter Pan, a la decisión de Arquíloco, dem ewigen Frieden, al Uxorismo y a Stella Plateada.



REGIONAL GOVERNMENT OF EXTREMADURA

President of the Region of Extremadura  
Guillermo Fernández Vara

Regional Minister of Culture and Tourism  
Leonor Flores Rabazo

Director-General of Cultural Heritage  
Esperanza Díaz García

MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO

Director  
Antonio Franco Domínguez

Art Curators/ Conservators  
José Ángel Torres Salguero  
Catalina Pulido Corrales  
Rocío Nicolás Blanco

Education Department  
Teresa León González

Administration  
Rosa Regalado González  
Ángeles Barrientos Tejada  
M<sup>a</sup> Paz García Buzo

Document Centre and Library  
Susana Moralo Aragüete  
Encarnación Pérez Rojas

MEIAC  
Virgen de Guadalupe, 7. E06003-Badajoz  
Tel: +34924013060. Fax: +34924013082  
email: meiac@juntaextremadura.net  
<http://www.meiac.es>

**JUNTA DE EXTREMADURA**  
Consejería de Cultura y Turismo

JUNTA DE EXTREMADURA

Presidente de la Junta de Extremadura  
Guillermo Fernández Vara

Consejera de Cultura y Turismo  
Leonor Flores Rabazo

Directora General de Patrimonio Cultural  
Esperanza Díaz García

MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO

Director  
Antonio Franco Domínguez

Técnicos de Arte / Conservadores  
José Ángel Torres Salguero  
Catalina Pulido Corrales  
Rocío Nicolás Blanco

Departamento Didáctico  
Teresa León González

Administración  
Rosa Regalado González  
Ángeles Barrientos Tejada  
M<sup>a</sup> Paz García Buzo

Centro de Documentación y Biblioteca  
Susana Moralo Aragüete  
Encarnación Pérez Rojas

MEIAC  
Virgen de Guadalupe, 7. E06003-Badajoz  
Tf: +34924013060. Fx: +34924013082  
correo/email: meiac@juntaextremadura.net  
<http://www.meiac.es>

**M E I A C**  
Museo Extremeño e Iberoamericano  
de Arte Contemporáneo



```
x
x x x
x x x x x
x x x x x x
```

```
xxx
x x x
x x x x x
x x x x x x
xxx
```

```
x
xx
x x x x
xxx
```









this  
este

was  
ro1

23

