

ESTÉTICAS *LOW-TECH* DEL ERROR. FICCIONES IDENTITARIAS Y VOCES INAUDIBLES EN EL ARTE EMERGENTE DE BUENOS AIRES

ESTÉTICAS *LOW-TECH* DO ERRO. FICÇÕES IDENTITÁRIAS E VOZES
INAUDÍVEIS NA ARTE EMERGENTE DE BUENOS AIRES

Nadia Martin¹⁶⁵

RESUMEN: Las siguientes páginas ensayan una aproximación a experiencias de arte electrónico contemporáneo desde una perspectiva situada en la escena emergente de Buenos Aires. Se toma en consideración un conjunto de prácticas de experimentación -mayormente performáticas- desarrolladas por jóvenes artistas que trabajan en una red de interconexiones creativas. De este trabajo colectivo, marcado por los procedimientos del *circuit bending*, la filosofía del *do it yourself* y la idea de un arte procesual, emergen espacios de experimentación sensorial expandidos, pero siempre precarios, caóticos. Se observa que estas producciones *low-tech* y sus estéticas "sucias", son resultado de usos inapropiados, marginales de las tecnologías, que persiguen la resignificación de dispositivos ya obsoletos mediante el desvío de su funcionalidad original. Se propone analizar estas obras como imaginaciones técnicas que develan la historia de silencios (o más precisamente, silenciamientos) encriptados en los desechos electrónicos e industriales. Estéticas del error concebidas por una moral del *hackeo* artesanal, que articula la memoria de aquellos futuros de progreso prometidos por los avances tecnológicos, pero que (aún) no llegan. Modulan, así, micropolíticas de ruptura del orden sensible de los cuerpos, ficciones postidentitarias sobre cyborgs fallidos, escenarios post-humanos en los que emerge una voz subalterna, errante, imprecisa, inaudible.

PALABRAS CLAVE: Arte electrónico; *performance*; ruido; identidad; cuerpo.

RESUMO: As páginas a seguir ensaiam uma aproximação a experiência de arte eletrônico contemporâneo a partir de uma perspectiva situada no cenário emergente de Buenos Aires. Se consideram um conjunto de práticas de experimentação -em sua maioria performáticas- desenvolvidas por jovens artistas que trabalham em uma rede de interconexões criativas. A partir deste trabalho coletivo, marcado pelos procedimentos de *circuit bending*, a filosofia del *do it yourself* e a idéia de uma arte processos, emergem espaços de experimentação sensorial expandidos, mas sempre precária e caótica. Se observa que estas produções *low-tech* e suas estéticas "suja" são resultado de usos

¹⁶⁵Doutoranda em Teoría Comparada de las Artes na Universidad Nacional de Tres de Febrero – Argentina. Bolsista CONICET – Argentina.

inapropiados, marginais das tecnologias, que perseguem a ressignificação de dispositivos já obsoletos, a través do desvio de sua função original. Se propõe a análise destas obras como a imaginações técnica que revelam a história de silêncios (ou mais precisamente silenciamentos) criptografado nos restos eletrônicos e industriais. Estéticas do erro concebidas por uma moral do hackeo artesanal, que articula a memória daqueles progresso futuros do progresso, prometido pelos avances tecnológicos, mas (ainda) não chegam. Modulam, assim, micropolíticas de ruptura da ordem sensível dos corpos, ficções postidentidade sobre cyborgs falidos, cenários pós-humanos dos quais emerge uma voz subalterna, errante, imprecisa, inaudível.

PALAVRAS CHAVE: Arte eletrônica; *performance*; ruído; identidade; corpo.

1. INTRODUCCIÓN

La tecnología, desde su porosidad semántica originaria con la *techné*, ha estado implicada en los procesos creativos desde el inicio de los tiempos. Lo novedoso en la contemporaneidad, es que el estado específico del desarrollo histórico alcanzado por herramientas tecnológicas habilita nuevas posibilidades materiales de producción imaginaria y, más aún, de generación efectiva de seres y entornos artificiales. En este sentido, nociones híbridas acerca de lo humano existieron siempre y fueron sintomáticos de las fantasías y temores de cada época. Desde las mezclas con el mundo animal (el fauno, la sirena) y los elementos naturales inanimados (el golem, pinocchio), el cuerpo y la identidad humanos fueron puesto en tensión con otros dominios. Pero es recién con la modernidad que el paradigma antropomorfista del humanismo confluye con la tecno-ciencia para dar lugar a cuerpos quirúrgicos (Frankenstein), mecánicos (Metrópolis, Robocop) y virtuales post-biológicos (Matrix, Avatar).

Así pues, con el avance de las nuevos dispositivos electrónicos (digitales, robóticos y telemáticos), los parámetros de la experiencia perceptiva y los mecanismos del reconocimiento han sido dislocados. Un corte radical se ha dado en el orden de la representación, estableciéndose una seducción por la simulación, la artificialidad, la interactividad y el comportamiento autónomo. Así pues, se desarrolla un imaginario de lo post-orgánico plagado de promesas futuras de superación de las limitaciones humanas vía extensiones robóticos e informáticas. En

términos de Rossi Braidotti (2004), vivimos en condiciones posthumanas; es decir, en un tiempo histórico caracterizado por el monismo como ontología política: por el establecimiento de un continuum naturaleza-cultura en el que resulta por lo menos difícil cuando no inútil diferenciar los dos elementos. La mediación tecnológica, de esta forma, lejos de ser opuesta a lo humano, resulta su extensión. Pero por eso mismo, en su terreno también se hacen evidentes las contradicciones y los conflictos propios de la sociedad contemporánea (entre ellas, las diferencias sexuales, raciales y de clase).

Contrastaría así con esta pertenencia comunitaria global atravesada por las conexiones electrónicas y los procesos subjetivatorios ellas asociados, la realidad latinoamericana de un acceso desigual al reparto global de conocimientos y dispositivos técnicos, y la existencia de proyectos utópicos anunciados anticipadamente pero que nunca se aproximan.

Teniendo en cuenta este marco, el presente trabajo se propone ensayar un abordaje analítico de experiencias de arte electrónico contemporáneo desde una perspectiva situada en la escena emergente de Buenos Aires. Se toma en consideración un conjunto de prácticas de experimentación -mayormente performáticas- desarrolladas por jóvenes artistas que trabajan en una red de interconexiones creativas. Afiliada a los fundamentos aglutinantes y dinámicos de la estética relacional (Bouriaud, 2006), en esta escena se reúnen voluntades individuales (se considerará aquí la obra de Leonello Zambón) y esfuerzos grupales (como el de Los Corpiños Luminosos, LzAz, Coza, entre otros).

De su trabajo colectivo, marcado por los procedimientos del *circuit bending*, la filosofía del *do it yourself* y la idea de un arte procesual, emergen espacios de experimentación sensorial (visual y sonora) expandidos por las tecnologías, pero siempre precarios, caóticos. Se observa que estas producciones *low-tech* y sus estéticas “sucias”, son resultado de usos inapropiados, marginales de las tecnologías -o más precisamente, de los desechos tecnológicos-, que persiguen la resignificación de dispositivos ya obsoletos mediante el desvío de su funcionalidad original.

La perspectiva de análisis se sirve del concepto foucaultiano de dispositivo; y desde él, piensa a las tecnologías como formaciones estratégicas que responden a una función concreta y situada en relaciones de poder y saber, organizadas por -y nexo de- un conjunto de elementos heterogéneos (imágenes, discursos y otros sedimentos históricos de la imbricada relación entre arte, sociedad, tecnología y política) que traman la malla sobre la que se fraguan los procesos de construcción de cuerpos dóciles (Foucault, 1975). Así, mientras las tecnologías perfeccionan la eficiencia en el modelado de las subjetividades y los comportamientos, estas obras advierten las fallas de los dispositivos y, por los pliegues del poder en ellos inscripto, trazan cartografías utópicas donde experimentar nuevas afectaciones corporales, donde desarrollar nuevas *performances* (Butler, 2004). Se comprende, así, a estas obras como imaginaciones técnicas que develan la historia de silencios (o más precisamente, silenciamientos) encriptados en los desechos electrónicos e industriales. Estéticas del error concebidas por una moral del *hackeo* artesanal, que recupera la memoria de lo obsoleto.

Este trabajo propone la identificación de las coordenadas ético-estéticas de estas producciones, con el fin de aportar a la comprensión de sus tácticas situadas de imaginación y significación de nuevas identidades. Se observa que ellas modulan micropolíticas de ruptura del orden sensible de los cuerpos, ficciones postidentitarias sobre cyborgs fallidos, escenarios post-humanos en los que emerge una polifónica voz subalterna que late errante, imprecisa, inaudible.

2. **LOW-TECH Y CONTAGIOS COLECTIVO**

Como ha sido ya advertido por Nicolás Bourriard en su célebre *Estética Relacional* (2006), a fines del siglo XX el arte exhibe un abandono del proyecto autónomo, para definir su horizonte teórico en el terreno de las relaciones humanas y su contexto social. Ante la caída de los grandes metarrelatos legitimadores de la modernidad, los grandes proyectos representativos se abandonan con el fin de diseñar universos posibles y modos de acción concretos en ellos. Con el fin de lograr

una elaboración colectiva del sentido, el proceso creativo se abre al intercambio ilimitado y extiende el concepto de obra al de una duración que aspira a modelizar afectos y percepciones en tramas sociales.

Enmarcadas en estas lógicas aglutinantes, en el campo de arte electrónico emergente que tomamos como referente, se desarrollan dinámicas de intersección y contagio colectivo. Leonello Zambón desarrolla su obra individual a la par de su participación en otros colectivos como COZA, junto al poeta Roger Colom, y LzAz, junto a Azucena Losana. Por su parte, ésta también desarrolla obra individual, y participa de otros colectivos como Los Corpiños Luminosos. En este último grupo, participa Carolina Andretti y Maria Heller, quienes dictan talleres de proyectores visuales precarios, con una propuesta artesanal cercana a la que propone Circuito Cínico (en el que participa, también, Leonello Zambón) en sus talleres de dispositivos sonoros precarios. Espacio Nixo, coordinado por los artistas Leo Nuñez y Laura Nieves, ofrece talleres de arte tecnológico con bajas tecnologías para niños, en consonancia con este uso desviado de *low-tech*. Como se observa en este breve ejemplo, en Buenos Aires se desarrolla un circuito alternativo atravesado por dinámicas aglutinantes, de la que surgen interpenetraciones, influencias, misturaciones individuales y colectivas, que generan cierta propuesta estética localizada pero expansiva. Los colectivo se enchastran entre sí, traficando recursos, conceptos, integrantes y modos de hacer mayormente colaborativos. Surgen así, formas de autoría compleja, dado que los programas que desarrollan exceden las capacidades y acciones concretas de cada uno de los artistas.

Los materiales predilectos en esta escena son las tecnologías bajas, aquellas que caen en la obsolescencia, que ya han quedado desechadas. Lejos de tratarse readaptaciones marginales de corrientes vanguardistas como el Arte Povera, el uso de *low-tech* en el ámbito local remite a una posición ideológica inscrita en la contemporaneidad: a la práctica del *hardware hacking*, al *open source*, al *do it yourself* en el marco de la cultura colaborativa. Sus obras, en tanto armada con materiales a disposición de todos y concebida como proceso abierto, puede servir de

inspiración o material inicial para la copia, la continuación y el perfeccionamiento casero, por parte de otros.

Pero además, responde a una situación de hecho, determinada por el acceso desigual a las tecnologías. La argentina se ha incorporado al escenario mundial en calidad de país subdesarrollado, y en ese sentido, tiene una participación marginal en la producción y el acceso a los desarrollos tecnológicos. Ya Beatriz Sarlo identificaba en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina* (1992) que en el inicio de la radiofonía, a principios de los años 20, surge una moral del artesano-aficionado-bricoleur, basada en una inteligencia práctica y una habilidad manual para aprovechar los recursos a mano, desechos, descartes reutilizados, recompuestos en una nueva función. Con pequeñas astucias, los pioneros se lanzaban a la construcción casera de aparatos tecnológicos, encontrando dentro de la precariedad sus condiciones de posibilidad dentro de las promesas del porvenir que ya parecía estar aquí, pero que aún no había llegado materialmente. Esta figura del “inventor amateur” y sus imaginaciones técnicas ancladas en el universo de lo cotidiano, parecieran aún persistir en la contemporaneidad.

En esta dirección, Rodrigo Alonso (2012) sostiene que la *low-tech* ofrece un gesto cuestionador del universo hipertecnologizado, por el contraste que implica su mera presencia. En medio de una escena artística internacional obnubilada por una veneración de la técnica en sí misma, y que reproduce la actitud generalizada del desapego material y emocional al que nos propulsa el reemplazo tecnológico continuo, las indagaciones locales y sus estéticas “menores” constituyen señas de resistencia. Así, ante la complicidad con el sistema de segregación humana y desigualdad económica que expanden aquellos artistas que promueven las nuevas tecnologías como si las mismas fueran neutras, y que en consecuencia no se comprometen con su reflexión crítica, la condición *low-tech* del arte tecnológico argentino ofrecería un potencial ético-estético, una relatividad constitutiva -marca ideológica de su posición estructural-, que contendría en sí la semilla de la tensión y el debate.

3. ESTÉTICAS DEL ERROR

En base a lo anteriormente dicho, podemos afirmar que los dispositivos tecnológicos tienen memoria: están tallados por la historia de la necesidad humana que los concibió, de las características de su producción material y de los usos sociales que le otorgaron ciertos fines en contextos concretos. Ellas portan su origen euronorteamericano, así como su vínculo con el desarrollo del capitalismo postindustrial y su sistema ideológico (Sibilia, 2005). El mismo promueve imágenes (cuerpos e identidades) globalizadas -a su vez subdivididas en *segmentos/targets*- que, como advierte Escobar, producen un “desplazamiento de matrices de identificación basadas en la comunidad, la región o la nación por nuevos modelos trans-estatales movidos por la tecnología y los mercados” (en Arnaldo, 2012, p. 68).

De esta forma, el instrumental tecnológico y sus modos sociales de apropiación y uso “modalizan” los intercambios discursivos y dejan huellas específicas -las inscripciones de su sistema ideológico- sobre la superficie significativa de las obras que las utilizan. Sin embargo, en la escena local, los usos inapropiados de las tecnologías develan sus huellas de origen y traman por lo bajo una memoria subalterna. Lejos de limitarse, así, a realizar usos derivados de las estéticas tecnológicas centrales, disputan el orden hegemónico de lo sensible con regímenes de visibilidad y sonoridad alternativos, conformando estéticas descentradas, marginales, micropolíticas del *expertisse* artesanal.

Así se observa en la producción de artistas como Leo Nuñez o Alejandro Schianchi. Este último se empeña gran parte de su obra en la deconstrucción de los mecanismos que operan detrás de las imágenes generadas por dispositivos técnicos. Uno de los puntos clave de su indagación, es el concepto de error. Su director de tesis de licenciatura, Luis Facelli, indica respecto de su propuesta conceptual en la introducción ese mismo escrito:

[...] si bien las máquinas fallan y dan productos audiovisuales no

previstos, es sólo la loca de la casa, de nuestra casa humana la que puede darle a esos errores un sentido humano que nos permita entender que hay otros por fuera de las pantallas con los que podemos compartir un nuevo sentido. (...) Alejandro Schianchi a partir de esta situación de error de las máquinas audiovisuales rastrea el tema del error en la cultura y la relación que establece con nosotros y señala al arte y a la situación estética como un lugar de reencuentro con el error de estos dispositivos diseñados para la fidelidad reproductiva. (SCHIANCHI, 2014)

El artista trabaja con la desnudez de los mecanismos técnicos, con su exposición. Vilém Flusser (1983) había advertido en *Hacia una filosofía de la fotografía* que en la era de las imágenes técnicas, las mismas son producidas según procesos preconfigurados a nivel tanto del software como del hardware; y que el hecho de que los usuarios desconozcan cómo funciona ese núcleo artefactual duro de producción de visualidad que el autor denomina “caja negra”, genera que se reproduzca de forma acrítica el significado programado, la carga ideológica codificada en el comportamiento mismo de la máquina. En este caso, Schianchi deja al descubierto el dispositivo, dejando también al descubierto el desconocimiento por parte de usuarios respecto de la mecánica y lógica de su funcionamiento. En este gesto, interpela al usuario sugiriéndole la necesidad de asumir una estrategia de desciframiento de estas partes constitutivas, originarias de la visualidad técnica.

Se distingue, por su parte, un tipo de estética con características cuidadosamente más desprolija, que da cuenta de un proyecto “sucio”. En este marco, artistas como Leonello Zambón, abordan esos instantes en los que los dispositivos fallan, y los manuales de uso se vuelven inútiles. Su ética es la de la apología del uso incorrecto por parte de los inexpertos, la de la micropiratería, y en este sentido sus actos creativos pueden ser comprendidos como prácticas de “escamoteo” (De Certeau, 1999), tácticas de desvío en los territorios (modos de uso y hábitos) marcados estratégicamente por el poder.

Su obra *Canción Dormida*, es una estructura morfológica que ensambla televisores “destripados” -sin su base- (que reproducen fragmentos del registro en video de un concierto de *Gaspar de la nuit* de Ravel, tomado desde tres cámaras

ubicadas sobre las cuerdas, dentro del piano) en unos extensos embudos de madera, por cuyo extremo opuesto sale amplificado el sonido. El dispositivo está construido de tal forma que, por efecto del sonido, las cámaras vibren afectando la claridad de la imagen; a la vez, el sonido -audible sólo en el *output* extremo de la escultura- se ve alterado por la posición inestable, inadecuada de la toma. De esta forma, la obra toma una pieza de la herencia cultural occidental, y genera un espacio de percepción interferido, alterado, el que visión y sonido se deforman mutuamente, a la vez que, por ubicarse su fuente de emisión en extremos opuestos de la escultura, no pueden capturarse en simultáneo.

Como se ha visto, las tecnopoéticas que tomamos en cuestión, articulan visualidades fallidas, sonoridades sucias; en ellas, la inestabilidad, la disfuncionalidad y el error, son conceptos clave que articulan sus propuestas estéticas y conceptuales. Tomando este marco general, se abordarán algunos casos específicos de performances sonoras colectivas.

4. CUERPO E IDENTIDAD. ENTRE EL ERROR Y LA FICCIÓN

COZA es un dúo creativo conformado por Leonello Zambón y Roger Colom, que se plantea como espacio de afectación mutua y trabajo colaborativo en el *hackeo* de arquitecturas tecnológicas y objetos cotidianos. Su fin es explorar los potenciales latentes en los instrumentos, mutando sus características funcionales y organizando encuentros abiertos entre ellos en la exploración de instancias de diálogo, interacción y traducción inexactas.

En una exposición que tuvo lugar en 2014 en la sala donde tiene lugar el ciclo *Matienschön* del Centro Cultural Matienzo, COZA compuso de un ambientación. Consistió en instalaciones estratégicas en el espacio expositivo de dispositivos sonoros generados *ad-hoc* a partir de reproductores de cassetts, radios, micrófonos piezoeléctricos, bandejas giradiscos, *cables*, *entre otros*, se hicieron espacios obras pre-producidas individualmente, entre ellas (en el centro de la sala) *Un Piano*

Fantasma de Zambón: un denominado por él mismo “post-piano sobre ruedas”, que, motorizado y ensamblado precariamente con dispositivos electromecánicos, genera sonidos entrecortados, metálicos, enrarecidos.

Para la inauguración de este evento, Zambón realizó una performance sonora con su piano, acompañado de Nacho Sánchez (teclado intervenido) y Soledad Asurey (voz). Con una base electrónica, distorsiones de voz y efectos rítmicos generados por el choque y la fricción de objetos duros compusieron entornos sensoriales enrarecidos, imaginarios de malfuncionamiento de herramientas útiles en situaciones de ocio y recreación estética. La activación del Piano Fantasma fue repetido por una performance del dúo COZA junto Luciano Giambastiani, Pablo Grinjoy y Antonio Zimmermann meses después, en el marco de la exposición C-31 Lo Contrario De La Magia que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MALBA). Esta vez, el ambiente totalmente blanco del pasillo hacia el subsuelo del MALBA se cubrió de cables extendidos en el suelo y dispositivos sonoros artesanales ensamblados en soportes de madera, que “mancharon” el espacio expositivo generando un ambiente ruidoso, confuso, inarmónico.

El colectivo LzAz (Leonello zambòn y Azucena Losana), por su parte, es un proyecto siempre abierto, un *work-in-progress* infinito, planteado con el fin de generar ruido, vibración,, a través del intercambio y el juego generado en un tiempo concebido siempre libre. Sus diseños incluyen micro-piezas sonoras, proyecciones en espacios públicos, intervenciones de cintas magnéticas y registros en súper ocho.

En la tercera edición del ciclo Exit/salida curado por Victoria Piazza, en el que se expusieron también obras de Guido Ignatti, Gabriela Pino y Ezequiel Verona, LzAz realizó una performance de cierre: Uy! Pst Auch! - LzAz, junto a La Trinchera Ensemble. El espacio expositivo consistía en una gran ambientación en la que se hacían presentes elementos orgánicos como una pila de zanahorias, una pelopincho llena de agua, Juegos de luces y proyecciones sobre el espacio y las paredes, objetos como muñecos de plástico, instalados todos en una compleja dinámica espectral, en la que varios de los elementos, dispuestos sobre mecanismos móviles, generaban en

conjugación con los sonidos entrecortados de los sintetizadores (literalmente, mugre sonora) un escenario ficcional post-apocalíptico, decadente, inquietante, que instaba al espectador a transitar, a iniciar un recorrido en búsqueda de un extraño proceso de re-conocimiento de objetos en extrañados.

Por último, resulta oportuno profundizar en *Los Corpiños Luminosos*, grupo de artistas integrado por Maria Heller, Vero Mercado, Azucena Losana y Caro Andretti. En su performances sonoras, utilizan desde instrumentos tradicionales como bajo y teclado, hasta reliquias tecnológicas como pasacassettes o radios en desuso. Asimismo, se sirven de unos “guantes sonoros”: unos guantes de látex y neopreno, similares a los de lavar los platos –o a los utilizados para trabajos livianos de construcción-, con unos sensores piezoeléctricos que captan la fuerza, presión y velocidad del movimiento y el contacto, traduciéndolo en sonido. Con otros materiales caducos como una radio mal sintonizada a la que van cambiando de dial o de un tocadiscos cuyo fujir manipulan aplicando cambios en el tiempo, ritmo y dirección del disco, generan una sinfonía aleatoria en la que la música pareciera de pronto componerse, encontrar la melodía, para pronto deformarse por la descomposición del accionar armónico de los instrumentos, y manifestar así lo abortado, lo descompuesto, lo disonante, a lo que se suman los movimientos malogrados, anómalos, oscurecidos de las performers. Hacia el final de la presentación, las artistas se colocan unos corpiños metalizados desde los que despiden luces y sonidos. Este gesto incorpora un componente cultural que las vincula al terreno de lo típicamente femenino desde la vestimenta.

Sus ambientes, oscuros, se inquietan con el tenue repiqueteo de una luz roja o con un foco de iluminación directo sobre la figura de la cantante, mientras la misma recita frases sueltas, seleccionadas al azar, de “El libro de los sonidos”, una recopilación de poemas del Perú. Las palabras quedan trucas, mal articuladas, interrumpidas con chillidos e invadidas por los movimientos de un cuerpo que flaquea pero persiste entre meneos tensamente alargados y otros temblorosos, convulsivos. El proyector, ubicado en contrapicado, no sólo implanta un imaginario

visual abstracto y lumínico directo sobre el cuerpo de las integrantes, sino que también define sobre la pared del fondo el poder sugestivo de sus sombras, de sus dobles, el reflejo oscuro de seres truncos, anclados en los estrechos límites de un sí mismo inescrutable.

En conjunto, este repaso general y sin pretensiones de exhaustividad por ciertas prácticas de arte *low-tech* emergentes en la escena porteña, da cuenta de un campo de artistas jóvenes que articulan estéticas precarias, fallidas, entornos perceptivos ampliados, enrarecidos, siempre sucios, cuidadosamente desprolijos. Las *performances* que tomamos como referente, articulan cuadros misteriosos, que dejan muchas veces absorto al público ante la presencia de un imaginario post-apocalíptico en el que pareciera exponerse una post-humanidad superviviente al caos, pero tal vez en vías de desaparición, de desmontaje, de desarticulación. En sus universos ficcionales, se hacen presentes los restos tecnológicos, ya expirados, de un pasado tal vez prometedor pero que ha quedado inacabado.

Llegados a este punto, resulta necesario recordar que el concepto de cyborg se impone en el ámbito académico en base a la reformulación en clave feminista iniciada por Donna Haraway en 1985 (con publicación de su “Manifiesto Cyborg” en el número 80 de la *Socialist Review*) y desarrollada en sus investigaciones de los primeros años de la década del noventa. El Cyborg consistiría en una figura de hibridación planteada por la autora como metáfora de la nueva subjetividad femenina; figura retórica (y proyecto utópico) en la que se daría una alianza estratégica entre lo orgánico y lo inorgánico, orientada a la superación de las limitaciones del humanismo, intrínsecamente machista, patriarcal y falocéntrico. En tanto elemento de una estrategia creativa y crítica para abordar el universo digital como espacio de reorganización de lo social, el cyborg plantearía la refundación del origen, o más precisamente, la superación del mismo: sería un nuevo tipo de identidad, anclada en una corporalidad no-estable, simbólica: el cuerpo se entendería como texto significado, que abre su código para jugar a reescribirse en la construcción de un nuevo mundo, fluido, abierto, subversivo de la lógica totalitaria

de la modernidad.

Y si bien estas obras no se enmarcan dentro de las prácticas feministas, sí pueden ser pensadas como espacios de refundación de un origen tecno-ficcional, que habilitan a pensar en (a jugar con) las posibilidades -hoy fallidas- de otros modos de existencia. Por ello, el clima que se genera en las presentaciones son mayormente lúgubres, ominosos en los términos planteados por Freud (2000 [1919]); es decir, exponen algo que, destinado a permanecer oculto, se reanima, tiende mostrarse. Algo originario que, conocido desde hace tiempo, emerge desde el olvido. Tal vez se trate de la memoria de las promesas de progreso futuro que traían los dispositivos técnicos, calladas, silenciadas, trucas por el peso de la historia. Se evidencia así un abordaje reflexivo de las ansiedades que la tecnología produce en el imaginario social, en el que se hacen también presentes las amenazas de su potencial agresivo, destructor de la naturaleza, del entramado social y de la integridad del cuerpo.

La intención -tanto visual como sonora- de estos colectivos se enmarca en el concepto de *ruido*. Parecieran componer reapropiaciones contemporáneas de aquella rama de la música que ancla sus raíces en los inicios del siglo XX con las propuestas del futurista Luigi Russolo o con el dodecafonismo de Arnold Schönberg, con la idea de silencio introducida por John Cage, y con la tradición del *noise rock* iniciada en los años 60's y entre cuyos mayores exponentes se encuentra *The Velvet Underground*. De esta forma, hacen uso de la distorsión de la voz y de los instrumentos musicales, pero también de una mezcla de carne, de órgano, de piel humana, actuando en medio de extensiones, proyecciones y ampliaciones tecnológicas del cuerpo. Las obras funcionan así como dispositivo de producción y reproducción de un imaginario ficcional que modula nociones post-humanas de la identidad.

No obstante, teniendo en cuenta el avanzado desarrollo alcanzado globalmente en la actualidad por la robótica, la informática y la neurobiología, entre otras disciplinas, las obras parecieran poner de manifiesto las especificidades locales vinculadas al ingreso desigual a la tecnología. Se sirven de aparatos desactualizados,

expirados, reciclados, y desde ellos proponen un acercamiento exploratorio y crítico de sus potencialidades expresivas. En este mestizaje con tecnología marginal, estos cyborg tercermundista se ubicadan en la frontera del desarrollo.

4. **HACKEAR EL DISPOSITIVO (escamoteos en el orden sensible)**

En *Vigilar y Castigar*, Foucault desarrolla cómo a lo largo del siglo XVIII, un conjunto de dispositivos -la arquitectura panóptica, la funcionalización de los espacios habitados, entre otros, además de los regímenes de saber y de verdad en los que profundiza en *Las Palabras y Las Cosas*- funcionan como tecnologías normalizadoras, productoras de cuerpos disciplinados correspondientes al nuevos sujeto histórico de la modernidad, el individuo (productivo, sano, racional).

Advirtiendo la asimetría en las relaciones de poder y el peso implacable de las estructuras sociales y sus organizaciones espaciales estratégicas, De Certeau (1999) observó las posibilidades del débil, que conceptuó como “tácticas del desvío”, la creación de atajos, las prácticas de “escamoteo”, las pequeñas astucias cotidianas, ordinarias.

Las obras que hemos abordados, pueden ser así pensadas como tácticas de uso desviado de los dispositivos tecnológicos. Ante una contemporaneidad articulada como un gran dispositivo hiper-tecnologizado y conectado a nivel global de modelación de cuerpos y procesos subjetivatorios relativamente homogéneos, ordenados, estas prácticas artísticas emergentes escapan al control ideológico por los pliegues del poder inscripto en las tecnologías que han quedado en desuso. Cual *hackers* artesanales, encuentran el error en las máquinas, y desde ellos calan su propuesta estética en las fallas del orden sensible, trazan cartografías ficticias, universos post-humanos en la cuales los cuerpos encuentran la posibilidad de volverse irreconocibles, de resisten a lo delimitado, de experimentar formas de lo aberrante, de lo inútil, de lo ruidoso.

Peter Sloterdijk, plantea la existencia en común de los humanos como un sounscape, como un entorno plagado de ruidos y olor definidos como “paisaje

sonoro”:

una sonosfera que atrae a los suyos como hacia el interior de un globo terráqueo psicoacústico. (...) cada uno de sus miembros está unido con mayor o menor continuidad al cuerpo de sonidos del grupo a través de un cordón umbilical psicoacústico. Y la pérdida de esa continuidad es semejante a una catástrofe. (...) “corresponderse” mutuamente, en este caso, pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos —y en eso consiste, hasta el descubrimiento de las culturas de la escritura y de los imperios, el vínculo social por antonomasia (SLOTERDIJK, 1994, p. 30-31).

De esta forma, ante los mecanismos de control predominantemente visuales (en tanto regímenes de vigilancia in-corporados en cada sujeto), estas producciones artísticas proponen un regreso imaginario a espacios pre-escriturales, a ámbitos dominados por una sonoridad ruidosa, murmurante, sucia, casi gutural que se impone. Conforman atmósferas perceptivas que seducen, que incomodan, que producen afectaciones enrarecidas en los cuerpos.

Judith Butler plantea que:

El cuerpo no es una realidad material fáctica o idéntica a sí misma; es una materialidad cargada de significado (...) y la manera de sostener ese significado es fundamentalmente dramática. Cuando digo dramático me refiero a que el cuerpo no es simplemente materia sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino, de una manera clave, uno se hace su propio cuerpo y, de hecho, uno se hace su propio cuerpo de manera distinta a como se hacen sus cuerpos sus contemporáneos y a cómo se lo hicieron sus predecesores y a cómo se lo harán sus sucesores. (BUTLER, 2004, p. 189).

De esta forma, ante el modelo corporal aportado por los humanoides perfeccionados del paradigma tecno-científico hegemónico, estas obras instalan la *performatividad* de cuerpos fronterizos que, en escenarios ambiguos entre monstruoso y lo carnavalescos, desestabilizan los parámetros del reconocimiento. Así, su “mugre sonora”, la mera existencia de sus estéticas sucias, tienen el poder de crear realidades (ficciones), espacios para un juego más libre de los

comportamientos y del discurso, que permite que los ciborg fallidos, los cuerpos híbridos, mestizos, tomen por un instante -aunque sea imaginariamente- la palabra.

5. LAS VOCES INAUDIBLES

Según hemos visto, en estas *performances* el cuerpo se hace presente, interactúa, vibra, para dialogar con los desechos tecnológicos. Lejos del mero optimismo celebratorio de la técnica como tal, imperante en gran parte de la escena electrónica internacional, componen acercamientos precarios, reflexivos. Componen, así universos en apariencia post-apocalípticos, posteriores al tiempo prometido que nunca llegó. Y en este cruce entre futuros esperados y pasados fallidos, sus escenarios ficcionales proponen indagaciones sobre la identidad. Ambientes perceptivos expandidos, caóticos, propicios para desarticular el orden de lo sensible y agitar esfuerzos de reconocimiento ético-estético.

La elección de materiales “bajos”, si bien de fuerte potencia estilística para la construcción retórica y enunciativa de sus propuestas artísticas, señala no obstante el carácter -de hecho- subalterno de estos *performers*. Sus prácticas de producción tecnopoética, resultan ejercicios de inscripción significativa de su posición en el mundo; y en estos ejes situados, confluyen, en compleja yuxtaposición, discursos artísticos, políticos y tecnológicos.

Llegado este punto resulta oportuno reactualizar la notoria pregunta de Spivak (2011):

¿Puede realmente hablar el individuo subalterno haciendo emerger su voz desde la otra orilla, inmerso en la división internacional del trabajo promovida en la sociedad capitalista, dentro y fuera del circuito de la violencia epistémica (...)? (SPIVAK, 2011, p. 15)

Según la autora, el sujeto subalterno del tercer mundo no tendría posibilidades de articular un discurso propio porque no le ha sido concedida una

posición de Sujeto desde el cual expresarse a sí mismo y a su relación con el mundo; porque su cuerpo ha sido disciplinado y su narrar invalidado por las instituciones de saber y poder que, de esta forma, han silenciado su voz y reprimido sus gestos. con el ejercicio de la “violencia epistémica”. Su respuesta es entonces negativa, y esto se debe a que entiende que la subalternidad es el lugar de la diferencia; una diferencia no homogénea y que por eso mismo no es generalizable ni identificable; una diferencia afónica, imposible de ser enunciada. Y en estrecho vínculo con ciertas proposiciones de Spivak, los desarrollos teóricos de Rancière pueden resultar útiles para comprender la potencia intestinal, la micropolítica desestabilizadora de estas obras y su “suciedad” sonora.

Rancière [2009 (2002)] sostiene que el nudo original de lo comunitario es el desacuerdo, el litigio, la distorsión fundamental. Una división fundada en una apropiación, por parte del pueblo, de una cualidad declarada común (el principio de la igualdad entre todos) como cualidad propia. Es decir, lo social se basaría en una identificación de cada uno de los que toman parte por homonimia con el todo de la comunidad, pero en nombre de un daño originario: el de la existencia de una parte de los que no tienen parte en nada, de los excluidos que no entran en el cálculo del todo. De esta forma, la política sería un cómputo erróneo en las partes que componen el todo social, un orden de los cuerpos que define las divisiones entre modos de hacer, decir y ser, asignados a cada uno de esos cuerpos, y que por lo tanto divide el espacio de lo sensible haciendo que algunos cuerpos sean visibles y otros no, y que algunas palabras sean pertenecientes al discurso mientras otras sean percibidas sólo como ruido.

En este sentido, el autor plantea que en toda sociedad hay una distribución simbólica de los cuerpos, que establece una diferencia entre aquellos de quienes hay un *logos* y aquellos de quienes no lo hay. De este modo, los subalternos (el autor se refiere a los plebeyos):

(..) no hablan porque son seres sin nombre, privados de *logos*, es decir de

inscripción simbólica en la ciudad. Viven una vida puramente individual que no transmite nada sino la vida misma, reducida a su facultad reproductiva. Quien carece de nombre no puede hablar. (RANCIÈRE, 1996, p. 38).

Y en este sentido, para expresarse, no les queda más que imitar la voz articulada, produciendo intentos significantes que sólo generan ruido. Y este ruido, este murmullo, este bullicio, sería el que dinamiza la política:

Hay política porque el *logos* nunca es meramente palabra, porque siempre es indisolublemente la *cuenta* en que se tiene esa palabra: la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta. (RANCIÈRE, 1996, p. 37)

La política consistiría entonces en el conflicto acerca de la existencia de un escenario en común, como así también en la disputa acerca del reconocimiento de quienes están en él y de la calidad de su presencia. La misma tendría en común con la estética el hecho de que configuran experiencias que abren espacio a nuevos modos de sentir e introducen formas nuevas maneras de hacer y de pensar, nuevas formas de subjetividad, definiendo un espacio común de lo simbólico (a través de la incorporación de lo que antes no era más que ruido al discurso articulable), e identificando a los sujetos que pueden tener parte, volverse visibles, acceder al *logos*.

Sirviéndonos de esta idea, es posible comprender a estas obras como espacios tecno-ficcionales de emergencia de sujetos subalternos, es decir, de seres (aún) sin nombre y sin palabra, inombrables en cuando a sus cualidades específicas y mudos en cuando a una voz propia. Desde sus estéticas sucias, desde su mugre sonora, desde sus afectaciones corporales y sus atmósferas visuales enrarecidas, emerge la historia de los futuros no consumados, de las potencias de liberación silenciadas. Su memoria, tallada en los desechos tecnológicos, atenta contra el orden sensible: incomoda los mecanismos del reconocimiento, con el eco del murmullo, siempre latente, de otros futuros posibles.

6. REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este trabajo, se han abordado un conjunto de prácticas de arte electrónico, que emergieron en los últimos años en la Ciudad de Buenos Aires.

Si bien se inscriben en el marco de una tendencia global que, desde la caída del gran relato humanista de la modernidad, se afana cada vez más profundamente a redefinir el concepto mismo de “ser humano”; lo realizan desde una especificidad local subdesarrollada, decadente, en el que los vestigios esperanzadores del pasado (los restos de artefactos tecnológicos obsoletos) anuncian un destino incierto.

Cuerpos híbridos, con identidades imprevistas, inesperadas, inclasificables, erróneas. Ciborgs que instalan una perversidad semántica de la duda: duda acerca de qué hacen, acerca de cómo se comportan, de cuáles son las intenciones de esos cuerpos inarmónicos de gestos turbios. Desde la visualidad y los sonidos, sus *performances* abren un procedimiento abierto, inconcluso, una estética del desarme, una apuesta por lo inestable, por lo contingente, por lo desfigurado. Generan narrativa entrecortada, que evocan construcciones tan lábiles como desproporcionadas de la identidad. Y desde esta resistencia a lo delimitado, a lo definitivo, plantean señas identitarias impuras, deformes, que desde su anormalidad despiertan las fantasías monstruosas de la pérdida de filiación. Sus micropolíticas aberrantes, organizan afectaciones corporales de las que emergen estéticas sucias. Y en su resistencia a la normalización, generan tácticas desestabilizadoras de la idea de que el orden que estructura la dominación no sabe de *logos* que pueda ser articulado por seres privados de él.

Anclan así su presencia precaria y ruidosa de entornos perceptivos *low-tech* que no se ajustan al modelo hegemónico del cyborg, y así (desde su mestizaje entre cuerpo orgánico y usos desviados, fallidos, de tecnologías obsoletas) ponen de manifiesta la distorsión, el enfrentamiento de dos mundos alojados en una sola realidad: aquella en el que son (de hecho, están) y aquella en el que no son (no pueden ser claramente reconocidos), a la vez; como así también la contradicción de dos

lógicas simultáneamente presentes en el lugar que habitan: la del orden y la de su inadecuación dentro de él.

Producen así, una perforación en la configuración sensible del orden de los cuerpos y de los lugares y modos de hacer asociados a ellos. Sugieren así una desidentificación de su voz, de su cuerpo, un extrañamiento abyecto respecto del entorno. Y desde esta resistencia a la identificación, articulan imaginaria y formalmente lo que de hecho son: ruido. Murmullos, chillidos, distorsiones... gestos genuinos de una existencia inadecuada, que insta a ejercitar desde ella una búsqueda del reconocimiento.

REFERENCIAS

ALONSO, Rodrigo. *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires, Luna Editores: 2015.

BRAIDOTTI, Rosi: *Sujetos nomades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires – México: Paidós, 2000.

BRAIDOTTI, Rosi : *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa, 2004

BRAIDOTTI, Rosi: *La Posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.

BUTLER, Judith : *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2012

CALABRESE, Oscar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra: 1987.

DUBOIS, Philippe. “Maquinas de imagen: una cuestión de línea general”, en: *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires, Libros del Rojas – UBA: 2001.

FLUSSER, Vilem: *Hacia una filosofía de la fotografía*. Mexico, Trillas: 1990.
Disponible en:

https://monoskop.org/images/8/8d/Flusser_Vilem_Hacia_una_filosofia_de_la_fotografia.pdf

- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores: 2002.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI: 2008.
- HARAWAY, Donna: “Manifiesto Cyborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado”, 1984. Disponible en:
http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf
- JASSO, Karla: *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas*. México, Universidad Iberoamericana: 2008.
- KOZAK, Claudia (ed.): *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra: 2012.
- MACHADO, Arlindo: *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Libros del Rojas: 2000.
- RANCIÈRE, Jaques: *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión: 1996
- SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión: 1992.
- SHIANCHI, Alejandro. *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*. Buenos Aires, Elaleph.com: 2014. Disponible en:
http://ucine.edu.ar/ebooks/El_error_en_los_aparatos_audiov_Schianchi_Alejandro.pdf
- SIBILIA, Paula: *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica: 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty : “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, en *Orbis Tertius*, año 3 no. 6, p. 175-235, 1998. Disponible en:
http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

SLOTERDIJK, Peter: *En el mismo barco*. Madrid, Siruela: 2002.

SLOTERDIJK, Peter: “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología”. 2000. Disponible en:

http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T12_Docu1_Elhombreoperable_Sloterdijk.pdf

Recebido em 16/08/2017.

Aceito em 26/09/2017.