

## Ejercicios de la memoria en dos obras Low-Tech

Nadia Martin<sup>1</sup>

### Introducción

Las siguientes páginas proponen el análisis de dos obras de arte argentino contemporáneo: *Rostros* de Leonardo Nuñez y *Sin título* de Alejandro Schianchi. Ambas fueron creadas en 2006 para ser exhibidas ese mismo año en la muestra “Ejercicios de memoria: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)” que tuvo lugar en el MUNTREF, sede Caseros. Con la curaduría de Gabriela Golder y Andrés Denegri, la muestra reunió obras de video, instalaciones, fotografías y composiciones electroacústicas de dieciséis artistas convocados para meditar sobre la memoria a través del arte tecnológico, con motivo de cumplirse treinta años del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

Las dos obras que se toman como material de análisis, realizadas por jóvenes artistas nacidos durante la última dictadura militar, comparten el hecho de trabajar con imágenes ya emblemáticas, sedimentadas en la memoria colectiva, que refieren a aquel período: el registro del primer discurso televisivo de Videla (Schianchi) -aspecto oficial del período- y los retratos fotográficos de desaparecidos (Nuñez) -su reverso oculto, pavoroso. Tienen en común además el hecho de trabajar con materiales *low-tech* no sólo como soporte material sino como eje central de su exploración estética, cognitiva y conceptual.

De esta forma, hacen mella en la paradoja de representar un período traumático de nuestra historia, desde una imaginación técnica que hace uso de visualidades fallidas, pantallas obsoletas, mecanismos pobres. Se observa así que, en función de su condición ambigua entre el registro que archiva y certifica una época y la imaginación que la recrea y resignifica, entre la infalibilidad presupuesta a la tecnología y su falla inherente, entre lo sedimentado en la memoria y aquel resto experiencial que siempre queda inasible, estas obras trabajan con la des/re-composición de los documentos y con representaciones precarias, organizando propuestas sensibles para practicar la memoria.

Este acercamiento se dirige a comprender las coordenadas ético-estéticas de sus propuestas de reconstrucción de una memoria histórica específica, localizada; desentrañar sus tecnopoéticas, comprendiéndolas como gestos dirigidos desde la contemporaneidad argentina a la lectura de un pasado traumático que se proponen tramitar imaginariamente.

### Memoria histórica y representación artística

Todo análisis referido a obras de arte contemporáneas que reflexionen sobre pasados traumáticos, tiene un compromiso inexcusable respecto de una doble mención teórica. La primera de ellas alude al extenso debate acerca de la crisis de la representación, abierto por la célebre inquietud de Adorno acerca de si es posible la poesía después de Auschwitz. La inefabilidad de las experiencias de la guerra y los campos de concentración, agitaron preocupaciones vinculadas al planteo psicoanalítico acerca de que los traumas no elaborados tienden a retornar involuntariamente a través de la repetición. Es así como se instala la paradoja de un inapelable respeto por el silencio de los supervivientes en su imposibilidad de comunicar el horror, conviviendo con la importancia del decirlo y mostrarlo para evitar, según planteara de Agamben (2000), “adorarlo en silencio”. La

---

<sup>1</sup> Nadia Martin es Licenciada en Cs. de la Comunicación (UBA) y tesista de la Maestría en Curaduría de Artes Visuales de la UNTREF. Actualmente cursa sus estudios de Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) en el marco de una Beca Interna CONICET-IIAC/UNTREF, en la que se aboca al análisis de los modos de representación del cuerpo humano en el arte tecnológico argentino. Es integrante del proyecto de investigación “Consumos culturales: creadores, espectadores, poseedores y gestores (siglos XX y XXI)”, dirigido por la Dra. Talía Bermejo. Como actividad extra-académica, dirige el proyecto “Enroque”, un taller de Artes Visuales para jóvenes en situación de calle y recuperación de adicciones en la villa 1.11.14.

representación sería así necesaria para reconstruir la memoria histórica, ejercicio que implicaría una relectura crítica del pasado orientada al proyecto futuro de no reiterarlo. Didi-Uberman (2004) destaca por su parte que “para recordar hay que imaginar”, reafirmando el valor de la imagen no sólo en su capacidad de devenir en documento y registro de una época, sino también como material signifiante que, en su propia modulación, permite tramitar a nivel imaginario y de forma crítica el duelo colectivo.

Por otro lado, e íntimamente entrelazado con el punto anterior, resulta menester referir al concepto de posmemoria que se genera frente a la paulatina e ineludible desaparición física de los supervivientes del Holocausto. Ante la ausencia del testimonio directo, del relato del testigo en tanto prueba de los hechos, se vuelve aún más necesaria la producción cultural de recuerdos que garanticen la continuidad de la transmisión. Y de esta forma, la construcción de registros materiales e interpretaciones críticas pasarían a estar a cargo de las nuevas generaciones. Esta condición heredada frente a la historia colectiva, estimuló una discusión teórica inaugurada por Marianne Hirsch (1997) y desarrollada en el ámbito anglosajón de los *Memory Studies* respecto de la posmemoria en tanto estructura performativa de transmisión intergeneracional basada en la ausencia de una relación indexal (es decir, física y secuencial) con los hechos. De esta forma, la memoria necesariamente mediada de las nuevas generaciones, estaría marcada por la fragmentación y por una búsqueda autorreferencial y profundamente subjetiva del impacto de la historia de los antecesores en la historia personal. En el ámbito local, Beatriz Sarlo (2005) desplegará una aguda crítica a la eficacia teórica y la especificidad distintiva del término, como asimismo a su uso en contextos no referidos exclusivamente a la problemática del Holocausto. Para la autora, toda narración del pasado consistiría finalmente en una representación (algo dicho en lugar de un hecho); la fragmentariedad no sólo sería común a la memoria en sí misma, sino también a nuestro tiempo histórico caracterizado por la caída de los grandes metarrelatos y el signo de lo “post”; finalmente, la mediación sería un rasgo general de la cultura massmediática, pero también de la práctica histórica, en tanto siempre se recurrió al uso de documentos, testimonios y material de archivo. De esta forma, la única característica que delimitaría la propiedad del concepto de posmemoria, en caso que lo hubiera, sería su aplicación en el ámbito disciplinario de los estudios culturales relativos al Holocausto. Por lo tanto, no sería para la autora un concepto plausible de ser compulsado en el contexto local.

La tesis de Sarlo se enfrenta ante el hecho de que tales debates iniciados por la experiencia del Holocausto, resonaron con su espesor en diferentes latitudes donde sirvieron a la discusión acerca de cómo recuperar y estudiar contextos históricos excepcionales a partir de la nueva producción cultural y artística. Tal como notara Andreas Huyssen (2002), los “pretéritos presentes” se han instalado como una preocupación central de la cultura y la política a nivel planetario, conformando un período colmado de conmemoración y nostalgia que el autor caracteriza como “boom de la memoria”. Así, en el ámbito local, la más prolífica de estas indagaciones acerca del vínculo entre memoria, duelo y representación, refiere a la última dictadura militar y a los estragos producidos por la desaparición forzada, la detención clandestina, la tortura, el asesinato y la manipulación mediática unida al secreto cotidiano en que se sumió la sociedad civil. En este contexto, las obras de arte y su materialidad sensible para generar sentido consisten en un terreno fértil para analizar fragmentariamente cómo la sociedad contemporánea elabora imaginariamente sus traumas históricos.

La muestra “Ejercicios de memoria: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)” articulaba en su propuesta curatorial una posición manifiesta respecto al problema de la posibilidad/imposibilidad de la representación del horror. Tal como sostienen Golder y Denegri en el texto de apertura del catálogo:

“Hay testimonios, como hay documentos, fotografía, sonido, imagen en movimiento. No se trata de representar cuando el problema en cuestión está documentado. Hay certezas, incluso sobre la incertidumbre que dejan las

ausencias. Aquí las imágenes no remiten. No transmiten el desafío de la representación del horror. Se presentan como material de procesos reflexivos. [...] Ya vimos, ya sabemos. Eludir la dureza de la imagen naturalista no habilita la negación ni justifica sentirse satisfecho con la evidencia, debe ser más bien el inicio del trabajo. Hacerse cargo del problema sería el comienzo necesario del proceso estético” (Golder y Denegri, 2007: 6)

De esta forma, haciendo uso de la evidencia histórica, del documento legado y del material de archivo, las muestra no se proponía *presentar* ni *representar* el horror en sala, sino más bien desplegar ensayos críticos que a través del cruce entre arte y tecnología, permitieran reflexionar sobre el horror, cuestionar la memoria, inquietar la mirada. La médula de las obras, así, no consistía tanto en la temática política como la búsqueda de efectos políticos a partir de la elucubración estética. El Rector de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Anibal Jozami, en su discurso de inauguración de la muestra, explicitaba por su parte la postura con la que la institución asumía la necesidad de que las nuevas generaciones continuaran este legado histórico:

“Esta muestra [...] no es sólo una muestra artística sino que es también una profunda expresión política que ha sido la forma que eligió la universidad para marcar su adhesión, para marcar su participación, en esta serie de actos que se vienen haciendo para lo que ocurrió hace 30 años en la sociedad argentina. [...] La memoria corre el riesgo de ser sólo un ejercicio para los mayores, para aquellos que vivieron determinadas épocas y que lo recuerdan. Y un problema en la construcción de las memorias nacionales, un problema en la evolución de muchos países ha sido la imposibilidad por parte de las generaciones mayores de trasladar su problemática, de trasladar esa memoria que habían vivido con el sentido con que la habían vivido a las generaciones más jóvenes de la sociedad. Creemos entonces que el hecho de que este ejercicio de la memoria, que este rescate de la memoria que nosotros hemos planteado, haya sido hecho por los jóvenes, tiene justamente la importancia de que es un rescate de la memoria hecho por aquellos que no vivieron los hechos que estamos recordando, pero que desde la perspectiva de la historia están manifestando, están expresando, su voluntad de repudiarlos.” (Jozami, 2006)<sup>2</sup>.

Considerando este marco conceptual general dentro del cual se establece y con el cual dialoga la muestra, se ahondará en dos de las obras allí expuestas. Las mismas tienen en común el estar realizadas por creadores nacidos en tiempos de dictadura, pero sin vinculación familiar directa con los hechos traumáticos de la época. Se trata así de jóvenes artistas que se implican en la reconstrucción del período pero que (a diferencia de la producción de una generación de artistas - sobre todo, cinematográficos- contemporáneos a ellos, cuya obra suele ser identificada como “de posmemoria”) no inician la búsqueda subjetiva y autorreferencial que es marca generalmente recurrente de aquella generada por los herederos directos del horror, los hijos de desaparecidos (como el ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto o el filme *Los Rubios*, de Albertina Carri, por citar sólo dos ejemplos paradigmáticos). De esta forma, partiendo de imágenes típicas de aquel período, arraigadas en la memoria colectiva, y a través del uso de *low-tech*, reflexionan acerca de las características mismas -fragmentación, precariedad, parcialidad, inestabilidad- de todo proceso la memoria.

---

2 Jozami, Anibal. Discurso de apertura de la muestra. Registro en video facilitado generosamente por UNTREFMedia

## Memorias precarias. Dos obras de low-tech

### Sin título

Alejandro Schianchi es un artista argentino nacido en noviembre de 1980. Con formación técnica, cinematográfica y en teoría estética, se dedica a la docencia, la investigación y la producción de arte tecnológico. Su obra se empeña insistentemente 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.” (Shianchi, 2014)

Enmarcada en este proyecto global, la obra *Sin título* de 2006 consiste en una videoescultura instalada en un pedestal de cerca de un metro, que consta de un televisor la década de 70 (blanco y negro, de tubos de rayos catódicos y pantalla de vidrio convexa) ensamblado con un reproductor de video que emite el primer discurso en cadena nacional de Jorge Rafael Videla, realizado el 24 de marzo de 1976. El aparato híbrido, fusión de ambos dispositivos, está despojado de su carcasa, por lo que deja en evidencia los mecanismos técnicos en funcionamiento. La cinta magnética (también a la vista), de treinta minutos de duración y en repeat automático, irá degenerándose con el correr del tiempo de encendido, debido al roce constante contra el cabezal, a la vez que por fallas que pudieran ocurrir por acción del polvo, la luz, la intervención “imprevista” del público y otros desperfectos producidos por la falta de resguardo de los mecanismos ante agentes externos.

La desnudez de los mecanismos técnicos, su exposición, resulta una condición discursivas fundamental en la propuesta conceptual de la obra. Vilém Flusser había advertido en su renombrado libro *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.

Pero fundamentalmente, la obra plantea un ensayo acerca de las cualidades mismas de la memoria. En su dimensión objetual, física, se presenta como una máquina de memoria particularmente frágil. Sin gabinete, el fragmento de historia que reproduce (aquel primer bando de Videla al mando del gobierno de facto), queda desprovisto de resguardo frente al desgaste y la distorsión. De esta forma, el indeterminado efecto de error, los saltos en el barrido, las conexiones inestables, la variación de la cinta, no sólo perturba a la percepción cotidiana respecto de la tecnología como algo eficaz, exacto e indefectible, sino que plantea una dimensión metafórica que alude a la memoria misma como algo defectuoso, abierto a elementos del azar, a determinaciones múltiples, a la falla, a la parcialidad, al deterioro. Sentido que queda reforzado por el hecho de que la pieza, en vez del sonido original del discurso, emite una apenas audible interferencia, que cobra la

apariencia de un murmullo; y que la visualidad lluviosa, gastada, de baja calidad del añejo registro, posee en sí misma la potencia poética de remitir a un pasado ya lejano, confuso, tan estremecedor como deleznable, que exige esfuerzos inquietantes a la memoria.

En un comentario sobre la obra, desarrollado en una nota publicada en el Suplemento Ñ de Clarín, Alberto Giudici indicaba que la cara del dictador se iba borrando “como si la tecnología fuera una memoria regresiva capaz de hacer justicia”<sup>3</sup>. En la misma línea, Fernando García sostenía desde la misma revista que “Es una venganza única: el dictador fascista traicionado por la misma tecnología que lo encumbró. Verlo apagarse, volverse arena electrónica es un éxito de nuestro tecno arte”<sup>4</sup>. Si bien esta perspectiva ofrece claves particulares para una primera lectura de la propuesta conceptual que Schianchi desarrolla en esta pieza, omite que la misma talla su potencia expresiva en la evidencia de la fragilidad del recuerdo. De esta forma, más que proponer una ficción técnica que borra un capítulo de horror en nuestra historia, nos advierte de la gran endeblez que tienen los recuerdos, y de los peligros que esto conlleva: si la tecnología, que aparentemente jamás fallaría, falla; si incluso el registro material, se erosiona; entonces debemos cuestionar nuestras certezas visuales y verdades talladas en la retina, conocer en detalles los mecanismos de la memoria y las cualidades del olvido, pues sólo siendo conscientes de nuestras propias inconsistencias, podremos proteger el recuerdo de lo que juramos no olvidar.

## **Rostros**

Leo Nuñez es un artista nacido en 1975 en Capital Federal, donde vive. Con estudios en Sistemas e Imagen y Sonido, actualmente es docente universitario e investigador en Artes Electrónicas. Como artista, desde el cruce entre arte y tecnología, despliega indagaciones sobre temas como la percepción, la identidad y la memoria, con un uso prácticamente artesanal de tecnologías de fácil acceso.

*Rostros* una instalación interactiva realizada con la colaboración de Laurence Bender y Lucía Kuschmir. La obra consiste en un televisor de tubos antiguo en cuya pantalla redondeada se muestran los retratos fotográficos de personas desaparecidas durante la última dictadura militar. Una cámara (oculta en el emplazamiento) captura imágenes del rostro de los espectadores, las procesa y las inserta en la pantalla junto a los paradigmáticos retratos. De esta forma, el sistema técnico los vuelve partícipes de la obra: sujetos y objetos, a la vez, de su propia mirada y de la mirada de los pares, entrando en un juego de reconocimientos cruzados.

Tal y como indica Ana Longoni (2010), dentro de las estrategias creativas desplegadas por las Madres de Plaza de Mayo y familiares de desaparecidos para la generación de símbolos que identifiquen y cohesionen los reclamos, una de las primeras que surgió a principios de la dictadura, fue el recurso del retrato. Según sostiene la autora, cada uno de los retratos pasó progresivamente a adquirir la potencia representativa de todos los desaparecidos, llegando a convertirse en una forma estereotipada, cristalizada en la experiencia social, de recuerdo y reconocimiento inequívoco de la época. En este sentido, la obra de Nuñez plantea una búsqueda de quién está dentro y quién está afuera, generando una confusión de roles que exige del público un esfuerzo de atención consciente, un reconocimiento de qué cuerpos son visualizados, de distinción, en el que se identifica cuáles están presentes materialmente y cuáles siguen desaparecidos. Es decir, asigna a la mirada una misión activa de búsqueda y reconocimiento. En palabras del mismo artista:

“Inmersos en un sistema en el que, por sólo estar, ya somos parte, lo único que falta es decidir qué posición ocupamos dentro del mismo. Y ésta es la mayor de las búsquedas, la de uno mismo como punto de partida para la búsqueda del otro. Escondidos entre los recuerdos, los desaparecidos no pueden regresar a donde

---

3 GIUDICI, Alberto. Clarín, Suplemento Ñ, 08/04/2006, Pág 30.

4 GARCIA, Fernando. Clarín, Suplemento Ñ, 20/05/2006, Pág 32, 33.

nunca se han ido.”<sup>5</sup>

Machado (2000) observa que vivimos un orden cultural en el que las nuevas tecnologías “visiónicas” configuran circuitos de vigilancia en los que todo individuo pareciera sospechoso. Que el espectador sea sorprendido con su rostro incluido entre los rostros identificados y perseguidos como peligrosos o culpables durante la dictadura, concientiza sobre la potencialidad de control inherente a los desarrollos tecnológicos. Sin embargo, el sistema de reconocimiento morfológico y procesamiento de la imagen elegido (un programa también ya obsoleto en 2006, denominado *eyes wave*) implica una intención estética y crítica: por la sencillez y limitación de su desarrollo, el programa tenía muchos errores -no proyectados en la idea original de la obra-, lo que ocasionaba que las figuras erróneas (una pelota, una persona de espaldas, etc) pudieran quedar atrapadas en la pantalla. Ante esto, resulta crucial destacar que la participación del espectador no es voluntaria: el sistema controla la imagen y selecciona aleatoriamente los rostros que visibiliza, de modo que los presentes en sala que pasan a formar parte efectiva de la obra, lo hacen de manera pasiva. Con esta condición, *Rostros* sugiere que de forma activa o pasiva, visible o invisible, errónea o justa, se es siempre parte del sistema. Sacude así el argumento extendido del desconocimiento del horror y la inocencia por parte de la sociedad civil durante la última dictadura militar, al insistir en la responsabilidad que implica el mero hecho de formar parte del período y su historia.

La obra de Nuñez reutiliza así imágenes emblemáticas de nuestra historia (retratos de desaparecidos), y mixturiza aleatoriamente fragmentos visuales de diverso origen, manipulando la imagen del espectador para hacerlo participar, ficcionalmente, de la historia de los desaparecidos. La interfase de la obra se presenta así como una memoria inestable y en constante transformación, que retiene algunos fragmentos y olvida otros. Realiza así operaciones propias de lo que Machado (2000) llama las “poéticas tecnológicas” de nuestro tiempo (zapping, videoclip, literatura tridimensional), basadas en una lógica fragmentaria, híbrida, virtual, no-narrativa, apta a la búsqueda de simultaneidad entre posibilidades. Y para ello, el uso de *low-tech* tiene una potencia expresiva específica: los rostros desaparecidos parecieran retornar del pasado; lluviosos, rallados, con “mala señal”, se desvanecen y reaparecen junto a los rostros presentes, tomados en sala, dentro de un televisor añejo, blanco y negro, que remite a otra época. Así, diversas temporalidades se entrecruzan en una visualidad melancólica que surge de los restos tecnológicos del pasado, la ausencia de carne (el retrato como único “resto” del cuerpo desaparecido) y la presencia del cuerpo del espectador, igualado, en el mismo espacio que el otro ausente.

## **Reflexiones finales**

### **Nuevas formas del reconocimiento y uso específico de *low-tech***

Desde el desarrollo de las nuevas tecnologías y específicamente con el cambio morfogénico de la imagen en los dispositivos digitales, los parámetros de la experiencia perceptiva y los mecanismos del reconocimiento han sido dislocados: “Poco a poco hemos perdido la lógica de la significación que le dabamos a cualquier objeto desde la simple apariencia; la significación ya no se otorga tan sólo a través del reconocimiento visual puesto que cualquier objeto puede tener infinidad de formas que no corresponde con la idea predeterminada que tenemos de ellos.” (Jasso, 2008: 46).

Esto se debe a que, como sostiene Manovich (2006), la imagen digital, por estar codificada matemáticamente y poseer una estructura modular, es constitutivamente variable, mutable. La ruptura en la unidad (continuidad) de la imagen (analógica) otorga así al artista posibilidades *reales* de manipulación e intervención del material visual. A nivel global, es posible notar una hegemonía absoluta del lenguaje digital en todo proceso comunicativo, y la explosión de un arte contemporáneo hipertecnologizado. Al respecto, Rodrigo Alonso advierte:

---

5 Entrevista realizada por Emiliano Causa para MEDIALAB CCEBA, página 18. Disponible en: [http://www.cceba.org.ar/v3/pdf/revista\\_254.pdf](http://www.cceba.org.ar/v3/pdf/revista_254.pdf)

“La base sociopolítica de las tecnologías contemporáneas se despliega incluso en sus manifestaciones estéticas, induce valores y sentidos que laten al interior de las producciones y prácticas artísticas tecnológicas. El artista debe aprender a lidiar con ella si no quiere transformarse en el cómplice involuntario –como el curador de la *Documenta 12*– del sistema en el que inevitablemente está inmerso, a pesar de sus esfuerzos por separarse de él. La carga tecnológica de una pieza de arte electrónico conlleva unas valoraciones sobre el mundo actual, su cartografía geopolítica y sus dimensiones de poder, que no pueden pasarse por alto. Éstas aparecen con más evidencia cuando la tecnología se enarbola como protagonista” (Alonso, 2011: 6)

La veneración de la técnica como medio y fin en sí mismo instalada en gran parte de la escena artística contemporánea, sería así un resabio del culto a la novedad moderna, como asimismo una aliada de la tendencia a la superproducción y renovación constante de productos que impera en el mercado (y, se podría agregar, actuaría en sinergia a la estetización de todos los niveles de la vida planteada por Vattimo). En este sentido, Alonso sostiene que la *low-tech* ofrece un gesto cuestionador del universo hipertecnologizado, por el contraste que implica su mera presencia (de hecho, el mismo Rector de la UNTREF en el discurso de apertura de la exhibición admitía que se trataba de una “muestra que puede tener algún desperfecto técnico, porque evidentemente los presupuestos con la que la hicimos no tienen nada que ver con los presupuestos que se hacen en otros lados del mundo”). Pero además, continúa el autor, constituye una resistencia a la actitud del desapego material y emocional al que nos propulsa el reemplazo tecnológico continuo. 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.

Este recurso de la *low-tech* implica un vínculo con la ideología del *open source*, con la cultura colaborativa: el uso de materiales “cercaños” puede servir de inspiración para la copia o perfeccionamiento casero por parte de otros. Pero también, y por sobre todas las cosas, evidencia una situación de hecho en nuestro país: la participación marginal en la producción y el acceso a los desarrollos tecnológicos globales. Así, las obras que analizamos, plantean un acercamiento a la problemática de la memoria, que implica ejercicios de reconocimiento visual, desde un particular uso del instrumental técnico y estético disponible. 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 de la radio se lanzaban a la construcción casera de aparatos tecnológicos, encontrando dentro de la precariedad sus condiciones de posibilidad de acceso a 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. Y estos artistas parecieran actualizarla no tanto para imaginar un futuro como para releer el pasado desde una configuración tecnopoética muy específica.

De esta forma, en plena era de la imagen digital y la manipulación de los códigos, en los que la crisis de la identidad y la lógica del reconocimiento se acompaña por el insistente proyecto de vigilancia y control, los artistas recurren a restos tecnológicos del pasado, para expresar la fragilidad del recuerdo humano, las fallas, las distorsiones, como asimismo sus posibilidades de imaginar, tramitar, recuperar. Propuesta conceptual y tecnológica convergen así con sus cualidades específicas,

para configurar en conjunto el sentido de sus obras.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo Que Queda de Auschwitz. El Archivo y el testigo. Homo Sacer III*, (Valencia: Pre-Textos).
- Alonso, Rodrigo. 2015. *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. (Buenos Aires: Luna Editores).
- Calabrese, Oscar. 1987. *La era neobarroca*. (Madrid: Cátedra).
- Denegri, Andrés y Golder, Gabriela (Comps.). 2007. *Ejercicios de memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del Golpe (1976-2006)*. (Caseros: Eduntref).
- Didi-Uberman, Georges. 2004 (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, (Barcelona - Buenos Aires - México: Paidós).
- Dubois, Philippe. 2001. "Maquinas de imagen: una cuestión de línea general", en: *Video, Cine, Godard*. (Buenos Aires: Libros del Rojas - UBA).
- Feierstein, Liliana y Zylberman, Lior (Eds.) 2016. *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina* (Sáenz Peña: Eduntref)
- Huyssen, Andreas. 2002. "Pretéritos presentes, medios, política, amnesia". En *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. (México: Fondo de Cultura Económica).
- Jasso, Karla. 2008. *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas*. (México: Universidad Iberoamericana).
- Kozak, Claudia (ed.). 2012. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- La Ferla, Jorge. (comp.). 2000. *De la pantalla al arte transgénico*. (Buenos Aires: Libros del Rojas).
- Longoni, Ana. 2010. "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos", en: Crenzel, Emilio (coord.), *Los desaparecidos en Argentina*, (Buenos Aires, Biblos). p. 43-63. Consultado en: [http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall\\_25\\_%20analong.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf)
- Machado, Arlindo. 2000: "Máquina e imaginario" y "repensando a Flusser y las imágenes técnicas", en *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. (Buenos Aires: Libros del Rojas).
- Manovich, Lev. 2006. "Qué son los nuevos medios", en *El lenguaje de los nuevos medios* (Buenos Aires: Paidós).
- Oliveras, Elena (Ed.) 2013. "Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas" (Buenos Aires: Emece)
- Quílez Esteve, Laia. "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional" en *Historiografías*, 8 (Julio-Diciembre, 2014): pp.57-75. Consultado en: <http://www.unizar.es/historiografias/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>
- Sarlo, Beatriz. 1992. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. (Buenos Aires: Nueva Visión).
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: cultura, memoria y giro subjerivo*. (Buenos Aires: Siglo XXI editores)
- Shianchi, Alejandro. 2014. *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*. (Buenos Aires: Elaleph.com) Consultado en: [http://ucine.edu.ar/ebooks/El\\_error\\_en\\_los\\_aparatos\\_audiov\\_Schianchi\\_Alejandro.pdf](http://ucine.edu.ar/ebooks/El_error_en_los_aparatos_audiov_Schianchi_Alejandro.pdf)
- Steimberg, Oscar. 1993. *Semiótica de los medios masivos*. (Buenos Aires: Atuel).
- Sibilia, Paula. 2013 (2005). *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. (México: Fondo de cultura económica).
- Verón, Eliseo. 1993 (1987). *Semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. (Barcelona: Gedisa).