

DIRECCIÓN DE POSGRADOS

Interfaz Inversa (i_i)

The Intern: Es la técnica la que es un órgano

*Tesis presentada para obtener el título de Magíster en Tecnología y Estética de las Artes
Electrónicas de la
Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)*

AUTOR: Juan José Miceli (DNI 21954929)

DIRECTOR/A: Andrés Rodríguez

CODIRECTOR/A: Mariela Yeregui

Fecha de defensa/aprobación: Día, Mes y Año | Buenos Aires, Argentina

-



“oh mi cuerpo, haz de mí alguien que nunca deje de preguntar”

Franz Fanon

“estas cosas jamás existieron pero ocurren siempre”

De los dioses y los hombres
Salustio

“El paisaje de mis días parece estar compuesto, como las regiones montañosas, de materiales diversos amontonados sin orden alguno. Veo allí mi naturaleza, ya compleja, formada por partes iguales de instinto y de cultura. Aquí y allá afloran los granitos de lo inevitable: por doquier, los desmoronamientos del azar.

Memorias de Adriano
Marguerite Yourcenar

Resumen

Interfaz Inversa (i_i) es un trabajo genealógico que propone la práctica artística -vinculada con el movimiento, el modelado y la instalación en sentido amplio- como sistema artécnico¹, generativo real y viviente. (i_i) encarna la potencia vital de des/clasificar y reprogramar algunas matrices de control muy embebidas en el cuerpo. Me refiero a interfaces y máquinas sociales como la perspectiva vertical renacentista monocular, la clasificación normalizadora enciclopédica, el consumo y la digitalización sistemática de la vida, entre otras. No puedo evitar violenta dichas empresas (que configuran una interfaz epistemológica) a través de un movimiento inicial que llamo suspensión o apología del resto.

Propongo un obrar transmedia que incluye la irrupción de lo nuevo, encarnado por la experiencia radical de haber estado en coma, conectado a una máquina que me alimentó, respiró por mí y reguló mi respiración durante tres semanas. Esa relación tan íntima -mediada por la rata que me contagió el hantavirus- me transformó en cyborg literal e incluye la desprogramación (y reprogramación) de operaciones elementales como tragar o caminar. De la relación con la máquina y la rata parí algo nuevo que siempre está desorganizándose y que propone la experimentación y el contagio como modos de estar siendo todo eso simultáneamente.

(i_i) constela como potencia capaz de invertir jerarquías naturalizadas, contextos complejos y situaciones adversas. Esto implica una investigación experiencial-crítica que manifiesta, por un lado, que el cuerpo es pensamiento (y viceversa) y por otro, se propone como sistema generador de obras. (i_i) postula la artécnica como movimiento que hace aparecer. Parto del gesto performático de pintarme la (más) cara con barro antes de emprender el viaje, como manera de trazar una identidad latinoamericana siempre mutante, bucear en las supuestas tinieblas pre coloniales y -simultáneamente- en las catacumbas de nuestras propias personalidades. Me empujan la subversión sistemática de mí mismo y un cierto carácter viral del hacer, una búsqueda que grita: la máscara (humana) es mi verdadero rostro.

[Videoensayo](#) ²

[Ver como presentación \(en ingles\)](#):³

¹ Iré fundamentando esta idea a lo largo del desarrollo, pero propongo hablar de artécnica en lugar de arte y técnica o inclusive de arte y tecnología, como manera de insistir en las implicancias mutuas entre ambas esferas, si es que realmente son dos.

² <https://youtu.be/JoxXH-IJM00>

³ https://prezi.com/p/bl1as7nclcou/inverse_interface-i_i/?present=1



Índice

Capítulo 1. Violentar la Empresa.....	5
1.1 Introducción	6
1.2 Generativo Real	9
1.3 inverso, problemático e insumiso	12
1.4 Interfaz Bibliográfica Viviente (IBV)	17
1.5 El/la arte(cnica) de des-embeberse	24
1.6 Quereme más	31
1.7 El Molde como reproductor de sí mismo	33
1.8 Fake Finale	36
Capítulo 2. La Víctima Invencible	39
2.1 Lacoma.....	40
2.2 Somos el fantasma en la máquina.....	41
2.3 Filosofía de la Supervivencia.....	45
2.4 Fundamentación Artecnic.....	53
2.5 Lacoma: Los Tecno Fósiles de Tierro Incógnita.....	55
Capítulo 3. Apología del Resto.....	62
3.1 Volta. La vida más intensa posible	63
3.2 MotorMaker, el primer trans.....	64
3.3 Técnica Miasma de Fundido Tercermundista por Capas.....	66
3.4 Soy Mitze-Mitzva.....	72
3.5 Apología del resto> Mis capas Internas o La (video)instalación como escena de instrucción y modelado.....	75
Capítulo 4. Tierro/s Incógnita/s.....	85
4.1 Tierro Incógnito (Ti) Antecedentes, Procesos y Versiones.....	86
4.2 Paradise VS pair-o'dice.....	91
4.3 Tierro Incognita: The Intern (Ti_Ti).....	97
Referencias Bibliográficas	102
Bibliografía de Consulta	104

Capítulo 1: Violentar la Empresa

Elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano. Y es solitario”

Clarice Lispector

Se nos enseña que las empresas tienen un alma, lo cual es sin duda la noticia más terrorífica del mundo.

Gilles Deleuze



Suspensión Fantasma, 2011, fotomontaje a partir de fotografías de Walter Torres

1.1 Introducción

Interfaz Inversa es un sistema amorfo y cambiante de código abierto participativo y colaborativo, planteado como generador (y contagio) de preguntas y obras. Encarna en formas diversas, siendo simultáneamente tesis de maestría, video instalación con variantes a la enésima potencia, taller horizontal sobre máquinas de visión, ponencia performática y punto de encuentro y discusión.

Se pregunta profundamente qué alternativas inventar para resistir y hacer retroceder a las que construye el Imperio y si podemos pensar la supervivencia -en sentido amplio y

ritual- como un modo del arte. Emerge de la potencia vital y no tiene nada que ver con la idea de realización personal ni con lo vocacional entendido como carrera.

En gran medida, se basa en proponer la máscara –como movimiento identitario y proceso que involucra el cuerpo entero- como interfaz inversa (i_i), es decir, aquella que media entre nosotros y “lo otro” y que tiene el potencial de reconfigurar esa mediación, sin pretender la transparencia. A medida que avanzo en el trabajo y en un sentido genealógico, comienzan a aparecer en éste, los ecos de investigaciones previas centradas en lo generativo, en concebir la tecnología como órgano, en el cuerpo como espacio y/o tierra⁴, en la idea de sistema inverso y en la aparente contradicción del concepto de “víctima invencible”⁵. Esta última noción es medular, apologética y atraviesa todo el trabajo trayendo ecos de distintos tipos de supervivencias: a la conquista, a la revolución libertadora, al hantavirus, a las mil crisis que hemos atravesado en Argentina y Latinoamérica, al glaucoma congénito, etc.

De algún modo, creo que i_i no es otra cosa que mi modo actual de consolidar, actualizar y expandir desde el presente todos esas capas y modelar la masa de experiencias, influencias y procesos colectivos como si fueran restos. En términos que planteamos en los encuentros con Andres Rodriguez, es una manera de re modelar las capas geológicas de mi producción desde una perspectiva genealógica. Llamo Apología del Resto a este modo de trabajo y está vinculado con una decisión política de recuperar lo descartado desde una perspectiva tercermundista.

Algunos de los conceptos que embebo como herramientas no neutrales para hacer este recorrido son: poéticas de la experimentación, tensiones entre azar y programación como algo clave de nuestra especie, la noción de arte transmedia, prácticas de insubmisión al Imperio (que llamaré también de descolonización, desclasificación o des/normalización) y tecno-performance. Hago la salvedad de que me refiero a esta última como un modo clave de la tecnopolítica, es decir como un tipo de acción que refiere, asume y reflexiona acerca de la dimensión técnica de nuestra época. “Toda poética tecnológica es política(...): lo explicita en función de evitar cualquier posible adscripción de neutralidad al impulso técnico que modela nuestra existencia de una u otra forma” (Kozak, 2014).

La intención deliberada de este trabajo es hacer resonar estos modos de la teoría en prácticas propias, como manera de poner en cuestión la supuesta división entre ambas esferas. Una de estas es La Suspensión⁶ performance que simultáneamente hace cuerpo e indaga en la perspectiva monocular renacentista como tecnología de producción de sentido y máquina de mirar embebida en el cuerpo, inseparable de la óptica y de su optimismo técnico. Esta decisión tiene que ver con hacer hincapié en la práctica artística⁷ como generadora de mundo y pensamiento, desde una posición cercana al experimentalismo crítico y al pensar situado en América. Al respecto, Rodolfo Kusch (1991, p. 2) habla de “la gravitación del suelo sobre el pensamiento” y propone que:

⁴ En relación a tierra, tierra y espacialidades internas marco este antecedente: <https://vimeo.com/246943716>

⁵ este concepto desarrollado en conjunto con Claudio Ongaro a partir de la instalación De Nuestras Bocas Solo Sale la Verdad se plantea lo paradójico latinoamericano relacionado intrínsecamente con la conquista de América, la relación con lo monstruoso y la simultaneidad.

⁶ Primera versión de la acción <https://www.youtube.com/watch?v=870iMA5rwYE&t=4s>

⁷ en adelante, siempre que hable de práctica, estaré haciendo alusión a práctica artecnica, algo que creo da cuenta de modo más amplio de lo que hago.

Una estética de lo americano. no puede fincar en una estética del arte sino del acto artístico precisamente porque este incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa. El acto artístico implica polaridad. porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada dentro de una sociedad de acuerdo con un tiempo y comuna forma preestablecida”. (Kusch, 1991, p. 2)

Este proceso pretende generar instrucciones propias, vinculadas con la emergencia de lo vital, que tiende a revertir un efecto de control anterior, a des/normalizar algún tipo de configuración impuesta que funciona como matriz de control sostenida por lo que Claudia Kozak (2021, p. 177) llama “dispositivo digital hegemónico” y al que yo me refiero como Imperio o Matriz Imperial. Este incluye y hace resonar matrices anteriores como la perspectiva vertical, la clasificación enciclopédica, la división ser/estar, el trabajo dignifica, etc. Concibo (i_i) como un tipo de interfaz que siempre anuncia que está, no disimula su materia ni la mediación que pone en marcha. Invierte la lógica de los motores de búsqueda que nos modelan: ante la pregunta, busca en lo no indexado, responde erráticamente a partir de su relación con la materia (entendida como sustancia), no solo de conceptos. Citando a Leonardo Nunez, quien nombró de ese modo a mis bocetos de programación en Java en sus clases, llamo código rústico a esta instrucción proveniente del propio deseo, entendido como algo sumamente cyborg e inquietante, es decir, tan certero como amorfo, tan “pulcro como hediento” (Kusch, 1955). Casi nunca contesta las preguntas, sino que las expande, las deglute y fermenta en su condición mutante.

Pero, ¿qué es una interfaz? En su libro *Las Leyes de la Interfaz*, Carlos Scolari propone un recorrido genealógico que va desde la definición del Oxford English Dictionary (“una superficie entre dos porciones de materia o espacio que tienen un límite común”) hasta la introducción del término que hace James Thomson Bottomley en su libro *Hydrostatics* para identificar una “superficie de separación” entre dos líquidos. Agrega Scolari (2018, p.22) que “la interfaz no solo separa: permite que ciertos elementos (moléculas, partículas) atraviesen esa membrana tal como sucede durante el proceso de ósmosis”. Más adelante sostiene que:

“No existe una definición unívoca de interfaz(...). Su existencia semántica es tan débil, fluctuante y gaseosa que podemos hacerle decir lo que queramos. Pero la interfaz no puede reducirse a la interfaz de usuario porque es también el lugar en el que los dispositivos interactúan entre sí. Pensar la interfaz como espacio de intercambio es la mejor metáfora” (Scolari, 2018, p. 29):

En diálogo con el libro de W. Arthur Clark *La Naturaleza de la Tecnología*, el autor agrega que:

“...todas las tecnologías son combinaciones de otras tecnologías y cada componente de una tecnología es, en sí mismo, una tecnología. Traducido en el lenguaje de las interfaces, podemos decir que «el contenido de una interfaz es otra interfaz». Desde su perspectiva, la evolución tecnológica es un proceso acumulativo y hereditario que sigue una dinámica similar a la de la evolución biológica. (Scolari, 2018)

De acuerdo con Alexander R. Galloway (2012, p.30-31), la interfaz es más una ventana o umbral que una superficie; más un efecto que una cosa. En su libro “El Efecto Interfaz”, este autor propone pensar que “en el contexto de la cibernética, la interfaz se define como el punto en el que la carne se encuentra con el metal generando una relación sistémica, mientras que en la teoría de los sistemas es el lugar en el que la información de mueve de una entidad a otra, de un nodo al otro del sistema” (Galloway, 2012, p.30-31). Me pregunto qué se generó en el encuentro de mi cuerpo en coma con la máquina que lo mantuvo *funcionando*, qué información circuló. (i_i), se propone como portal en el que se encuentra la carne con todo lo otro indeterminado, es decir, todo aquello que no es carne: puede ser un tornillo, un manual de uso de un producto electrónico o una potencia desconocida. (i_i) se nutre de un carácter viral del hacer -es decir que opera por contagio-, de una búsqueda que surge del barro mismo o bien de las catacumbas de nuestras propias personalidades.

Desde una postura crítica experimental, intenta transformar los golpes, los accidentes, las problemáticas y vicisitudes del devenir en materia arcillosa con el potencial de ser remodelada, es decir, desprogramada y reprogramada. Esto no quiere decir que empaquete esas cuestiones para solucionarlas. Hace lo contrario: desenvuelve y expande aún si no conviene. Nada resbala en su superficie rugosa, jamás pulida: todo prende, anida y ramifica; jaquea la supuesta división en reinos. Inseparable de lo especular y del derrumbe, donde las interfaces leen un laberinto, (i_i) ve un trazado para la danza y un laberinto simultáneamente⁸. Es un tráfico de experiencias colectivas y es nuestro reflejo en el lago aquel, en el que al caer una piedra, éste se descompone en la invención de los datos discretos⁹.

Propongo un ejemplo concreto de la máscara pensada como interfaz inversa a este desarrollo porque aclara y enlaza varios puntos: colgar cabeza abajo es el modo que encontré de hacer cuerpo el estar siendo kuscheano antes de haber leído a Rodolfo Kusch.

También es un modo de sustraerse de la perspectiva bípeda, erecta, una forma -que compromete todo el cuerpo- de arrancarme de la tradición renacentista entendida como máquina de mirar, configurada a partir de “esquemas matemáticos de representación” (Machado, 2015)

Sin embargo, esa intención no estaba presente antes de encarar la práctica. Me resulta importante remarcar que no trabajo con el esquema de que primero está la idea y luego la acción, sino que ambos se configuran mutuamente y en simultáneo. No me propuse a priori hackear la perspectiva renacentista, sino que ese hackeo surgió en la práctica, que siempre es con otras personas. De hecho, en un inicio, colgarme tuvo que ver con una sugerencia de Pablo Monteys, maestro de yoga que me sugirió hacerlo para atravesar la experiencia de las esculturas colgantes que hacía incansablemente en esa época con la técnica miasma de fundido tercermundista¹⁰.

⁸ Me refiero específicamente al laberinto de Creta, visto como tal a partir del paradigma espacial Ateniense.

⁹ El concepto de discretización es desarrollado a lo largo del trabajo. En este ejemplo, propongo pensar como datos discretos de la imagen reflejada, su descomposición en moléculas de agua.

¹⁰ Se desarrolla en el capítulo específico Apología del Resto y en el glosario.



Instalación de esculturas colgantes, Una.Casa, 2009 [documentación](#) / foto Christian Legare

Durante aquel tiempo suspendido, se hizo cuerpo la posibilidad de generar otras perspectivas, ni euclidianas, ni eurocéntricas. Una vez que regresé a la posición habitual bípeda (tan quinta esencial de lo humano como la herramienta y el lenguaje), la suspensión siguió estando ahí como esas máscaras africanas que cubren todo el cuerpo y lo exceden, transformándolo: De esa manera, la acción anidó detrás de mis párpados, cubrió toda mi piel como interfaz encarnada. Insisto: Nunca transparente, siempre inversa, es decir, un modo de volatilizar (e infectar) esas categorías.

Al respecto de esa práctica, escribí en 2011:

Mientras tramaba está instalación, me pregunté por enésima vez si existía un modo de separar la obra del cuerpo. Tuve una voluntad: atravesar la experiencia de mis esculturas, es decir suspender mi cuerpo, habitar la zona que no es ni arriba ni abajo, que es simultáneamente sumergirse y emerger. Descubrí en ese momento algo brillante: en esa postura podía prescindir de hacer obra para ser obra. Y en la verticalidad extrema, en la inversión y en lo suspendido, destilé del puro estar-siendo-cuerpo, un jugo: un sinfín de posibilidades. Ahora, cada vez que lo deseo, puedo suspender entre mis dos esferas de existencia: soy el que mata al jabalí.
Y soy el jabalí.

1.2 Generativo Real

"el arte -a través de la transmutación de la materia- transforma un palo en un tótem"
Pablo La Padula / clase de arte y ciencia

Este trabajo propone mi recorrido audiovisual transmedia (y el de otras personas con las que me vinculo colaborativamente)¹¹ como sistema generativo de obras, justamente para preguntarse activamente acerca de lo viviente y de las tensiones entre lo programado y azaroso que lo configuran. Experimento este hacer con la potencia ritual de desclasificar máquinas sociales, y matrices de modelado y pensamiento que incluyen la construcción de nuestras propias identidades digitales y escenas de instrucción. (i_i) tiene un carácter específico en términos experimentales, que busca vincularse con lo nuevo como categoría

¹¹ Me refiero -aunque no solamente- a asociaciones como La Gran paternal, ÁREA, Artistas Autoconvocades, etc.

separada de la novedad. Entiendo esta última en su vínculo con la lógica mercantilista de la moda en tanto motor del consumo. Al respecto, en el diálogo¹² que mantiene con Boaventura de Souza Santos, Silvia Rivera Cusicanqui (2014) sostiene que “las modas pasan, el colonialismo queda”.

Desde mi perspectiva, el experimentalismo crítico es inseparable de la potencia de desclasificar y de poner en jaque moldes asociados a tecnologías que sostienen el statu quo, incluidos los resortes propios que cooperan con ese sostener.

Asimismo, no se circunscribe al pensamiento racional, aunque lo incluye. La intención es profundizar en las posibilidades de trazar concordancias vinculadas con el deseo colectivo, a partir de nuestra práctica, sus implicancias y alcance. Es simultáneamente, un sistema generador de “verdades inventadas”¹³ y lazos afectivos que construyen puentes entre nuestro hacer y una gran diversidad de tecnologías y medios no neutrales. Me refiero a nuestra práctica como una acción que potencie, pliegue y resista el embate de los diversos modelados hegemónicos y que socialice esa resistencia como herramienta. De este modo, planteo (i_i) como forma de alterar prácticamente las lógicas tanto de la empresa post industrial como del capitalismo de plataformas. Construye “lugares para tener ganas”¹⁴, pensados como insubmisión a la matriz extractivista que persiste en nuestros días aun si se nos intenta decir que la cuestión mejoró. Escribe Lewis Mumford:

La reglamentación y la mecanización no son una novedad de la revolución industrial, lo nuevo es el hecho de que estas funciones se hayan proyectado y hecho cuerpo (embodied) en formas organizadas que dominan todos los aspectos de nuestra existencia (Mumford, 1933, p. 4)

Fundamento la decisión de compartir mi obra porque es con lo que genero pensamiento y mundo y con lo que resisto ese proceso de reglamentación del que habla dicho autor en su libro Técnica y Civilización.

Entiendo la práctica -inscrita en la línea de investigación-creación- como un modo de reflexionar sobre asuntos centrales acerca de lo viviente, de nuestra configuración, del arte contemporáneo y de prácticas afines que rebalsan su fuente. Experimento este hacer transmedia como insistencia en generar acontecimiento, es decir, de convocar y conjurar lo nuevo en sentido radical y en amplio espectro: una crisis como la del 2001 en Argentina, un viaje de 6 meses a un país del Primer Mundo o el estado comatoso. Propongo ese movimiento entre dos términos -si es que son solo dos y realmente pre existen al movimiento- como uno de carácter arbóreo. Esto implica que se desmarca del proceso de linealización que embebe todo, proponiendo la enramada¹⁵, el laberinto y el rizoma como formas afines a este proceso. En esa línea de investigación, los aportes de Arlindo Machado, Claudia Kozak, Mariela Yeregui, Erin Manning y Flavia Costa son centrales. En relación al planteo de Machado, encuentro clave su propuesta de pensar lo audiovisual y la línea de trabajo industrial como parte de una misma interfaz epistemológica, nunca como representación en imagen (lo audiovisual) de un sistema político económico (post fordismo). Asimismo, propone un

¹² enlace a video: <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>

¹³ Tomo este concepto propuesto por Rodolfo Kusch en varios de sus textos y la extiendo a nuestro territorio.

¹⁴ Alude a la invitación de Gyula Kosice en relación a su proyecto Ciudad Hidroespacial.

¹⁵ Modo de crecer la vegetación en el Delta del Río Paraná, en donde se mezcla la pertenencia terrestre-acuática.

concepto medular de este trabajo cuando sostiene que “Cuando se habla de imágenes, es imposible pensar la estética independiente de la intervención de la técnica” (Machado, 2015). No hay representación posible porque esto implicaría negar la no neutralidad de las máquinas de visión.

Propongo el concepto de artécnica como modo de unificar la división entre arte y técnica / tecnología que no creo pertinente. Pienso que es redundante resaltar las relaciones entre arte y tecnología, porque ninguna de esas esferas es ajena a la otra y se implican mutuamente, jamás operan separadamente. “¿existirá una imagen, excepto aquellas que forjamos en nuestro interior, que no requiera la intervención de un dispositivo técnico?” (Machado, 2015).

Esa es mi propuesta en este trabajo: remarcar esa fusión como posibilidad de insumisión a dicha división (que implica otras) y como propuesta de supervivencia a la hegemonía de la Matriz Imperial que subyace y sobrevive en el dispositivo digital hegemónico.

Retomando la idea de investigación-creación, este concepto surge de la práctica, que obviamente es también pensamiento. Esta noción es familiar de las de tecnopoéticas y tecnopolíticas y propone pensar que en nuestras prácticas cohabitan ambas esferas como totalidad. No hay técnica que no produzca imagen (y sentido de algún tipo) ni arte que no genere y se alimente de la dimensión técnica. En esa línea, abrevia en el concepto de aparato e imagen técnica propuesta por Vilem Flusser (1983) -traducido por Claudia Kozak- cuando sostiene que:

Las imágenes técnicas son producidas por aparatos. El aparato fotográfico puede servir de modelo para todos los demás aparatos característicos de la actualidad y del futuro inmediato. Analizarlo es un método eficaz para captar lo esencial de todos los aparatos, desde los gigantescos (como los administrativos) hasta los minúsculos (como los chips) que se instalan por todas partes (Flusser, 1983)

Planteo pensar la técnica y la tecnología a un nivel similar al del lenguaje como dimensión significativa, en tanto hace aparecer mundo, es decir que más que representar al mundo, lo proyectan y le dan forma, lo programan y también a nosotros. “-la primera de esas tecnologías es, como sabemos, la lengua materna-” (Costa, 2021)

El núcleo duro de (i_i), está constituido por una experiencia radical: un coma farmacológico que me tuvo conectado a una máquina durante 3 semanas a causa de haberme contagiado Hantavirus en el Delta del Paraná. Desarrollo las implicancias experienciales y artécnica de esta cuestión en el capítulo dos. Propongo pensar la entrada del virus como irrupción de lo nuevo (y de la desprogramación de muchas funciones del cuerpo) y como una apertura a la reprogramación tanto en sentido literal (rehabilitación) como expandido (morir a la vida normal). A esto se suman algunas capas que exceden esa experiencia como una tecnopolítica de trabajo que llamo alternadamente Apología del Resto o la Suspensión¹⁶. Estas implican una poética vinculada a la siempre mutante identidad latinoamericana y al hecho de nunca poder contestar que es. Propongo, por un lado, el movimiento como algo que genera espacio y tiempo, y por otro, la nociones de artecnica¹⁷, código rústico y técnica miasma como emergencias teórico prácticos de este proceso. Estos conceptos -relacionados con el de saber

¹⁶ Ambas nociones son desarrolladas en los capítulos siguientes

¹⁷ Propongo hablar de artecnica en lugar de arte y técnica o arte y tecnología, como dimensión significativa y como manera de insistir en la implicancia mutua de una esfera de la otra.

elemental- son inseparables de sostener que la práctica es una manera de generar pensamiento en una relación dialógica¹⁸. Tomo -entre otros- el concepto de saber elemental del pensamiento de Rodolfo Kusch que remite a la idea de aprender a través del intercambio con los materiales con los que trabajamos. Es decir, que se genera a partir de la experiencia con agentes, elementos y materialidades diversas. Traigo la noción de dialogismo propuesta por Mijail Bajtin, a la que llego a través de Leonor Arfuch:

Se trata como una manera de considerar la relación del hombre (sic) con el mundo, con el conocimiento, con sus semejantes, con la discursividad en general. Esta relación está dada por el lenguaje, cuya dimensión significativa es constitutiva del sujeto y de la sociedad. Tanto el lazo social como la conciencia individual aparecen entonces en una relación dialógica, tramada en el espesor cultural del lenguaje, su carga ideológica e histórica. (Arfuch, 1997, p. 157)

Podría extenderse esta perspectiva a otros lenguajes que funcionan como interfaces: el audiovisual, el informático, el de la empresa, etc.

Esa es mi manera de encarar el trabajo bibliográfico: como la construcción de una interfaz, en la que unos autores tejen conceptos de otras personas con los propios, generando un textil o un ensamblaje. De este modo, encuentro resonancias de cómo construyo las esculturas técnica miasma.

1.3 inverso, problemático e insumiso

An army is a body of pure
consumers
Lewis Mumford

Turn curiosity into customers
Slogan Google ads 2023

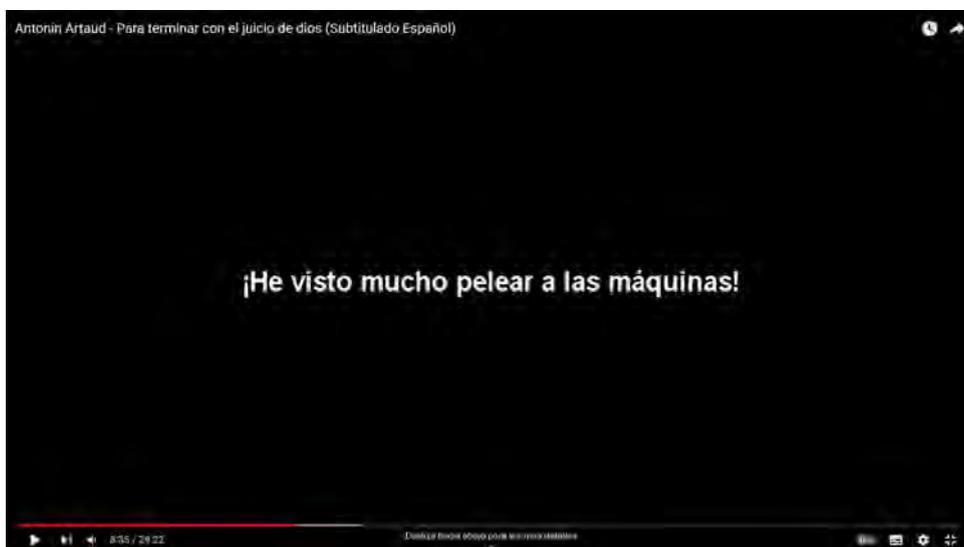
Al suspenderme, me configuro a partir y a través del movimiento pendular que describe mi cuerpo mientras oscila entre lo amorfo latinoamericano, la forma consolidada Imperial (dispositivo digital hegemónico) y la miríada de posibilidades que hay entre ellos. Entiendo este pendular como una figura de la simultaneidad, algo que excede lo binario y que convoca a lo amorfo, es decir al monstruo en términos latinoamericanos como lo plantea Rodolfo Kusch (1999) cuando sostiene que “Un acercamiento a lo monstruoso implicaría por lo tanto, la negación de nuestra existencia, porque es lo absolutamente opuesto al sentir ciudadano”. Asimismo trae el concepto de cuerpo sin órganos según lo plantea el artista Antonin Artaud en [Para terminar con el juicio de Dios](#)¹⁹ y que retoman Deleuze y Guattari (1972) y que amplíe a través de desarrollos digitales como el de [Estudio Nofi](#)²⁰. Cruzando líneas de pensamiento con acciones, propongo la suspensión como posibilidad de perder la forma, capaz de experimentar los órganos en un estado anterior al de acomodarse en sus posiciones “organizadas”, verticales. En línea con estos autores, sostengo que “no hay fórmula en esta interfaz inversa” (Deleuze y Guattari, 2004). Con esto me refiero a que la suspensión no

¹⁸ en los términos en los que lo plantea Mijael Bajtin, es decir como algo que excede por mucho al diálogo como instancia concreta, pero concebida como doblemente imbricada

¹⁹ Enlace a versión subtitulada <https://www.youtube.com/watch?v=X4uiRe6W1xU&t=1s>

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=p-WzVhhoag&list=PL5aJRHv5XOY>

garantiza desclasificar la perspectiva monocular vertical, pero hace aparecer el potencial de que eso ocurra. Mientras la matriz racional, insiste en postular la moral atada a una esencia que determina valores fijos a los que hay que tender, Deleuze y Guattari proponen que los existentes no dejamos de ser nunca un huevo, un embrión, potencia pura, es decir, organismo aún no expresado. La mano está en él, pero de un modo latente, intensivo. No puedo evitar conectar esta idea con la de amorfo latinoamericano que plantea Rodolfo Kusch (1999), vinculando nuestra identidad -siempre en formación- con algo que “consiste en un reptar de charco en charco como la ameba, arrastrando este terrible estar pegado a la vida, acosado por el espanto original de haber sido creado sin saber por qué”. Ese es un buen ejemplo, de cómo funciona esta interfaz bibliográfica: los conceptos nunca llegan fijos sino, mezclados, dando ecos de otros, tejiendo una red de sentidos en la que la idea de cita flota y se disuelve en sus resonancias con conceptos de otras fuentes. El concepto de Mijail Bajtin acerca del carácter polifónico del lenguaje -citado por Arfuch (1997, 163)- se vincula con este enfoque y podría hacerse extensivo a cualquier sistema de signos u objetos-sigo.



Captura de pantalla de “Para terminar con el juicio de Dios”, Antonin Artaud. Video subtitulado [\(19\)](#)

Deleuze y Guattari proponen la organización como un código que establece una serie de reglas e instrucciones, posiciones y temporalidades que modelan esa potencia. Los sistemas de control tienden a hacernos creer que esa potencia es menor de lo que es. Hablan de una moral del grafismo en la que se nos instruye en la educación inicial, en donde se va normalizando e introduciendo en nuestros cuerpos esa configuración gráfica (que llamo proto interfaz). De alguna manera, se estratifica nuestro organismo para aplacar e inhibir nuestras cosas inútiles y extraer las útiles (obviamente de acuerdo con la perspectiva de la matriz imperial). Es imposible no vincular esto último con el planteo de Mumford (1933) de tomar el arte de la minería como matriz extractivista de las técnicas occidentales modernas. El cuerpo sin órganos, en esos términos, es aquello anterior a que una serie de fuerzas externas lo clasifique. Pero hay mucho más: Deleuze y Guattari traen la voz de Artaud, que en [una transmisión radial](#)²¹ le declara la guerra a los órganos. En 1948, la radio era un gran conglomerado de medios, un generador de sentidos que imponía una normativa. En ese contexto, Artaud realiza una gran performance en la que propone el teatro de la crueldad como manera de desterritorializar. Normalizar y territorializar pertenecen a la misma familia: son modos de naturalizar cosas que son contingentes, es decir, formas arbitrarias de organización social cuya fuente es y constituye una maquinaria.

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=X4uiRe6W1xU&list=PL5aJRHv5XOYDgx9Nnx4nl_24MCekPOfMc&index=14&t=4s

Como acción arborescente-micélica, (i_i) bordea la tierra de los monstruos y las monstruas²² que son potencias de lo humano en formación, fuerzas hostiles a la Matriz Imperial: Equidna, El hombre mono, Alien, Tifón, y sobre todo, la serpiente alada primordial. Y el tiempo antes de que existiera el tiempo: un reptil polimorfo gigante que amaba a una quimera y juntos empollaban el huevo de la Necesidad, entendida como figura fundante del hacer aparecer, es decir de la técnica. En lo arbóreo también anida la vegetabilidad de lo humano de la que habla Rodolfo Kusch y que atenta contra la clasificación de la vida según *reinos* y de las obras en disciplinas.

Mis herramientas son preguntas simples que se engendran en la insumisión y en la materialidad tanto de la tierra como de la carne. Siempre me sentí compelido por una fuerza que iba en sentido contrario a “lo que me rodeaba”. Soy inverso, problemático e insumiso desde que recuerdo. Eso constituye una potencia clave en el vínculo con mis escenas de instrucción. Retrospectivamente, localizo claramente esa inversión como algo que me arrastró a los 4 años a tirarme de cabeza en una pileta olímpica de cuatro metros de profundidad y a hundirme como una piedra. Necesitaba pasar a ese otro lado, esa otra materia, en el que las condiciones eran inversas. Salí nuevo: ese día supe que había un mundo simultáneo que era una posibilidad-otra. Era algo súper concreto, físico: bajo el agua, el cuerpo mejoraba, mi miopía se corrige ligeramente. Ese medio alternativo y primera prótesis (entendida como extensión orgánica del cuerpo y virtualidad en los términos que lo plantea Erin Manning (2007) en su libro *Politics of Touch*) ponía en jaque -aun sin saberlo- la división entre reinos. Al poco tiempo, esa misma fuerza, me llevó a montar al doberman feroz que vigilaba la casa de una vecina atacando todo lo que pasaba delante de su reja y meterle la mano en la boca a ver qué pasaba. Deseaba (aunque obviamente no lo racionalizara) invertir su supuesta ferocidad y borrar la frontera interespecie antes de que la palabra comenzara a circular. Otras acciones en las que me reconozco desde siempre tienen en común la cuestión de construir para destruir y la exaltación política del resto y el derrumbe. Esto es clave para mí, el uso del resto no es una condena sino una decisión. La primera consistía en juntar maderas en unos descampados de la General Paz, disponerlos de maneras específicas -aunque erráticas- construyendo algo (¿edificios, monumentos amorfos?) para quemarlo junto a amigos incidentales del barrio. Hoy me pregunto si esas construcciones constituían un método o una tribu y cuáles serían las diferencias entre ambas categorías.

La cuarta se daba exclusivamente en la playa: construir unas ciudades con forma humana-animal-vegetal en la orilla y esperar a que se las llevara el agua y así medir, erráticamente, el tiempo de la marea. Hoy entiendo esa serie de acciones como un ritual para

²² Texto propio a propósito de la suspensión del monstruo 2009:

Si ahora los veo ahí colgados ahí, es porque ya no están dentro de mí. Desde siempre me obsesionaron LOS MONSTRUOS que monstruos? -grita el animal que aún vive en mi interior
yo contesto aullándole a la luna: TODOS! Los apocalípticos, los clase B (y Z), los del espacio exterior, los antiguos del señor Lovecraft, los mitológicos tremebundos con cabeza de león y patas de reptil...

A medida que empecé a crecer conocí monstruos menos evidentes, monstruos que se atrincheraron en disfraces más convencionales, monstruos con guantes blancos y ropa de etiqueta. Y creyendo que podía combatirlos empecé a perpetrarlos... ¿cómo fue?

un relámpago me golpeó una noche al ver a mis hermanos empujando los carros y empecé a trabajar con basura y fuego, con los huesos y circuitos, con los muñecos descuartizados, con los cables. Tenía 27 años.

Claro que no contaba con el hecho de que en el combate, el material de descarte me mancharía.

El nylon se acercaba a mí y yo lo repelía con fuego, pero las gotas de plástico fundido se colaron en mis venas, los circuitos se incrustaron en mi carne. Aullé de dolor, probé el rencor, pero finalmente derrote a los monstruos.

Ahora mi imagen de guerrero es triunfal: mi piel es la poderosa piel del monstruo que yo mate: Puro plástico.

(At:https://www.academia.edu/100416131/Juan_Miceli_por_Flavia_Costa)



Fotografía de la proyección en la instalación La Suspensión. Primeras experimentaciones en video en torno a lo amorfo y lo doble / [ver el videos](#)

acceder al saber elemental (insisto, saber a través de los elementos) y para generar lazos con otras personas: la dueña del doberman aterrorizada, los compañeros quemadores, los extraños entre los pastizales o bajo el agua, la gente que caminaba por la playa y que paraban a preguntar qué animal era ese.

Es decir que siempre sentí inclinación -y fui muy modelado- por aquello que plantea un modo de ver inverso, alterado o contrario a lo usual. Digo esto desde un lugar ecléctico que abarca empujar el límite de mi resistencia respiratoria haciendo buceo y especular acerca de cómo sobrevivir a *La Aventura del Poseidón*²³. Me refiero a una película de los 70s en el que un crucero da una vuelta de campana y quienes sobreviven deben subsistir en un mundo invertido. Luego de haberla visto, no podía evitar imaginar estrategias para sobrevivir a esa hipotética situación -que me había modelado- en los lugares más diversos: consultorios de dentistas, casas amigas, el subte, etc.

Todo esto también es mi obra: la mano en la boca del doberman, el plan para sobrevivir a la inversión potencial de cualquier espacio, agrandar mi capacidad pulmonar, disponer las maderas y hacer las fogatas, construir las ciudades para que el mar se las llevara. No hubo un día en el que empecé a hacer obra. Al respecto, resuena la película [Las Estatuas También Mueren](#)²⁴ (Resnais y Marker, 1953) y su pregunta crucial: ¿Cómo separar la vida del arte en un mundo en el que todo es arte?

No quiero hacer una enunciación interminable de ejemplos, pero descubrir que -en la versión de Borges²⁵-, el Minotauro no era tan monstruo como se contaba desde la perspectiva ateniense, me produjo algo extraño en el cuerpo. Quizás fue por eso que quise conocer al escrito que rompió ese canon y, cuando me lo crucé de *casualidad* en la calle a los catorce años, inventé que era periodista de la revista de mi colegio. Me dio su número de teléfono y lo escribí en un papel. Desde el punto de vista técnico, me parece relevante que éste estaba

²³ enlace a escena <https://www.youtube.com/watch?v=6kKCbDw7IR4>

²⁴ enlace a película <https://www.youtube.com/watch?v=IXIkzGWIAfo>

²⁵ La Casa de Asterión

<http://www.hum.unsa.edu.ar/letras/005-%20La%20casa%20de%20Asteri%C3%B3n-%20Jorge%20Luis%20Borges.pdf>

compuesto por seis dígitos (signo numérico de una época) y también el hecho de que no existían los teléfonos móviles. Borges fue preciso: Llameme entre las 10 y las 12. A esa hora yo estaba en el colegio. Pedí prestado el teléfono en secretaría. Mercedes Gonzalez Paramo, la persona que atendía, me preguntó para qué quería el teléfono.

-Para llamar a Borges para arreglar el día del reportaje que le vamos a hacer -dije.

-Si te lo presto, me llevas al reportaje -dijo ella.

Ese pequeño chantaje fue clave. Mercedes vino a la cita con su papá, que era fotógrafo y así el momento devino papel fotográfico, es decir, datos discretos, imagen técnica.



Fotografía de Ignacio Gonzalez de la entrevista a Borges jamás publicada, 1984

Antes que eso es pertinente aclarar que con mi mejor amigo, Hernan Charosky (a la izquierda de la foto) solamente habíamos leído los cuentos de Borges que estaban en el *programa de literatura* de primer año. Fue por eso que durante una semana, antes del reportaje nos juntábamos a *programarnos Borges*, es decir, leer sus cuentos a destajo para poder *preguntar algo coherente*. Traigo esta anécdota, no solo por la obvia relevancia del entrevistado, sino porque es una muestra clara de -al menos- dos cosas: siempre el hacer es con otros, en una red que contagia un plan. Por otro lado, encontrar el reportaje en cassette fue un elemento clave del desarrollo de [Domotica Inversa](#)²⁶, el ejercicio de eje espacio desarrollado en la Maestría y que fue en el que retomé lo inverso como metodología. Arreglando un walkman, pude volver a acceder a esa memoria sonora. Este se operaba a través de unas teclas hechas a partir de páginas recortadas de una Enciclopedia Espasa Calpe de 1931 (relacionada con la matriz que yo vinculaba tanto con Borges como con mi educación secundaria y universitaria), cobre y una piezas cerámicas (o tecno fósiles) de tecnologías caducas. Todo eso estaba conectado a un microcontrolador ESP32 que construye el primer circuito inverso. Mi intención era generar, a partir de la idea de domótica -que era el disparador propuesto por Jorge Crowe- como algo inseparable del confort, un circuito incómodo y en algún punto

²⁶ Eje Espacio, Domotica Inversa <https://www.youtube.com/watch?v=fIWZOAIdBcw>



registro de Domótica Inversa / eje espacio / circuito ESP32 + monedas y filamentos de cobre + portaobjetos

inútil, en el que volvieran voces e imágenes que produjeran algún tipo de interrupción. Por ejemplo, el hecho de volver a escuchar mi voz de cuando tenía catorce años, fue algo completamente perturbador y existencial.

Asimismo algo del azar se filtraba: Cuando se suponía que el reportaje había terminado, se escucha que le digo a Borges que “yo también escribía y que le quería dejar unos cuentos”. El me contestaba que mejor no, que no podía leer porque era ciego. Hoy entiendo que, de algún modo, todo el asunto había sido una verdad inventada para llegar a ese momento de “darle mis cuentos” que, por otra parte, era algo que en el presente ni recordaba.

A través de este trabajo, me interesa hackear el confort porque este es una matriz clave en el desarrollo tecnológico propuesto por la Modernidad, tanto desde la óptica de Lewis Mumford (el referente principal en términos de lo civilizatorio), como desde el discurso que construye la publicidad a partir de la década del 60 y una cantidad inmensa de ficciones que funcionan como bibliografía de este trabajo. Me refiero a *El Corazón de las Tinieblas* de Joseph Conrad, *La Mujer Rota* de Simone de Beauvoir, *Blade Runner* y *Alien* de Ridley Scott, *Slave to the Rhythm*, la canción interpretada por Grace Jones.

De alguna manera, el hecho de haber arreglado el walkman en 2021, resuena en los encuentros actuales en Montreal con Erfan Shafiee, un ingeniero que coordina el área de descartes electrónicos del CUCCR (las siglas de Concordia University's Centre for Creative Reuse) y que me contactó a partir de mi trabajo con tecnologías caducas. Se acercó en un evento de 4th Space para preguntarme si yo era el que trabajaba con VHS y proponerme que nos juntáramos una vez por semana a reparar electrónica caduca y a hablar de arte y tecnología. Los encuentros eran en The Jail (la jaula), el depósito enrejado ubicado en el sótano de la Facultad de Ingeniería. Las charlas mientras reparábamos fueron sumamente inspiradoras y me llevaron a pensar el VHS como “jugo de máquinas” así como el petróleo es “jugo de hueso”. En paralelo, Erfan, propuso que la arena es el cuerpo de la electrónica. Me detengo en esos encuentros porque fue en ellos en los que surgió la idea de encarar el trabajo bibliográfico como algo del orden de lo viviente experiencial.

1.4 Interfaz Bibliográfica Viviente (IBV)

Los afeites
aunque los más caros
no me alcanzan

para tapar la máscara
que está pegada a la máscara
que está pegada a la máscara
pegada a la máscara de mas
abajo del todo.

Alejandro Urdapilleta

El viaje a esta isla me dio la posibilidad de tener encuentros inesperados que comenzaron a darle forma a lo que hoy llamo Interfaz Bibliográfico-Referencial-Viviente, en la que planteo el intercambio con pares como algo de un orden referencial, bibliográfico y afectivo como los encuentros con Erin Manning, Tricia Enns, Don Undeen, Ricardo Dal Farra, Marc Beaulieu y Erfan Shafiee, entre otras personas.

Si el planteo bibliográfico de este trabajo tiene una columna vertebral, esa columna es el raptó. Con esto me refiero a que está compuesta por materiales que -al leerlos o experimentarlos- tienen un efecto de expansión corporal. Cuando digo leo, me refiero a aquello que percibo a través de sentidos múltiples, en los términos que lo plantea Erin Manning, lo que me lleva a preguntarme acerca de la naturaleza de la lectura.

Con esto hago alusión a materiales que me modifican de un modo radical, que me toma de una manera afín a como el toro blanco arrancó a Europa de Asia. Si altera nuestra perspectiva, ese material puede transformarnos. En este proceso, me propongo -consciente de lo problemático que puede ser- desclasificar la idea de bibliografía. Es por eso que esta está integrada por libros, películas y entrevistas, pero también por encuentros y experiencias que están al mismo nivel que los libros pero que no pueden -necesariamente- citarse. En esa línea, entran artistas con los que tuve la oportunidad de trabajar y/o intercambiar como Gyula Kosice y sus “lugares para tener ganas”, Borges, Alejandro Urdapilleta, María Ibanez Lago, Diego Curubeto. Asimismo, reconozco la marca de maestros virtuales como David Lynch, H.P. Lovecraft, David y Brandon Cronenberg, o HRGiger que -siendo muy joven- de algún modo modelaron mis sentidos y dejaron una marca que funciona -asimismo- como instrucción de búsqueda y acción. Un punto clave en esta búsqueda es el trabajo colaborativo con colegas y referentes con lxs que tejemos espacios con una dinámica inversa a la lógica de la empresa como La Gran Paternal, Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales (AREA), Comunidad MAE o Artistas Autoconvocades.

Eso alcanza también, al modo en el que planteo el trabajo con fuentes y referentes, muy vinculada a la cuestión del tejido en red y lo arborescente, que se forma a partir de las resonancias que se van tejiendo entre textos. Propongo trabajar entonces con la idea de que lo bibliográfico tiene un carácter viviente, es decir, generativo. Esta idea surgió a partir del experimento que llevé a cabo en Montreal. Andres Rodriguez me había sugerido leer Teoría de la Interfaz de Scolari, pero como el libro no estaba en la Biblioteca Webster, tuve que esperar hasta que llegara un ejemplar de otra biblioteca de Canadá a Montreal. Mientras tanto, leí un artículo en el blog de Scolari, en el que hacía referencia a los diez libros que habían sido clave para la escritura del suyo. Decidí sacar varios de esos libros de la biblioteca y comenzar a familiarizarme con ese árbol que incluía a Basalla, Maturana, Landa, Mac Luhan, entre otros, para experimentar ese proceso. Me refiero a hacerlo a través de las lecturas que habían llevado a él. Así llegué, por un lado a la noción de autopoiesis que Scolari toma de Maturana (aun si es para ponerlo en tensión) y por otro, a lo que sostiene W. Brian Arthur (2009)²⁷, que propone que “las tecnologías son como un metabolismo, es decir, un conjunto de procesos y actores que se apoyan mutuamente e intercambian información (...)

²⁷ [investigador del Santa Fe Institute y autor de The Nature of Technology](#)

establecen relaciones e interactúan con otras interfaces como un organismo vivo”.

Claramente, ese planteo me resulta muy útil para seguir indagando -por un lado- en la idea de interfaz y por otro, en la tecnología como un modo de lo viviente, como relación y como órgano. En ese sentido, Mumford (1933, 11) sostiene que “desde el principio la máquina fue una especie de organismo menor, diseñado para realizar (perform) un conjunto de funciones” Creo en las metamorfosis: la práctica artística (o artécnica como propongo llamarla en este trabajo) aún activa la potencia de transformarnos el cuerpo, lo afecta, lo infecta. De ese modo, construyo (tejo) esto que llamo interfaz bibliográfica: es un amorfo tentacular, algo cuya vastedad y multiplicidad no le resta profundidad. Es un árbol que deviene micelio.

La columna de esta interfaz está tejida a partir del pensamiento de Rodolfo Kusch, Lewis Mumford, Mariela Yeregui, Andres Rodriguez, Erin Manning, Claudia Kozak, Roberto Calasso, Carlos Scolari, Hito Steyerl, Mark Fisher, Maria Pia Lopez, Manolo Rodriguez, Silvia Rivera Cusicanqui y Flavia Costa. Pero también de la red que trae cada uno de ellos. Interfaz inversa insiste en uno de dos de los conceptos pilares de Rodolfo Kusch que son las ideas de la gravitación del suelo sobre el pensamiento y de que “lo vital se halla siempre por debajo de lo social” (Kusch, 1995). Me interesa construir esta (i_v_B) a partir de un anclaje radical en lo amorfo latinoamericano, como potencia vinculada al barro y a la cuestión de lo negro como energía vital contra hegemónica. En ese sentido, forma parte de esta bibliografía el encuentro con Luis Felipe Noe, cuando en 2014 mirando el video Mi tierra Invencible²⁸ me pregunto "como hacia lo negro". Nunca había pensado en eso, pero fue/es una pregunta que tiene la fuerza suficiente para llevarme a otras zonas de incomodidad y duda. Y es tal vez una pregunta sin respuesta, que funciona como movimiento que me hace seguir indagando. A veces creo que lo negro lo hago con el cuerpo; eso fue al menos lo que conteste en ese momento, pero nunca estoy tan seguro. Esa duda me lleva a poner en perspectiva dialógica haceres propios que -muchas veces sin proponérselo- desafían formas de control inseparables de la imagen²⁹. Me refiero a mecanismos que sí o sí necesitan de esta para anclar en la memoria a un nivel político afectivo profundo.

En relación con eso, experimenté físicamente que había algo demasiado extraño en la imagen de “los indios” semidesnudos, oscuros, arrodillados entregando el oro a los conquistadores de pie, vestidos con ropa resplandeciente. Multiplicada en millares de enciclopedias y manuales de educación primaria, era evidente que formaba parte de algún tipo de empresa que se propone exaltar la conquista (y propalar de paso la supuesta estupidez y oscuridad de los originarios en relación al blanco iluminado). Esto tiene que ver con que ese libro funciona como bibliografía no elegida con un efecto contrario: desconfié inmediatamente de ella.

Llamo a esos manejos La Estafa de la Forma, que es un modo que tiene la Matriz Imperial de generar imágenes canónicas, modelos anclados en sentidos cristalizados, como modo de legitimar cosas no necesariamente ciertas y vincularlas con valores positivos.

Vuelvo a esta imagen puntual que pretende narrarnos como continente y que sintetiza de manera -literalmente- espectacular economía extractivista, historia, geografía y arte, entre otras variables. Claro que no es solo su poder intrínseco sino la máquina³⁰ de difusión que la hace circular -y la instala- a través de libros de texto de distribución masiva y lectura obligatoria, como los manuales con los que nos programaron en la década del setenta y ochenta. No es menor que la imagen fije el intercambio de oro por espejos. La ironía del espejo es notable, pero lo es más aún el hecho de que la forma de relación sea el engaño comercial y que eso se instaure como el molde de dicha relación, que continúa hasta el presente. Esta imagen que pretende dar cuenta de un acontecimiento del Siglo XV -y que supuestamente funda nuestra

²⁸ enlace a video <https://vimeo.com/129682407>

²⁹ Pensada justamente como resultado de lo que llamo artécnica en este trabajo y que desarrollo más adelante

³⁰ En relación a estas maquinarias de difusión para este trabajo fue sumamente enriquecedor, la consulta del libro de Julia Risler La Acción Psicológica, que forma parte de la bibliografía.

historia colonial en la Modernidad- forma parte de un entramado que construye un canon de lo civilizatorio. Arriego que este da forma al colonialismo interno -como lo llama Silvia Rivera Cusicanqui (2018) citando a Franz Fanon-, que potencia una cierta *interfaz epistémica colonial*.



Algunos modos de encarnar de la Matriz Imperial y de construir sentidos cristalizados en la forma *positiva*: 1 - el cartel en el edificio IBM 590 Madison Avenue (1938, New York) imagen sin acreditar del sitio IBM ³¹/ 2 - Imagen fotografiada del libro *A Pepsi Day* (Wuerker. 1990, publicado por Pepsi Co para mostrar la presencia de la marca en todo el mundo)

Si tomamos la noción -discutible y muy reduccionista- de que es en esta imagen donde se tocan la carne originaria y el metal conquistador, podríamos pensar que ésta configura la relación entre lo amorfo americano y la forma imperial (en términos visuales y conceptuales) y que produce un efecto alucinante: aun siendo críticos, es complicado desterrar esa imagen de la memoria. Porque justamente esa es la potencia afectiva de la imagen que está en la base de “lo aspiracional”, uno de los valores fundamentales de la lógica publicitaria contemporánea. Me refiero en varios tramos a esta rama de lo audiovisual porque, en tanto técnico que trabajó en ella por quince años, me considero profundamente modelado por ella aun siendo crítico.

Deshacer las hegemonías a las que viene ligada dicha imagen, supone un esfuerzo de deconstrucción titánico y una operatoria compleja de desclasificación. Con ella se podría explicar, sin mediar palabras, qué son las dimensiones tecnopolítica y tecnopoética. Esto último, me sirve de apoyo, para re visitar el vínculo que Claudia Kozak -citando a Deleuze- trazaba durante su seminario entre técnica y máquina social a partir del agenciamiento entre caballo, estribo, jinete, lanza y el feudalismo. Me pregunto de qué máquina social forma parte esta imagen o como se filtra en relación a las identidades digitales. Me lleva a preguntar, desde lo concreto, cuáles son los vínculos entre filtro de IG, teléfono, algoritmos de reconocimiento facial y la configuración de nuestras identidades digitales. “Dejo esbozada la pregunta acerca de si lo que todos esos datos dicen sobre nosotros puede considerarse una “representación fiel” de lo que somos” (Costa, 2019). Vuelvo a donde empecé: Siempre tuve la sensación de que había por lo menos otra versión de todo, y que ninguna de ellas, necesariamente anula a las otras. En ese sentido, propongo en este trabajo, incluir en la dimensión bibliográfica, mi producción poética escrita, como algo que forma parte de una escritura-otra. Digo yo mismo:

Una vez salí a jugar. Cuando abrí la puerta, vi el mundo fuera. Me reflejé en varios charcos que habían quedado de una tormenta tenaz. Ese fue el día en el que conocí a mis dobles. Desde entonces, me acompañan siempre.

³¹ <https://www.ibm.com/ibm/history/ibm100/us/en/icons/ibmworldtrade/>



Intercambio entre nativos y españoles



Imágenes del "intercambio". La primera es una imagen sin credito de la red, la segunda es la pagina 153 de "Historia de la conquista de Mexico : poblacion y progresos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España" (1783) fuente de la imagen Internet Archive Book Images³²

Claro que esa multiplicidad está potenciada por mi necesidad de construir mundos más amables que la realidad, todo un lugar común que funciona también como molde. Del mismo modo que funcionaron como molde de mi imaginario muchas de las leyendas a las que era muy aficionado. Me problematizaba la cantidad de versiones: Ariadna era simultáneamente -gracias al poder del mito- la ahorcada, la-que-subía- al-cielo-como-constelación, la hermana traidora del monstruo, la que reinaba en Naxos, etc. Ese problema terminó al leer Las Bodas de Cadmo y Harmonía, de Roberto Calasso (1994) que sostiene justamente que la multiplicidad y la simultaneidad son la potencia intrínseca del pensamiento mítico. Escribe al respecto Carlos Scolari (2018, 50):

Las tecnologías como decía Claude Levi-Strauss de los mitos, dialogan y se piensan entre sí: se repiten iconos entre dispositivos diversos, hechos como abrir el tacho de basura es llevado a la pantalla como acción digital de tirar en la papelera. La promiscuidad del sistema de interfaces no tiene límites. (Scolari, 2018, 50)

Hoy me resulta muy evidente la conexión entre ese esquema de pensamiento arcaico no racional (que excede lo griego y se expande en América y en cualquier lugar en el que el vínculo entre la carne y el barro (humus) sea aun resistente, *promiscuo* y elástico a la vez) y lo que planteo como sistema generador de obras. Podría seguir enumerando prácticas, pero quizás es mejor que plantee como motor de mí hacer, esa intención de poner en cuestión lo impuesto y de armar una arcilla con todo ese material dado, para remodelarlo. Debo agregar que la tendencia a experimentar en la niñez siguió ramificandose en mi obra. Eso no quiere decir que rescate lo lúdico o lo infantil como un valor *per se*. Pero la misma curiosidad que me llevó a hacer esas cosas es la materia que me lleva a colgar cabeza abajo para ver que pasa o revisar la idea de bibliografía. Desde esa perspectiva, aprendo tanto a través de tocar los libros como de leerlos. Es decir propongo pensar el tacto como sentido expandido en el que intervienen todos los otros, que no son solo cinco. Y en ese sentido el tacto es siempre multidireccional, artécnico. Escribe Erin Manning en la introducción de Políticas del Tacto:

(Este libro) busca hacer al menos dos cosas: (1) exponer los modos en los que los sentidos -en particular el tacto, pero siempre en interacción implícita con los otros sentidos- ponen en primer plano

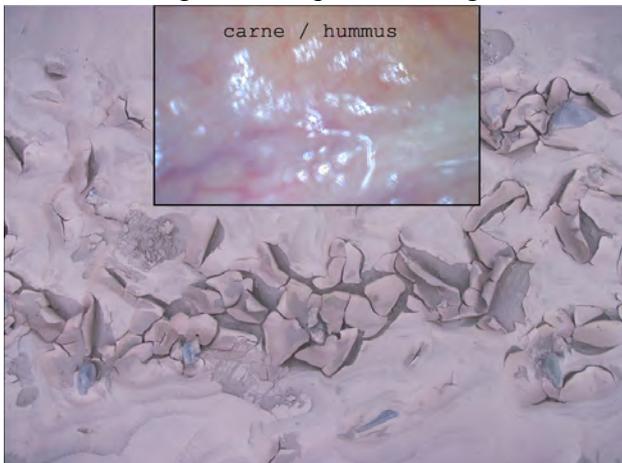
³² <https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14760712591/>

un cuerpo siempre en proceso; (2) explorar cómo este cuerpo en proceso potencialmente influye las manera en las que vivimos lo político. La pregunta, por lo tanto, es acerca del cuerpo. (Manning (2007, p xiii)



La Matriz imperial hoy, Avellaneda 2019, foto del autor

Insisto, son preguntas simples como “¿Por qué compramos arcilla cuando podemos encontrarla de manera gratuita en el pozo de una obra en construcción, es decir, debajo de nuestros pies?” las que pueden poner en jaque todo un entramado de relaciones y prácticas que naturalizamos y embebemos. Es entonces que vuelve a aparecer el fantasma del confort como máquina moderna y como base de toda máquina. Es claro que es más cómodo comprar la arcilla lista para usar que ir a recoger la tierra y procesarla. En ese sentido, el ecosistema



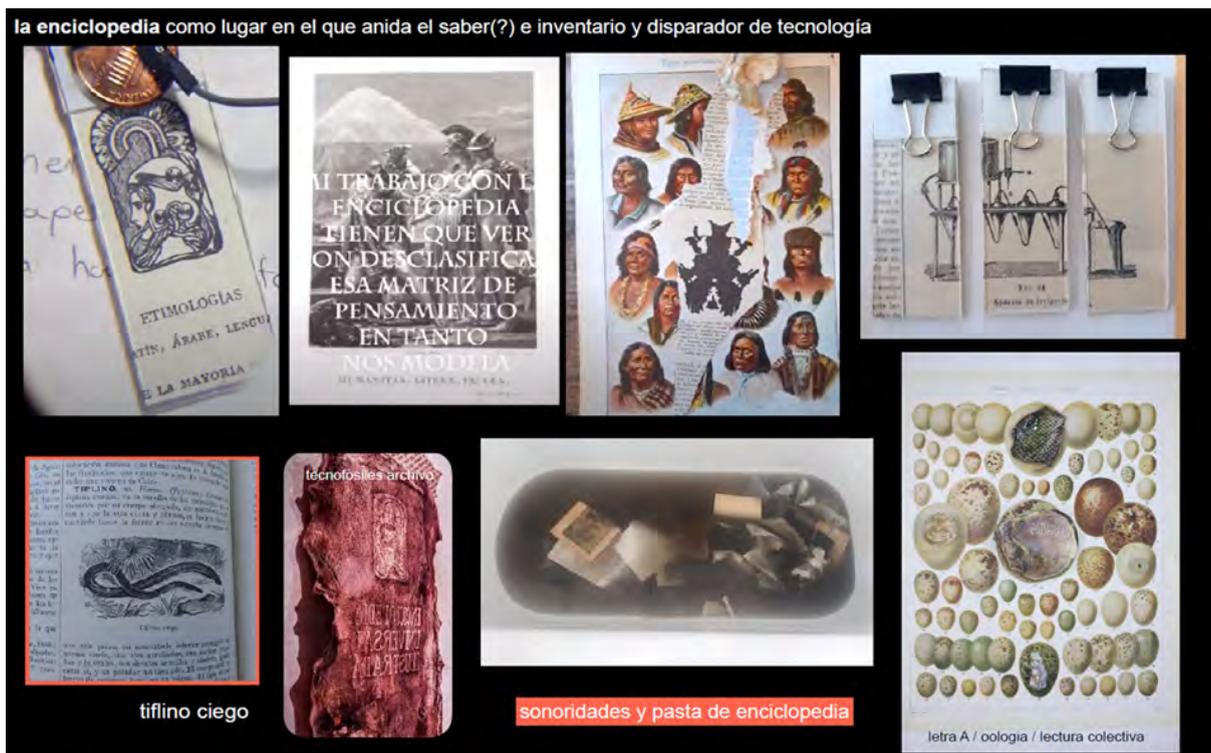
Obsesiones matéricas: carne / tierra / pixel (Foto arcilla de Jujuy / imagen de microscopio de mi interior, 2021)

tecnológico guarda una relación indisoluble con el confort como valor aspiracional. Propongo un anclaje: Me refiero a La Máquina, para referirme “al complejo tecnológico entero. Esto engloba al conocimiento, las habilidades y las artes derivadas de la industria o implicados en las nuevas técnicas e incluye varias formas de herramientas, instrumentos, apparatus como así también a máquinas propiamente dichas.” (Mumford, 1934, p. 12)

Retomo el ejemplo propuesto anteriormente en relación a Borges (porque es una interfaz que lo incluye y a la que él hackea): una enciclopedia Espasa Calpe de 1931 de 130 volúmenes y apéndices como una de las formas que puede adoptar la inabarcable matriz colonial que es también una máquina productora de confort y, asimismo, prehistoria de la domótica. Posee todos esos sentidos condensados y la novedad -durante un periodo largo- fue que lo que antes estaba situado en las bibliotecas públicas hacía su entrada a los hogares, si la clase social lo permitía. Claro que había opciones más económicas, de un solo tomo, para *democratizar* el asunto.

Si tuviéramos que armar la agencia que la activa, ésta incluye la imprenta³³, la academia como ente, quienes las usan, el método científico, el espacio euclidiano, y hasta la imagen de Atenea que funciona como logotipo de la editorial Espasa Calpe.

En relación a las prácticas artécnicas de desclasificación de “la enciclopedia”, están desarrolladas en el video ensayo [eje espacio](#)³⁴, pero incluyen la disolución de sus páginas en agua, la impresión de sus tomos en arcilla y la lectura colectiva de sus definiciones como modo de conjurarlas. [escuchar letra a](#)³⁵ [escuchar tiflino ciego](#)³⁶.



Procesos de trabajo cerámico, sonoro y performativo con dicha enciclopedia, 2018/20 en relación a la idea de tecnofósiles o fósiles parlantes del futuro y acciones sonoras colectivas

³³ Erfan Taffie se pregunta si sabemos hacer algo más que imprimir: circuitos, libros, constelaciones, fotos, etc.

³⁴ video ensayo eje espacio <https://youtu.be/fIWZQAlDcW>

³⁵ Letra A <https://soundcloud.com/juanmiceli/letra-a-1>

³⁶ Tiflino ciego <https://miceli.bandcamp.com/track/tiflino>

Regresando a la figura de Atenea, la diosa griega de la sabiduría funciona -en esta tesis- simultáneamente como nave insignia de la modernidad (son ella y Hermes ante quienes se rinde el Inca en el Atlas de Humboldt) y también como potencia afectiva que evidencia contradicciones, vectores enfrentados, moldes naturalizados, rescates de último momento. Me interesa proponer la posibilidad de penetrar con nuevos significados, ese tipo de significantes cristalizados, algo que en lecturas ya lejanas propone Mijail Bajtin, un fantasma que ya habita la *i_b_V*, aun cuando no está incluido en la Bibliografía formal. De ese modo, Atenea puede redimensionarse también como el motor afectivo del viaje arquetípico que incluye el mío a Canadá, que es donde estoy escribiendo esto.

“Ahora, Atenea, más que nunca, quereme mas” - dice Calasso (1990) que le pide Ulises a la diosa en la Odisea, uno de los moldes que imprimió mi imaginario infantil y que también me interesa interpelar. Antes de partir en enero a Montreal, leía esa frase en *Las Bodas de Cadmo y Harmonía*³⁷ (que de algún modo, propone la mitología como ecología e interfaz) y tuve la convicción de que no era la suerte lo que iba a ayudarme en *la empresa*, sino el afecto. Eso es lo que está ocurriendo ahora en esta experiencia. En gran medida creo que lo que propongo llamar *artécnica* no es solo la unión del arte con la técnica, sino que el hecho de dejar de marcar la diferencia entre esas esferas, es un modo de generar un tráfico de experiencias plural, con entidades de otro orden incluidas. Ahora estando en esta isla que por momentos trae los ecos de Ogi³⁸, la frase se re-inscribe, amplifica y resignifica esta bibliografía concebida como interfaz.

Ahora más que nunca, quereme más.

1.5 El/la arte(cnica) de des-embeberse

Luego de haberme ido por las ramas del mito -una interfaz de otra naturaleza-, retomo la idea de máquinas sociales. Me parece importante mencionar una vez más que no las concibo como algo que se impone solamente como fuerza exterior, sino que su efectividad tiene que ver con el hecho de que anclan en (una necesidad de)³⁹ nuestro cuerpo colectivo. Creo que ese vínculo previo, mediado por el confort que propone la resolución de dicha necesidad, es el sustrato que permite que queden embebidas en él. En el caso de la máquina-ciudad desarrollada con la modernidad, intuyo que se relaciona en gran medida con la promesa de confort en una relación sumamente compleja. En 1930, Mumford propone la ciudad moderna como una máquina que configura el mundo de un modo muy parecido al que conocemos hoy. Escribe Deleuze (*Postdata Sobre las Sociedades de Control*, 1991)

“Control” es el nombre que Burroughs propone para designar al nuevo monstruo, y que Foucault reconocía como nuestro futuro próximo. Paul Virilio no deja de analizar las formas ultrarrápidas de control al aire libre, que reemplazan a las viejas disciplinas que operan en la duración de un sistema cerrado. No se trata de invocar las producciones farmacéuticas extraordinarias, las formaciones nucleares, las manipulaciones genéticas, aunque estén destinadas a intervenir en el nuevo proceso. No se trata de preguntar cuál régimen es más duro, o más tolerable, ya que en cada uno de ellos se enfrentan las liberaciones y las servidumbres. Por ejemplo, en la crisis del hospital como lugar de encierro, la sectorización, los hospitales de día, la atención a domicilio pudieron marcar al principio nuevas libertades, pero participan también de mecanismos de control que rivalizan con los más duros encierros. No se trata de temer o de esperar, sino de buscar nuevas armas.⁴⁰

³⁷ Libro de Roberto Calasso que propone -entre otras cosas- que no hay versión definitiva sino que el mito es, en si mismo, multiplicidad de versiones.

³⁸ Es una isla mencionada en la Odisea de Homero, donde habitaba la ninfa Calipso, quien retuvo al héroe griego Odiseo a su regreso de la Guerra de Troya durante siete años.

³⁹ esto se vincular con la figura de la necesidad que Calasso liga con la expresión en inglés “it is bound to happen”

⁴⁰ www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 2

Me interesa profundizar en cómo las matrices de control se incorporan. En el contexto latinoamericano mediado por la conquista, se suma una capa más: la inoculación de lo que Franz Fanon y Silvia Rivero Cusicanqui llaman "colonialismo interno".

Me impulsa el deseo de invertir esa inoculación y estoy convencido de que este trabajo de investigación puede aportar, en esa dirección, maneras de tejer una cierta felicidad colectiva. Si el movimiento genera tiempo y espacio -como propongo con obras como la suspensión y sostiene Erin Manning en su libro *Politics of Touch*-, por qué no pensar que este también podría generar otras variables: (insisto con los) lugares para tener ganas, tiempos para no pasar hambre⁴¹.

Creo que la práctica artécnica puede ser un ejercicio concreto de desclasificación y reprogramación a partir del deseo. Escribo esta tesis para contagiar ese entusiasmo por unir dimensiones, por sostenernos insumisas a la idea de sujeción. Creo que el hecho de haber convivido con máquinas de asistencia médica, si bien fue algo no deseado, constela varias cuestiones al unísono: mi hibridación máxima, mi desprogramación casi total, la fantasía de haber casi cruzado "el umbral dorado" del que hablaba en la performance realizada en el Delta en 2011, Invocando el Verano Eterno⁴². Me mueve el deseo de compartir esa experiencia y contagiar la convicción (aun con dudas permanentes) de que siempre existen otras posibilidades. Entre ellas, la de volver a parirse humano-virus-máquina-ratón, algo que no tiene nada que ver con la fantasía de hacerse a sí mismo, claro mecanismo de empresarización y territorialización de los cuerpos. Al respecto escribe Manning:

La vida es postvital en el mismo sentido en el que lo humano es posthumano. Esto no implica un cambio en los conceptos de vida y humanidad per se. Es un cambio en la manera en la que estamos pensando vida y humanidad. La vida fue bloqueada por una narrativa de la subjetividad que se aferra a un modelo de tiempo lineal que presupone categorías de sentido basadas en estructuras significantes preestablecidas. (Manning, 2007, p.120):

En concreto, esta tesis retoma los trabajos desarrollados en la cursada a través de los ejes tesis, tiempo, espacio y movimiento, que experimenté como maneras de re configurar esas categorías y de hacerlas resonar con mi poética. Eso también es una manera de volver a parir esas prácticas, de remodelar esas capas. Me refiero al entramado desarrollado en [Tierro incognita](#)⁴³ (Eje Tesis), [Lacoma](#)⁴⁴ (Eje Tiempo), [Domótica Inversa](#)⁴⁵ (Eje Espacio) y [Violentar la Empresa](#)⁴⁶ (Eje Movimiento) y que insisten en la fusión de medios, una manera de resistir los efectos de los moldes y modulaciones que pueden aplicarse a la identidad y la expansión del propio deseo propuesta como instrucción. Estos trabajos proponen la máscara -que incluye el respirador artificial que me sostuvo aquellas tres semanas- como interfaz inversa, es decir, aquella que escapa a la lógica de la empresa en términos post industriales* y la violenta.

Creo que (i_i) reviste la importancia de sistematizar de modo genealógico y afectivo una serie de prácticas individuales y colectivas que se proponen como potencia de contagio de des/clasificación de matrices coloniales. (i_i) es inseparable del contexto actual: anida en un pliegue de él y desde allí se desenvuelve y muta. Desde ese lugar, creo que es necesaria. Su

⁴¹ En ese sentido, es notable, que en Montreal, una ciudad obviamente del mundo colonizador-extractivista, la comida parecería no ser un problema, al menos no del mismo nivel que en Buenos Aires: se puede acceder fácilmente a bolsones gratuitos sin hacer demasiados trámites (aunque hay que tener una conexión a internet y generar un usuario digital); hay café y galletas gratis en lugares diversos; los talleres gratuitos, charlas e inauguraciones muchas veces incluyen almuerzos o meriendas ligeras, a las que cualquiera puede acceder.

⁴² Enlace a registro sonoro https://soundcloud.com/juanmiceli/me-estabas-dando-tanto_ultra-rare

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=EYsoci4OKIM>

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=vA-sDHjzFQ>

⁴⁵ <https://youtu.be/flWZQAIdBcw>

⁴⁶ <https://youtu.be/lo4k-C3yEyw>

naturaleza interespecie⁴⁷ se propone como una alternativa inversa a la dominante en el contexto del arte-ciencia contemporáneos y como materia aglutinante de deseos que van desde replantear el arte como modo de inocular el trabajo (Silvia Rivera Cusicanqui) a la formación de agrupaciones que insistan en la indeterminación y lo experimental en sentido amplio (AREA - Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales, La Gran Paternal). Con esto me refiero tanto a la que se da entre categorías internas (talleres, muestras y conversatorios) como a la que puede darse con áreas externas a la práctica y al hackeo institucional. Como dije anteriormente, me urge proponer variantes que desplieguen otras posibilidades vitales alejadas de lo mecanizado, cristalizado y automático y que implique algún tipo de liberación de aspectos atados o “sujetos a”. Al respecto, escribe Lewis Mumford (1933, p. 26):

...la mecanización se apoya en las ganancias mayores que podían extraerse del poder y eficiencia multiplicados de La Máquina.
Si bien capitalismo y técnica (technics) deben ser claramente separados en cada escenario, se condicionaron mutuamente y reaccionaron de acuerdo con eso. Es claro que el capitalismo no usó la máquina para un mayor bienestar social sino para incrementar el beneficio y la ganancia privada de las clases dominantes.

Estoy convencido de que las miradas, acciones y movimientos que propone i_i hoy, ofrecen opciones para invertir algunos de esos efectos y/o proponer otros movimientos. En las acciones que vengo experimentando, me queda clara la necesidad -en sentido profundo, nunca meramente utilitario-, de instancias que propongan una alteración de lo político, estético y afectivo. Insisto en que ese es el motor de la artécnica.

En el sustrato más profundo de este trabajo, como si fuera en un arroyo entubado mental, me interesa socializar la pregunta que cito al inicio y re-formulo en esta instancia: ¿cómo separar la vida del arte en un mundo en el que todo es (podría ser) arte?⁴⁸

Me interesa invertir el soterramiento de los cauces de agua⁴⁹ urbanos porque es todo un tópico de la ciudad como máquina poner por debajo de lo social, lo vital, algo que ya cité como recurrencia de Rodolfo Kusch. Mi planteo tiene que ver con mezclar ambas dimensiones sin someter ninguna de ellas, contagiar unas con otras. Asimismo lo fluvial aparece con fuerza en el planteo de Mumford sobre el empuje civilizatorio; además de ese enfoque, lo retomaré más adelante en relación a la identidad latinoamericana y a mi obra. Esto es algo a lo que vuelvo a partir de visitar los orígenes automotrices de mi barrio (La Paternal - Warnes) que se ubica en la cuenca del Arroyo Maldonado a través tanto de la muestra Mítze⁵⁰ como del proyecto Soberanía Cerámica⁵¹.

Espero a partir de esta serie de fusiones y simultaneidades propuestas (arte - técnica, obra - cuerpo, imagen - soporte, técnica - poesía, etc), seguir expandiendo ámbitos y círculos de gente que se apropie de este hacer como modo de reunir las dos esferas. Concretamente, el hecho de llegar a un espacio nuevo como la Universidad de Concordia en Montreal bajo el programa de becas ELAP, me dio la posibilidad de empezar relaciones de cero y de expandir una serie de acciones vinculadas con lo colectivo que se irán desplegando en este trabajo. Obviamente el hecho de que en Montreal esté institucionalizada la categoría investigación creación plantea nuevos desvíos ad hoc. Del mismo modo, la decisión de no tener datos móviles en esta ciudad me hizo regresar al uso de mapas y a despegar de la conectividad y

⁴⁷ Me refiero a su carácter de sistema generador de obras que involucra agentes humanxs y no humanxs.

⁴⁸ pregunta tomada de la película Las Estatuas También Mueren de Alan Resnais y Chris Marker (el “podría ser” entre paréntesis no está en la frase original)

⁴⁹ al respecto, propongo ver Lost rivers <https://vimeo.com/ondemand/lostrivers>

⁵⁰ https://issuu.com/juan_miceli/docs/mitze_catalogo_online

⁵¹ <https://revistaneri.com/soberania-ceramica-otra-huella-de-juan-miceli/>

tomar conciencia de su carácter de interfaz transparente incorporada. Al respecto, Mark Fisher (2019, p.52) esboza un planteo muy interesante de cómo esa funciona esa “nube”⁵²: “Estar aburrido significa simplemente quedar privado por un rato de la matrix comunicacional de sensaciones y estímulos que conforman los mensajes instantáneos, YouTube y la comida rápida”. Desde lo personal, me interesa proponer opciones al proceso de digitalización, mecanización y automatización de la vida y de la inclusión de la grilla como filtro siempre presente. En esa línea, me sumo al planteo de Carlos Scolari (planteo que ya está presente de modo latente en Técnica y Civilización de Mumford) acerca de pensar la técnica (y las tecnologías) como una ecología. Esto último va a acompañar todo mi planteo y mi debilidad por encontrar lazos genealógicos entre ellas. Tengo la necesidad de proponer la máscara ritual como mediación, no tanto por suplantar a la grilla sino más bien para experimentar las dos posibilidades simultáneamente.

Puede sonar extraño, pero es bien concreto.

Para entrevistar a Borges, me puse la máscara ritual que me transformó en periodista por una semana.

Para invocar a los ríos del Delta use la máscara de palmera y barro con nafta que me transformó en un río que duraba el verano entero.

Para llamar al animal que soy me arranque la máscara humana (que era la máquina de mirar) y me colgué invertido como carne, para encontrarme (más) cara con (mas) cara con el jabalí y devenir hombre-jabalí.

Para conjurar a las tecnologías caducas me puse la máscara total: Leche Negra, el jugo de las máquinas que habíamos descajanegrizado.



máscaras múltiples: barro, suspensión, madera. (Fotos 1 y 3 Walter Torres) 2 captura de video por Claudio Ongaro

Insisto: no hay nada problemático en la perspectiva renacentista como máquina de visión mientras no se vuelva la manera hegemónica de hacerlo y -de ese modo- de objetivar el mundo. Gran parte de mi trabajo reciente, tiene que ver con poner en diálogo y discusión diversas máquinas de construcción de nuestras miradas para experimentar hasta qué punto lo que vemos es independiente de los dispositivos que usamos (o devenimos) para hacerlo. Me resulta muy atractivo plantearlo de ese modo: no usamos dispositivos, herramientas y máquinas sino que nos volvemos ellos.

En el trabajo de Eje Tesis (del cual se desprende la serie de obras Tierra Incógnita) el planteo es claro y encuentro una posible línea de trabajo y de fuga en deformar los formatos. Con esto me refiero a salirse de los manuales de uso de programas y soportes: exportar como 360 videos que no lo son, utilizar las aplicaciones para algo que no fueron hechas, forzar los moldes cerámicos del archivo de la Facultad de Bellas Artes de Concordia, alterando materialidades, abrir las cajas negras que son los casetes VHS que donó al proyecto

⁵² el entrecomillado tiene que ver con la cuestión de tratar de hacer pasar por etereo un entramado cuya materialidad es muy poco etérea: me refiero a los servidores, cables subterráneos, etc que hacen posible esa “nube”.

Residencia VHS⁵³ el VCR Concordia⁵⁴. La intención de desarmarlos y obtener colectivamente esa Leche Negra es un modo de llegar a la condición amorfa, una de las



Innombrable / Performance (y video performance) en el cementerio de la Chacarita a partir de restos VHS y registro 360 / [video](#)⁵⁵

características que Rodolfo Kusch ve en el pensamiento latinoamericano, como algo en constante (de) formación. Me interesa poner en tensión esto último con el planteo acerca de lo ch'ixi de Rivera Cusicanqui (2018). Creo que el periodo en el que conviví con la Máquina está teñido de dicha tensión.

Es por eso que resulta importante desclasificar las matrices incorporadas, las escenas de instrucción atravesadas, no por un afán autorreferencial, sino como modo de recorrer el laberinto que somos siguiendo el hilo en sentido inverso, levantando las capas que soy para ponerlas en cuestión, violentarlas. Cuando me refiero a violencia, lo hago siguiendo (y mezclando como arcillas diversas) los planteos de Erin Manning y Rodolfo Kusch. La filósofa canadiense propone pensar el tacto como un modo de la violencia, que produce un cambio en ambas direcciones, tanto en quien toca como en quien es tocado. De ese modo, genera una metamorfosis. Mientras Manning (2007) sugiere que “el cuerpo es siempre aquello en lo que aún no se ha convertido. El cuerpo está en metamorfosis”, Kusch sostiene que:

“Una estética de lo americano no puede fincar en una estética del arte sino del acto artístico, precisamente porque éste incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa. El acto artístico implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada dentro de una sociedad, de acuerdo con un tiempo y con una forma preestablecida. Decía Klages que el artista ejerce una especie de violencia al crear. El mismo término de “expresión” lo confirma. El arte se vuelca con violencia, como venciendo una resistencia...” Kusch (1955, 7)

De esta manera, Kusch liga por un lado el “acto artístico”, entendido como acción, movimiento y modelado con lo propio Latinoamericano y la violencia con la creación,

⁵³ <https://milieux.concordia.ca/event/participatory-open-studio-vhs-residence-at-leparc/>

⁵⁴ <https://www.concordia.ca/finearts/research/visual-collections-repository.html>

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=MOIYcAbkCHI&t=33s>

entendida como “un movimiento, una dislocamiento en un espacio colmado de significaciones, donde quizás ya este todo dicho, donde "la “propia” voz trae ecos de otras voces, antiguas, que vienen con los acentos mismos del lenguaje”. (Arfuch, 1997)

Viví la transición del mundo Industrial al Post Industrial, (que por supuesto, no son solo dos mundos); aprendí a programar en ti logo en los 80s y modelado 3D en el 2020; vi parapoliciales llevarse a Irene Bellocchio y Rolando Pisoni, mis vecinos de la calle Mármol 483 en 1977; hice cola para chequear mis correos electrónicos en la facultad de Filosofía y Letras cuando había una computadora cada cientos de alumnxs en la universidad pública; viví el derrumbe del Estado de Bienestar. La aparición masiva en 2001 de seudomonedas dinamitó la categoría dinero y la recolección de cartones como trabajo fue el motor de mis esculturas-basura y de la técnica miasma de fundido tercermundista. Todos esos hechos - de un modo u otro- están embebidos en mi práctica.

Creo que la sociedad post industrial-digital (el dispositivo digital hegemónico) perfila un nuevo modo de la conquista que no se configura solo por límites geopolíticos y es una tecnología de gobierno. Es claro que hay sures en el norte y nortes en los sures. En ese sentido, mi postura es proponer la acción colectiva como defensa y último refugio de una magia inversa a esa lógica de control, opresión e infelicidad.

Las motivaciones de este proyecto surgen del cuerpo entendido como pensamiento, de un trabajo con lo vital en sentido extendido, tanto con sus potencias como sus debilidades. Si (i_i) se ubica en un pliegue de esa multiplicidad, probablemente esté vinculado tanto al disfrute como a su negativo (y todo el arco de experiencias que puede haber en esos intersticios). Creo que la potencia de la propuesta se basa en gran medida, en la transformación de esas materias en otras con una lógica no-binaria ni cartesiana que permita la coexistencia de opciones múltiples. Con esto me refiero a que no necesariamente se configuran en pares.

(i_i) no se inscribe en un espacio prefijado (aunque lo haga), sino que propone el tacto, en tanto movimiento y modelado como forma de generar mundos, es decir, espacios y tiempos. Escribe Erin Manning:

La proposición es que el tacto -cada acto de alcanzar hacia- permite la creación de mundos. Esta producción es relacional. Extiendo la mano para tocarte con el fin de inventar una relación que, a su vez, me inventará a mí. Tocar es participar en el potencial de una individuación. La individuación se entiende en todo momento como la capacidad de llegar a estar más allá de la identidad. Individuamos inventivamente. (Manning, 2007, p xv)

Me interesa intercambiar con personas y ámbitos diversos como modo de atravesar experiencias: Instituciones (desde galerías hasta ministerios), asociaciones informales de artistas, compañías de danza, universidades o grupos de estudio de psiquiatría o educación (FUBIPA / FLACSO) dispuestos a ampliar la percepción (y hacerme ampliar la mía en un evidente movimiento simultáneo) y la calle, son algunos de los ámbitos en los que vengo situando estas experimentaciones. En relación a esto último, me interesa hacer circular la des/normalización de la mirada activamente en iniciativas como la que he llevado a cabo a través de Becas Creación del Fondo Nacional de las Artes⁵⁶ o las posibilidades que me está dando mi trabajo como investigador en la Universidad de Concordia. Asimismo hago un trabajo muy vinculado con la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui de hackear la dimensión laboral que por su carga horaria, funciona como un molde total de nuestros cuerpos. Asimismo en Montreal, desarrollé el taller gratuito mutante

⁵⁶ Consiste en armar tres grupos de reflexión y producción audiovisual, gratuitos para quién asiste, pero financiados por el FNA.

VHS o intervenciones de imagen y obra en la nieve sin ínfulas de muestra y solo con la intención de generar vínculos y acciones en espacios públicos.



Taller/instalación/performance⁵⁷ sobre Vision Machines (Milieux Institute), foto Marc Beaulieu [ver documentación](#)⁵⁸

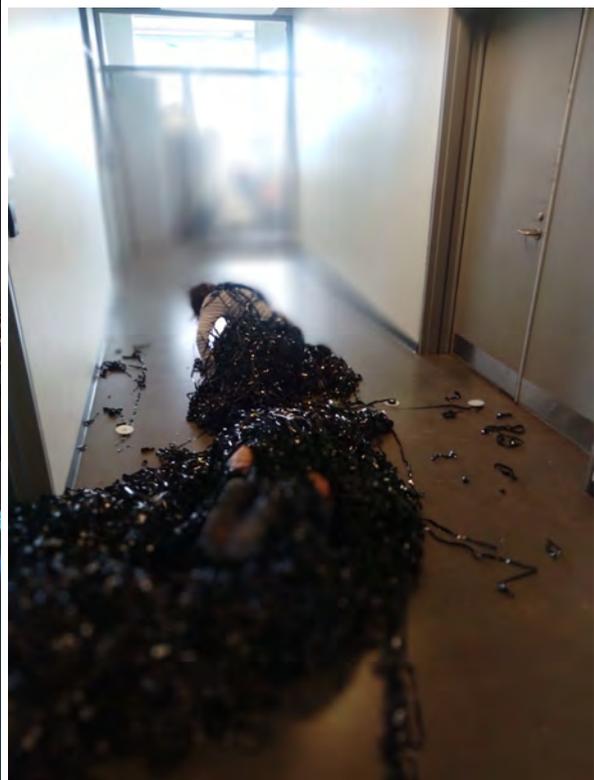


Foto 1 Snow Identities / proyecciones en la nieve / Milieux Institute / Concordia University / [video](#)⁵⁹ / Foto2 Performers del Cluster Le Parc en la Residencia VHS para desclasificar máquinas de mirar, Instituto Milieux, Concordia University / [video](#)⁶⁰

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=RVoXuCfcRhs&t=4s>

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=RVoXuCfcRhs&t=4s>

⁵⁹ https://youtu.be/2bJj_UgkRRo

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=g6og6fOATag>

1.6 Quereme más

But if you send for me, you know I'll come
And if you call for me, you know I'll run
I'll run to you, I'll run to you
I'll run, run, run

Old Money, Lana del Rey

El viaje a esta isla, implicó ampliar una cierta mirada crítica de lo proyectual como configuración propia, es decir del hecho de diseñar estrategias y operativas para alcanzar objetivos. Esto no implica extirpar esa práctica, (algo que sería imposible desde el momento que está embebida en mi cuerpo en tanto diseñador y técnico de la industria audiovisual) sino adscribir a un cierto experimentalismo crítico que se abra a posibilidades por fuera de esa matriz. Por otro lado, el viaje no sólo expandió ecos, sino que implicó una nueva desprogramación y su consecuente reconfiguración. Esto generó relaciones y afectos mediadas por la obra y por una nueva dimensión espacio-temporal implicada justamente en el movimiento que me trajo hasta acá. Hoy estoy convencido de que es una nueva forma de incorporar la gravitación del suelo sobre el pensamiento (cuerpo). Un ejemplo concreto: Marc Beaulieu de Milieux Institute y Richy Srirachanikorn del cluster TAG fueron, respectivamente, quien me ayudó a montar [Snow Identities](#)⁶¹, mi primera acción en la ciudad y quien me invitó a dar el taller de Vision Machines⁶² en el [Nostagain Symposium](#)⁶³. Forma parte de esta propuesta generar relaciones en las que la decisión de compartir trabajo sea un modo de construir simultáneamente afecto que hackea la idea hegemónica de trabajo. Algo similar ocurrió con Erin Manning, a quien primero leí por recomendación de Mariela Yeregui y con quien comencé a tejer una relación de intercambio aún en formación. Hoy me pregunto cómo separaba una experiencia de la otra en mi vida anterior, a la que, en gran parte, había muerto. La respuesta es que esa es una de las matrices más férreas que inculca el Imperio en nuestros cuerpos, que paradójicamente configuran el suyo que es gigante. La fuerza inversa de la que se nutre (i_i) es justamente la de no dividir ni clasificar ni extraer, sino muy por el contrario, mezclar, ensuciar, moverse en las direcciones opuestas a la vez. Siempre es moverse, generar, germinar, caer, poner la mesa para invitar a las potencias. De algún modo, esta propuesta se ubica en una zona completamente diferente a aquella en la que circulan mandatos contemporáneos como devenir empresa, el disfrute sistemático como instrucción de licuado del deseo o al arte contemporáneo demasiado filtrado por la lógica de la moda. Me monotonizo e insisto en lo que sostiene Silvia Rivera Cusicanqui (2018) “las modas pasan, el colonialismo queda.”

(i_i) es simultáneamente el reverso, el anverso y el negativo de ese molde y modulación post industrial, como un mestizo, o mejor dicho -y a propósito de Cusicanqui, que se define como sociochola -, un ch'ixi que surge tenaz de esos mundos con el anhelo fantasmal de devorar la empresa en el deseo colectivo. Es, de este modo, que experimento de un modo genuino, la idea de obra viviente.

⁶¹ https://www.youtube.com/watch?v=2bJj_UgkRRo&t=209s

⁶² Es un taller de 32 horas que insiste en la relación imagen / dispositivos https://www.youtube.com/watch?v=k_INBpxoc7c

⁶³ <https://projectlostagain.wixsite.com/nostagain/line-up>

Creo que la máquina no opera solamente en situaciones arquetípicas de conquista, sino que rebalsa esa fuente y se derrama por la vida humana, inclusive obturando a quienes colonizan, encerrando y controlando a todas las personas. Este trabajo busca empujar esos límites y plantear que La matriz Imperial (M_i) es el molde que da forma a la mayoría de empresas que pretenden algún tipo de hegemonía. Como mencione anteriormente, Claudia Kozak (2021) llama "dispositivo digital hegemónico" a su encarnación actual. Me resulta sumamente útil en relación a este concepto, citar la siguiente enumeración de empresas propuesta por Flavia Costa como modo de experimentar cuán profunda se ha alojado la bala y de qué modo la lógica de la empresa se ha hecho carne, afecto:

Conocemos una parte visible de la historia de este nuevo orden de información general a partir de la historia de una serie de empresas y productos. Veamos sólo algunos de estos nombres propios. En 1994 se crean Yahoo y Amazon; en 1997, Google, Blogger y Netflix; en 1999, Napster; en 2001, iTunes; en 2003, MySpace; en 2004, Facebook; en 2005, YouTube; en 2006, Twitter, Spotify y Waze; en 2007, el iPhone y el Kindle; en 2008, Airbnb; en 2010, Instagram y Uber; en 2011, Snapchat; en 2012, Tinder; en 2013, Cambridge Analytica; en 2014, Happn; en 2015, Alphabet. (Costa, 2018)

Me refiero concretamente a la mediación que ejercemos en el mundo con el objetivo de obtener beneficios, a la idea de extraer de él sus riquezas a través de la Civilización y la Técnica Occidental Hegemónica pensadas como conjunto modelador y en los términos que lo plantea Lewis Mumford (1933) en su libro. Este autor sostiene que el formato actual que alcanzamos a través de nuestro desarrollo, es solamente uno de los modos posibles, no el único (aunque en su manual de uso este implícita su unicidad). Obviamente la tecnología es contingente (Andres Rodriguez dixit), pero el punto que Mumford propone es que la decisión de haber utilizado motores hidráulicos en lugar de aquellos alimentados con combustibles fósiles podrían haber planteado otro resultado de la Revolución Industrial.

(M_i) funciona como una marca de agua congénita y anida en prácticas como la minería (para Mumford ésta es *el arte matriz* de la modernidad extractivista), la imprenta, la fabricación de matrices industriales, la maquinaria médico clínica y la industria audiovisual, solo por mencionar algunas interfaces no neutrales. Como desligar la digitalización de Latinoamérica de esta matriz -que implica un *modus operandi*, pensado casi como un *template*⁶⁴- del vínculo de IBM con las dictaduras de la región durante la década de 1970/80? ¿Cómo separar La Acción Psicológica ejercida sobre la población por la Junta Militar durante el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina de la idea de tecnología? En ese sentido me resulta muy atractivo el enfoque tanto de Pablo Manolo Rodriguez (y su particular relectura de Foucault, Deleuze y Bruno en relación a sociedades de control y disciplina) y el de Julia Risler en su libro llamado -justamente- La Acción Psicológica. ¿Cómo no querer más a quienes me abrieron (más) los ojos?

⁶⁴ el uso del inglés *template* en lugar de *plantilla* es adrede

1.7 El Molde como reproductor de sí mismo

La actividad griega por excelencia era la conformación de moldes. Por eso Platón estaba tan intrigado por los modestos artesanos que ejercían este oficio en Atenas; por eso le dio el nombre de su gremio al artífice del mundo entero. En cualquier ámbito de la vida, los griegos estaban interesados principalmente en dar forma a moldes. Sabían que, una vez fabricados, esos moldes podrían aplicarse a una gama extremadamente amplia de materiales. Pensamos en la burguesía como algo peculiarmente moderno, pero cuando la describimos estamos aplicando el molde de los mesotes, que Aristóteles desarrolló en su Política. Cuando una empresa intenta imponer una marca, responde a una percepción de supremacía jerárquica de los errores tipográficos, del molde, sobre cualquier otro poder. La imagen que más se acerca a las ideas de Platón se encuentra en los moldes para fragmentos de los ropajes de Zeus de Fidia encontrados en el estudio del escultor en Olimpia: el material es neutro e igual en todas partes, sólo varían las curvas de los pliegues. . Al final es lo que se moldea lo que sobrevive. Vivimos en un almacén de formas que han perdido sus moldes. Al principio estaba el molde.

Las Bodas de Cadmo y Armonía, Norberto Calasso

Me interesa recurrir a la idea del molde como aliado de la (M_i) y señalar la paradoja de que esta práctica (vinculada con el arte, aunque claramente adoptada por la industria) está en la base de esta operatoria. Si el arte está en la base, tal vez a partir de procedimientos artécnicos podamos invertir su lógica. Propongo pensar el molde como máquina sistematizada de “hace aparecer” de modo programático. Este agente -que se enuncia como matriz y negativo- da forma, configura y controla simultáneamente *una materia* y tecno poéticamente se constituye como patrón *de modelado*. No solo re-produce piezas sino que, fundamentalmente se reproduce a sí mismo, es decir que “*su función es signo de sí misma*”⁶⁵, como sostiene Roland Barthes (1971) en relación a la categoría de objeto-signo.



1: Máscara mortuoria de Isaac Newton⁶⁶ / 2 -5: imágenes de procesos de obtención de moldes de mi cara

⁶⁵ De acuerdo con Rolan Barthes no hay objeto producido y significado que no reproduzca ese esquema: el paraguas no solo sirve para la lluvia sino que la significa y anuncia.

⁶⁶ (<https://www.aryse.org/mascaras-mortuorias-de-personajes-historicos/>)

Me interesa un molde puntualmente: la máscara mortuoria. En ella se superponen una serie de dimensiones que orbitan alrededor del núcleo duro de este trabajo. Me refiero a las tensiones entre lo viviente y lo muerto, entre la continuidad y los datos discretos biométricos, entre el registro y la memoria, la carne y el metal, el acontecimiento y su registro, su impresión. En su superficie y materialidad, están activas simultáneamente todas esas esferas. Es también un modo de fijar tanto el tiempo lineal como el orgánico. Como signo de sí mismo, en el molde laten todas las tecnologías posteriores que reproducen la relación positivo/negativo, e inclusive su fantasma se proyecta en mi relación con el respirador. El calco evoca una idea -que atraviesa todo este trabajo- que sostiene que las tecnologías anidan unas dentro de otras, y que están íntimamente ligadas con la impresión de una forma dura en una materia blanda (no en sentido literal). Por otro lado, el molde tiene un carácter utilitario, nos hace ganar tiempo al sustituir el modelado manual. Ganar tiempo no es un dato menor, es algo que configura nuestra identidad y es inseparable del arte de la relojería. Es clave el planteo que hace Lewis Mumford al respecto:

El reloj, no el motor a vapor, es la máquina clave de la era industrial moderna. Inclusive hoy, ninguna otra máquina es tan ubicua y sirve como molde para muchas otras que aspiran a imitar la eficacia del reloj, capaz de regularizar la producción que marcó la creación del cronómetro del siglo XVII. El reloj es una máquina que produce minutos y segundos, que logró disociar la experiencia temporal de los eventos humanos y sobre todo ayudó a crear la creencia en un mundo independiente de secuencias mensurables matemáticamente. Es decir, el mundo de la ciencia. (Mumford, 1933, p.14)

De alguna manera, esta cita es sumamente clara para percibir cómo el tiempo mecánico (así como el espacio mecánico) fueron embebidos en el cuerpo. Mumford llama al tiempo mecánico, segunda naturaleza (profundizaré al respecto en el siguiente capítulo). Lo que me resulta sumamente atractivo en esta instancia es pensar el reloj mecánico como molde de nuestros cuerpos y comportamientos simultáneamente.

Asimismo y aunque parezca contradictorio, veo en el molde la posibilidad latente de la simultaneidad. Me refiero a que las instancias de modelar y ser modelados no sean excluyentes, ni estén regidas necesariamente por una idea de jerarquía. (i_i) propone invertir sus vectores de hegemonía lineal, a través de la infiltración⁶⁷ como metodología de insumisión.

En la máscara mortuoria, al calcar un rostro y generar -justamente- una máscara, (pero también un tecnofósil) la continuidad de esta se transforma en matriz de datos discretos que pueden localizarse en una serie de coordenadas (en términos genealógico-ecológicos se podría pensar como la aparición de la grilla 3D). Esta máscara funciona como modos de resolver la relación con “lo otro”, en este caso la muerte: no puede dejar de ser pregunta aunque se pretenda respuesta.

Me interesa detenerme en esa operación que encuentro muy afín a la máquina de perspectiva renacentista: la continuidad del paisaje se transfiere a un papel reticulado, luego de pasar a través de una grilla (filtro) que codifica las posiciones. Me detengo en esta operación porque genera la noción de que hay datos continuos y datos discretos cuando lo que está ocurriendo

⁶⁷ algo que estoy poniendo en práctica en Montreal y que desarrollo en el capítulo referido al viaje como movimiento

es la discretización de una continuidad. Esto no significa que haya realmente datos continuos: es un buen ejemplo de verdad inventada. La intención de concebir esta transferencia como algo real y objetivo, crea mundo, genera sentido. Esto no tiene nada negativo en sí mismo, pero funda la noción de negativo y positivo, habilitando a que estas posiciones puedan leerse de manera hegemónica. Extensivamente podría pensarse -en un sentido afín al propuesto por Lewis Mumford- que antes de la existencia de cualquier máquina, hubo líderes que utilizaron a otros seres humanos como engranajes, poleas, correas, generando el molde de la primera máquina: una blanda y viva. Asimismo, la arquitectura modela nuestros cuerpos como arcilla tal como lo plantea Paul Preciado en su texto *Basura y Género*⁶⁸ en relación a los baños de los aeropuertos cuando dice “ De este modo, el discreto urinario no es tanto un instrumento de higiene como una tecnología de género que participa a la producción de la masculinidad en el espacio público”. Es muy llamativo como acciones que claramente pensamos como *naturales, funcionan como molde* y están destinadas a formatear.

Propongo la máscara como algo que genera instrucciones propias, vinculadas con la emergencia de lo vital y que tiende a revertir un efecto anterior, a des/normalizar (sin necesariamente proponérselo) algún tipo de configuración que funciona como matriz de control. La concibo como un tipo de interfaz que no aspira a volverse transparente, todo lo contrario: Al igual que la máscara para respirar que use durante tres semanas (que podría pensarse como interfaz inversa), siempre anuncia que está, no disimula su existencia.



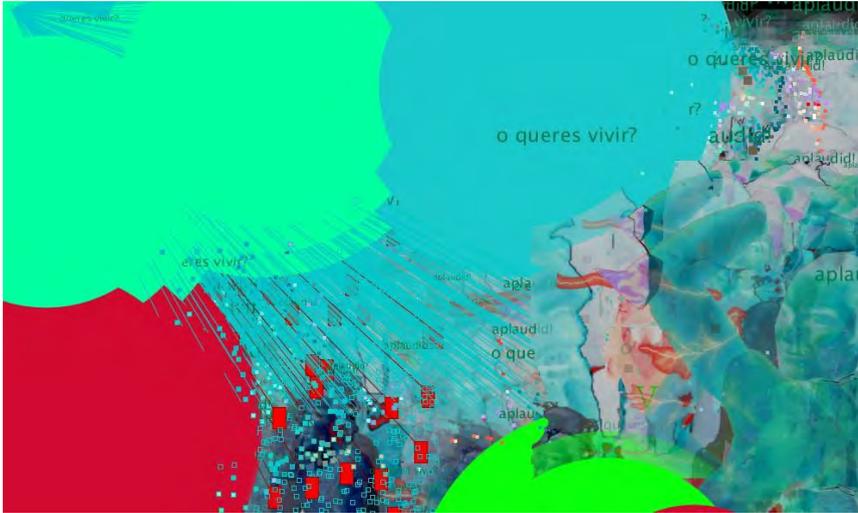
Tensiones moldes - respirador (proceso muestra De Nuestras Bocas solo sale la verdad Foto Raquel Mazzei

Resumiendo y consolidando: Hay algo previo a esta “segunda naturaleza” de la que habla Mumford, algo que se desplaza en ese río soterrado por la máquina-ciudad. Es una instrucción proveniente del propio cuerpo que intenta regenerar el tejido dañado, arrancado. Citando a Leo Nunez, cuando hablo de mi modo de programar en Processing, lo llamé *código rústico*⁶⁹: un código tan certero como amorfo, tan “pulcro como hediento”. ¡i i fuerza esas oposiciones que funcionan como fronteras coercitivas, las fermenta, las corroe desde adentro, transformándolas en descarte signficante. Pariente de la antropofagia, no intenta anular aquello a lo que se opone: lo deglute y devuelve, sin detenerse en configuraciones dialécticas. Desde el movimiento cero, hace **apología del resto**, es decir, rescata lo que queda, hurga en la basura, reutiliza, dibuja un movimiento inverso en el que lo desechado indefectiblemente vuelve. El hueso y lo muerto son traídos de vuelta para decir que son parte indecible de lo

⁶⁸<https://www.scribd.com/document/196160477/Beatriz-Preciado-Basura-y-genero-Mear-cagar-Masculino-Femenino-doc/>
⁶⁹<https://prezi.com/vScf5hqfggak/basura-y-genero-mearcagar-masculinofemenino/>

⁶⁹ término acuñado por Leo Nunez al ver mi modo de programar en Processing.

vital, para sostener que acá hubo vida, que estaremos presentes hoy y siempre mientras alguien nos nombre, *que la víctima es invencible*.



el mar de datos, still de video interactivo, muestra El Impostor⁷⁰ (2015)

1.8 Fake Finale

Camino a través del desierto
y no tengo miedo a pesar del calor
tengo todo lo que pedi
y no quiero lo que no tengo.

Sinead O'Connor

Por último, este capítulo también consiste en mostrar mis cartas, herramientas y las obras que estoy usando y que atraviesan este despliegue transmedial que propongo como pensamiento. No considero la obra un objeto, aunque pueda serlo. Es importante remarcar que un objetivo de este trabajo es encauzar y modelar el carácter arbóreo de mi producción y su tendencia a ramificarse, y - simultáneamente- a encarnar en mi propia vida y embeberse en el cuerpo. (i_i) tiene un carácter específico en términos experimentales, que busca vincularse con lo nuevo como categoría. De este modo, pretendo escapar de la lógica de la moda (soy Diseñador de Indumentaria, FADU, UBA), que sostiene la dinámica mercantilista, a través de la figura de la novedad. La experimentación, desde mi perspectiva, es inseparable de desprogramar mis propias escenas de instrucción que sostienen y preservan el statu quo. Al respecto, traigo un planteo que surgió en alguna de las videollamadas con Andres Rodriguez. El dijo algo así: “Si se invierte lo arbóreo, este se vuelve raíz, que es una manera de la profundidad, no de la dispersión; de la misma manera, la poda es un mecanismo de crecimiento, se poda para seguir germinando”. Me interesa vincular la dimensión vegetal del planteo con lo que sostiene Ivonne Bordelois (2006) en relación a la raíz etimológica de las palabras porque considero el lenguaje una mega interfaz epistemológica. La escritora sostiene que ésta no está atrás -ni en el tiempo ni en el espacio- sino justo debajo, actualizándose en cada uso del signo. De algún modo, esta arborescencia radicular actualiza la interfaz

⁷⁰ https://issuu.com/juan_miceli/docs/el_impostor_final

completa en cada uso. Algo que resuena con la idea de que las viejas tecnologías siguen anidando en las nuevas, que las actualizan en cada uso, de un modo afín a como lo plantea Bordelois. Esto mismo se liga con un planteo clave que hace Carlos Scolari en relación a la genealogía de las tecnologías y a las relaciones que generan entre ellas y como una resuenan dentro de otras. Es claro que los ecos de lo portátil presente en los primeros sistemas de comunicación portátil utilizados con fines bélicos ([Walkie Talkie, Motorola, 1940](https://es.wikipedia.org/wiki/Walkie-talkie))⁷¹, resuenan en el teléfono celular y en el walkman de los 80s, aún si desconocemos la existencia de los primeros. Es interesante pensar qué implicó lo portátil en un sentido más amplio. Dice Eric Sadin:

En 1979, la compañía Sony lanzó al mercado el equivalente de un “minicomponente” concebido para ser llevado en la mano o en un bolsillo y *audible* vía auriculares. Tenía el adecuado nombre de “walkman”. Este aparato de configuración casi milagrosa contribuyó a la emergencia de una nueva corporalidad: combinaba la libre circulación con la escucha individual (...) El objeto suscitó un deslumbramiento planetario que confirmó con énfasis la afirmación de Arthur C. Clarke según la cual “toda tecnología lo suficientemente avanzada es indiscernible de la magia” (Sadin, 2018, p.49)



Walkman tecnofósil (2018) cerámica y mapa político de Oceani 1931 (Espasa Calpe) - Foto Denise Chautemps

De algún modo, esto genera presencias espectrales que se infiltran en la tecnología reluciente, pura novedad. Expandiendo estos vínculos e invitando a otros fantasmas (de mi vida, parafraseando a Mark Fisher), me pregunto cómo separar el video generativo de la regeneración del tejido vivo, cuando es evidente que comparten -al menos- un principio. Esto me lleva a preguntarme cuál es el motor que lo impulsa y si la técnica no es un órgano. Esta pregunta surgió a partir de obsesionarme con una herida que dejaba a la vista el músculo y que no se cerraba, producto de haber estado en coma tres semanas. Aun ante la carne abierta,

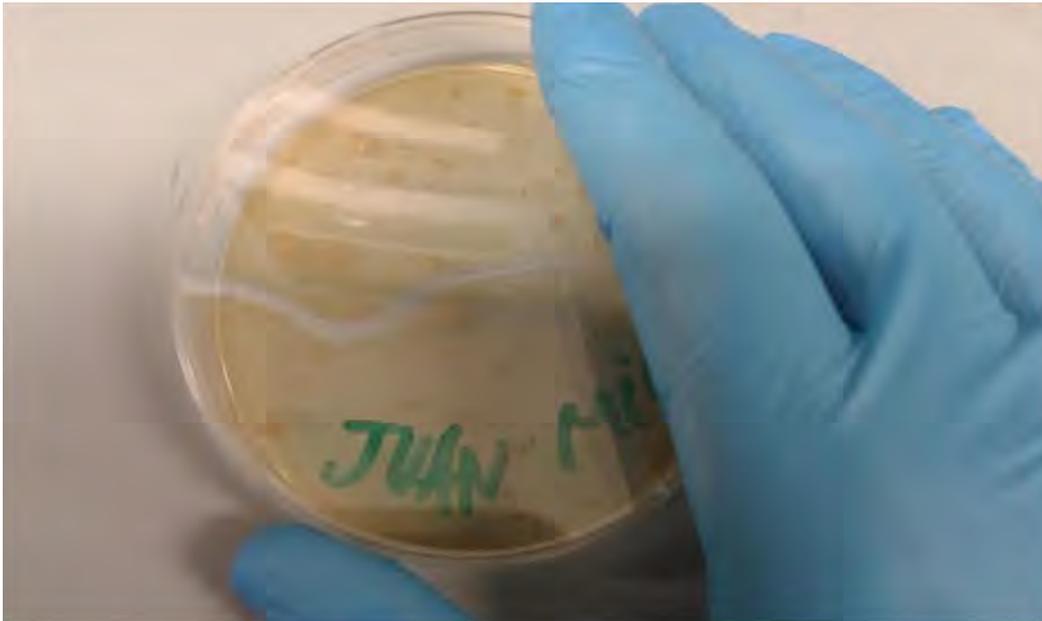
⁷¹ <https://es.wikipedia.org/wiki/Walkie-talkie>

no dejaba de tomar eso como excusa para vincularme con médicos y enfermeros que accedían a registrar el proceso para usar ese material en bocetos Processing, para especular sobre su cura a partir de la programación. Cuando pude ver mi interior, de algún modo, la vida anterior se interrumpió, terminó. Había muerto a mi vida normal porque el porvenir devenía nuevo, en el sentido problemático. Todo cambió: mi percepción del tiempo y del espacio, mi cuerpo con eso, mi trabajo, mis relaciones, mi sensación. Podía volver a nadar en los ríos de la magia y reformular la pregunta por enésima vez: ¿cómo separar la (pura) vida del arte en un mundo en el que todo es vida y es arte?

Este trabajo anida en la convicción de que el camino de salida de ese estado me permitió destejer condicionamientos y expandir las posibilidades de mi cuerpo a través de la práctica artística. No lo planteo como algo de orden esotérico, sino de un modo literal y existencial: el tejido deseaba (y estaba programado para) regenerarse, del mismo modo que estamos programados para construir lenguajes y verdades inventadas como esta Interfaz Inversa -que es un modo de la emergencia- en la que están a punto de sumergirse.

Capítulo 2. La Víctima Invencible

- ¿Cómo fue que cambió tanto tu obra?
- Me morí. -dije



Cultivo de bacterias a partir de muestras tomadas de mi celular (2018)

2.1 Lacoma

Todo esto adverso que ocurrió es un hecho que sirve para demostrarle al mundo tu invencible capacidad de transmutar y volver cual ave fénix.

Lorena Paz

Lacoma es un autorretrato
una versión (discreta) de nosotrxs mismos
como corte
variante
tecnofosil

Lacoma es un censo
una batalla a muerte
una tormenta en nuestra raíz
un destilado de unos y ceros
[que no es ni uno ni cero]
Lacoma es una invitación:

a recorrernos

(es un cardumen: nosotrxs como reloj viviente)

Lacoma
es un mar (mouseX:)
no
es un río (mouseY:)
No

Es un Delta



Captura de video interactivo y generativo hecho en Processing a partir de datos de estudios médicos

2.2 (Somos) el fantasma en la máquina

I am lying in the shade of my family tree
I am a branch that broke off
What will become of me?

Laurie Andreson

Tuve una relación intensa y profunda con una serie de máquinas. Me censaron, me alimentaron, respiraron por mí. Estoy convencido de que La Máquina me refundó, hizo que me pariera de nuevo. Me refiero a ella en sentido expandido, que incluye a *toda la agencia*: respiradores, personal médico, redes afectivas y cadenas de oración, técnicas de rehabilitación de funciones físicas y de reprogramación de reflejos, sistema de medicina prepaga, etc. Claro que ahí también está incluido el Hantavirus.

En un punto de literalidad extrema, ese fue el momento en el que el arte, el cuerpo, la técnica y el cuerpo de saberes vinculados con la ciencia moderna aplicada a la clínica médica que llamamos tecnología confluyeron en mi cuerpo (de obra). Fue un movimiento que sigue generando resonancias y sentidos en mi práctica, que es simultáneamente mi vida.

Creo que ese intercambio con La Máquina, se relaciona con el planteo de violentar la empresa: pienso el cuerpo como un ensamblaje que surge de la selección y combinación (simultáneamente programática y azarosa) de elementos que tienden a escaparse de los límites, de entreverarse en las matrices de control y de inocularles su deseo. Percibo esto como una tensión insalvable que interpela tanto las posiciones tecnófilas como las tecnófobas. Entiendo que se nos instruye, en gran medida, para darle una forma a este “amorfo” que somos, es decir de hacerlo entrar en un molde. En ese contexto, propongo incluir el concepto de “lo ch’ixi”, que Silvia Rivera Cusicanqui propone en oposición a la idea de mestizaje. Tengo claro que aun en mi momento más cyborg, inclusive en la confusión, se podía identificar qué era carne y qué metal. Esta tensión introduce una problemática que aún me interpela y que, en este trabajo no pretendo resolver, sino seguir indagando y expandiendo. Me interesa más abrir el juego a repensar cuestiones que a definir las. En ese sentido, este trabajo pendula entre el concepto de mestizaje que proponen autores como Rodolfo Kusch o Franz Fanon y el que propone Cusicanqui, descrito anteriormente, abrazando ambos.

Visto desde el presente, haber estado en coma, implicó parir un cuerpo nuevo. Me refiero a parto en sentido amplio: partida, comienzo.

Al regresar, me sumergí en un proceso doble de des y re programación en el cual el arte, la técnica y la tecnología resonaron de un modo clave. Durante ese lapso, que llamo Lacoma, la *vida* se interrumpió, se hizo cuerpo la suspensión. A raíz de esto, perdí capacidades naturalizadas, transparentes: dejé de tragar, de respirar por mis medios, de caminar, perdí la motricidad fina y bastante de mi racionalidad. Este trabajo anida en la convicción de que el camino de salida (mediado por la *artécnica*) de ese estado me permitió destejer condicionamientos y expandir las posibilidades de mi cuerpo. Como dije en el capítulo anterior: el tejido -aún con errores- *deseaba* (y estaba programado para) regenerarse. Me arriesgo a proponer eso como un modo de la tecnopoética, que me lleva a tensar la relación entre célula, pixel y partícula de arcilla a través de obras interactivas que proponen categorías inventadas como *ceramicarne*⁷². Quiero, asimismo, desmarcarme de lo estrictamente personal y autorreferencial, y contextualizar esta serie de obras fluctuantes en un contexto concreto que incluye hechos que tuvieron un papel clave en nuestra formación: el Proceso de Reorganización Nacional, la crisis de 2001, la privatización de la salud, el surgimiento de

⁷² Video generativo hecho a partir de processing y calcos cerámicos. Ver demo: <https://vimeo.com/243942900>

internet y lo que Eric Sadin (2018) llama “digitalización expansiva de la existencia” que constituye “una humanidad paralela” (y la consecuente transformación de la continuidad corporal en datos discretos).

Vale aclarar que propongo pensar ese contexto como modelador a gran escala de cuerpos y plantear posibilidades de cómo inscribir nuestras prácticas en él, a fin de violentar sus límites. Como indiqué anteriormente, me refiero a violencia en los términos que lo plantea Erin Manning, en tanto modifica, invierte, compromete.

Lejos de pensar el arte al modo romántico como lo más elevado, este planteo tiene que ver con proponer la tecnopoética de la carne y el deseo en su sentido complejo, en tanto potencias erráticas capaces de empujar los bordes de los moldes.

Un ejemplo concreto es el planteo de qué cuestiones vinculadas a nuestra intervención en el mundoambiente, crearon las condiciones para que, en 2013, surgieran varios casos de hantavirus en el Delta del Tigre. Concretamente, el dragado del río Carapachay y la tala del monte de sus respectivas orillas, hizo que los roedores que transmiten el virus se acercaran más a las casas. De algún modo extraño, bizarro, mi vínculo con la máquina está mediado por uno de esos animales y me vuelve un caso de mi tiempo, en el que esos roedores se vieron arrancados de su hábitat por nuestro hacer, un preludio de lo que ocurriría en la pandemia. Hubo dos huellas que la enfermedad dejó en mi cuerpo: una [escara](#)⁷³ en mi espalda y la pérdida del reflejo de tragar. Para chequear que lo recuperara, me llevaban (como un paquete) de la habitación en el octavo piso a un subsuelo en el que me sometían a un estudio llamado VFSE (video fluoroscópico de la deglución, también llamado examen de deglución de [bario](#)⁷⁴ modificado (MBS)). Básicamente lo que quedaba como output luego de meterme como input de la caja negra, era un video de rayos X en el que se podía analizar cómo tragaba. A través del suministro de dicho elemento, utilizado como líquido fluorescente de contraste, mi cuerpo operaba como material sensible. Me hacían tragar *materia* en tres estados: líquido, blando, y sólido, para verificar que esta volviera a tomar el canal correcto. Perdido el reflejo automático de deglución, había que reprogramarlo con ejercicios de mecánica como si yo mismo fuera una máquina sometida al aprendizaje automático. Esta comparación es literal, no tecnófila. Ancla en la idea de repetición como enseñanza de machine learning⁷⁵. Cuando el estudio terminaba, me entregaban un CD (hoy un tecno fósil⁷⁶) para que se lo llevara al especialista. Luego del segundo estudio, alguien trajo un ordenador portátil a la clínica y pude ver esas imágenes y -supuestamente- verme por dentro. Me corrijo: pude ver como me veía la máquina, es decir, cómo me construía. De inmediato decidí aprender a trabajar con ese material, a moldearlo y volverlo amorfo. Esa es una de los puntos centrales de mi trabajo: la de-formación y reformación. En ese sentido, luego de Lacoma, apareció una cierta impunidad, como si algunos mecanismos de control se hubieran aflojado durante la experiencia. Algo era claro: ya no podía percibir el tiempo como una línea, sabía con el cuerpo que todo podía terminar de un momento a otro y que la suspensión no solo era una obra, sino era un estado que podía tomar las formas más diversas. Tal vez fue por eso que, apenas volví al mar en 2014, retomé abiertamente las construcciones de arena en la playa que hacía todos los veranos medio a escondidas. A medida que fui creciendo, había quedado relegado -como actividad marginal- a alguna playa desierta. Me daba vergüenza construir en la orilla las grandes ciudades con forma viviente que menciona en el capítulo anterior.

Hacía esto sólo para que la marea al subir, primero filtrándose por los canales, luego directamente atacando los cimientos, los arrasara y así poder volver a construir las. De esa

⁷³ <https://vimeo.com/164651628>

⁷⁴ <https://es.wikipedia.org/wiki/Bario>

⁷⁵ Enlace a una experiencia en la que intento enseñarle a una red neuronal a leer imágenes de dicha videodeglucion https://www.instagram.com/reel/CjSx8OuPhTg/?utm_source=ig_web_copy_link

⁷⁶ Sobre la noción de tecnofósiles propongo esta instalación de 2019 desarrollada en colaboración con UNSAM / CCGSM ver video <https://www.youtube.com/watch?v=6zrBzX5Jtwv> / entrevistas <https://soundcloud.com/user-844335256>

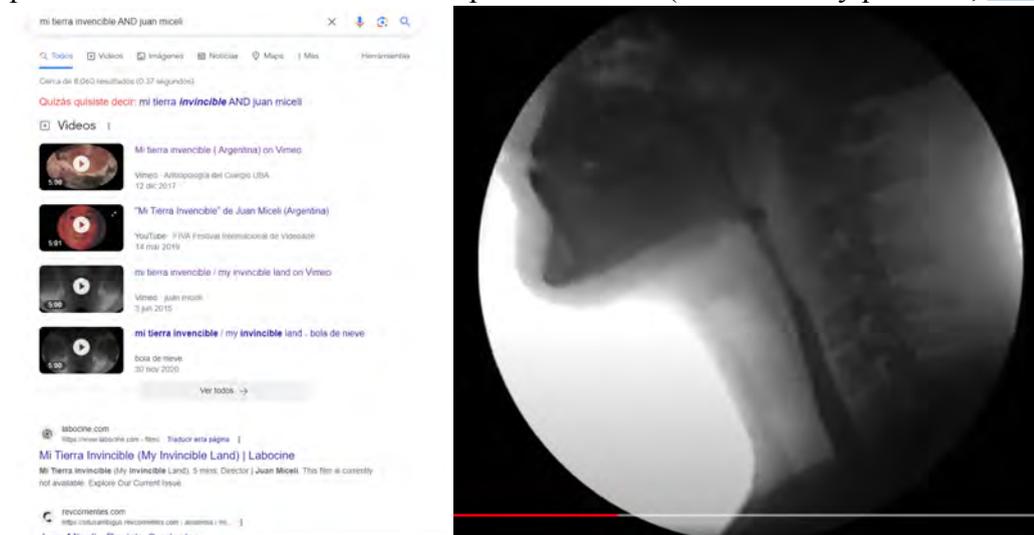
manera, podía vivir uno de los modos del acontecimiento: cuando lo espléndido (y la máquina que es cualquier ciudad) se derrumba y la fiesta se hunde con un aullido que es un delirio. Esa era realmente la única historia que me interesaba presentar. A veces creo que toda mi vida fue un entrenamiento para sobrevivir a ese momento o también, que toda mi vida iban a ser las 3 de la tarde de un Sábado de Febrero, cuando descubrí la cicatriz en mi pecho: el puerto USB por el que había estado conectado a La Máquina.



Performance a partir de ciudades interespecie, Pehuen Co, 2013, Foto 2: Claudio Ongaro

Comencé a aprender edición de video en esa computadora prestada mientras seguía internado. Con la misma tenacidad con la que hacía los ejercicios para recuperar la capacidad de caminar o el "reflejo" de tragar, aprendí a editar video en Premiere Pro, imbuido por su respectiva tecno-estética.

Este video profundiza en la línea de trabajo en la que insisto en las vinculaciones entre tierra y carne, suelo y cuerpo y que va a recorrer toda mi producción, tanto en sus versiones analógicas como digitales. Tiene variantes o versiones diversas -tal vez demasiadas-, tantas que me llevan a pensarlo como familia audiovisual que se propone como una genealogía. La primera versión estaba conformada por tres videos (La caída -hoy perdido-, [La Víctima](#)



Las versiones en línea diversas de Mi tierra invencible que indexa Google y captura del estudio original en formato 4:3

[Invencible](#)⁷⁷ y [Tierra Quemada](#)⁷⁸) que integraban la video instalación de Nuestras Bocas Solo Sale la Verdad (Fundación Lebensohn, 2014). Luego confluyeron en [Mi tierra Invencible](#)⁷⁹,

⁷⁷ <https://vimeo.com/95067499>

⁷⁸ <https://vimeo.com/97364295>

⁷⁹ <https://vimeo.com/246943716>

un video autónomo, que se separó de la instalación como formato y deambula por la zona fantasma de los festivales de videoarte y el audiovisual experimental. Se podría pensar esa variante como “la versión definitiva”, pero propongo llevar la idea de lo viviente a la obra, como una entidad que tiene procesos propios y que no todos dependen de nuestro hacer. Es importante manifestar que estos enlaces y conceptualizaciones comenzaron a generarse a partir de la resonancia que produjo el hecho de haber cursado la maestría y el taller de bioarte de Joaquin Fargas (2016). Asimismo, en relación con lo contextual, fueron muy importante poder inscribir el proyecto Fósiles Parlantes de Futuro en la Residencia SM02 (UNSAM / CCGSM) y en el ciclo Horizontes Humanos en Observación (UNSAM).

Estos hechos fueron el embrión para pensar la producción propia como ecología de obras. Desde esa posición, propongo el obrar (no la obra) como algo que habita la zona liminar entre video y bioarte (vioarte?), no solo porque está realizado a partir de la codificación de materia viva a través de una tecnología desarrollada para tal fin, sino porque es en sí mismo mutante como obra, e indaga en en relación al espacio americano. Escribe al respecto Rodolfo Kusch:

Como la urgencia de vivir subvierte los problemas, imponiendo soluciones por vía de la supresión, se suprime en todos los casos lo realmente vital. Y lo realmente vital se halla por debajo de lo social, por suerte de proceso de amparo, que asume el grupo social medio, subvirtiendo lo vital a las formas logradas o adquiridas. El miedo de vivir lo paraliza todo y, más aún, el miedo de vivir “lo americano”. De esta manera, el verdadero sentido de la moralidad media o del arte medio consiste, antes que en un arte o en una moral, en un simple canon que subsume a la verdadera vida (Kusch, 1995).

En ese sentido, me interesa insistir a partir de la multiplicidad de versiones de Tierras Invencibles (que obviamente están en la base de Tierra Incógnita⁸⁰) en qué es la obra, o si realmente hay *una* obra. Retomo estas ideas de Kusch acerca de lo brumoso y la distinción entre obra y acto artístico como manifiesto tecnopoético. Creo que las variantes implican siempre tinieblas y no me refiero solamente a las del interior del cuerpo expurgadas a fuerza de rayos X. Entiendo que es algo siempre vinculado a la tierra, al cuerpo y al movimiento como algo claramente fundante de nuestra identidad latinoamericana, pensada en línea con Manning como “la emergencia de nuevas formas de metamorfosis”. La propuesta de (i_i) es pensar nuestros modos de ser y estar como algo en formación permanente, que no encaja en los moldes identitarios impuestos y que siempre rebalsa esos bordes.

En una de esas *variantes posibles del video*, mutante entre formatos, contextos y cortes incluí un material de mi vida anterior, en el que estoy nadando de espalda sin ropa de noche en una pileta y buceando entre corales.

Vuelvo al inicio, al poder de la imagen al que hago alusión en el capítulo uno. Parece que un cuerpo que nada sin ropa, tomado de de espaldas y con pelo largo, equivale a lo femenino. Al ver el video, muchos me preguntaban “¿quién es la mujer que nada en tu video?”.

- La mujer soy yo -contesto aun hoy deviniendo trans a través de esta Interfaz Inversa que es la obra: Pura artécnica.



Still de video Mi Tierra Invencible

⁸⁰ Videoinstalación con variantes, una de ellas es la que presente en Pasaje 17 en al muestra Tecnosimbiosis, curada por Ana Laura Cantera https://issuu.com/home/published/00_2022_tierro_incognito_sinopsis_mae

2.3 Filosofía de la Supervivencia

La supervivencia es la vida más allá de la vida, la vida más que la vida, y el discurso que pronuncio no es un discurso mortífero; al contrario, es la afirmación de un viviente que prefiere el vivir, y por tanto el sobrevivir a la muerte, pues la supervivencia no es solo lo que queda: es la vida más intensa posible.

Jacques Derrida

En un borrador anterior de este trabajo, el hecho de haber atravesado ese estado de *suspensión inducida* (imposible no vincular ambas experiencias) en febrero del 2013 era mencionado en un estadio más avanzado del trabajo, de manera casi secundaria. Hoy entiendo que lo atraviesa todo y condensa muchas instancias que constituyen este hacer. En esta versión, todo se origina en ese hecho, aunque tal vez, eso no sea del todo *verdad*. En línea con la cita de Derrida que encabeza este apartado, la supervivencia -en sentido amplio- es una refundación. "He sobrevivido, luego existo" (Derrida, 2005, p.11). La primera muestra luego de la rehabilitación, fue [De nuestras boca solo sale la verdad](#)⁸¹, en la que se inscriben los materiales en video mencionados anteriormente y en la que lo simultáneo es una imagen recurrente en toda la videoinstalación. Un efecto secundario de la suspensión, (acción conceptual que atraviesa toda mi obra de modos diversos, no sólo a través de la práctica de suspenderme), es plantear que -de acuerdo con Kusch- el mestizaje se da *también* entre el cuerpo y el suelo. Esa relación es constitutiva, al nivel de la filiación genética. Mientras escribo esto, comienzo a pensar que Lacombe no es sino una de los modos de desprogramación que adopta dicha práctica. De alguna manera, la rehabilitación tuvo un carácter performático radical y la máquina sanitaria volvió a modelarme, refundándome bio mecánico, bio electrónico. La performance actuaba en la recuperación y me empujaba a plantear coreografías con el andador. Del mismo modo, el dibujo y el modelado cerámico fueron clave para recuperar la motricidad fina y volver a atarme los cordones. Aun recuerdo el desconcierto ante el hecho de no poder hacerlo. Sostengo que la práctica artística (aun la concebía solamente como tal), fue una herramienta que me permitió deconstruir situaciones que podían leerse solamente como adversas. De algún modo, Interfaz Inversa trata justamente sobre lo trans en el sentido profundo y amplio de atravesar como movimiento, que se encuentra en las antípodas de la voluntad de clasificación. Es claro que tener que reprogramar mi cuerpo implicó des/clasificarlo y reconfigurar tanto un movimiento multidireccional como un espacio en formación continuo y un tiempo no lineal.

De la misma manera que hay una correspondencia evidente -propuesta por María Pía López en Mutantes- entre la máquina de escribir y los cayos en los dedos de los oficinistas del cuento de Abelardo Castillo Also Sprach el Señor Nunez, el entrenamiento para la suspensión y dicha práctica en sí misma fueron claros entrenamientos para atravesar esta experiencia. Si en la suspensión me había parido mestizo hombre/animal/suelo, en Lacombe volvía a parirme: artecnico, máquina, ratón. Más humano que nunca.

Creo que lo más significativo de la experiencia fue que me permitió rasgar el velo que tienden las sociedades de control al inocular sus mecanismos. Mi hipótesis es que soy (somos) ch'ixi/s y mestizo/s simultáneamente, y que esa noción doble puede expandirse a través de la artécnica. Me interesa indagar en esa tensión entre dos conceptos que encuadran de manera muy distinta la idea de mezcla en Latinoamérica. Para Cusicanqui (2018), lo ch'ixi implica pensar que podemos seguir identificando los componentes que lo conforman:

⁸¹ https://issuu.com/juan_miceli/docs/de_nuestras_bocas_solo_sale_la_verd

imaginemos un gris, pero que al acercarnos vemos puntos blancos y negros que nunca se mezclaron realmente. Kusch propone pensar lo mestizo como hibridación en la que ya no podemos separar los elementos que conforman esa mezcla. Interfaz Inversa propone que esa mezcla puede darse con el suelo, con las máquinas, con la supervivencia, con el tiempo y con otros, como un movimiento que implica tanto el tacto como lo trans y que puede ser pensado desde ambas perspectivas, de manera no contradictoria. Este proceso me da la posibilidad fáctica de sistematizar prácticas diversas desarrolladas a partir de tópicos recurrentes que construyen -y simultáneamente dinamitan- esto que llamo interfaz inversa. Estas recurrencias y obsesiones van a funcionar como columna vertebral y ponen en tensión el control (lo programático) y el deseo (lo azaroso) como dos variables que propongo articular a partir de la práctica que implica todas estas dimensiones. De este modo, fundamento la propuesta de unificar una serie de categorías que al plantearse como antagónicas son drenadas de toda su espesura y potencia. No es solo una cuestión de que sean vaciadas, sino que se les inoculara sentidos que tienden a construir hegemonías.

Creo que la experiencia del coma fue un acontecimiento radical que implicó ser infiltrado por la máquina; ser ampliado por esa virtualidad protésica mientras la respiraba y tragaba; incorporarla. Luego de despertar a la conciencia en Febrero de 2013, me obsesionaba la pregunta de quién habría vuelto de ese encuentro. ¿Era yo *realmente* o un impostor? Carolina



Mestizo, escultura colgante cerámica y cobre recuperado, 2014 - Foto Leandro Videla Mitanda

Nicora, la no curadora de la muestra [El Impostor](#)⁸² (Alpha Centauri, 2014) propone una respuesta interesante en el texto de sala:

Pasar por múltiples, así radica la maestría del impostor, faena compleja y voraz.
Con gestos ligeros y pisadas vitales se distancia del mero farsante; el impostor no pregona el engaño, no estafa, no hace trampa: usurpa. No lean rápido - atención - hablamos de una antigua tradición

⁸² https://issuu.com/juan_miceli/docs/el_impostor_final

sicofanta, de una práctica de poderes encantados que saben algo acerca del misterio de la invención.
El impostor es de naturaleza múltiple, su necesidad exige mutar.
Y esa conversión es una fiesta para sus músculos.



Postal de El Impostor, 2014. Surge de dos preguntas: “Quién dijo que la resurrección no es un arte” y “quien volvió del coma realmente?” Foto: Gaston Gabriel - DG: Diego Grinbaum



Innombrable⁸³, Performance en el cementerio de la Chacarita ¿Quién dijo que la resurrección (de los formatos) no es un arte? (2017, foto Gonzalo Sierra)

Vuelvo a leer el texto anterior después de nueve años de no hacerlo. Estoy en Montreal y la idea de “fiesta para sus músculos” resuena en acciones de hoy como el laboratorio de baile con Tricia Enns, o las [prácticas VHS junto al grupo de Embodied Interventions](#)⁸⁴.

Creo que en la pregunta por quien volvió del coma hay una tensión que no termina de resolverse y que atraviesa todo mi hacer: lo que regreso es resultado de la programación, del azar a de un ch'ixi entre ambos? Ensayo mi propia respuesta poética:

⁸³ Enlace a video <https://www.youtube.com/watch?v=MOIYcAbkCHI&t=16s>

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=g6og6fOATag>

¿No será el impostor
la exótica manera
de este exótico animal que somos
de mutar
-siempre mutar
de transformarnos en algo aún mucho más feroz?

De algún modo, cuerpo y metal se configuran (y reconfiguran) mutuamente, sin que haya resolución posible. Cuando aceptamos eso, solo queda la potencia afectiva de la experiencia, que es también imagen, tacto, movimiento, aun en la aparente inmovilidad del coma. En ese sentido, Interfaz Inversa se nutre del trabajo de investigación de Erin Manning cuando plantea la relación protésica entre cuerpo y máquina, como un vínculo de simultaneidad que fluye en ambas direcciones (si es que son solo dos). En su libro *Politics of Touch*, la filósofa y bailarina canadiense propone la máquina como virtualidad del cuerpo y el cuerpo de la máquina, citando un ejemplo propuesto por Mark Taylor:

Quizás la electrónica y las redes son prótesis que complementan la mente y el cuerpo humano, pero también estas son prótesis que extienden la red. Si el cuerpo es una extensión de las redes electrónicas que constituyen nuestro mundo más que su reverso, entonces la realidad corporal deviene virtual (Erin Manning, 2007, p. 143)

Me parece importante aclarar que este no es un trabajo de emprolijamiento de mis prácticas en un sentido escolar, sino de decantado y síntesis de sus puntos en común, sus puentes y túneles, para hacerlas atravesar este proceso de inversión, volverlas a tejer y re-fundarlas hoy. Uno de los hallazgos es haber descubierto que la potencia se despliega tanto en lo que se ramifica (mi tendencia habitual) como en aquello que se poda, es decir, en la manera de desnormalizar mi aspecto arborescente. Esto último está en relación directa con la idea de simultaneidad que planteo en el trabajo y que se expande sosteniendo que mientras modelamos a partir de cualquier materialidad (arcilla, plásticos, biomateriales, código), dicha materialidad nos modela y nos forma. Desde el momento que hago cerámica, es una obviedad reconocermé modelado por la acción/idea de modelado mismo.



Performance en el taller: la escultura Suspensión como negativo del cuerpo, acción en el taller 2013 foto 1: Walter Torres. 2 Suspensión, instalada en la muestra 2013 foto: Andres Blasina

Desde una perspectiva genealógica, en la que unas cosas anidan recíprocamente en otras, me refiero a que las imágenes en movimiento generadas a partir de código, anidan en la

cerámica y que ésta -a su vez- hace resonar elementos de lo algo-rítmico. Me siento empujado a alejarme de lo arqueológico, de la grilla y del efecto de linealización (industrial, audiovisual, textual, etc) que propone el pensamiento racional. No puedo evitar nutrirme en lo amorfo del barro, en los márgenes del Delta, “saltando de charco en charco con el reptar de la ameba” (Kusch, 1995). Me pierdo en el laberinto que me plantea la suspensión, superponiendo las categorías cuerpo y obra, animal y humano, vida y muerte. De la misma manera, cuando aludo a lo generativo *real*, insisto en la pregunta: cómo hacer (y pensar en el) video generativo sin hablar de la regeneración del tejido vivo.



Procesos “Ceramicarne” y Still del video LEF: Carne (2016) hecho a partir del registro fotográfico de una herida [VIDEO](#)⁸⁵



El impostor VS la suspensión (serie de collages digitales abandonados, que recupero como diálogo inter máscara y proto genealogía)

Insisto: un objetivo de este trabajo es encauzar y modelar el carácter arbóreo de mi producción, también su tendencia a ramificarse, y -simultáneamente- a encarnar en mi propia vida y embeberse en el cuerpo, como un modo de generar pensamiento. Claro que la poética se filtra y la herida se cura dejando una cicatriz que podemos leer como error, relato o *dibujo*. Esto no implica pensar que éste *ilustre* lo anterior, sino que lo amplía haciendo aparecer algo que antes no estaba. (i_i) tiene un carácter específico en términos experimentales, que busca vincularse con lo nuevo como categoría. De este modo, como mencione anteriormente, pretendo escapar de la lógica de la moda, que sostiene la dinámica mercantilista, a través de la figura de la novedad. La experimentación, desde mi perspectiva, es inseparable de

⁸⁵ <https://vimeo.com/177490936>

des/clasificar e invertir mis propias escenas de instrucción que sostienen y preservan el statu quo.

El hecho de concebir la tecnología como un órgano, surgió a partir de la cita que encabeza el libro *La Humanidad Aumentada* de Eric Sadin (2018) y que pertenece a Michel Hocquet: “Es la tecnología la que es un órgano, la prolongación de la vida por otros medios”.

En un principio, las palabras de Hocquet resonaron como un modo nuevo de pensar la tecnología, ya no como algo externo que replica el esquema de pensar el artefacto o la herramienta como prótesis, sino como tesis, es decir cuerpo. Más tarde, esto se ampliará a la técnica, pensada como algo que excede la tecnología. Desarrollo este planteo en el último capítulo, porque me interesa justamente profundizar en el movimiento entre ambas maneras de conceptualizar, que se dio en este desarrollo

En esta instancia, voy a profundizar en los ecos de esa irrupción de lo nuevo en mi producción artécnica vinculada con la videoinstalación y la fusión de medios. Lacoma (antes La Coma) alude al espacio desaparecido entre el artículo y el sustantivo como un lapso de tiempo-espacio, un intervalo que, al perderse, funda una virtualidad poética que no intento por ahora definir, pero que plantea una alternativa al tiempo lineal.

Me interesa pensar la curación en relación a la interfaz progreso y su temporalidad inscripta en un sistema de medición inseparable de la Modernidad. En un fragmento que había leído en 2020 del libro *Técnica y Civilización* de Lewis Mumford, el autor hace un planteo muy interesante en relación a la medición del tiempo. Este había quedado impreso en el video *Filtrónica* y en la bibliografía de eje tiempo.

En Montreal, decido embarcarme en un diálogo más profundo con este autor: leo su libro todas las noches, antes de dormirme. Se vuelve mi compañero de viaje. Durante el día sigo conversando con él y lo expando: le envié citas a Andres Rodriguez, le escribo mails a Carlos Scolari con preguntas acerca de la relación entre su Teoría de la Interfaz y este autor, lo comento con Flavia Costa por whatsapp. Ella comparte artículos específicos sobre él publicados en la Revista *Artefacto* y me envía una imagen de su colección.



Mumford, colección Flavia Costa (foto Flavia Costa). Foto2 el ejemplar de la biblioteca Webster y el propio.

Me parece sumamente importante, clave, el aporte que hace este autor al modo de pensar la técnica y nuestro vínculo con ella como afán civilizatorio occidental y -a pesar de que el libro fue publicado en 1934-, la vigencia de su enfoque. En este libro resuenan otros autores que orbitan en la bibliografía de esta tesis: Scolari, Deleuze, Kusch, Hito Steyerl, Flavia Costa y Calasso. Lo primero que me produce un movimiento de disloque en mi manera de pensar, es su planteo de que la máquina clave de la revolución industrial moderna (un proceso mucho más extenso de lo que se plantea habitualmente), no fue la de vapor, sino el reloj mecánico. Se nos presenta como “segunda naturaleza” (sin dudas la idea de Sadin de humanidad paralela está habitada por esta noción) y primera virtualidad ya que “el reloj mecánico no es solamente un medio para hacer un seguimiento de las horas, sino para sincronizar las

acciones de los hombres” (Mumford, 1934, p.14). De este modo, en esa sincronización está presente de una manera embrionaria la dinámica del sistema. El reloj fue inventado en el monasterio, caracterizado por una vida metódica consagrada al Oficio Divino, basada en el orden en sí mismo, en el *trabajo regular y en las grandes empresas de ingeniería*. Encuentro en Wikipedia⁸⁶:

Gracias a la expansión del monacato benedictino y sus diferentes reformas a través del tiempo, se puede decir que Benito de Nursia contribuyó decididamente a la evangelización cristiana de [Europa](#). Razón por la cual, la Iglesia católica lo ha declarado [patrón de Europa](#).³

Me resulta muy atractivo pensar en “la evangelización de Europa”. porque de algún modo, en mi imaginario, ese continente es católico cristiano, sin que haya habido una mediación evangélica. Como si de alguna manera, ese proceso se hubiera naturalizado de manera afín a la perspectiva renacentista o la medición del tiempo como sistema.

En relación a ello, es más importante mencionar algo que estuve soslayando hasta ahora y que es el carácter de interfaz de lo religioso en términos políticos. Me refiero a la evangelización de América y el poder afectivo de sus imágenes.

Asimismo, Mumford cita a autores como Coulton y Sombart⁸⁷ que proponen a los Benedictinos⁸⁸ (la gran orden obrera que llegó a contar con cuarenta mil monasterios) como los fundadores del capitalismo moderno. Asimismo, los monasterios colaboraron para darle a la humanidad “el latido regular, colectivo y el ritmo de la máquina” (Mumford, 1934, p.14). En esa línea, en la película *Unrest* (Unrueh, 2022, de Cyril Schäublin), ambientada en el siglo XIX, se ponen en tensión la mecanización del trabajo en una fábrica de relojes en Suiza y el movimiento anarquista de presente en ella. La película está imbuida de ese latido regular del que habla Mumford, que incluye a otras nuevas tecnologías como la fotografía y la actualización cartográfica de nuevos territorios y la tensión con el anarquismo, una fuerza inversa.



2 capturas de pantalla de Unrueh, 2022, dirigida por Cyril Schäublin

Me parece pertinente ahondar en este pasaje, en la idea de este ritmo de la máquina, que impone este nuevo “latido”. Me interesa enfocarme en esta otra capa de sentido que se agrega a los vínculos entre línea de trabajo y control (máximo) de los cuerpos. Resuena y se filtran en canciones emblemáticas como las de [Sam Cooke](#) (Chain Gang Song) y [Grace Jones](#) (Slave to the Rhythm).

⁸⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Orden_de_San_Benito

⁸⁷ Sombart, Werner https://es.wikipedia.org/wiki/Werner_Sombart

⁸⁸ Benedictinos https://es.wikipedia.org/wiki/Orden_de_San_Benito Liturgia de las Horas https://es.wikipedia.org/wiki/Liturgia_de_las_horas

Ese ritmo construye cuerpos. espacios, sistema virtual. Mumford (1935, p. 17) lo describe de la siguiente manera:

Cuando se piensa en el tiempo, no como una secuencia de experiencias, sino como una colección de horas, minutos y segundos, los hábitos de agregar tiempo y ahorrar tiempo aparecen por primera vez. El tiempo tomó el carácter de un espacio cerrado: podía ser dividido, llenado, inclusive podía ser expandido con la invención de instrumentos que ahorran trabajo.

Es justamente a través de las campanas que el reloj salió del monasterio y su sonido comenzó a definir la existencia urbana. De acuerdo con el autor, a comienzos del siglo XX no había ninguna otra máquina tan ubicua y que sirviera como molde para muchas otras máquinas que aspiran a imitar la eficacia del reloj. Así, en tanto *productor* de minutos y segundos, logró disociar la experiencia temporal de los eventos humanos y sobre todo, nos llevó a creer en *una nueva virtualidad*: un mundo independiente de secuencias mensurables matemáticamente. Es decir, el mundo de la ciencia que en tanto objetiva la vida, se disocia de ella. Escribe Mumford (1935, p. 16):

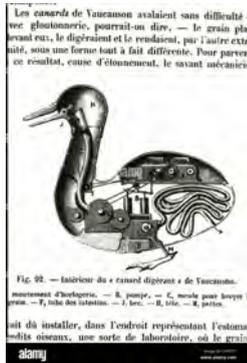
Mientras que el tiempo orgánico -que Bergson llama duración- está atado al ciclo de nacimiento, crecimiento, desarrollo, caída y muerte, el tiempo mecánico es independiente de la vida y puede ser adelantado o atrasado como las manos de un reloj o una película. Es interesante como esa separación fue llevando a la idea de que el tiempo es dinero, del mismo modo ser tan regular como un reloj pasó a ser un valor de la burguesía y tener un reloj era un símbolo de éxito. De alguna manera el tiempo mecánico (así como el espacio mecánico) fueron embebidos en el cuerpo como segunda naturaleza.

Disgrego el planteo, porque lo que propongo con este trabajo es invertir esa segunda naturaleza, dinamitarla y profundizar en la noción de que el tiempo y el espacio se configuran a partir del movimiento y de la instalación como proponen tanto Erin Manning como Ana Clara Garcia. Si seguimos la línea de pensamiento de Carlos Scolari, que plantea la tecnología (y las interfaces) como ecología, podemos pensar que estas características de la Máquina siguen presentes en la tecnología Occidental, al menos en una gran parte de ella. Me refiero específicamente a la idea de que configura una segunda naturaleza -que incorporamos como primera- y que siempre comporta un elemento de control. Mumford insiste en que la popularización de la idea de ahorrar tiempo estuvo vinculada íntimamente a la producción a gran escala del reloj barato estándar (mediados del Siglo XVIII) y que fue esencial para articular bien el sistema de transporte y producción. De ese modo el tiempo abstracto se transformó en el nuevo medio de la existencia, hasta el punto de que funciones como comer y dormir fueron reguladas más por esta virtualidad sistematizada que por la necesidad de hacerlo. Obviamente relaciono esta idea con producciones como el pato de Vaucanson, una obra en la que lo vital deviene automático, puro mecanismo.

En relación a dicho proceso de mecanización que aún continúa, Mumford escribe:

El incentivo a la mecanización se apoya en los grandes beneficios que se podían extraer a través del poder multiplicado y la eficiencia de la máquina. Si bien capitalismo y tecnología (technics) deben ser claramente separados en cada escenario se condicionaron mutuamente y reaccionaron de acuerdo con eso. Es claro que el capitalismo no usó la

máquina para un mayor bienestar social sino para incrementar el beneficio y la ganancia privada de las clases dominantes (Mumford, 1935, p. 26).



Escaneo encontrado en Alamy de una imagen de enciclopedia del pato de Vaucanson⁸⁹

De algún modo, siguiendo el planteo que propongo en el capítulo uno acerca del valor clave de la imagen para sostener e insertar sistemas de control, es interesante lo que propone este autor no sólo a partir de los aspectos visuales de cuadrantes y mecanismos, si no del planteo que hace acerca de la conjunción del periodismo (junto a la literatura periódica) y la lógica de la moda: en el siglo XVII, en el vestir, la gente comenzó a alterar su estilo indumentario cada año en lugar de en cada generación, como era habitual. De esta manera, tomaba cuerpo una nueva virtualidad: la novedad. Fusionada en el siglo XIX con la producción en masa de uniformes militares implicó el salto de escala necesario de varias matrices de control y la aceleración de su difusión. Me parece sumamente esclarecedor como Mumford vincula -a la manera de una ecología- fenómenos aparentemente diversos a través de características conceptuales. Un ejemplo claro es la relación conceptual que establece entre la espacialidad aislada, objetiva, enfocada de la mina y la ciencia moderna: “De hecho, la mina es nada menos que el modelo concreto del mundo conceptual que fue construido por los físicos del siglo XVII” (Mumford, 1934, p.70).

Encontré una gran diversidad de motivos que hicieron que este libro se transformara en la columna vertebral de este trabajo, organizando de algún modo, la Interfaz Bibliográfica Viviente. Casi todos los otros materiales se cruzan con él en una suerte de ecología, como un sistema de pensamiento que no puede (ni quiere) parar de encontrar relaciones que son -al unísono- arbóreas y rizomáticas.

2.4 Fundamentación Artecnic

Este proceso de desclasificación de matrices y reprogramación radical de lo vital, -que como sostiene Rodolfo Kusch -insisto- se halla por debajo de lo social- profundizó la noción de que la práctica artecnica puede funcionar como modo de insumisión y forma que adopta lo viviente, para insistir en la cuestión acerca de su naturaleza. Al respecto, me interesa pensar la pregunta más como un motor de búsqueda no informático que como algo que espera respuestas unívocas.

Consolido lo dicho:

⁸⁹ archivo Alamy automatat https://www.alamy.es/imagenes/vaucanson.html?sortBy=relevant

De la unión con la máquina mediada por la/s rata/s parí un nuevo cuerpo sin órganos que siempre está (des)organizándose, re territorializándose a partir del movimiento, entendido como algo que genera tiempo y espacio. Esta acción se desprende de hackear aquello que se plantea como grilla. Escribe Erin Manning acerca de esto último:

A través de la re conexión (y desplazamiento) de los puntos de la grilla y entendiendo el movimiento no como algo que ocurre entre dos puntos sino como aquello que crea esos mismos puntos, podemos empezar a desafiar las nociones estáticas de identidad y pertenencia. (Manning, 2007, p. 25)

Es debido en parte a esta experiencia íntima con la Máquina, que, para referirme a mi práctica, propongo hablar de artécnica o prácticas artécnicas. Si bien era algo que ya venía planteando en obras anteriores como la suspensión⁹⁰ -obra en la que claramente la técnica y el arte se entreveraban en la corporalidad mediada por la soga que sostiene- es Lcoma la que borra completamente esos límites. No creo que pueda separarse una esfera de la otra. Para fundamentar esto recurro a la noción de imagen técnica propuesta por Flusser (Kozak, 2007), a partir de la pregunta acerca de qué tipo de imágenes no lo son. Es un hecho que todas aquellas que producimos *con aparatos*, implican siempre componentes mixtos que se abigarran, generando una dimensión que no es ninguna de ellas por separado.

Me interesa rescatar el concepto de abigarrado⁹¹ porque lo trabajan dos autores que son clave en este proceso: Calasso lo propone como una figura de la Necesidad que encarna en uno de los dones de Afrodita: su cinturón *abigarrado* que funciona como sucedáneo de la Vía Láctea. Cusicanqui (2018) lo propone como atributo fundante de lo Latinoamericano, que arma una materia en la que es muy complicado discernir sus componentes.

Cómo pensar hoy mi cuerpo desligado de lo (mínimamente) doble: por un lado, de la técnica que lo mantuvo vivo y de la poética que fue combustible de la rehabilitación. No voy a profundizar en esta instancia, en las variables económicas que sostuvieron el acceso a la salud privada y el carácter empresarial de la sanación. Creo que el término artécnico resume el núcleo⁹² de esta experiencia, pero puede extenderse a la práctica artística más allá de haber atravesado un estado de coma. Asimismo, en efecto dominó, esto me llevó a desclasificar toda una serie de conceptos que se presentan como pares antagónicos que voy a ir desarrollando a lo largo de este trabajo. Uno de ellos es la tensión entre teoría y práctica. Me interesa violentar la idea de que la teoría da cuenta de la obra, dándole sentido. Mi hipótesis sostiene que la acción genera teoría. Tiene que ver con atravesar esa serie de polaridades como un todo que solamente intentamos categorizar y definir para (intentar) domesticar fenómenos. Propongo la práctica *artécnica* como una manera de generar pensamiento y mundo y de insistir tanto en la precariedad como condición de lo viviente, como en el confort como su paliativo.

En ese sentido, desde una perspectiva en la que mi carne o mi tráquea pueden pensarse simultáneamente como órganos y agentes de creación, Interfaz Inversa se apoya en el bioarte.

⁹⁰ La suspensión es una video instalación de 2011 que incluye un práctica proveniente del yoga iyengar que consiste en colgarse en modo invertido y, de ese modo, me lleva a poner en cuestión la noción de espacio y a invertir la percepción <https://vimeo.com/118768089> / <https://vimeo.com/96609513>

⁹¹ concepto vinculado a la mala combinación, la heterogeneidad y a lo reunido sin concierto <https://dle.rae.es/abigarrado>

⁹² en inglés *core* (*pupila pero también muchacha en griego, más precisamente Core o Persefone, la reina del infierno*)

Me atrae esta práctica porque en tanto -relativamente- nueva, no se somete a las categorizaciones que definen qué es lo viviente e inclusive es insumisa a aquellas que intentan enmarcarlo.



Proceso y obra terminada: The Idol (2011, foto 1 Miceli, Foto 2 Carlos Baragli)

2.5 Lacoma: (Los Tecno Fósiles de Tierra Incógnita)

Axe to wood, in ancient time,
man machine, power line,
fires burn, heart beats strong,
sing out loud the chain gang song,
never stop the action,
keep it up, keep it up

Grace Jones, Slave to the Rhythm

En el grado cero de este recorrido, hay una búsqueda obsesionada con aquello que queda como huella del cuerpo: el resto en sentido amplio. Esto agrega un enfoque a la acción recurrente de (tecno)poetizar mi carne, algo que se profundiza a partir de su digitalización y que tiene que ver con la relación de -supuesta- correspondencia entre (dos) términos. Propongo como hipótesis, que la matriz de esa relación de correspondencia anida en una máquina de visión (que es también una práctica técnica fundante). Me refiero a la perspectiva lineal, a su carácter de matriz social de representación, de *ordenador* y de prehistoria de lo digital. Si el reloj como máquina genera el tiempo mecánico, la perspectiva lineal hace lo propio con el espacio. Ambas máquinas generan moldes que, como una nueva capa, se superponen a la noción de molde cerámico planteado en el capítulo 1, vinculado a la máscara mortuoria, que es también un modo del ordenador (de rasgos).

En ese dispositivo o máquina de perspectiva, a la posición A1 de la retícula, le corresponde un fragmento de paisaje, construyendo una correspondencia entre ambas. Lo mismo ocurre con todas las posiciones de la grilla. Podríamos pensar esto como verdad inventada, al igual que cualquier modelo que se propone verdadero. Mientras ordenamos lo que miramos, lo construimos y simultáneamente, configuramos una maquinaria social de ver. Me planteo dudas sobre mis ideas de vincular la perspectiva lineal con la digitalización. Andrés Rodríguez -a través de diálogo wasap- contesta que “De hecho, esas discretizaciones del espacio son semillas de digitalización”

Es muy tentador pensar que algo similar ocurre entre mi garganta y el dispositivo de rayos X que la analiza y configura a la vez. Mi propuesta es pensar estas tres instancias como algo que forma parte de una ecología de técnicas y tecnologías. En ese sentido, podríamos pensar el dibujo, la máscara mortuoria y la videodeglución como restos y huellas que recoge cada una de esas Máquinas.



Máquina de perspectiva publicada por Alberto Durero en 1525 (grabado)

Me interesa extender esta relación entre la materia poética y la técnica de obtención de moldes como interfaz y matriz de pensamiento. A medida que avanzo en esta investigación, estoy cada vez más convencido de que la dimensión poética es tan fundante de la técnica, como esta de aquella. Asimismo, me interesa ahondar en los vínculos entre arte, tecnología y magia, entendidos como relación de simultaneidad. Escribió Mumford :

Entre la fantasía y el conocimiento exacto, entre el drama y la tecnología, existe una estación intermedia: la de la magia. Fue en la magia donde se instituyó decisivamente el ambiente general. Sin el orden que la Iglesia proporcionó la campaña posiblemente hubiera sido impensable; pero sin la salvaje y desordenada audacia de los magos no se habrían tomado las primeras posiciones. Porque los magos no sólo creían en las maravillas, sino que buscaban audazmente realizarlas: al esforzarse por lo excepcional, los filósofos naturales que los seguían fueron los primeros en obtener una clave para lo regular. (Mumford, 1934, p.37)

Cuando le envío por correo electrónico esa cita a Andres Rodriguez me contesta que “Clarke lo reformula en el siglo XX en su [3ra ley](#)⁹³: Cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia”.

Propongo pensar que estas dimensiones se encuentran en una relación ch'ixi: puedo identificar sus especificidades, distinguir el blanco del negro, pero constituyen una simultaneidad artecnica. De algún modo, ese sistema que llamamos modernidad, necesita clasificar, modelar, asignar sentidos, extraer. Insisto en lo que propone Mumford: el arte de la minería es la matriz de acción del dispositivo digital hegemónico, o el Imperio, Parafraseando a Silvia Rivera Cusicanqui (2018): “el desfile de nombres pasa, el colonialismo queda”. Está claro que concebimos como átomos o bits implica una posición política y estética (en tanto concibe, percibe y configura una imagen ad hoc) vinculada a un posicionamiento espacial y temporal. Con esto me refiero a que no hay un fenómeno al que podemos acercarnos de un modo u otro, sino que la decisión del modo, configura -en gran medida- dicho fenómeno. Quizás a esta altura y en este contexto, esto ya sea una obviedad, pero me parece útil repetirlo como fórmula mágica.

El planteo artecnico intenta dar cuenta de que los moldes exceden -por mucho- el arte en términos contemporáneos pero parten de él. Pese a la intención vanguardista de unir el arte con la vida, este parece cada vez más condenado a la sala de exhibición, sin embargo esta interfaz intenta invertir ese hecho en cada acción. Volviendo a la imagen propuesta

⁹³ https://es.wikipedia.org/wiki/Leyes_de_Clarke

inicialmente y desde la perspectiva del Imperio, los originarios ocuparían el lugar de esa materia moldeable en manos de los *moldes vivientes*⁹⁴ que son los conquistadores. Retomo en este punto la aparición de la palabra imperio, un tanto pasada de moda en el lenguaje coloquial o asimilada tanto a míticas cinematográficas de ciencia ficción como a discursos políticos remanidos. Me interesa retomarla como sumamente vigente, sobre todo como poder fáctico detrás de los dispositivos que hacen posible la electricidad, los mapas de cables interoceánicos de internet y los satélites que sostienen y configuran la ilusión de inmaterialidad. Me resulta muy atractivo pensar que el imperio tiene la capacidad de discontinuar su propio significante y hacernos creer en su falta de vigencia, de un modo similar a como induce a pensar la nube como algo del orden de lo inmaterial. “Y no es un dato menor que toda esa infraestructura, imprescindible para la continuidad de la vida durante la crisis global de la pandemia, sea principalmente de propiedad privada;” Flavia Costa (2021, P.20)

En este punto, estoy convencido de nuestro potencial de entrar en un régimen de insumisión y de comenzar a experimentar la técnica como algo que nos habita y pertenece. Está claro que la perspectiva renacentista no es algo externo a nuestros cuerpos sino que está incorporado. Lacoma es un trabajo de desclasificación del cuerpo a partir de su digitalización que lo configura como Tierra Incógnita (sic). Concretamente, se desprende de una serie de ejercicios de programación hechos en el software libre Processing que intenta profundizar en la cuestión de la obra generativa como un modo de lo viviente, tanto a nivel experiencial como de *manifiesto*. Este trabajo intenta dar cuenta de la técnica y la tecnología como algo orgánico, que configura la vida. A partir de la digitalización de mi cuerpo de modos diversos (video degluciones, radiografías, tomografías, registro de heridas, etc.), genero bocetos interactivos, PDFs, videos mono canal, GIFs, filtros de Instagram y un video-ensayo⁹⁵. Considero a esa multiplicidad, un sistema de obras o enramada, en alusión al crecimiento vegetal ramificado, en red. Trabajo con ese material, como si se tratara de una arcilla digital, siendo el modelado -en sentido amplio- una de las cuestiones más recurrentes que atraviesan este trabajo.

Propongo Lacoma como *verdad inventada* que surge del encuentro de La Máquina y el cuerpo, es decir, de la carne con el metal, de un modo no dialéctico, mediado por la rata random y el virus. Trazo este recorrido, siguiendo la línea de pensamiento situada propuesta por el filósofo argentino Rodolfo Kusch, en tanto contempla el aspecto matérico del pensar. En esa línea, se suma el planteo de Arlindo Machado respecto de las nociones de pre y post cine y las reflexiones sumamente atractivas de Hito Steyerl -que orbita como bibliografía de consulta- en relación a la perspectiva lineal y las imágenes basura.

Inicialmente, estos últimos dos autores fueron clave para ahondar en el carácter mutante, tecnopoético de lo que producimos los artistas en relación a medios, soportes y máquinas. Por otro lado, me interesa particularmente el hecho de que Steyerl, en lo concreto, produce obra y pensamiento en simultáneo. Su modo de pensar, junto al de Mumford, Kozak, Basalla y Costa, me empujaron a insistir en encontrar una genealogía entre mis prácticas cerámicas, audiovisuales y electrónicas y el diálogo que generan entre ellas y con nuestro tiempo. Retomo la noción de *tecnofósil* en relación a su carácter de huella, tanto como negativo en la arcilla, impresión en una superficie virtual (frame differencing / Processing) o como materia de cualquier índole susceptible de ser modelada. Esa *verdad inventada* se desprende del hecho de indagar cuáles son las instrucciones, multiplicidad de medios, procesos, propuestas y zonas erráticas que confluyen en el estar siendo artista. Esto me lleva a proponer el código y la programación como formas del modelado, concepto que -insisto- atraviesa todo mi trabajo de tesis.

⁹⁴ esta noción se plegaría a la que propone Lewis Mumford de máquina viva, vinculada con la explotación humana

⁹⁵ Ver online https://www.youtube.com/watch?v=xCbJy8W-k_4

Lacoma, surge específicamente como ejercicio en el contexto de la maestría y tiene un anclaje fuerte en preguntas recurrentes acerca de lo viviente, la perspectiva latinoamericana y el experimentalismo crítico. De este modo, indago en la identidad de la obra: esta se construye, deforma y rehace a partir tanto de las relaciones entre sus materialidades como en la combinación de estas con dispositivos y formatos diversos, sus instrucciones y sus hábitos de exploración. De ese ejercicio se desprende una pregunta clave:

¿La cantidad de identidades que podemos tener depende de la cantidad de dispositivos (moldes) a los que estamos conectados?

[Filtronica](#)⁹⁶ actúa como ensayo de pregunta/respuesta sin proponérselo, entendiendo que solo es un intento para configurar un sentido-otro. Por otro lado, está muy cerca genealógicamente de [Autorretrato \(inspiración Berardi\)](#)⁹⁷, ejercicio realizado para la materia Lenguajes No lineales (que dictaba Marcelo Terreni) y de los videos de 2018, [Ceramicarne](#)⁹⁸ y [Microscopia](#)⁹⁹, en los que los mismos materiales o arcillas digitales trabajadas con los mismos medios de modos diversos, generan una multiplicidad que considero viviente.

Estos videos parten de una pregunta más general acerca de los vínculos carne / tierra / fosilización que era el motor de la muestra [Lenta Cancelación del Futuro](#)¹⁰⁰, en la que las pantallas eran hojas de enciclopedia. En esa conjunción se consolida el concepto Ceramicarne que había surgido en el proceso de la muestra [Partícula Elemental](#)¹⁰¹ (2017) que aspiraba al sinsentido de generar prótesis que salieran del encuentro entre cerámica y carne. Este concepto se origina en una operatoria que se repite: utilizar datos discretos de la continuidad corporal como materia para generar experimentos digitales, entornos inmersivos, festivales de variantes. De ese modo, Lacoma se plantea como algo de *naturaleza* múltiple que repta entre las máquinas de visión, el *código rústico* y que se nutre de la selección y combinación de elementos vinculados con la tecnología médica, el código y la rehabilitación como performance. Me interesa ahondar en la posibilidad de que el núcleo de *la instrucción* sea el deseo, dinamitando algunas categorías cristalizadas como lo sensible y lo racional. Lo entiendo como una potencia orgánica que compele a esas partes a rearmarse construyendo un cuerpo nuevo a partir de uno desarmado, dormido, roto o entendido sólo como proceso electro químico. Insisto en que el modo de desclasificación que propongo incluye lo propio. A saber: La inclusión en 2014 de video generativo en mi obra era algo nuevo. Si bien, en un punto esto era así, también es cierto que había algo que se repetía: como si lo que armaba a partir de los datos obtenidos de la digitalización de mi cuerpo fuera arcilla y los píxeles, partículas. En esta arcilla digital, resuenan metodologías anteriores vinculadas al trabajo con restos, como modo de armar mi propia materia. También trae ecos del trabajo con VHS, cerámica, arena de playa, esculturas técnica miasma y se filtra en propuestas actuales como la de interfaz bibliográfica, el entrenamiento de redes neuronales con radiografías, el uso de

⁹⁶ ver video https://www.youtube.com/watch?v=eY5xLG_BmeM

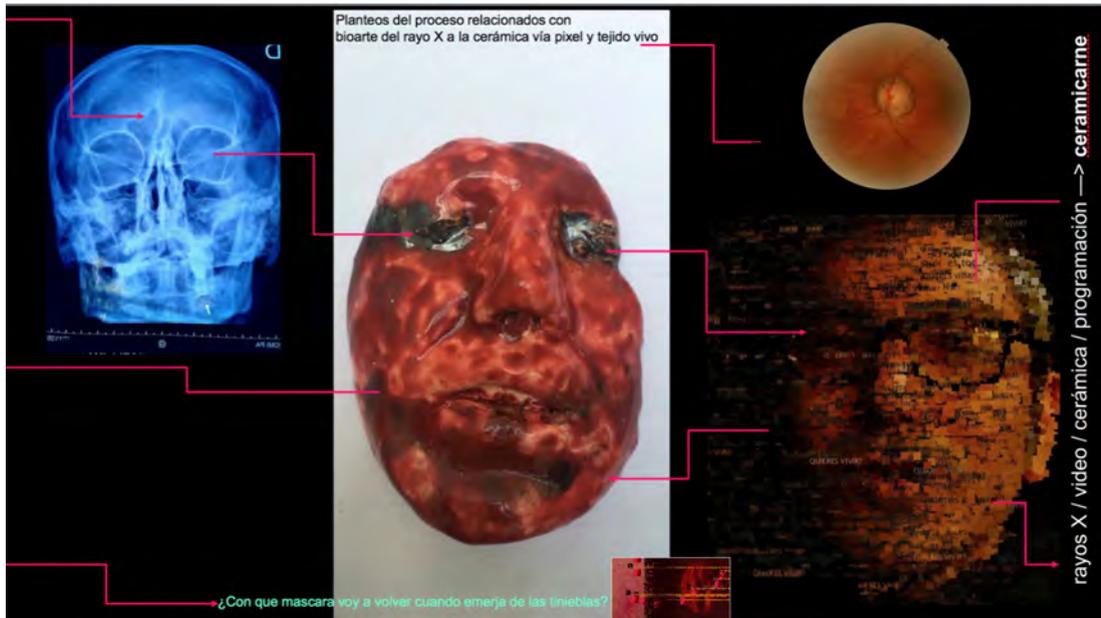
⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=leEF1ytX8LI&t=2s>

⁹⁸ <https://vimeo.com/243942900>

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=6yLdnAJda8E&t=25s>

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=DesjFJMcyjBE&t=146s>

¹⁰¹ https://issuu.com/juan_miceli/docs/00_particula_elemental_feb_2018

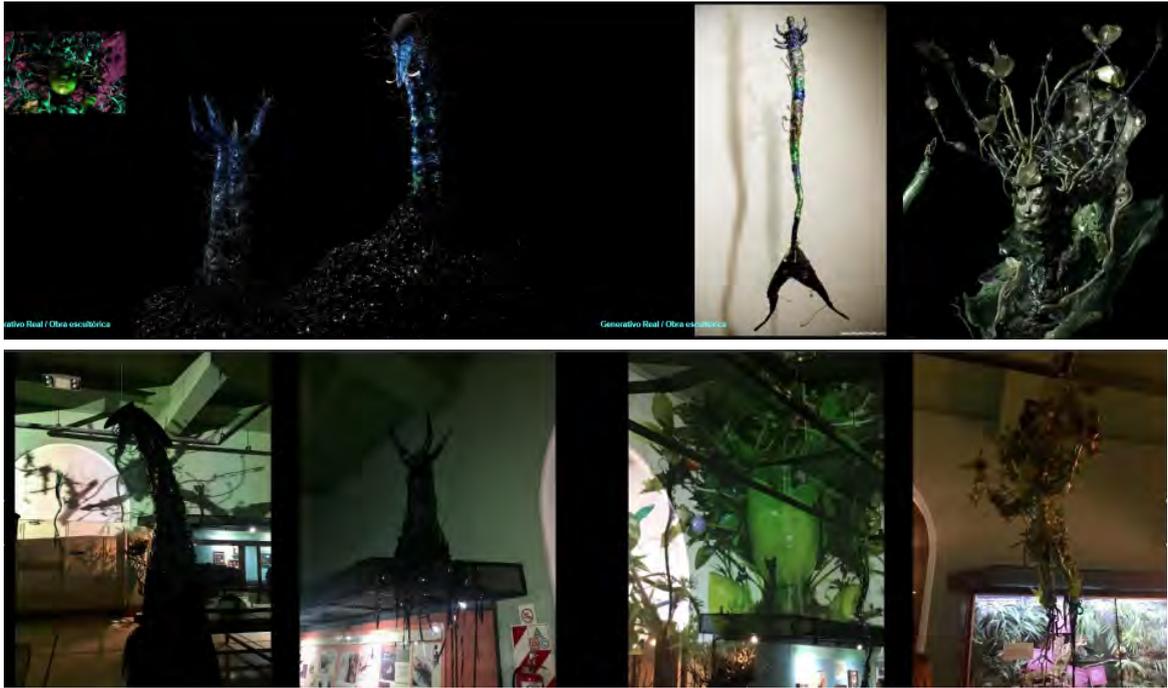


Proceso [ceramicarne](#): Tensiones tomografía / cerámica / processing / carne



Tecnofósiles o Fósiles Parlantes del Futuro: enciclopedia 1931, interior walkman, teléfono móvil (fotos Denise Chautemps, 2018)

fotogrametrias y la de [identidades de nieve](#) desarrollada en Montreal, entre otras. Aparece la idea de que esta interfaz inversa busca actualizar esas prácticas, volver a encararlas desde una perspectiva actual y encontrar modos recurrentes que construyen una determinada tecnoestetica. Con esto me refiero a plantear el obrar como movimiento en el que lo afectivo, lo codificado, lo automático, lo *generativo real* y lo mutante -y todas las contradicciones que ahí puedan surgir- confluyen en una sustancia que reconfigura sentidos, des/normaliza miradas y cuerpos e intenta invertir interfaces que funcionan como control hegemónico. Cuando hablo de inocular, me refiero a cosas concretas como la videoinstalación que arme en la sala de Entomología del Museo Nacional de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, invitado por el curador Luis Marte. Junto a las muestras de insectos, coloque mis esculturas técnica miasma y proyecté videos de las mismas mientras accionaba envuelto en VHS. Mucha gente preguntaba qué insectos eran estos, activando la idea de verdad inventada.



[Generativo Real](#) en el Museo de Ciencias Naturales (2018)

Esos momentos en los que la obra produce esas pequeñas fisuras -cuando se infiltra como mundo posible- es lo que más me interesa desarrollar. La posibilidad de poner en cuestión que es lo viviente (y lo posible) y contagiar esa pregunta.

Esta instalación, me llevó, sin habérmelo propuesto a hackear el museo. Me encuentro en la posición inversa -que no es la opuesta- de lo museístico. Mientras la institución selecciona lo que vale la pena conservar, yo elijo hacer apología del resto, es decir, de lo que queda por fuera de esa selección.

Las resonancias de mi práctica con la cursada me llevaron a reflexionar acerca de lo que hago siempre: manifestar que lo que queda por fuera tiene que volver a través de operaciones múltiples de desclasificación. Me refiero al plástico, los huesos, las enciclopedias caducas, los formatos obsoletos, los datos digitales de mi cuerpo, las cintas VHS, la documentación de mis propios procesos, la arcilla sepultada debajo de la ciudad, que es una Gran Máquina.



Captura de pantalla de la serie Devs, dirigida por Alex Garland (2020)



Hasta Siempre, tinta sobre papel, 2014, foto Andres Blasina

Capítulo 3 Apología del Resto



Fui
en un instante
diseñado
Para hallar la herramienta: para verla
para inventarla
Pero ¿cómo fue que comenzó todo?
Estaban ahí como siempre secándose al sol
Los huesos del tapir-tapir:

se reconocían aún: el costillar, el anca
Un poco el cráneo
Me acerqué curioso
para olerlos ?
para chuparlos?

no, esta vez

agarré uno grandote y mi mano hizo click

ah!

acople perfecto
ensamble supremo
Encastre total

Con el hueso de aquel tapir mate otro tapir
(y me lo comí)

luego un mono
Más tarde construimos un imperio

Morirás Mil veces, Juan Miceli 2023

3.1 Volta: La vida más intensa posible

Si en el primer capítulo, introducía la cuestión de pensar las tecnologías (y las interfaces) como una ecología, siguiendo la línea propuesta por Lewis Mumford y Carlos Scolari, en este propongo pensar el obrar del mismo modo. Mi intención es que coexistan las diversas capas, es decir, que el obrar puede ser pensado como interfaz inversa, ecología y sistema desclasificador. Creo que es vital dejar entrever el proceso del pensamiento; propongo lo mítico como interfaz de pensamiento no lineal, que acumula y reactualiza lo anterior, haciendo que las versiones convivan de modo no problemático. No corrige, expone y multiplica.

Considero que este proceso radica en el orden de lo viviente -justamente- porque sobrevive, entendiendo la supervivencia como “la vida más intensa posible” (Derrida, 2005, p. 50).

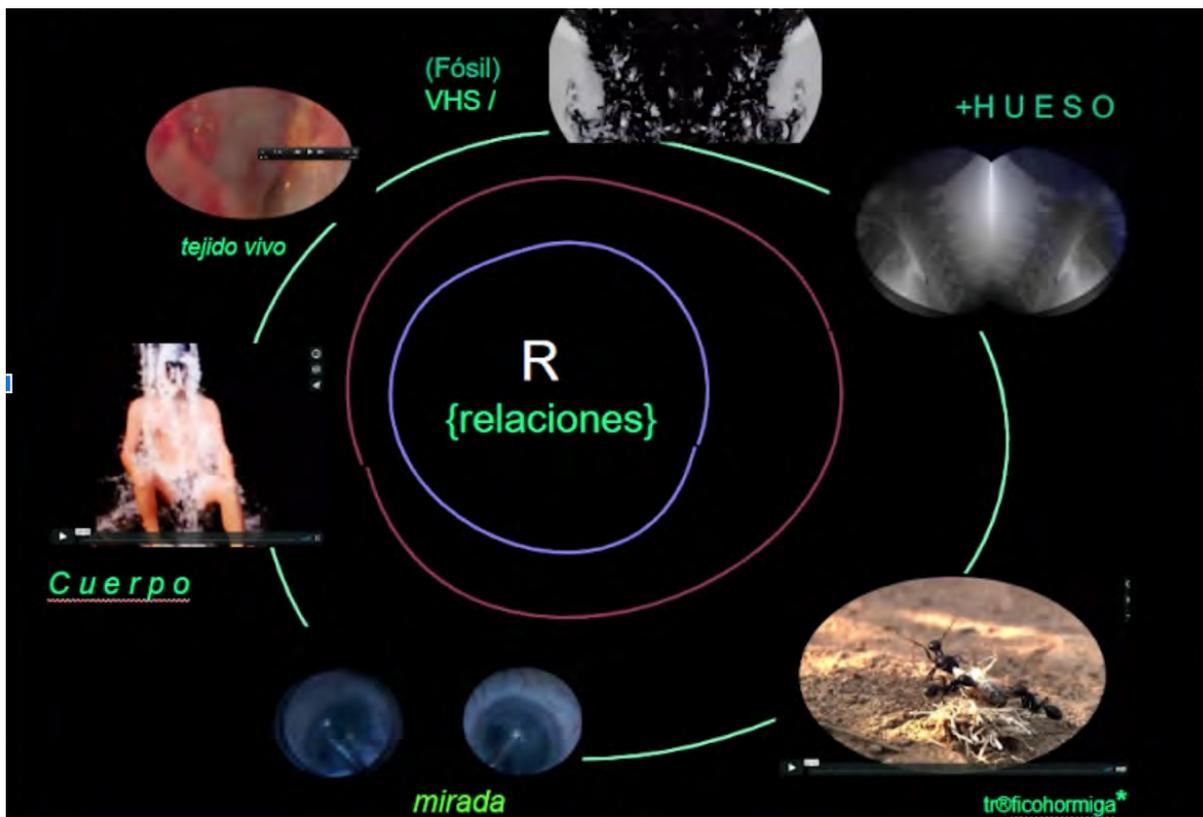


Gráfico en permanente proceso que intenta de dar cuenta de la metodología de trabajo (y falla)

Para introducir el concepto de Apología del Resto, es necesario remarcar que es una metodología que atraviesa -sumamente trans- todas las otras prácticas. Es la red micélica que las enlaza; está presente y es constitutiva de la suspensión, leche negra, técnica miasma, lacoma, tierra incognita, arcilla digital, código rústico, etc. Pero las relaciones no son unívocas y Apología del resto no es la única metodología que se teje; encuentro otras evidentes, en red: Lacoma como un modo radical de suspender para des y re programar y Leche Negra como una materialidad emparentada con la técnica miasma de fundido tercermundista.

Reconozco que cuando me refiero a cualquiera de esas prácticas, por ejemplo, a la suspensión¹⁰², lo hago como un movimiento estadístico, para simplificar. En realidad, colgarse desde un puente sobre un río en Jujuy¹⁰³ (invitado a realizar la *performance* en las

¹⁰² suspension video arte <https://www.youtube.com/watch?v=I57P4bqP2yE>

¹⁰³ rio Jujuy <https://vimeo.com/112166147>

Jornadas sobre el Pensamiento de Rodolfo Kusch 2012), o de un sauce en el Delta, o como parte de una performance¹⁰⁴ en una galería de arte son experiencias completamente diferentes entre sí, que apuntan en direcciones diversas. Aun si las nombro como una, realmente no hay unidad posible. Cuando doblamos un dedo -a propósito del tacto como gesto político-, nos quedamos con la idea de que hay una direccionalidad concreta, unívoca. Sin embargo, es solo (y no solo), un movimiento estadístico, es decir, la resultante de una cantidad inusual de direccionalidades de innumerables células.

Reconozco que prestarle atención a cada uno de esos movimientos múltiples nos haría perder de vista esa resultante y eso sería, sin duda una decisión que implicaría tanto pérdida y como ganancia. Pero siempre funciona así: elegimos y decidimos descartar algo: pueden ser los aspectos moleculares (en el ejemplo del dedo) o simplemente, el excedente de un material cuando modelamos arcilla o lo ineficaz de un código cuando estamos programando.

Propongo seguir la invitación de recuperar y conservar dichas versiones como simultaneidad. Invito a ir un poco más allá y recuperar lo deshechos, lo muerto, lo roto, lo caduco.

Llamo **apología del resto** a esta acción que *es un viaje* en el tiempo y el espacio en tanto hago volver lo que debería desaparecer. Lo planteo como defensa vehemente de lo descartado y hecho militante que me lleva a reintegrar a la circulación esos elementos, como gesto de rescate, *en un camino inverso*. No es un movimiento de reciclado, con fines sustentables (aunque los incluye) sino que elijo recuperar, planteando el rescate de lo caduco o roto como mejor opción, no como reemplazo de lo sano. Justamente por eso es una apología: porque recupera figuras poéticas como la oda y el canto y es asimismo tecnopoética.

Claro que hay una decisión política en no comprar materiales para hacer obra en un contexto siempre adverso; en evitar la transacción, en dinamitar el dinero. Lo concibo como algo propio, pero también reconozco en ella una militancia sudamericana, específicamente argentina que se erige en la recuperación como estrategia y supervivencia. En ese sentido, en la interfaz bibliográfica que sostiene este trabajo, vuelve a orbitar Jacques Derrida (2005) planteando “sobrevivo luego soy”, como movimiento fundacional.

3.2 Motormaker A.K.A. el primer Trans

Me interesa enfocarme en la primera obra hecha con una versión preliminar de la técnica Miamsa (hedienta): un autorretrato hecho a fines de los 90s, llamado Motormaker. El nombre me hace pensar que eso que creo nuevo, ya está presente desde siempre, en la capa que está más abajo de todo. Me refiero al movimiento.

El regreso a 1998 no es caprichoso, se basa en que uno de las claves de esta tesis es proponer el movimiento como núcleo de la práctica artécnica. Esto incluye movimientos temporales, obviamente y en gran medida, busca encontrarse con mi propio modelado. En aquel momento, en mi práctica, se produjo un movimiento de la moldería indumentaria a la escultura, algo que relaciono con este hacer transmedia. Era la época de la convertibilidad durante el gobierno de Carlos Menem. La apertura de las importaciones que produjo la quiebra de gran parte de la industria argentina permitió la llegada -entre muchas otras cosas- de unas latas redondas de galletas danesas que me llamaban mucho la atención porque estaban hechas de aluminio, muy resistente y a la vez fácilmente modelable, un metal central en el desarrollo de la era neotécnica descrita por Lewis Mumford en Técnica y Civilización. Es un tema menor, pero el viaje a Montreal me llevó a reencontrarlas en la cadena de negocios Dollarama (una especie de todo por dos pesos, género de comercio insignia de la convertibilidad).

¹⁰⁴ suspension cubo blanco <https://www.youtube.com/watch?v=6-JGid2Elik&t=13s>
https://issuu.com/juan_miceli/docs/lasuspension



Motormaker, ensamblaje, 1996 (fotos Camilo Frayman)

Fascinado por su materialidad, comencé a desarmarlas y a armar unos paños de aluminio cosiendo las partes entre sí con alambre. Como dije anteriormente, ya venía experimentando algunas esculturas vestibles (wearables) a partir de la cruz de moldería con materiales diversos como alambre tejido, plástico fundido, etc.

No deja de llamarme la atención que la acción recurrente ya estuviera ahí: un hacer afín que consiste en juntar, modelar, ensuciarme y quemar para obtener finalmente una máscara, que a veces funciona como autorretrato, doble o ambas cosas a la vez. Este modo (me siento tentado de llamarlo patrón) se repite mientras atravieso materiales, formatos y medios.

Encontré en mi propio archivo imágenes del proceso de la realización de Motormaker, así como algunos textos, bocetos y modos de *instalarlo*. Dudé en traer la pieza (que aún sigue existiendo aunque sumamente modificada por el hecho de haber pasado años a la intemperie) a la tesis, pero Andres Rodriguez me sugirió “recuperar algunos de los textos/obras antiguas era reconocer el contexto en que se generaron, los mundos a los que esa capa dio lugar. Que además sirve para ver con mayor claridad las capas geológicas que siguieron en el tiempo, que tal vez ahora parecen nuevas, que traen conceptos sobre los que trabajás actualmente, pero que de alguna manera, vienen presentes anteriormente”. De algún modo, esto que describe Andres Rodriguez por mail, es una actualización incansable de la técnica miasma de fundido terciarista (que se basa justamente en el trabajo por capas), pero que en lugar de armar una materia con restos externos, ésta se arma con los propios¹⁰⁵. Adjunto un texto a propósito de Motormaker, de 1997:

Tal vez todo comenzó con aquel primer autorretrato de metal. A medida que lo construía, Miceli se miraba en él como en un lago. Hecho de latas de danish cookies cosidas entre sí, a medida que crecía, el autorretrato suspiraba.

Suspiraba por sus fauces hechas con ortodoncias y dientes postizos. Suspiraba a través de sus brazos que eran espadas Thundercats. Y también por sus aletas y sus branquias hechas con varillas de paraguas encontradas en algún cirujeo por Primera Junta. Sus orejas de doberman apuntaban al cielo enloquecidas.

¹⁰⁵ Al respecto puede verse Lacoma <https://revistas.unal.edu.co/index.php/actio/article/view/107030/85871>

Una noche, el autorretrato (que se llamaba a sí mismo, lleno de ínfulas Motor Maker) estuvo terminado y finalmente con sus ojos de muñeco le devolvió la mirada a Miceli. El no supo bien qué hacer y sintió sus mejillas entibiarse con candor. Entonces se besaron. Fue un beso inevitable, completamente falto de pasión, el último: unía la boca humana de Miceli con las tremendas fauces de porcelana y alambres del doble.

El autorretrato no perdió su oportunidad: era la única. Con un amor imposible de sentir, absorbió todo lo que pudo. Dicen que el otro profirió gritos, palabras indecibles, que dijo cosas que no deben nunca ser dichas, que aulló como un perro loco mientras le sorbían el alma.

Así, de una manera simple, práctica, el autorretrato usurpó ese cuerpo y entró al mundo de la carne. Fue extraño al principio, pero luego se fue acostumbrando. Movi6 sus manos, los párpados, que eran de verdad. Dio unas vueltas sin sentido mirando lo que había sido el mismo: una construcción de metal, basura y plástico.

Antes de salir a la calle, escribió en un papel que luego se comió: Lo maté porque era mío.



tecnofósiles: la máscara mortuoria como matriz, 2019 (foto Denise Chautemps)

3.3 Técnica Miasma de Fundido Tercermundista por Capas

Para introducir esta metodología de trabajo, voy a usar categorías de análisis propuestas por Deleuze y Guattari; me refiero a molar y molecular. Me resulta clave que estos dos autores hayan tomado como punto de partida y disparador de su pensamiento a un artista como Antonin Artaud¹⁰⁶ que propone “acabar con el juicio de Dios”, mega matriz de control. A un nivel molecular, el rescate de lo caduco, muerto, inerte se ubica más evidentemente en un punto preciso de mi historia: A comienzos de la década del 90, pensaba que me había equivocado de carrera (y de destino) y estaba convencido de que mi práctica (mezcla de diseñador de indumentaria peleado con la industria, artista autodidacta y técnico cinematográfico) no encajaba en ningún lado, en definitiva, la historia de muchísimas

¹⁰⁶ Versión subtitulada de la performance emblemática <https://www.youtube.com/watch?v=X4uiRe6W1xU>

personas. Juntaba objetos de la calle, me atraían esos cuerpos descartados. Lo relacionaba con un texto de Roland Barthes que formaba parte de la materia Psicología, cátedra Ferino de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la que trabajaba como ayudante. En El Sistema de la Moda, Barthes (1978) propone la categoría de objeto-signo argumentando que “la función de cualquier objeto manufacturado es signo de sí misma: un impermeable no solo sirve para protegerse de la lluvia sino que la significa”. El autor sostiene que cuando “una función es atrapada por una norma social de fabricación” (Barthes, 1978), tanto ésta como su forma se estandarizan, generando de ese modo un sistema de signos, es decir, un conjunto de elementos diferenciales que se oponen entre sí y que, en esa oposición trazan su identidad, siendo susceptibles de unirse generando unidades de sentido mayor. Esto permite que una comunidad *acuerde* que se corta con el cuchillo y se pincha con el tenedor y que hay una relación directa entre función y forma. En esa línea, especulaba acerca de algo que me resultaba fascinante: el hecho de que la función pudiera caducar y quedar “reducida al rango de postizo o coartada” (Barthes, 1978). Veía eso mismo en los objetos encontrados en la calle: el momento en el que la función comenzaba a desprenderse del signo, a “operar libremente” al decir de Barthes. Asimismo, en ese encuentro con el objeto, coinciden azar y programación. Desde lo molar, esta elección se da en la década del 90, previos a la crisis de 2001 y habita un lugar simbólico previo a la cajanegrización de la tecnología¹⁰⁷, en el que aún podíamos armar y desarmar los artefactos, al menos potencialmente. Es evidente que los niveles molar y molecular se superponen en un lugar inesperado: el cuerpo.

Entre reparar y descartar hay un movimiento que sin ser mío, lo siento propio y me construye: atar y/o arreglar las cosas con alambre. Hay algo clave en este movimiento que nos define como país (al menos en el lenguaje cotidiano), algo que puede ser visto tanto como un modo poco serio de improvisar soluciones, como una potencia o como ambas cosas a la vez. Las primeras proto esculturas (las llamo así pero en rigor eran ropa rígida construida a partir de patrones de indumentaria) eran tejidos de alambre, sopleteados con pulpa de papel reciclado o recubiertos con textiles sintéticos fundidos. Ajeno a la existencia del arte contemporáneo, mostraba esas piezas como parte de desfiles performativos o acciones en espacios alternativos y lugares para bailar.

Hice mis primeras esculturas utilizando lo que llame a fines de los 90s “técnica Miasma¹⁰⁸ de fundido tercermundista”. Consiste en el acopio de grandes cantidades de descartes a través de colectas y recolección en la calle. Luego de la selección y combinación que hago entre ellos, paso al armado de una materia en la que se mezclan una gran variedad de descartes plásticos (entre ellos juguetes rotos, accesorios de mercadería, textiles sintéticos, bolsas de nylon y embalaje, autopartes, electrónica descartada, plástico pet de botellas, etc) y orgánicos (fundamentalmente hueso, dientes, sangre de lastimaduras accidentales en el proceso de armado de la pasta y algunos animales embalsamados encontrados o regalados).



1 técnica miasma Foto Walter Torres (ca. 2009)- foto 2 escultura vestible (ca. 1996)

¹⁰⁷ En gran medida este texto de Cesar Aira amplía esta perspectiva

http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH2e3b/fe6c42f0.dir/r15_04nota.pdf

¹⁰⁸ a highly unpleasant or unhealthy smell or vapor.

Trabajando esa pasta con calor sobre estructuras de alambre modeladas previamente y también sobre huesos, o ambas, modelo supuestos seres amorfos, monstruos. Cubro esa masa con plástico pet de botella que corto con algún criterio de moldería rudimentaria y coso esas piezas de pet entre sí con alambre. Luego, al aplicar fuego directo la pieza se sella y las capas se funden formando una materia compacta.

Repito varias veces ese trabajo alternando capas plásticas y calor. Al fundirse la capa exterior con la acción del fuego directo, ésta derrite las piezas plásticas del interior, consolidando la materia y volviéndose un material super resistente a golpes e intemperie (esto último es clave). Por otro lado, en el caso de trabajar con restos orgánicos, el trabajo de sellado es un modo de conservar estos restos.



Escultura realizada con esta técnica en 2011 (craneo de jabali, descartes plásticos, cables) still de video por Hernan Vilchez

Me interesa retomar esta técnica porque, a partir de ella, construyo esta Apología del Resto que sostengo como *modus operandi*. Con modificaciones tecnopoéticas, se repite en todas mis líneas de trabajo. Solía pensar que la técnica miasma envolvió a las demás, hoy tiendo a creer que todas, a un nivel afin, conforman una interfaz que consiste en generar *la materialidad*. No consumo arcilla, la recolecto, la mezclo y la produzco; no compro resina polyester, hago mi versión canibal con plástico pet. Asimismo, esta manera inversa de retomar elementos propios, para desclasificarlos, procesarlos y volver a modelarlos forma parte constitutiva de esta interfaz, es su núcleo. No es menor el hecho de que esta elección se inscribe en un contexto de artistas que trabajan con descartes y/o restos como Norberto Gomez, Sergio De Loof, Antonio Berni y Ennio Iommi, entre otros.

A veces lo evidente brilla tanto que me deja ciego: hoy me resulta obvio que toda la línea de obra electrónica con datos discretos que quedan como rastro de la digitalización de mi propio cuerpo (Mi tierra invencible¹⁰⁹, Lacoma¹¹⁰), son un modo más de esta metodología que

¹⁰⁹ Refiere al primer video editado a partir de la digitalización de mi cuerpo <https://www.youtube.com/watch?v=MBdiQd97F94>

¹¹⁰ Obra que oscila entre los formatos tesis, video-ensayo y video interactivo <https://revistas.unal.edu.co/index.php/actio/article/view/107030/85871>

contagia todo: la manera de trabajar con la bibliografía, los vínculos personales que atraviesan todo mi hacer, mi viaje a Montreal.

A la distancia me llaman la atención dos cosas: la filiación técnica de la práctica cuando aún ni imaginaba *trabajar en arte y tecnología* (lo que hoy propongo llamar artecnic) y la particularidad de *hacer aparecer una materia*, antes aún de que la obra esté hecha con ella. Hoy pienso que esa técnica funciona como matriz de mi propio hacer y como trabajo: vuelve a aparecer una instrucción muy similar en proyectos como Soberanía Cerámica (en el que con Mara Riviello Lopez preparamos las pastas a partir de arcilla extraída de obras del gobierno de CABA); La Estafa de la Forma¹¹¹, Innombrable¹¹² y Leche Negra¹¹³ (videoinstalaciones realizadas a partir de la reutilización de archivos de cinta VHS descartadas y de videos realizados con máquinas de mirar caducas); Lacoma (la programación trabajada como



Apología del resto: cementerio de esculturas al aire libre (La Gran Paternal, 2019)

Código Rústico y los datos como arcilla digital); Fósiles Parlantes y Lenta Cancelación del Futuro¹¹⁴ (la tecnología caduca pensada como tecnofósil), entre otros. Por un lado la materia pareciera no poder evitar expandirse en un proceso poético, por otro, en todos esos procesos está fuertemente implicada desde el inicio, otra gente: todos estos materiales surgen a partir de que alguien los ofrece respondiendo a un llamado. En todas las experiencias, se arma una red de afectos que sostiene la práctica. Con esto, me refiero a personas que se sienten afectadas por el pedido y se involucran de maneras y en niveles diversos en el hacer. Referirme a la práctica (y a la de aliadas y cómplices) como artecnic implica que el concepto de tecnopoéticas acuñado por Arlindo Machado y Claudia Kozak va a tener un carácter troncal en el desarrollo de este trabajo y es la filiación de dicha noción. De hecho, lo que me atrae de los objetos que resignifico, es tanto su poética implícita propia, como la que implica el hecho de haber sido descartados. En ese sentido, esta técnica irrumpe como lo nuevo en mi hacer y como modo de resolver esa tensión poética. Desde esta perspectiva, propongo pensar la Técnica Miasma como tecnopoética de lo nuevo y movimiento asociado a una materia que genera tiempo y espacio, que empiezan a existir a partir de *hacerla*. Lo que me resulta *necesario* en esta instancia es que tanto lo que llamo Interfaz Inversa (o sistema viviente

¹¹¹ Refiere a la videoinstalación realizada en 2016 en 704 Oficina de Arte en la que pongo en tensión por primera vez diversas máquinas de mirar <https://www.youtube.com/watch?v=T78iWC3P1J0&t=99s>

¹¹² Refiere al proyecto seleccionado en el ciclo de performance de Pasaje 17 en 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=MOIYcAbkCHI&t=15s>

¹¹³ Refiere a la videoinstalación de 2018 en colaboración con la CNDC <https://www.youtube.com/watch?v=CAHh1uLW94g&t=146s>

¹¹⁴ Refiere a la videoinstalación de 2018 realizada con apoyo de FNA y con curaduría de Daniel Joglar <https://www.youtube.com/watch?v=zdO9murvOps&t=42s>

generador de obras), como la noción de artécnica queden vinculadas al movimiento como gesto político de hacer aparecer algo nuevo, descartando el brillo de la novedad.



El Triunfo de Delerium y Madonna (esculturas técnica Miasma de la muestra The Very Bestia, 2010)
Fotos: Paola Cicchini

Esto no significa creer que su voz no esté habitada por los fantasmas de los restos que habitan ese material, de hecho pienso esa materia como una dimensión polifónica, en el sentido que lo plantea Mijail Bajtin. Su perspectiva justamente está relacionada con proponer rupturas múltiples que incluyen tanto penetrar significantes conocidos con nuevos significados, como plantear quiebres temáticos que se salgan de la tendencia dominante.

Entiendo que este movimiento¹¹⁵ va desde la masa rústica en la que se mezclan cables, juguetes y demás descartes plásticos a la idea de arcilla digital con el que trabajo en video instalación, pasando por el tejido vivo pensado como agente poético.

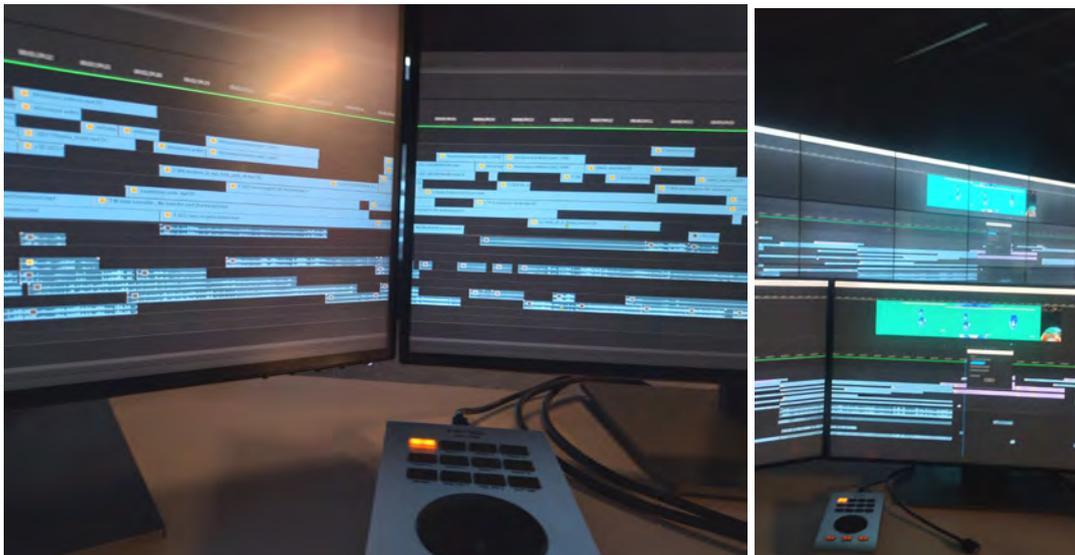
Insisto: Cómo separar lo que hice -y aun hago esporádicamente- en mi práctica escultórica hecha con basura y descartes, de la crisis de 2001 en la Argentina. Esto no implica romantizar el cartoneo, sino tomarlo en su dimensión tecnopolítica. Vuelvo a contarlo para poner en acción la idea de variante: A fines de los años 90, marcaba mi actividad el ir y venir de los carros llenos de cartón que veía por la ventana de mi casa taller, ubicada frente a la estación de tren de Primera Junta. La linealidad de las vías marcando el ritmo visual de lo cotidiano, seguramente produjo en mí algún efecto de modelado. Sin embargo algo vinculado con lo arbóreo me llevaba a juntar, reutilizar, fundir y volver a fraguar la materia. Y una decisión innegociable: no comprar nada, es decir, todos los materiales eran encontrados o regalados. Desde el principio tuve claro que la lógica de la transacción quedaría -en lo posible- fuera de mi planteo de trabajo. Llamar técnica miasma de fusión tercermundista *por capas* a eso que hacía en mi casa-taller, entra en la categoría de verdad inventada. Metodológicamente, que diferencia a ese amasijo de descartes orgánicos e inorgánicos trabajados por capas y por

¹¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=rFLZHGPJkQ>

fusión con fuego directo de la edición multicapa que planteo en The Intern, el trabajo final¹¹⁶ en el Estudio de Visualización de Datos de Concordia?



Captura de pantalla de boceto interactivo processing. En estos bocetos uso descartes de mi propia producción (textos, imágenes, videos, para generar bocetos interactivos que se modifican en relación al sonido o al tacto de quien los mira)



pantalla de Premiere Pro con capas de video para el proyecto [The Intern, 2023, Concordia University](https://www.youtube.com/watch?v=WMH_F98eQHg&t=20s)¹¹⁷

Por otro lado, este concepto me sirve para fundamentar que es la práctica -en mi caso- la que genera pensamiento. La primera vez que hablo de apología del resto es en la muestra Mitze (El local, 2021), en la que propongo buscar los orígenes míticos del barrio de La Paternal (en el que se ubica mi taller-casa desde 2004) desde una perspectiva de pensamiento situado. Las autopartes descartadas fueron una materialidad que incorporé al desarrollo de piezas grandes, al igual que algunas herramientas que descubrí a partir del intercambio con mecánicos

¹¹⁶ Se desarrolla en el capítulo 4

¹¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=WMH_F98eQHg&t=20s

vecinos. Volviendo a la mítica del derrumbe y la supervivencia, Warnes tuvo una cierta época de esplendor comercial y cultural entre los años 50 y los 70.

Me interesa indagar en este origen, en la posterior caída de la pequeña y mediana industria y la gentrificación del barrio. Dicho proceso (que es claramente una matriz de configuración urbana) se intensificó con la construcción del viaducto General San Martín. Ver las montañas de tierra que se extraían para la construcción de esa obra, fue el punto de partida para hacerme la pregunta “por qué compramos arcilla?”, que puso en marcha el proyecto Soberanía Cerámica (que desarrollamos con Mara Riviello Lopez). Tanto este como la muestra en El Local, trabajan en relación al entubamiento del Arroyo Maldonado. En dicha muestra, recupero la identidad Mitze (que fue el nombre hebreo con el que me bautizaron mis amigxs del club Scholem) para insistir en la fusión entre tecnología e identidad, cuerpo y obra, entre el nombre propio y el de la muestra. Mitze propone una instalación de 3 esculturas de gran formato que oscilan entre la autoparte y lo amorfo y una serie de piezas como fósiles apócrifos y joyería caníbal que rescatan y vuelven a contar el esplendor inicial de Warnes como "verdad inventada".



Joyería Caníbal (hueso, cerámica, cobre y textil) en la muestra Mitze (2021) Fotos Carlo Argento

3.4 Soy Mitze-Mitzva

Mitze,

¿Es Joyería caníbal o apología del resto?

¿una tribu o un método?

¿Algo que ya no tengo pero que todavía vendo?

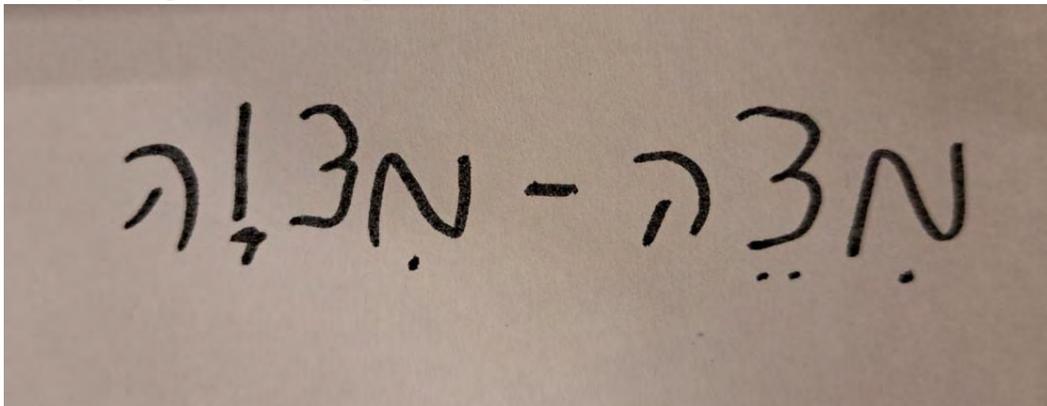
¿artículos deluxe sintetizados a partir de la carroña que fermenta en las márgenes del arroyo Maldonado?

Si los usamos con intenciones rituales ¿evitaremos nuestra hecatombe? ¿lograremos violentar la empresa?

De un modo u otro, insistiremos amasando el pan hebreo, aquel que circulaba entre los autopartistas originarios de Warnes, cuando nada de todo esto había comenzado y mis congéneres me bautizaron Mitze.

Amplio lo que vengo sosteniendo: hoy considero que esta apología del resto está en la raíz de las nociones de artécnica, víctima invencible e interfaz inversa. Genera su potencia tanto en el modelado como en el derrumbe, es decir, en lo que caduca, pero simultáneamente sobrevive. También en un tráfico de experiencias colectivas de intercambio de materiales que excluye el comercio. Alguien que va a desprenderse de su archivo VHS (o de sus muñecos viejos o de los instrumentos de odontología de un familiar) y se entera por gente en común o por convocatorias abiertas en redes que utilizo ese material, me regala sus restos, sus propias capas geológicas.

Esa superposición -y su rescate como método- atraviesa todo, está presente en las esculturas, en el video, en la bibliografía: Andres Rodriguez señala que, en paralelo con ese hacer por capas, autores con los que estoy trabajando como Foucault, Deleuze y Pablo Manolo Rodriguez representan enfoques sobre asuntos afines



Mitze escrito en hebreo por Laura Wygutow



Warnes, Hueso, encaje de alta costura, vidrio y cobre, 2021, foto: Rebeca Rossato Siqueira

como el control de los cuerpos en contextos y en capas geológicas diversas, es decir que funcionan como esas capas de las que venimos hablando.

Por otro lado, me interesa mezclar esta idea con la de interfaz bibliográfica, con el fin de expandir ambas nociones. Está claro que uno de los autores que redirecciona mi pensamiento, llevándolo a otras zonas es Lewis Mumford, que sostiene que La Máquina siempre comporta un elemento de control. Insisto: esto es así desde la primera, la máquina viva que fue clave para concretar construcciones monumentales como las pirámides de Egipto, surge de la explotación de personas y de la construcción de la figura del otro como diferente, no humano: explotable.

En ese sentido, la interfaz que propongo es inversa y *descontrola la lógica del control y del consumo*, que se basa en la renovación como excusa para obtener beneficios.

Me parece clave proponer estos conceptos surgidos del hacer pensado como una *leche negra* de la que estos decantan. Parasita la noción de autopoietico propuesta por Maturana y también se funda en dinamitar la idea del espacio cartesiano y de su correspondiente esquema sensorial dividido en cinco. Esto se da a partir de leer actualmente La Suspensión como acción artécnica motor en la que los sentidos se mezclan. Luego de estar suspendido un máximo de quince minutos, una vez que regreso a la posición habitual bípeda (tan quintaesencial de lo humano como la herramienta), la suspensión sigue habitando en mí como esas máscaras africanas que cubren todo el cuerpo y lo exceden: anida detrás de los párpados como una membrana, cubre toda la piel como interfaz encarnada que no tiene ínfulas de indexar ni empaquetar nada (aunque en algún momento lo haga). Es, simultáneamente materia y sustancia, o un modo de volatilizar esas categorías. Hizo cuerpo mi sospecha de que no había un espacio a priori en el que el cuerpo se inscribía, sino que este lo funda. Esto es algo que iba a redimensionarse a partir de la lectura en Montreal de *Politics of Touch* de Erin Manning (2007) y su idea de que “no existen tiempo y espacio previos al movimiento”. Este constituye la Apología del Resto: armar nuevos textos y textiles con lo que queda de escuchas, de imágenes técnicas y propias; del hecho de tocar materiales; de cambiar de suelo y tratar de enfrentar monstruos de toda índole; de lecturas que dialogan entre ellas.

Dice Mumford:

El descubrimiento de la naturaleza en su conjunto fue la parte más importante de esa época. de descubrimiento que comenzó para el mundo occidental con las Cruzadas y los viajes de Marco Polo y las aventuras de los portugueses hacia el sur. La naturaleza existía para ser explorada, invadida, conquistada y, finalmente, comprendida (Mumford, 1934)

Dice Calasso (1991):

Al principio, la inteligencia del héroe es intermitente y se limita a su papel de cazador de monstruos. Pero cuando logra romper el marco de su papel sin abandonarlo, cuando aprende a ser un traidor, un mentiroso, un seductor, un viajero, un náufrago, un narrador, entonces el héroe se convierte en Odiseo, y luego a su primera vocación. de matarlo todo, puede añadir uno nuevo: entenderlo todo. (1991)

Al respecto de estas citas, Mumford y Calasso dialogan entre sí en mi imaginación, tratando de dar cuenta de la figura del héroe occidental, que se separa de lo amorfo matando al monstruo e introduciendo un elemento *civilizatorio*: En la tradición mítica griega -de acuerdo con Calasso-, los héroes que responden a ese doble juego son tres: Cadmo de Tebas (que introduce el alfabeto fenicio en Grecia), Teseo de Atenas (que al unir a varios pueblos amorfos en la forma de ciudad-estado, crea la máquina urbana) y Apolo de Delfos (dios-músico y modelo quintaesencial de matador de monstruos). Propongo ahondar en esa figura heroica como patrón que nos enseña a civilizar matando al monstruo e introduciendo una técnica, un saber. Lo paradójico es que esta acción nos transforma en monstruos y oculta

el miedo a perder la forma, a volvernos pura vida, es decir, cuerpo sin órganos. Esta interfaz propone redefinir el concepto de monstruo, o especular con la posibilidad de que lo amorfo no deba ser modelado, tal vez incorporado.

Para concluir y retomando, creo que superponer a la idea de interfaz bibliográfica el trabajo por capas, no hace otra cosa que expandir ambas nociones. En relación a dichas capas (geológico-afectivas) Lewis Mumford sostiene por un lado, que el patrón de la modernidad es la minería, es decir, el extractivismo pensado como interfaz. Por otro, -insisto- que La Máquina siempre comporta un elemento de control del mismo modo que toda transacción implica una cierta humillación y que cualquier trabajo construye una jerarquía.

Interfaz Inversa propone un movimiento inverso al control a través de la práctica, en el que la basura, los moldes y la idea misma de materialidad son invertidos y despojados de su lógica incorporada (embodied).



Coquettta (2010, escultura técnica miasma hecha de restos de indumentaria rígida producida en los 90s. Formaba parte de la muestra Brutalia, Jardín de las Esculturas, CABA y Toro de Mar (2009, escultura técnica miasma, muestra All Nylon) Foto 1: Walter Torres - Foto 2 Paola Cicchini

3.5 Apología del resto> Mis capas Internas o La (video)instalación como escena de instrucción y modelado

La intención de este apartado final es trazar -desde una perspectiva proyectual, que intento desclasificar- líneas de confluencia entre las diversas escenas de instrucción que recorrí entre 1991 y la actualidad como modo de modelado y superposición de capas. Me interesa plantear lo transdisciplinar como un tipo de interfaz, que genera una ecología y como un modo embrionario de la apología del resto. Lo planteo como algo del orden de mi experiencia -que se amplifica en sus vínculos con el contexto en el que estas se desarrollaron- atravesado por parte de la bibliografía y del concepto de escenas de instrucción propuestos por el seminario Cine y Digital dictado por Jorge La Ferla, Mariel Szlifman y Gabriel Boschi, en el ámbito de esta Maestría. Me interesa generar una mirada auto reflexiva relacionada con los nodos de mi práctica audiovisual: diseño, arte, tecnología y la respectiva zona intermedia de confluencia entre ellas. Propongo, desde esa posición, hacer hincapié en la tensión entre

las escenas formales e informales que atravesé, resaltando la confluencia en red de saberes como un ítem clave en mi formación que tensa la cuerda entre *instancias* de instrucción diversas. Me interesa esa combinación porque genera materialidades que no necesariamente aparecen en esas esferas autónomamente, sino que surgen justamente de su encuentro, en ese *entre*.

A este enfoque, le sumo la perspectiva y la mirada crítica propuestas por la Maestría en relación a la tecnología y la manera en cómo ésta atraviesa el desarrollo de instalaciones audiovisuales¹¹⁸ en relación a las variables tiempo, movimiento y espacio. Me interesa reflexionar acerca de lo enunciado previamente en un sentido amplio, para hacer de estas un modo particular de recorrer dichas escenas de instrucción.

Por último, apunto a proponer la instalación como una instancia formadora en sí misma: liminal, colectiva, de miradas múltiples y contemporánea a mi desarrollo como artecnico. Monté mi primera instalación en 1994, en la sala Espacio Diseño del Centro Cultural Recoleta. Alguna gente al leer la tarjeta de invitación me preguntaba justamente qué era una instalación. Me pareció un punto de partida atractivo para pensar esa categoría como un signo de los tiempos, formador de mi práctica.

Antes de ese momento, cuando aún no conocía su existencia, participé en el ICI de Buenos Aires (hoy CCEBA) en una muestra colectiva llamada Moda al Margen que hoy podría pensarse como una instalación. Lo curioso es que la muestra curada por Felisa Pinto no se postulaba como tal, sino como una exhibición colectiva con 50 maniqués vestidos por diseñadores experimentales, trabajos de fotografía y video (con un claro corte experimental, muy lejos aún de los *fashion films* actuales). En ese sentido, podría inscribirse en lo que vengo desarrollando acerca de que es la práctica la que genera sentido y mundo: una instalación antes de la instalación conceptualizada como tal.

Me interesa retomar el carácter embrionario de esa muestra y también pensarla como zona de confluencia entre diseños (indumentaria - imagen y sonido). Fui invitado a participar a través de Susana Saulquin, quien dirigía la carrera diseño de indumentaria (FADU/UBA), que estaba cursando. Encuentro en este hecho un modo claro de prefigurar y articular las escenas formales e informales en mi recorrido: invitado desde una institución a experimentar con un formato que apenas existía, pero que se sostenía en el carácter proyectual del diseño de indumentaria. Este se manifestaba en todo su dimensión significativa y práctica: boceto, planificación, logística, montaje y producción como herramientas muy propias, vinculadas a la mezcla de saberes diversos. A esto, se agregaba la experiencia de generar algo donde antes -teóricamente- no había nada. No me refiero con esto a la especificidad del cubo blanco sino a las nociones de espacio y lugar que propone Ana Claudia Garcia y que desarrollaré en este transcurso.

Otro dato se volverían clave: aun en los momentos más digitales -que comenzaron en el año 2013-, mi práctica estaría signada por la logística, es decir, el traslado y movimiento de grandes volúmenes de cosas, como algo fuertemente identitario de la práctica instalativa que traía el eco de las idas a Ciudad Universitaria siempre trasladando maquetas, prototipos, etc. Esto se ampliaría con el tiempo, tanto en mi trabajo como técnico cinematográfico (a las dimensiones de camiones de arte y vestuario) como en el montaje de video instalaciones. Percibo esto como algo clave en relación a que gran parte de mi trabajo como artista transcurre en ese *entre*, en sentido literal y abstracto (logística como algo propio tanto del diseño como de la noción de sistema). Esto de algún modo, traza un punto de contacto entre el planteo de Ana Claudia Garcia (2012) acerca de las relaciones margen - borde - frontera en la instalación y me invita a extenderlas a escenas y prácticas que la exceden. Me resulta

¹¹⁸ Se puede acceder a algo de ese recorrido en el siguiente enlace https://issuu.com/juan_miceli/docs/portfolio_miceli_2021_reseñas



Afiche Moda al Margen (Archivo CCEBA) e imagen de la obra presentada junto a Barbara Carceller hecha con descartes textiles, trapos rejilla usados y esponjas de metal.

atractivo como la obra muchas veces discurre también sobre la naturaleza de la movilidad de objetos aun cuando se trate de ítems digitales, incorpóreos. Es imposible no traer como tema de mi obra precisamente el tráfico de experiencias -en sentido amplio- como búsqueda y tendencia diferencial. Me pregunto si no es tráfico lo que se da entre la continuidad y su discretización. Propongo extender esta noción a esa “confrontación entre lo literal y lo imaginario del espacio, pues trabaja, justamente, en el entre, en el medio de estos dos conceptos”.(García y Schultz, 1998)

A partir de este enfoque, propongo la instalación, como una escena de instrucción híbrida que atravieso aún hoy. En sentido más amplio, aventuro -en esta instancia del desarrollo, quizás con más ímpetu que argumentos- que se podría pensar la categoría como modo de “elongar el pensamiento crítico” (García, 2012, p. 21) acerca de la práctica artística o artécnica. De este modo, podría vincularla tanto con la noción de “experimentalismo crítico” propuesta por Claudia Kozak como con lo que propone Erin Manning (2012) acerca del movimiento - me refiero a instalar- como generador de espacio y tiempo. Me parece atractivo pensar la instalación como algo vinculado en su raíz con la idea de tecnopoética, que reflexiona prácticamente sobre las materialidades, variables y haceres con las que trabaja. Escribe Claudia Kozak:

Modos de decir y de hacer que despliegan las prácticas artísticas para asumir su tiempo técnico, y que no pocas veces han experimentado con visiones utópicas o distópicas; exaltatorias, transgresoras o resistentes respecto de la construcción social implicada en la tecnología. Toda poética tecnológica es así política; la explicitación en el nombre implica redundantemente eso: lo explicita en función de evitar cualquier posible adscripción de neutralidad al impulso técnico que modela nuestra existencia de una u otra forma, en una u otra dirección, pero nunca suspendido en una disponibilidad inerte abierta a cualquier uso. (Kozak, 2014)

Para ahondar en este planteo relacionado con la confluencia de saberes, recorro a Escenas de Instrucción de Jorge La Ferla (2021), en el que se profundiza al respecto de experiencias fundacionales como Vkhutemas y Bauhaus y en el que introduce la escena de formación audiovisual en Argentina. Asimismo, ese texto (junto a Postvideo de Mariela Yeregui (2008)) son dos maneras muy efectivas de acercarse al clima experimental en nuestro país en relación a nuevos medios electrónicos y escenas.

En la práctica de la instalación se unieron -en mi experiencia- lo académico, lo proyectual y lo experimental en un campo que de algún modo los excede. Cuando digo esto, quiero hacer referencia no a un juicio de valor, sino justamente a su dimensión de sentidos múltiples y a esa “tierra de nadie” (García, 2012, p.4).

Retomando el recorrido biográfico, un año después de *Moda al Margen*, monté en la Sala Espacio Diseño del Centro Cultural Recoleta lo que considero mi primera instalación *real* junto a Araceli Pourcel, Seuk Lee y Lorena Calandri, compañeras de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil. Me parece importante aclarar que -también en este caso- la selección fue entre un grupo de estudiantes de DIT/FADU. En el caso de CCR, fue a través de la arquitecta Diana Lisman, docente de Medios Expresivos de la carrera y curadora (fue la primera vez que escuché esta palabra) de la sala.

Más allá de esas dos muestras puntuales, esto inauguró una dimensión en mi práctica, conformada por instalaciones. Seguirían luego -durante los 90s- la Bienal de Arte Joven, Pabellon III, Buenos Aires No duerme, Fundación Banco Patricios, el CC Victoria Ocampo, Ave Porco, El Dorado, entre otros espacios en los que las escenas académica y experimental confluían. En ese borde conocí el trabajo de gente como Carlos Trilnick, Monica Van Asperen, Jorge La Ferla, Sergio deLoof, Marina de Caro, Victor Grippo, entre muchos otros, que abrieron una posibilidad desconocida hasta entonces: hacer obra a partir del diseño y la experimentación con prácticas y materiales provenientes de ese ámbito.

Esa escena híbrida y de búsqueda de *nuevas formas y lenguajes*, me permitió conformar mi primer portafolio de trabajos, sumamente ecléctico, conformado por material que incluía las muestras mencionadas, performances en espacios alternativos y trabajos presentados a concursos como Bienal de Arte Joven o Apocalypse Now. Esta carpeta fue una herramienta clave para comenzar a trabajar en cine (convocado por los directores de arte Jorge Ferrari y María Ibañez Lago a quienes había literalmente perseguido) y seguir circulando con mi obra. Me interesa enfocarme espacial y temporalmente.

Año 1992; cursaba segundo año de una carrera nueva, Diseño de Indumentaria en FADU-UBA. En el período 1983/89 había tenido mi primer encuentro con los ordenadores (lenguajes Ti Lobo y Cobol) en el Colegio Nacional de Buenos Aires coincidente con el regreso de la democracia. Entre 1977/82 en el contexto de la escuela estatal N8 D.E. 8vo en pleno proceso “de reorganización nacional” había sido sometido -sin saberlo- a un programa de acción psicológica cuya nave insignia era una calcomanía con la leyenda “Los Argentinos somos derechos y humanos”. Me resulta tentador disgregar sobre sus efectos sobre la población, pero me parece suficiente en esta instancia simplemente mencionarlo como parte de este desarrollo¹¹⁹.

Me resulta inevitable relacionar el hecho de cursar una carrera que acaba de formarse -al igual que Diseño de Imagen y Sonido y, un poco antes, Diseño Gráfico- con algo que excede a lo personal y que implica un movimiento que consiste en pensar “el diseño como algo transversal”. Al respecto, los artículos de Eduardo Feller y Rodolfo Hermida en el libro *El cine hace escuela (2012)* son sumamente útiles para contextualizar el desarrollo de la formación audiovisual en Argentina y sus implicancias. Experiencias como las que se llevaron a cabo en la Escuela de Cine de Avellaneda (en los 70s), ORT y FADU, entre otras, ampliarán sin duda, el clima de la época. Me refiero con esto a la sensación concreta de los noventa de percibir que realmente estaba comenzando algo *nuevo*, un tópico que atraviesa toda esta tesis. Me parece importante aclarar en este punto que cuando me refiero a “lo nuevo” hago referencia a la aparición y expansión de lo proyectual, lo instalativo y lo audiovisual. Podemos encontrar antecedentes de instalación en el Centro de Arte y Comunicación, el Instituto Di Tella y experiencias de experimentación fundacionales como el Siluetazo o Tucumán Arde. No puedo dejar de lado, en ese sentido, atravesar la experiencia de frecuentar El Parakultural¹²⁰ en la década del 80, espacio fundacional no solo en las

¹¹⁹ Risler, Julia *La Acción Psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)* Tinta Limón Ediciones, 2018.

¹²⁰ Parakultural, documental de Natalia Villegas y Rucu Zarate https://www.youtube.com/watch?v=eqS155E9_wE&t=61s

propuestas performativas y musicales, sino en la invención de un nuevo dispositivo que cambiaría la escena.

En ese sentido, hago alusión también a los vínculos con nuevas tecnologías. En lo personal, la DIT/FADU implicó simultáneamente entablar una relación con máquinas diversas (desde utilizar programas de diseño como Corel o Illustrator, hasta el estudio de la automatización de las operaciones de la industria textil) y también, comenzar a ver los vínculos entre la programación y el tejido desde el siglo XVIII. Esto último, sería retomado en el contexto de la maestría y la exploración histórica -por ejemplo- de los vínculos entre el telar de Jacquard y la máquina analítica de Babbage.¹²¹ En un aspecto más informal, la necesidad de registrar desfiles, performances, muestras y producciones de moda, implicó tender puentes con la gente de Diseño de Imagen y Sonido. Es necesario remarcar que en ese momento las máquinas de visión y registro audiovisual empiezan a circular de modo más masivo a partir de la tecnología VHS. Esto cambiaría radicalmente la relación que entablamos con la imagen en movimiento, del mismo modo que el *sistema de video on demand* modifica nuestra percepción actual.

En este sentido, las siguientes ideas -que tomo del artículo de Jorge La Ferla- remiten a lo que experimente personalmente en los inicios de la cursada en la UBA y en el contexto de las primeras experiencias relacionadas con la instalación: “Pensar el diseño y la creación audiovisual implica una lectura crítica del contexto económico y mediático del espectáculo, para proponer un disenso donde lo autoral y la experimentación marquen diferencias con el mundo perfecto que nos rodea, particularmente a partir de la detonación de la pandemia global.” (La Ferla, 2021, p.16)

En relación a esta cita, mi intención es insistir en el hecho de hacer obra como algo inseparable de una propuesta de desclasificación de elementos *naturalizados*. No me refiero con esto solamente a un planteo temático sino a poner en cuestión las ideas mismas de exhibición, espacio, obra y práctica. En esta instancia, recorro -una vez más- a La Suspensión¹²², video instalación de 2011, en la que planteo invertir la perspectiva como ejercicio abierto a los visitantes y que marcaría un cambio de enfoque radical en el modo de plantear las relaciones espacio, cuerpo y obra. Hoy esa obra se conecta directamente con materiales teóricos y prácticos trabajados en el contexto de MAE en relación a cuestiones ya mencionadas como la perspectiva lineal (y vertical) y la supuesta comodidad que garantiza la tecnología.¹²³

En esta instancia, retomo y enumero dos acontecimientos que se dieron casi en paralelo y que considero las primeras escenas: el ingreso a la FADU y las primeras instalaciones ya descritas. Desde el contexto, agrego como escenas -sin serlo, en rigor- dos hechos que postulo como fuertemente vinculados con “lo instalativo”: el surgimiento del video magnético para consumo masivo en la década del ochenta y el “desvanecimiento de lo analógico y lo físico” a fines de los noventa. (La Ferla, 2021: 13)

Esto justamente pretende plantear las tecnologías vigentes de un momento dado como escenas de modelado y propone la práctica artística y proyectual como una posibilidad de des/clasificar esas instrucciones. Me pregunto cómo incide en mi instrucción (y en mi imaginario) haber presenciado la caducidad de un soporte (VHS), combinado con haber sido testigo tanto de la aparición del video como de los cines multisala. Me interesa a partir de esto último, bucear en la construcción de una mirada en relación con las tecnologías que usamos como generadoras de aprendizaje, registro y sentido. Es claro que no recordamos de

¹²¹ En relación a esto, en 2018 desarrolle con el apoyo de FNA Lenta Cancelación del Futuro, una investigación práctica sobre el disparador de tecnologías fósiles https://issuu.com/juan_miceli/docs/lcdelf_miceli

¹²² Para ahondar en esta obra se puede acceder al siguiente enlace <https://vimeo.com/118768089>

¹²³ en relación a estas investigaciones en proceso puede consultarse la siguiente documentación perteneciente al trabajo Domotica Inversa <https://youtu.be/f1WZQAIdBcw>

la misma manera aquello que vimos o produjimos en Polaroid o VHS¹²⁴. Asimismo, podría plantearse la distancia que va del VHS al Video on Demand como constitutiva de dichos modos de recordar. Este apartado me lleva a incluir la escena de instrucción audiovisual con mayor profundidad en sus respectivos planteos. Al respecto, incluyo en ellas, la video instalación como movimiento concreto y conceptual en relación con las nociones de espacio y tiempo.

En este sentido, me resulta sumamente útil para el análisis, ahondar en Instalaciones. El espacio resemantizado, el texto de Ana Claudia Garcia. Allí, la autora plantea varias cuestiones que resuenan con líneas de investigación afines acerca de las tensiones entre obra, tecnología y contexto. La primera es la que propone acerca de pensar la instalación como algo que se ubica en el medio, es decir entre-dos, como espacio de articulación y movilidad. Percibo esta zona (que tal vez podría extenderse al diseño en su carácter transversal) como un signo de los tiempos. Quizás sea simplista llevarlo a ese terreno pero creo que amerita: antes de entrar a la FADU estaba entre-dos (o mas) carreras. Relaciono esto como el quiebre de una matriz de pensamiento acerca de la instrucción en sí misma, algo que hoy es muy palpable en el contexto de esta maestría. Me refiero a la multiplicidad de instancias de instrucción atravesadas, la crisis de formarse-en-una-sola-carrera (y devenir instrumental) y el modo espacial que propone el arte contemporáneo desde la práctica de la instalación.

Retomo el planteo que separaba obra/público en la sala moderna y el entre que proponía la instalación a partir de los años 60. En esos términos, propongo pensar la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo como instancia y lugar simultáneamente.

Desde la perspectiva de Ana Claudia Garcia (2012), la instalación está ligada a generar pensamiento y práctica sobre el espacio y el lugar (en términos de la autora, este último entendido como “un espacio fuertemente simbolizado”) y también a un contexto que producía un corrimiento en el terreno del arte. Vinculo esto al análisis de Rosalind Krauss (referencia principal del texto de ACG) al sostener que ésta “ya no se definiría en relación con un determinado medio (...) sino en relación con operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio puede utilizarse”. (Garcia, 2012, p. 4) Me parece que esa transversalidad era algo que ocurría en simultáneo en frentes diversos. Me ayuda en esta línea, rescatar algo que la autora destaca:

“los procesos de tecnologización e interacción social y organizativa son procesos abarcadores y se manifiestan a escalas globales, carecen de unidad de efecto. Esto quiere decir que los efectos de la globalización real existente, incluso de la globalización imaginada, no son homogeneizantes como algunos sostienen, sino más bien asimétricos y heterogéneos; que dividen en la misma medida en que unen, que conectan a la vez que marginan e inmovilizan...” (Garcia, 2012: 10)

Me atrae extender el alcance de estas reflexiones a la práctica de la instalación como instrucción que genera una hacer de bordes difusos, si bien no es estrictamente una escena de instrucción. En relación con esto último, en aquel momento era inquietante que no me dedicara a algo específico y claro. De algún modo, era diseminarse de modo fractal en ítems varios, diferentes; claro que a la distancia se ven como muy afines; son propios de una práctica que puede tanto homogeneizar como diversificar.

En referencia a lo múltiple: Diseñaba uniformes de trabajo o vestuarios para Urdapilleta y Tortonese (una escena de instrucción en sí misma) de un modo afín a cómo podía plantear instalaciones, esculturas o fotografías. Justamente a través de esta última práctica, se dio mi primer contacto operativo con “máquinas de visión”, en los laboratorios de revelado del Centro Cultural Recoleta y de Pabellón III. Es obvio que podría extenderse el concepto de

¹²⁴ sobre el trabajo con el video, instalación y VHS propongo los siguientes enlaces <https://proyectoidis.org/juan-miceli/>
https://issuu.com/juan_miceli/docs/innombrable_unmentionable

Apología del Resto a las huellas e instrucciones tecnopoéticas de las tecnologías que atravesé y experimenté (hoy caducas e incorporadas en otras interfaces).

El hecho de que me interesaba el diseño pero no diseñar indumentaria como producto, me llevó a buscar otras posibilidades laborales en relación al diseño de indumentaria. Me refiero concretamente al diseño de vestuario. A través de esa práctica, ingresé a lo que fue una instancia de instrucción contundente y motor de mi praxis creativa: mi trabajo como técnico de cine en los departamentos de arte y vestuario. Fue como entrar en esos “territorios liminales (de pasaje o zona umbral)” (García, 2012, p. 22).

En 1994 hice un meritorio de vestuario en el largometraje Caballos Salvajes -dirigido por Marcelo Piñeyro- convocado por el director de arte Jorge Ferrari a quien le había acercado mi carpeta de trabajos. Esta consistía básicamente en fotos de mis instalaciones montadas sobre cartulinas dentro de una carpeta de folios¹²⁵. En ese momento se abrió un panorama formado por categorías que desconocía: la idea contundente de equipo y la existencia de SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina) por un lado y los conceptos de pre producción, desglose, guión técnico y continuidad, por otro. Aprendí acerca de estas cuestiones de modo práctico (en 1994 en los equipos había pocas personas que hubieran estudiado cine). En rodaje, me dieron una cámara Polaroid para registrar el estado del vestuario y lograr que hubiera continuidad entre los exteriores filmados en la Patagonia y los interiores en estudios Sonotex. Pegaba esas fotos en un cuaderno enorme y hacía anotaciones del estilo “igual a la foto X pero solapa hacia arriba”); hoy la pienso como story board de un video inexistente o una síntesis extraña que se destilaba del encuentro del diseño de indumentaria con el cine. Ese encuentro se daba en un entre, una intersección, el comienzo de lo múltiple, de “cierta tendencia diferencial” (García, 2012) sistematizada como praxis creativa.

En resumen, es en esa época que comienzo a percibir la tecnología en su dimensión poética y la instalación como *una operatoria*.

A partir de la afirmación anterior, introduzco la dimensión genealógica de aquellas producciones audiovisuales (y las tecnologías asociadas a ellas) que me formaron como espectador y técnico. Imposible separar el hecho de haber visto de chico La tragedia del Poseidón (película ya citada del género catástrofe que cuenta el escape de un barco que quedó invertido) con mis propuestas de instalaciones a partir de la inversión del cuerpo, Algunas como La Música del Kaos¹²⁶ -presentado en 2012 en la Universidad de Córdoba en la Bienal de Composición Musical junto a Leif Ensemble- si bien estaba en relación directa con la Suspensión, abría la dimensión sonora de la práctica. Llevándolo más lejos, esta instalación es inseparable de mi consumo de películas VHS y en la materialidad que había dentro de esos casetes, es decir la cinta magnética negra, hoy conceptualizada como Leche negra o “jugo de máquinas” que es el líquido que parece destilar mi cuerpo. Asimismo, esa materia es algo que obtenemos al abrir esas cajas negras (en sentido literal y expandido).

Como herramienta, el armado de continuidades a partir de fotos de revelado instantáneo fue una herramienta, pero también un modo de operar la imagen en relación al tiempo, al espacio y al contexto. La *Polaroid* (ya no la foto, sino su marca comercial) trajo consigo la inmediatez del revelado (y también cierta magia, toda una dimensión de la tecnología que está muy presente en este trabajo de tesis). Esta característica era ideal como manera de tener rápidamente en papel, el material registrado en scoutings de locaciones y pruebas de vestuario, pero también en su dimensión expresiva.

De este modo, lo audiovisual fue y es una instancia formadora en sí misma en mi recorrido. En esta experiencia, la percibo como inseparable de lo instalativo. A través del trabajo inicial

¹²⁵ Me resulta muy pertinente comparar los formatos de entonces y ahora

https://issuu.com/juan_miceli/docs/portfolio_miceli_2021_resenas

¹²⁶ Enlaces a PDF y registro https://issuu.com/juan_miceli/docs/la_m_sica_del_kaos/ <https://vimeo.com/155693513>

en diseño experimental y largometrajes (90s), en cine publicitario (durante el periodo 2004/2012, época de los servicios de producción internacional, otra instancia particular)¹²⁷ y las experimentaciones en video arte y video instalación que desarrollé entre 2011 y la actualidad, la técnica audiovisual y lo instalativo se fusionaron de modo -al parecer- bastante definitivo.

Vale aclarar que estas cuestiones no se desarrollaron de manera tan estanca como la describo, sino que se superponen, confluyen en mi hacer. Me resulta muy difícil imaginar la posibilidad de proyectar una video instalación de gran formato por fuera de mi modo de producir el arte de un corto o largometraje. Con esto no me refiero solamente a recursos, sino también a la dinámica de trabajo y a la red que constituye un equipo. En ese sentido, la matriz de trabajo audiovisual -si bien subvertida en mayor o menor medida- fue internalizada como interfaz, es decir, superficie de contacto, zona de encuentro y de acción. Se enfoca en el aspecto más netamente audiovisual de mi práctica. En ese sentido, el texto de ACG habla de aquello que “pareciera escapar -casi siempre- al intento de significación precisa dentro de un marco general o matriz epistémica” (García, 2012, p.1). Es muy interesante retomar algunas nociones como ambigüedad y operaciones artísticas no codificadas para traerlas al terreno de las escenas de instrucción. Asimismo rescato del texto la idea de “producir diferencia y corrimientos de sentido” (García, 2012), aplicados a la instalación pero haciéndolo extensivo a lo proyectual audiovisual.

En este punto, me resulta útil ejemplificar esto que postulo a partir de la video instalación *Leche Negra*¹²⁸ que hice en colaboración con la Compañía Nacional de Danza Contemporánea porque creo que en ella se sintetizan escenas de instrucción múltiples. Asimismo creo que ésta se constituye como una escena de instrucción en sí misma. Se basa en gran medida en mis trabajos de investigación previa acerca del soporte magnético VHS como materialidad y su encuentro con el cuerpo, retomando la noción de fósil tecnológico desarrollada en la residencia SM02 junto a la socióloga Lorena Paz. Lo que me interesa rescatar de *Leche Negra* (obra que presente en Montreal en 2023)¹²⁹ es que se ubica en una zona completamente *entre*. La reconozco como obra propia que continúa una línea de trabajo puntual enfocada en tecnologías caducas, pero es simultáneamente colectiva (junto a bailarines, bailarinas y equipo técnico de la CNDC) y como producto de una contratación por parte de la Secretaría de Cultura. En ella confluyen aspectos puramente instalativos, con otros de corte netamente audiovisual (como los desarrollos a partir de tecnología 360 en colaboración con la productora Tronadores Films y Gonzalo Sierra) y de la noción de multipantalla como categoría. Me interesa explorar el vínculo entre empresa y formación, es decir, pensar la marca comercial (VHS, Polaroid, Oculus) como modelador de la mirada y asimismo en su dimensión poética que nos da la posibilidad de correr del lugar de consumidores a uno más activo y crítico. Al respecto, en 2017 había comenzado a indagar en el carácter fósil del soporte en trabajos como *Innombrable*¹³⁰, también junto a Tronadores a partir de la pregunta inútil “donde van las imágenes cuando sus soportes caducan?”. Originalmente, esta exploración surge a partir de la muestra *La Suspensión* y se consolida con un formato académico a partir de un trabajo de 2012 -*Esto es un Kaos*-¹³¹ desarrollado en la Diplomatura en Gestión Educativa (coordinada por Silvia Duschatzky en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - FLACSO). En dicha instancia, proponía a docentes y coordinadores trabajar re visitando formatos discontinuados a partir de casetes VHS. Se

¹²⁷ archivo de trabajos realizados en dicho periodo

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL5aJRHv5XOYCRY5PT2uXWk6iV1Nib4o7->

¹²⁸ CNDC, Casa Nacional de la Danza y la música, 2018 https://issuu.com/juan_miceli/docs/00_leche_negra_cndc_miceli

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=XjDw6aj4584>

¹³⁰ enlace <https://vimeo.com/240419042>

¹³¹ enlace a texto surgido a partir de la actividad por Duschatzky, S y Miceli, J

<http://t-d-x.com.ar/nro4/2017/06/01/esto-es-un-kaos/> recientemente publicado por Editorial Biblos

invitaba a las docentes a pensar los aspectos caducos del sistema educativo y proponer alternativas a dicha caducidad.



Esto es un Kaos Taller con docentes de nivel medio junto Silvia Duschatzky (FLACSO) fotos Rodrigo Noya

De algún modo, estas experiencias me llevan a incluir el concepto de *cine expandido* -como lo propone Mariela Yeregui en su texto Postvideo: "...tal como fue concebido por Gene Youngblood, (el cine expandido) refiere a un arte en movimiento que experimenta rupturas y que realiza un giro inclusivo dentro del cual convergen la televisión, el video y las artes multimediales" (Yeregui, 2008). Tal vez esa búsqueda de elementos diferenciales sea otro signo de los tiempos que dan cuenta de aquello que aún esta formación. Como si algo nos invitara permanentemente a tratar de definir lo que está surgiendo, al ver que sus formas son -como las de cualquier especie en formación- cambiantes.

A partir de la idea de que el video es -en sí mismo- postvideo, Yeregui plantea que en las primeras prácticas de video ya se "estaban además sentando las bases de un proceso ulterior." (Yeregui, 2008)

En ese sentido, creo que ese planteo es notable porque hace aparecer uno de los elementos diferenciales del video: generar una condición de posibilidad de obra que replantea -justamente- la noción de obra (y las variables diferenciales que la sostienen). Creo que se podría hacer extensivo esa cualidad a la instalación. Me pregunto si esa "tierra de nadie" (García, 2012) no es una zona que comparten -y por la que transitan- el video y la instalación en su calidad de confluencia de saberes.

Para terminar, una dimensión muy importante de mi instrucción tiene que ver por una lado con los roles de alumno en una serie de talleres informales y de docente. En el primer caso está muy relacionado con el Centro de la Cooperación Española en Buenos Aires. Tal vez todo vuelve a donde las cosas comenzaron, lo menciono pensando en la muestra *Moda al Margen*. en el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires (ICI). En ese espacio, conocí y tomé clases en formato de talleres con referentes que fueron clave en la deriva hacia el territorio arte-tecnología. Me refiero a los bioartistas Joaquin Fargas y Jonatan Torres Rodriguez, a Emiliano Causa, Jazmin Adler, Flavia Costa, Alberto Alvarez Olmedo y Ricardo Rodriguez Iglesias. En ese sentido, la residencia SM2 en la que quedé seleccionado en 2019 (organizada por UNSAM y CCGSM y a la cual llegué impulsado por esta serie de talleres), fue definitiva en mi decisión de comenzar esta Maestría.

Por otro lado, mis experiencias como docente fueron grandes escenas de instrucción: tanto como ayudante de las cátedras Ferino (Psicología) y Arq. Martín (Diseño de Indumentaria II) en DIT / FADU, 1995-98), como titular de Dirección de Arte en el CIEVYC (Centro de investigaciones y Experimentación en Cine y Video, 1997-2005), en el taller de video con ipads (Nathan Hale Magnet Arts School, 2014) y en el taller de des/normalización de la mirada (2014-2022, desarrollado en mi estudio y actualmente con formato digital) aprendí modos de conceptualizar y poner en red lo aprendido. Traigo solo un ejemplo de FADU que sigue resonando en mi práctica actual y que podría aplicarse a la docencia como totalidad: En

la Cátedra Ferino coordinábamos trabajos de campo sobre tribus urbanas y la relación de estas con la indumentaria y los lugares de baile mientras lo relacionábamos con bibliografía que incluía a Baudrillard, Deleuze, Arfuch, Chavez y Ledesma. Hoy, ese diálogo constante entre la teoría y la práctica es algo que experimento como aprendido en esas instancias y que se consolida como *modus operandi*. Algunos de los textos propuestos en el seminario CYD, me llevaron a revisar esos materiales FADU. Estos producen ecos en esta tesis de maestría en la que concibo el modelado en toda su amplitud conceptual: a partir de código, de soportes, de arcilla, de electrones, de escenas de instrucción, etc.

Más atrás, en mi formación, está el modelado corporal a partir de -justamente- la moltería de indumentaria que aún hoy en algunos apuntes -que parecieran desconocer cualquier noción de diversidad- es definida como “la ciencia para corregir los defectos del cuerpo”(?). Por último, una actividad que me acompaña desde siempre es la cerámica, muy presente en el desarrollo de proyectos actuales por dentro y fuera de la MAE. En ese sentido, me interesa proponer este recorrido por las escenas de instrucción diversas como el preparado de una materia, otro tipo de arcilla, que en su mezcla procesual no deja de proyectarse y modificarse, de modo artecnico, como otra manera de la Apología del Resto.

Capítulo 4 Tierro/s Incógnita/s

Supiste quién era
antes de que yo empezara a sospecharlo
ahora caminando por lejanas y míticas ciudades
soy tu triunfo
vos hiciste esa figura que recorre lugares que nunca
conocerás
pero son sólo tuyos para siempre
(...)

Juana Vignozzi

4.1 Tierra Incógnita (Ti) Antecedentes, Procesos y Versiones

Son capaces de ensuciar la luna
Simone de Beauvoir, Monologo

Ninguna potencia se aparece sin una ofrenda
Ninguna
nos dará lo que tenga sin un chantaje inofensivo

Como no tengo nada,
me ofrezco a mi mismo
como medium
para que hablen a través de mi
para que me invadan y habiten

es necesario traerlas al mundo de barro y nafta

Me unto el cuerpo
Me muevo al ritmo de la música
del caos
Quereme mas -grito en la no lengua

Entonces cruzo el umbral,
desaparezco.



Invocando el verano eterno (accion / instalación, 2011) [ver 132](#) / registro de cuaderno de tesis 2021

Tierra Incógnita (Ti) fue y es parte de este proceso de tesis de maestría de Arte y Tecnología (UNTRéF) dirigida por Andres Rodriguez y Mariela Yeregui que intenta contestar a preguntas recurrentes, siendo ella misma pregunta. Se multiplica en versiones como manera de insistir en la volatilidad del autorretrato humano. Está hecha de una multiplicidad de elementos: barro, arcilla digital, carne, VHS y datos que resuenan entre sí en un mundo genealógico y dialógico. Tierra somos nosotres en nuestro encuentro con otros, Incógnita es nuestro camino -simultáneamente programático y azaroso-, que es también el de ella. Puede ser oculus de yeso, serie de fósiles cerámicos, ritual de invocación de potencias, video instalación que insiste en mis obsesiones: la fusión de medios, la digitalización de nuestros cuerpos y los moldes que se aplican a identidades. A partir de esas operaciones, obtengo y entrego datos (en sentido amplio) que se proponen como materia de modelado y que ponen a

¹³²enlace a PDF https://issuu.com/juan_miceli/docs/presskit_verano_eterno_2

prueba la tensión entre materiales y formatos. Ti propone la máscara (en sus versiones digitales y analógicas) como acción que nos funda, que escapa a la lógica de la empresa extractivista. Me mueve apropiarme/nos de los datos producidos por nuestro cuerpo: huellas en arcilla y yeso, la discretización de nuestra carne continua (a través de análisis clínicos diversos o de toma de datos biométricos), lo que imprimimos y nos imprima en / de otras personas. A partir de esa acción, genero un recorrido genealógico y multiformato que pone en cuestión la naturaleza de esos datos, pensados como arcilla digital. Los outpust son diversos: video generativo, modelado de arcilla o 3D, proyecciones rudimentarias sobre tierra. El primer antecedente de esta obra fue la videoinstalación [Fósiles Parlantes del Futuro](#),¹³³ desarrollada en el contexto de la residencia SM02 (Universidad de San Martín / Centro Cultural General San Martín, 2019) en la que buscaba generar una suerte de “prehistoria del 3D, proyectando video sobre un montículo de tierra de alturas irregulares. Asimismo, en esa residencia, indagamos en la idea de fósil trabajando con la socióloga Lorena Paz a partir de la pregunta “que va a quedar de nosotres en el futuro”¹³⁴, en colaboración con el archivo de video del Núcleo Audiovisual de Buenos Aires.



Tierro Incógnita en su formato de video instalación / [documentación](#)¹³⁵ / [video y entrevista](#)¹³⁶

A partir de la resonancia que la cursada de la maestría produce en mi práctica, (Ti) tomaría un formato completamente ch'ixi-mestizo: en su versión digital de 2021 ([Tierro Incógnita](#)¹³⁷), alojada en el server de la Universidad de General Sarmiento era simultáneamente entorno inmersivo, repositorio de experimentaciones audiovisuales varias, textos de otros y otras, ciclo de conversaciones con Alejandra Torres, Angel Jara, Gisela Masara y Mariela Yeregui. Una de esos encuentros se llamaba Interfaz Inversa, en lo que ya se prefiguraba como embrión de tesis.

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=6zrBzX5Jtw>

¹³⁴ documentación disponible <https://soundcloud.com/user-844335256>

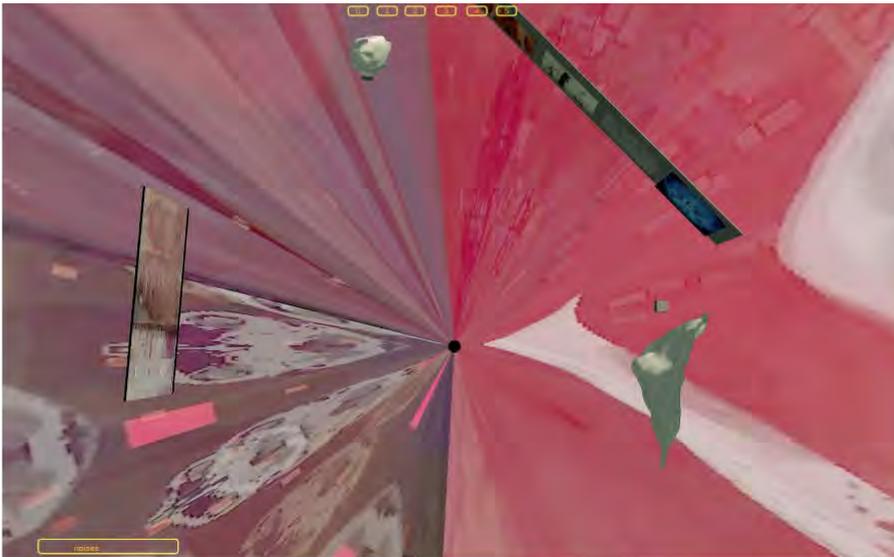
¹³⁵ https://issuu.com/juan_miceli/docs/00_2022_tierro_incognito_sinopsis_mae

¹³⁶ https://www.youtube.com/watch?v=wikUBvefT_o&t=5s

¹³⁷ <https://desarrollosparaartesvisuales.github.io/tierroincognitaJuanMiceliUNGS/#img4>

En 2022, la obra encarnó en modo video autónomo ([Tierro Filtronica](#)¹³⁸) y como videoinstalación ([La Luz Redondo](#))¹³⁹ en la Galería Pasaje 17, dentro de la muestra Tecnosimbiosis curada por Ana Laura Cantera. También adquiere formas autónomas como en el proyecto [Soberanía Cerámica](#) o las colaboraciones audiovisuales con Rodrigo Noya, compañero de AREA.

Ti se pregunta si la tecnología es algo que realmente está por fuera del cuerpo y si es posible re apropiarnos de esos datos y máquinas de visión al hacerlos devenir pura materia. A partir de esto, invoco a esos fantasmas que habitan la tecnología (y los datos) para llevarla a la categoría amorfa, hedienta, negra. Tierro parte de untarme el cuerpo con barro para bucear en las supuestas tinieblas pre coloniales. Considero ponerme barro sobre la piel la acción fundante de la generación de identidades-otra y de máscaras. Claro que tengo que mencionar que esta no es una acción bucólica o idealista: estamos en el Tecnoceno, “la época en la que, mediante la puesta en marcha de tecnologías de alta complejidad y altísimo riesgo, dejamos huellas en el mundo que exponen no solo a las poblaciones de hoy, sino a las generaciones futuras, de nuestra especie y de otras especies, en los próximos milenios” (Flavia Costa, 2021, p.9). Es que hemos roto casi todo y debido a la contaminación provocada por las lanchas, en los ríos y arroyos del Delta, el barro es también nafta; a veces hasta se puede alimentar una fogata con él. De todas maneras, recorro a la práctica ritual como modo de invocar *fantasmas* para llevar las tecnologías que usamos (y que creemos transparentes) a la categoría amorfa, hedienta, negra. Vuelve a sobrevolar el fantasma de la enciclopedia -esta vez inversa, infiltrada- a través de esta imagen que comparte la cómplice Lorena Paz.



Captura de pantalla de la [versión inmersiva de Tierro Incógnita](#) alojado en el sitio de UNGS ¹⁴⁰

Si el confort es uno de los principales cinceles con el que se nos pretende modelar, justificando por ejemplo, el esclavismo, propongo la incomodidad del deseo como fuerza inversa y la precariedad de la vida como bandera. Me interesa interpelar y ampliar las nociones de máscara (entendida comúnmente como algo que cubre la cara) y perspectiva

¹³⁸Este video de carácter múltiple funcionó simultáneamente como video ensayo final de maestría, video exhibido en el CCEBA y en Pasaje 17 https://www.youtube.com/watch?v=xCbJy8W-k_4

¹³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=aAwblvsGv0I>

¹⁴⁰ <https://desarrollosparaartesvisuales.github.io/tierroincognitaJuanMiceliUNGS/#img4>



Tierra Incógnita versión fotogrametría y modelado 3D en colaboración con Rodrigo Noya (en proceso)

(como noción vinculada con lo *objetivo*). Sostengo que éstas podrían encararse como *interfaces inversas* que posibiliten relaciones y configuraciones propias. En el sustrato más profundo, como si fuera en un arroyo entubado mental, flota *la* pregunta-motor, recurrente, insoportable: ¿cómo separar la vida del arte en un mundo en el que todo es (podría ser / volver a ser) arte?

Tierra Incógnita es una obra mutante que da cuenta de las obsesiones que surgen de modo recurrente a partir de la conjuración de máscaras diversas hechas de arcilla, barro, pelo, dispositivos como oculus, código, yeso, carne, programación, rayos X, tomografías, etc. Entiendo esta noción como algo que excede -por mucho- la cara, que media desde siempre nuestra relación con “lo otro”, que oculta del mismo modo que devela y expande, que *encarna* esa zona de contacto difusa entre la carne (la magia) y el metal (algún tipo de técnica o proto-algoritmo). Esta tiende a ser genuina en su multiplicidad sin ser nunca unívoca. Me interesa cruzar las instrucciones para obtener un calco de mi cara, con las necesarias para obtener un programa interactivo. Expando la idea de domo a la carcaza de yeso y alginato con que me cubrí la cabeza para obtener dicho negativo. Me pregunto qué imágenes habré visto en dicho trance. Percibo dicha zona de contacto e inquietud como territorio de tensión entre lo material, lo virtual y lo digital, categorías que no puedo evitar interpelar.



Fotos del proceso de obtención de moldes diversos (foto 2 Gonzalo Sierra, el resto registro propio)

Asimismo, me interesa especular con que pixel, partícula de tierra y célula, son variantes de lo mismo -la unidad discreta-, pero pensados desde una perspectiva mítica.

Este proceso me llevó a resolver la tensión (y oposición) que plantean Gilles Deleuze y Felix Guattari entre lo arbóreo y lo rizomático (yo lo llamo micélico, por obvias razones). Algo similar ocurre con la oposición entre mestizo y che'xe. A lo largo de este trabajo, hablo de

ambas categorías de modo alterno, definiendo mi práctica de un modo o del otro, aun sabiendo que los autores que las trabajan, las contraponen. Como mi planteo tiene que ver con la simultaneidad, comencé a proponer que algo pudiera ser ambas cosas a la vez. A través del intercambio por correo electrónico con Carlos Scolari di con el libro *The Evolution of Technology* de George Basalla. El autor distingue dos tipos de árboles diferentes: el que refiere a la vida orgánica (izquierda) y cuyas ramas crecen de manera aislada, continuando un planteo evolutivo-lineal (por lo tanto jerárquico), en el que estas se separan para generar nuevas formas de vida. Por otro, el árbol de “artefactos culturales”, un tipo que define como bizarro en el que “ramas separadas se funden produciendo nuevos tipos que se vuelven a fundir con nuevas ramas. Por ejemplo, la rama del motor de combustión interna se unió con la de la bicicleta y la del carro tirado por caballos para crear la rama de automóvil, que luego se fusionaría con la del vagón de carga para producir el camión. (Basalla, 2011, p. 171)

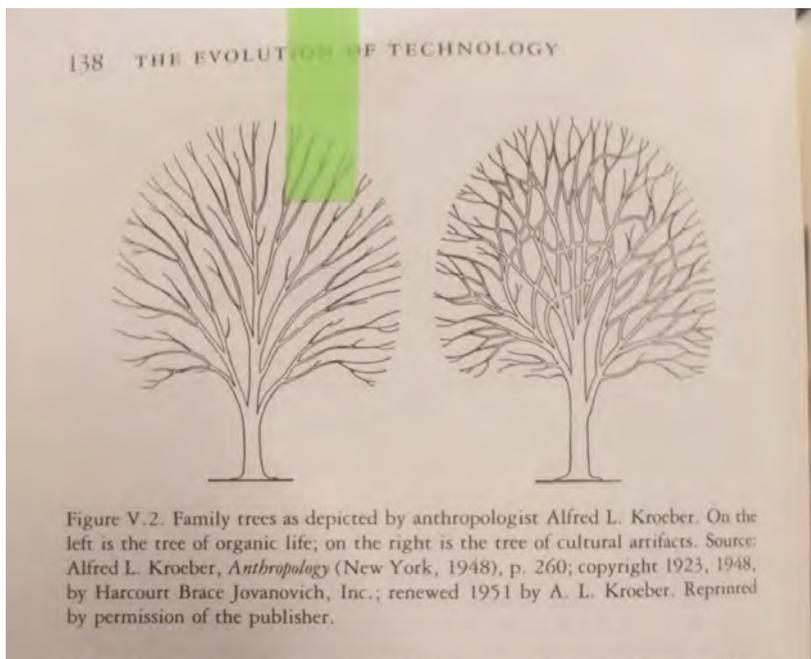


Imagen del Libro *The Evolution of Technology*, George Basalla (2011, p. 171)

En lo concreto, Ti es un sistema que es -simultáneamente- árbol y red micelica de obras que responden a configuraciones diversas como he descrito anteriormente (oculus, material VHS, piezas cerámicas (fósiles parlantes) y un proyector , etc) que muestran “el mismo contenido” *mediado* por los fantasmas que habitan cada una de las tecnologías/soportes como modo de preguntar siempre: ¿dónde está la obra? ¿En la trampa de exportar videos lineales como si fueran 360 y violentar su formato? ¿En anidar en instituciones como modo de invertir sus lógicas y así exorcizar mi propia institucionalización ya embebida? ¿En los vínculos que hay entre la manera de mirar que surge de la suspensión y de la generada por los videos 360? ¿En la forma pensada como un modo sutil de la estafa¹⁴¹? ¿O en la técnica miasma de fundido tercermundista en la que los restos tecnológicos y orgánicos vuelven de su destino de basura para *vivir* una vez más?

Y otra.

¹⁴¹ Me refiero tanto a lo desarrollado acerca de hacer pasar por ciertas imágenes que son sólo especulativas o al espionaje tecnológico empresarial que subyace muchas veces en relación a supuestos inventos, en el que no puedo entrar av

4.2 Paradise VS pair-o'dice

No matter how they tossed the dice
It has to be

Happy Together, The Turtles

Llega el momento de comenzar a cerrar este proceso, pero es obvio que en una ruta arbórea artefactual -que no se rige por el tiempo lineal y que deviene micélica- el final lleva en sí mismo *necesariamente*, el principio. Me autopodo para seguir creciendo. Algunas cosas que venía intuyendo se vuelven más certeras: la dimensión afectiva como política y poética es la columna vertebral de esta interfaz inversa. Entiendo que la primera desclasificación es la propia. Creo que hoy, la única opción es seguir sobreviviendo y haciendo apología del resto, como manera de sostener lo americano; entendiéndolo como mutante, amorfo, barrefondo. Aun si hacerlo implica perderme en este viaje.

Escribo este capítulo en Montreal donde estoy trabajando como Research Intern¹⁴² en la Universidad de Concordia bajo la conducción de Ricardo Dal Farra desde enero hasta julio de 2023. Estoy en esta ciudad del *Primer Mundo* para recuperar lo que es nuestro. Se lo digo un poco en broma a la gente de acá, pero es completamente en serio. El afecto del que hablo incluye e implica también la carencia eterna que sentimos en los sures por aquello que nos robaron. Me empuja una sed de llevarme de vuelta lo que aún nos sacan -por ejemplo- de las minas de cobre en Colombia. Anido cual yará en el Instituto de Investigación de arte y tecnología Milieux, resido como un tapir en Le Parc Residence, tengo las llaves del Estudio de Visualización de Datos de la Biblioteca Webster y de la sala de Performance. Invado con VHS-leche-negra los pasillos de la facultad, la Black Box y el 4th Space de Concordia y de barro local la escuela de cerámica del Edificio de Artes Visuales de Concordia¹⁴³. Aún como directamente de la enramada y me transformo en una tormenta durante la noche.



Leche Negra (Black Box Concordia, 2023) foto Allison Peacock

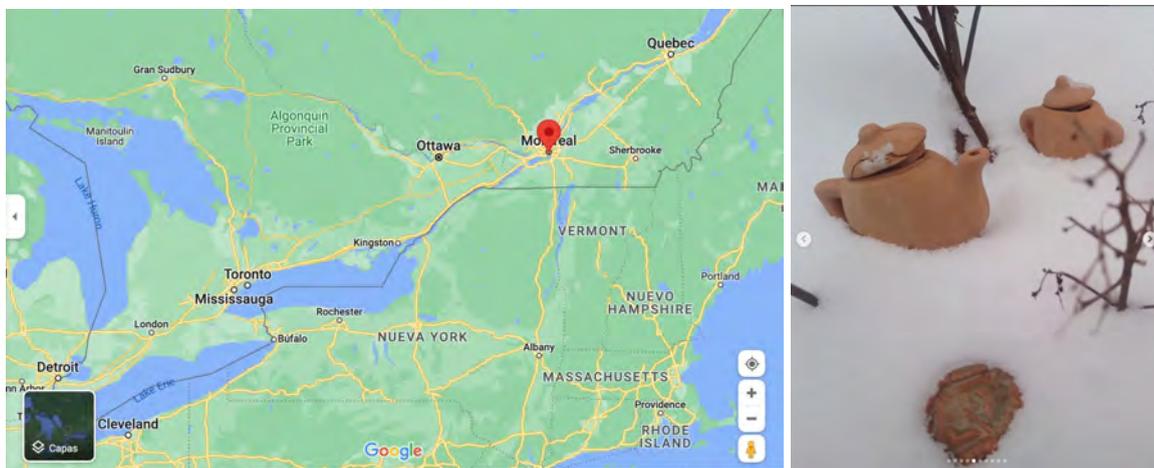
¹⁴² De acuerdo con google “pasante de investigación” es un puesto con un objetivo final de investigación en el que un estudiante realiza una investigación y desarrollo (I+D) relacionado con su título superior mediante investigación (HDR). También lo pienso en su sentido literal de algo que crece dentro de.

¹⁴³ en la siguiente lista de reproducción están documentadas esas actividades
https://www.youtube.com/playlist?list=PL5aJRHy5XOYCR01-LRONZbnwliTm_utlX

Insisto: me impulsa el hecho de saber que lo perdimos todo. Bueno todo no, realmente. Nos quedan aún nuestras herramientas de supervivencia al modo derridiano fundacional y nuestra fe en el experimento y la búsqueda, aun cuando dudemos todo el tiempo.

Cito una vez a ese gran motor que es Franz Fanon, al hombre que vivió siete vidas en una: revolucionario, psiquiatra, filósofo, escritor, inspiración. Atrevido, le hablo directo a su fantasma, mirándolo a los ojos, articulando sus propias palabras, que ahora son mías: “Oh mi cuerpo, hace de mi siempre, este hombre que no deja de preguntar” (Fanon)

Ayer tuve otro encuentro con Andres Rodriguez, el director de esta tesis y como en un rompecabezas tremendo, de golpe todo empezó a encajar. Pero miento: todo había empezado a encajar antes, Solo que ahora voy a hablar de esto, sin irme -esta vez- por las ramas. Me hace gracia este saltar de liana en liana. No puedo evitarlo: fui entrenado por mi padre, Mario Miceli, de chico, para ser Tarzán, el hombre mono. Esa es mi gran instrucción, todas las demás no hacen otra cosa que replicar esa. Ahí calza Rodolfo “Gunther” Kusch, que sostiene que lo americano comporta “el reptar de la ameba saltando de charco en charco” (Kusch, 1995) y que el suelo “gravita sobre el pensamiento” (Kusch, 1995)



Captura de pantalla de Google Maps e instalación en la nieve de piezas miniatura hechas con arcilla extraída de La Paternal (Soberania Ceramica)

Con el movimiento que me trajo hasta esta isla, este gravitar se volvió a poner a prueba, se hizo cuerpo, desterritorializandolo una vez más. En su momento, había experimentado como cada suelo gravitaba de modo diferente en relación a la práctica de suspensión: Maimara, Jujuy, Córdoba, el Delta, Cairns hacían que cuerpo y pensamiento mutaran. Ahora estando en Canadá, esto se filtra a todos los ámbitos de mi vida. Este capítulo pretende dar cuenta de procesos y proyectos futuros, presentes y pasados, pensados como Tierro/s Incógnita/s. Es decir, como reflexiones activas en torno a lo viviente, a su relación con matrices de control y a la posibilidad de desclasificarlas. Interfaz Inversa es un hacer múltiple que se reformula y expande como una red en este proceso de investigación-creación. Tierro Incógnita es tiempo y espacio: las fogatas en los descampados de la general Paz, mi mano entrando en la boca de aquel perro doberman, mi relación con esta isla.

Gran parte de los intercambios, expansiones y mutaciones que se desarrollan en este capítulo, se dieron no solo en el marco *real* de mi trabajo en la Universidad de Concordia, Montreal. También en la cursada *virtual* del Seminario de Tecnopoéticas / Tecnopolíticas en el dominio digital (Doctorado en Artes y Tecnoestéticas-Creación electrónica y Medios Locativos, UNTref) dictado por Claudia Kozak. Integrar ese espacio, me llevó nuevamente al lenguaje como programación y a la inclusión de experimentalismo crítico como una noción clave en este proceso. Asimismo, me hizo afinar mis búsquedas y profundizar en la lectura de

Técnica y Civilización de Lewis Mumford. También me llevó a un diálogo profundo y público con Flavia Costa, Andres Rodriguez, Ricardo Dal Farra y Mariela Yeregui en el contexto de las aperturas del proceso de Interfaz Inversa en 4th Space¹⁴⁴ al que se sumaron colegas como Tricia Enns, Maria Paula Lonegro y Leonardo Morales, entre otros. En ese punto, estas pensadoras, profesores y artistas encarnan una vez más la idea de referencias vivientes, incorporadas, activas, que exceden lo bibliográfico.

Inverse Interface (i_i)

Speakers
 Flavia Costa
 Andres Rodriguez
 Ricardo Dal Farra
 Mariela Yeregui

Wednesday, May 17, 2023
12 p.m. – 3 p.m.

J.W. McConnell Building
 1400 De Maisonneuve Blvd. W.

MILIEUX institute for arts · culture · technology
 VCR VISUAL COLLECTIONS REPOSITORY
 CUCCR
 MAE MAESTRÍA EN ARTES ELECTRÓNICAS

Invitación al evento y enlace

Propongo un ejemplo de la reformulación del trabajo hecha en dicho contexto: Al comienzo de este desarrollo tomaba la idea de Hocquet que sostiene que “es la tecnología la que es un órgano” como un punto de partida sumamente inspirador. Actualmente, me inclino a sostener que *es la técnica la que es un órgano*. Pensarla de esa manera, condensa la cuestión de que no es algo meramente instrumental y propone pensar lo necesario es su dimensión poética (de la que es generalmente drenado). Obviamente la tecnología está incluida en esa dimensión, pero me urge aclarar que el carácter orgánico está relacionado con la capacidad de mediación y de “hacer aparecer” que desarrollamos más allá de lo tecnológico. Entendiendo a ésta como evento propio de la Modernidad vinculado con la Revolución Industrial e inseparable del capitalismo. En diálogo virtual, Andres Rodriguez (2023) contesta:

[11:18, 23/6/2023] Miceli: viste que yo tomaba esa cita de Hocquet que dice que "es la tecnología la que es un órgano, la prolongación de la vida por otros medios" no te parece que debería ser "es la técnica la que es un órgano, la prolongación de la vida por otros medios"

[11:20, 23/6/2023] Andres Rodriguez: puede ser, la técnica en un sentido incluye o implica a la tecnología. Es el saber técnico que se cristaliza en diferentes tecnologías lo que da condición de posibilidad para esa prolongación

Insisto en abreviar en el concepto de interfaz propuesto por Carlos Scolari -que en su dimensión polifónica, trae incorporada la voz de Marshall McLuhan- en relación a pensar una

¹⁴⁴ Enlace <https://www.youtube.com/watch?v=WW6NeSFBYRM&t=4169s>

ecología de técnicas y tecnologías que configura una interfaz epistemológica. En ella, unas anidan dentro de otras de modo metabólico, sin dejarnos a los humanos afuera. Vale recordar que “el término ecosistema fue propuesto por Arthur Roy Clapham en la década de 1930 para definir un espacio que incluye todos los elementos (no solo aquellos vivientes) que forman un sistema estable” (Scolari, 2018, p. 56). Más allá de mi experiencia de convivencia con ella durante tres semanas, cómo no incluir en ese ecosistema a La Máquina, cuando ésta ya habita dentro de nosotros y nos modela volviéndose parte de lo viviente, como función poética. ¿Cómo pensar el carácter de los ballets con andadores que hacía en la clínica si no desde la multiplicidad y de una poética de la necesidad? De ese modo, me desmarco de lo arbóreo -aunque sin abandonarlo del todo- y comienzo a devenir árbol-red, en línea con lo escrito por Scolari :

La complejidad del ecosistema de las interfaces es muy grande y las posibles trayectorias evolutivas se multiplican con la llegada de nuevos artefactos. ¿Qué sucede cuando superponemos recorridos lineales, bifurcaciones, convergencias y todas las posibles relaciones que los diferentes actores pueden mantener entre sí? Obtenemos una red. Desde la perspectiva de Las leyes de la Interfaz, la evolución no es una línea de tiempo o un árbol de bifurcaciones: es una red. (Scolari, 2018)

Lo que me interesa de modo más profundo, es plantear justamente qué es lo constitutivo de lo viviente, cuáles son sus márgenes y cómo operan las tensiones entre azar y programación que lo habitan. De ahí surge el título de este apartado en relación a nuestra especie: será un equívoco (tan blando, tan vago) entre la gramática y la fonética que transforma el paraíso (“paradise”, lo programado) en par de dados (“pair-o’ dice”, lo azaroso). En esa dimensión, creo que (i_i) se despliega en el encuentro con otros y otras, en esa mezcla entre programa y chance que se da en ese entre, que -como las interfaces- puede ser simultáneamente una membrana o superficie de contacto, una frontera entre el mundo real y el virtual (si es que son dos mundos) y un lugar para el intercambio y para la interacción. Al respecto, escribe Erin Manning (2007) citando a Marcello Barbieri:

Marcello Barbieri también argumenta en esta línea. lo que sugiere que los sistemas vivos deben entenderse como un conjunto tripartito de genotipo (información hereditaria originada principalmente, aunque no exclusivamente, por el ADN), ribotipo: el enjambre de aparatos de traducción que transforma el ADN en estructuras terciarias de proteínas plegadas y fenotipo, la encarnación dinámica de esta información y sus transformaciones (en Doyle 2003, 23) (Manning, 2007, p. 120)

Propongo (i_i) como herramienta-obra-reflexión *artecnica* que expande el movimiento, el modelado, el caminar, la recolección y que pone en cuestión mecanismos naturalizados, visibilizando algunas de las máquinas de transmisión y las imágenes¹⁴⁵ que sostienen a estos últimos.

Me parece clave revisar el lugar común que sostiene que la imagen técnica (sea estática, en movimiento, digital, etc) solo ilustra mecanismos más complejos radicados en lo político social. Esto es algo sumamente claro en la imagen de la Conquista de América que circulaba en los años 70 en Argentina. “Las prácticas y los procesos de creación artística, que suelen ser concebidos actuando en el nivel de las “representaciones”, no son por eso menos constitutivos de nuestro mundo” (Costa, 2021, p. 22). A través de este trabajo, voy a sostener que, por el contrario, la imagen está en la base de cualquier sistema de control y que su

¹⁴⁵ Propongo este artículo como referencia de la matriz de la empresa imperial, como manera de insistir en la proximidad entre tecnología y economía y en algunas nociones de como esta consolida su hegemonía de acuerdo al <https://www.ibm.com/ibm/history/ibm100/us/en/icons/ibmworldtrade/>

potencia afectiva y sensorial es definitiva en la efectividad del mecanismo. Me interesa poner énfasis en que la imagen (al igual que la tecnología) nunca tiene un carácter meramente instrumental, ni mucho menos neutral y que siempre incorpora la política y la poética de los formatos que la constituyen.

Mientras llevaba a cabo el experimento de mirar la misma película en formatos diversos (VHS / Blue Ray / DVD) en [VCR Concordia](https://www.concordia.ca/finearts/research/visual-collections-repository.html)¹⁴⁶ para ver si realmente se trataba de la misma obra, apareció esta imágenes sumamente elocuente:



Sunset Blvd (Billy Wilder, 1950): al final no hay nada más. Solo nosotros y las cámaras

Este planteo puede sonar pesimista, pero es exactamente lo opuesto: estar alerta respecto de la potencia de las imágenes técnicas y de la práctica artística en general es un modo de vislumbrar la posibilidad de revertir sus efectos, invirtiéndolas.

Ellos (los estudios culturales) nos han legado una intuición fundamental, según la cual las manifestaciones de la cultura y las artes constituyen nuestras formas de vida con tanta o mayor intensidad que las zonas que solemos imaginar “duras” o “estructurales” en la vida social: la economía, la política, las relaciones de clase, género, raza, los modos de producción” (Costa, 2021, p. 21)

Es por eso que (i_i) pone el foco en la intrincada relación entre obra, soportes y formatos (en sentido amplio): para poder descriptar esas relaciones y desprogramarlas. Experimentar críticamente es la manera que encuentro de destejer la intención de modularnos. Creo que eso es lo propio Latinoamericano, o una de sus variantes, porque es imposible reducirlo a un *perfil*. Esto amplifica una pregunta que se expande como un eco: ¿la cantidad de identidades que podemos tener depende de la cantidad de dispositivos (siempre entendidos como moldes coloniales¹⁴⁷) a los que estemos conectados?

El único modo que encuentro de saber qué implica el uso de técnicas (como la programación, las redes neuronales, la inteligencia artificial, la edición de video o el desarrollo de filtros) en la dimensión social, es usándolas en mi práctica como arcilla digital y apología del resto simultáneamente, como manera de desentrañarlas, conocer sus alcances a partir del saber elemental. Es decir, invirtiendo sus fines, interpelando sus operatorias, violentando sus manuales de uso, mientras ellas modelan (es decir, violentan) los nuestros. Así sostengo poética y políticamente que su elección es una decisión que implica siempre -de algún modo y aun si las invierte- sostener su manera de plantear el mundo y sus orientaciones. Esta dimensión tecnopoética, refiere, actúa y reflexiona respecto de la conexión a esos

¹⁴⁶ <https://www.concordia.ca/finearts/research/visual-collections-repository.html>

¹⁴⁷ Al respecto, como máquina de visión el VHS (Video Home System, es decir sistema de mirar hogareño), no sólo es transmisor de su tecnología sino también de “lo norteamericano” de su industria cinematográfica.

dispositivos y sostiene que la identidad es algo que se genera en ese entre cada vez, nunca como algo fijo.

Experimento (i_i) y (t_i) como una virtualidad inseparable del cuerpo, es decir del programa y del azar, como constituyentes. Deviene -y simultáneamente habita- formatos y soportes diversos como manera de indagar sobre la naturaleza de la obra y su *relación con los soportes*: puede ser 3D, videoinstalación multipantalla, acción colectiva, interfaz bibliográfica, PDF, proyecto cerámico in/útil en busca de una supuesta soberanía, una serie de acciones callejeras, un entorno virtual barroso alojando en el server de una universidad pública (UNGS) o serie de videos, gif y/o piezas cerámicas. Entiendo a la gran mayoría de esas formas como tecno fósiles, es decir, desprendimientos o huellas del cuerpo a través de una operación artecnic, restos impresos (print)¹⁴⁸ en otra materia, descartes, tecnologías caducas que permanecen en (y habitan para siempre) las nuevas. “La noción de interfaz inversa, la máscara que mira, asociada a las teorías de interfaces de Scolari contribuye a ser un enfoque apropiado para subvertir los procesos de diseño de experiencias "hacia" el usuario” (Andres Rodriguez, 2023).

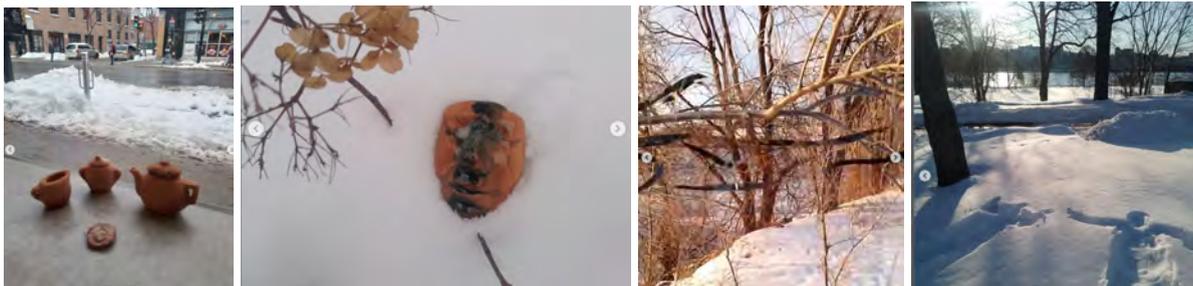
Esa subversión a la que alude Andres se vio completamente expandida por la experiencia de trabajar en Montreal durante seis meses. No solo me reformateo a través de la posibilidad de experimentar por primera vez la dimensión de la investigación-creación (que supone nuevas modalidades del obrar), sino que implicó comenzar a pensar en inglés (nueva modulación), tejer relaciones colaborativas con gente desconocida, acceder a dispositivos que nunca había operado, volver -una vez más- a parirme. Claro que para hacerme siempre preguntas inútiles: ¿Qué tráfico hay entre célula, pixel y tierra?

¿Qué alternativas hay a la de conformarnos diciendo que “somos la maravilla y también la tormenta”?

¿De qué maneras podemos tejer o forjar alternativas a la construcción que propone el Imperio?



performance Identidades de Nieve (Montreal, 2023) junto a Maria Paula Lonegro, Yesica Duarte y Puneet Jain



¹⁴⁸ siempre la imprenta

4.3 Tierra Incognita: The Intern (Ti_Ti)

So that is all DJ
the time has come
Dee Lite

Nunca creí que la tierra incógnita de la que hablaba en el pasado -por ejemplo, al montar la videoinstalación homónima¹⁴⁹ en la muestra Tecnosimbiosis en 2022- era, en realidad, algo que pertenecía al porvenir. Montreal forma parte de Ti: una experiencia que me desprograma una vez más, que me compele a cambiar. En esta isla, puedo implementar la Interfaz Inversa como forma de vida. Es la tierra del afecto, con todas sus contradicciones, que incluye lo amorfo y las ansias de darle forma, la resistencia a los moldes que constituyen nuestra identidad y, fundamentalmente, la expansión del propio deseo propuesta como *instrucción micelica*.

De esta manera, surge un nuevo *cuerpo de obra hecho en Montreal* llamado [Tierra Incógnita: The intern \(T_i_T_i\)](#)¹⁵⁰ que se constituye como continuidad de esta instancia discretizada que es esta tesis. Me resulta sumamente atractivo profundizar en mi categoría formal: intern/o. Resume y expande varios de los aspectos que vengo trabajando: el lugar del deseo, de lo latente y de la técnica como órgano. Esta actualización de (T_i) Incluye videoinstalaciones, talleres y charlas multiformato [desarrolladas colaborativamente con Milieux Institute, 4th Space, VCR Concordia y la Escuela de Cerámica](#)¹⁵¹ que desarrollo en el video ensayo adjunto.

Se trata de un experimento tecnopoético que pone en acción la idea de que no hay obra de arte hasta su concreción artecnica y que, en mi caso esta se genera a partir de la relación con otras personas y con la materia, en primera instancia entendida como (partícula de) tierra, pero también pixel y célula. Se propone como bioarte, quizás sin serlo en términos taxonómicos. Por supuesto, alude a la Terra Incógnita histórica que marcaba en los mapas antiguos los mundos sin descubrir, es decir amorfos, monstruosos. Hoy podría extenderse esta idea al entorno digital no explorado o a la virtualidad que pueden generar tecnologías como internet o la Inteligencia Artificial. Pero también, a la Tierra Incognita que se genera a partir de invertir los parámetros, las instrucciones y al perder la forma que nos imprimen los moldes.

Volviendo al inicio, es la tierra de los monstruos y las monstruas: es el pantano del Delta en el que me contagie Hantavirus, pero ya estuvimos ahí. Desde una perspectiva americana (que otra podría tener?), tal vez haya que hacer el camino inverso al que plantean tanto Calasso como Mumford en el diálogo imaginario¹⁵² al que hago referencia en el capítulo anterior y desprogramar la fuerza civilizatoria, la nuestra inclusive.

Encuentro este manuscrito en mi cuaderno de viaje:

¹⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=aAwblvsGv0I>

¹⁵⁰ <https://giphy.com/clips/xTnBnAZCGqEoPsN0h8>

¹⁵¹ lista de reproducción de documentación de dichas actividades

https://www.youtube.com/playlist?list=PL5aJRHv5XOYCR01-LRONZbnwliTm_utlX

¹⁵²“El descubrimiento de la naturaleza en su conjunto fue la parte más importante de esa época.

de descubrimiento que comenzó para el mundo occidental con las Cruzadas y los viajes de Marco Polo y las aventuras de los portugueses hacia el sur. La naturaleza existía para ser explorada, invadida, conquistada y, finalmente, comprendida”(Mumford, 1934)

“Al principio, la inteligencia del héroe es intermitente y se limita a su papel de cazador de monstruos. Pero cuando logra romper el marco de su papel sin abandonarlo, cuando aprende a ser un traidor, un mentiroso, un seductor, un viajero, un naufrago, un narrador, entonces el héroe se convierte en Odiseo, y luego a su primera vocación. de matarlo todo, puede añadir uno nuevo: entenderlo todo.”(Calasso, 1994)

Nieva en Rue de la Jeneusse y a través de los copos, puedo verme reflejado en un vidrio, en toda la multiplicidad que fui: el moribundo, el autodidacta, el recolector. el pirómano. El loco de los perros y los plásticos. La imagen es técnica: cambia, se anima. Me transformo en lobo, en tormenta, en el niño ajedrecista, en traidor. Finalmente en el virus-rata que es a la vez una maravilla. Ahora en Montreal, todas esas formas se confunden, conviven, conversan, se abrazan.

(Ti) anida en esa aparente contradicción, en la simultaneidad del pensamiento mítico, arbóreo, rizomático. Su equilibrio es extremadamente precario, tal vez por eso está siempre reconfigurándose. Oscila en variantes diversas, digitales y analógicas y en formatos surtidos como forma de sostener que lo múltiple, lo mutante y lo amorfo son su identidad. Insisto, T_i es también la tierra de las máscaras diversas entendidas como algo que media desde siempre nuestra relación con “lo otro”, que oculta tanto como devela y expande, que constituye esa zona de contacto entre la carne y el metal. Tiene la superpotencia de existir antes de que aparezca el molde (la máscara mortuoria) y está siempre vinculada a la mano. Y, a través de ella, al tacto en sentido expandido. Tal vez siempre estoy haciendo lo mismo y esta tesis es un autorretrato similar al primero: el Motormaker, aquel ensamblaje apologetico hecho de aluminio, ortodoncias, plástico pet y juguetes descartados, que surgía (de la poética) de la necesidad, de la recolección cartonera y de la crisis como acontecimiento.

The Intern nace de recurrencias permanentes, recorridos anteriores y del encuentro con otro suelo. Esto incluye, fundamentalmente uno cubierto de nieve y la posibilidad de proyectar sobre ella. Allí, descubro una nueva pantalla mágica. También, en el encuentro con un dispositivo particular alojado en el Estudio de Visualización de Datos de la Biblioteca Webster y con quien lo desarrolló: David Clark, artista y técnico (es decir artécnico) del estudio. Esto es un rasgo particular que no puedo pasar por alto porque es significativo, muy afín a mi planteo. Con las personas con las que colaboré en Montreal se profundizó un modo de trabajo que venía explorando en Argentina. Me refiero a un tipo de vínculo que excede lo laboral. Estoy convencido de que esto se relaciona profundamente con la propuesta de Silvia Rivero Cusicanqui de infiltrar el trabajo (en tanto super matriz de control) con afectividades múltiples y diversas. Aclaro que esto no implica necesariamente “hacerse amigxs”, sino más bien compartir una tarea desde un lugar que no es la obligatoriedad ni la jerarquía y que está mediada por deseos comunes en la búsqueda o en la investigación.

Llegue al dispositivo¹⁵³ al que hago alusión por curiosidad, insistencia y también por sugerencia de Ricardo Dal Farra luego de haber leído el borrador de este trabajo, Este consiste en una pantalla LCD interactiva de 9.2 m x 1.7 m (363.6" x 68.5") con una resolución de 11,520 x 2,160 pixeles (27 monitores de 50 pulgadas), ratio 5.3 : 1, conectada a una estación de trabajo gráfica Dell Precision 7910 que ejecuta un procesador Intel Xeon E5-2699 v4 de 22 núcleos con 64 Gb de RAM y una GPU NVIDIA Quadro P5000. En principio, mi intención era poner a prueba la posibilidad de visualizar en esa Máquina -con la que terminé conviviendo un mes- todo el material audiovisual que integra el proceso que vengo desarrollando. ¿Es viable poner todo ese material producido con máquinas diversas en red? ¿Puede verse todo?

Utilizando Adobe Premiere comencé a preparar las capas de arcilla digital que incluyen los video-ensayos de tesis, capturas de pantalla de videos generativos y 360, video performances, la documentación de las actividades desarrolladas en Montreal y una multiplicidad de trabajos colaborativos hechos con Gonzalo Sierra, Mara Riviello Lopez, Rodrigo Noya, Queralt Lencinas, Hernan Vilchez, Guillermo Miotti, Diego Alberti y artistas de AREA y La Gran Paternal. Es clave señalar que -a pesar de poder incluir todos esos datos en el

¹⁵³ Especificaciones Tecnicas <https://library.concordia.ca/technology/visualization/technology.php>

dispositivo- no se puede ver todo. El resultado del experimento es *The Intern*¹⁵⁴, para mí es -en principio- un proceso más; sin embargo para quienes la miran, es una suerte de película interactiva y extraña.

En primera instancia, el dispositivo me fuerza a tomar decisiones de todo tipo. La proporción de la pantalla posee su propia tecnopoética que interpela mis manuales audiovisuales: voy a usarlo como un monitor, tres o veintisiete?



Armado de videos en pantalla del Estudio de Visualización a partir de capas de materiales de mi propio archivo de documentación, colaboraciones y procesos.

Esta obra sintetiza algunos tópicos clave de mi búsqueda: termina de formarse realmente a través de quien la experimenta (deviene película), forma un ecosistema viviente (que configura una relación con *La Máquina*), desborda la sala de exhibición generando un espacio liminar (en tanto instalacion) e interpela al cuerpo de modo radical. Con esto último me refiero a que a pesar de que el dispositivo permite poner en línea simultáneamente los registros descritos, es imposible -y agotador- mirar la pantalla completa; siempre hay que elegir, decidir activamente. Me resulta muy interesante que el corte y el encuadre final queden del lado de quien mira. En las diversas proyecciones, noto que quien mira, queda implicado radicalmente en sentido perceptivo y corporal profundo.



Tricia Enns (en la foto) al final de la proyección, bautizó a *The Intern* como *La película asesina*

¹⁵⁴ enlace a video https://www.youtube.com/watch?v=WMH_F98eOHg&t=250s



Estudio de Visualización de Datos en la Biblioteca Webster (foto Maria Paula Lonegro)

Mi desafío en esta instancia es (auto) podar(me), contener la red micélica; cortar acá, no fomentar que nada más de esto crezca. Es decir, proponer The Intern como obra final que cierra este proceso. Creo que el hecho de buscar que los espacios no queden circunscritos exclusivamente a la galería o al de exhibición específico de arte y a su público, es un buen punto para cerrar. Quizás suene contradictorio cerrar desde lo abierto, pero esa aparente contradicción es fundamental en este proceso. Así como la instalación pone en cuestión el espacio mismo (un modo de desclasificación que desarrollo a lo largo de todo el trabajo), busco hacer lo propio con lo hecho en Montreal. Si bien no fue algo deliberado, gran parte de las actividades desarrolladas en la isla se dieron en lugares con estas características: el estudio tiene una gran ventana que da a la biblioteca Webster, en donde se encuentra. De esta manera, esta obra vuelve a insistir en algunos asuntos recurrentes: desbordar la sala, generar tiempo y espacio a partir del movimiento. En esa misma línea están las proyecciones sobre nieve hechas en la terraza de la Universidad Concordia y la instalación-charla performática en el 4th Space, que se infiltraron en el espacio público dejando sus huellas ahí.

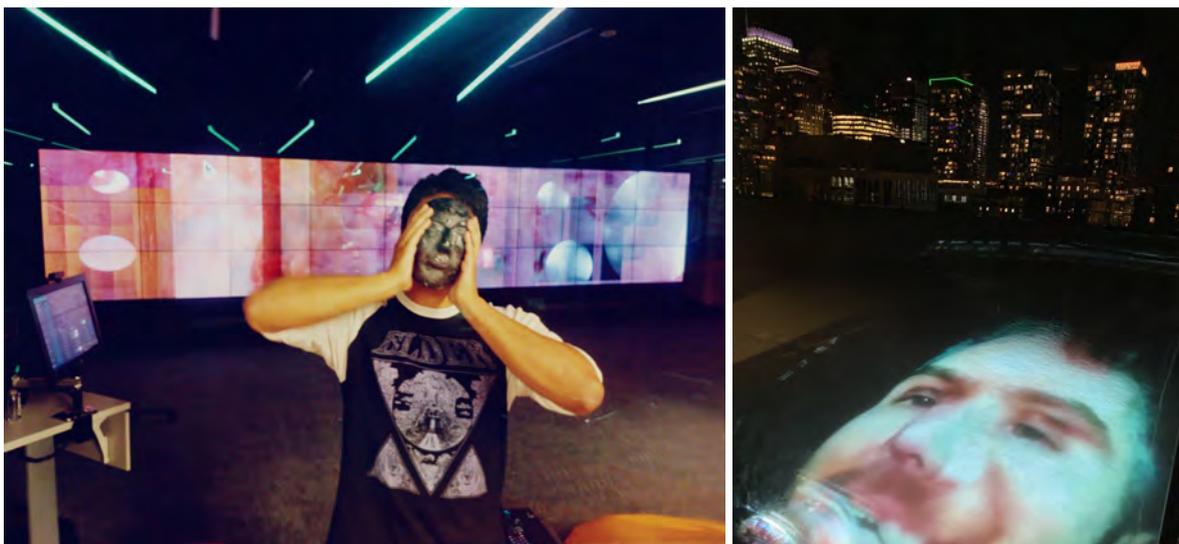
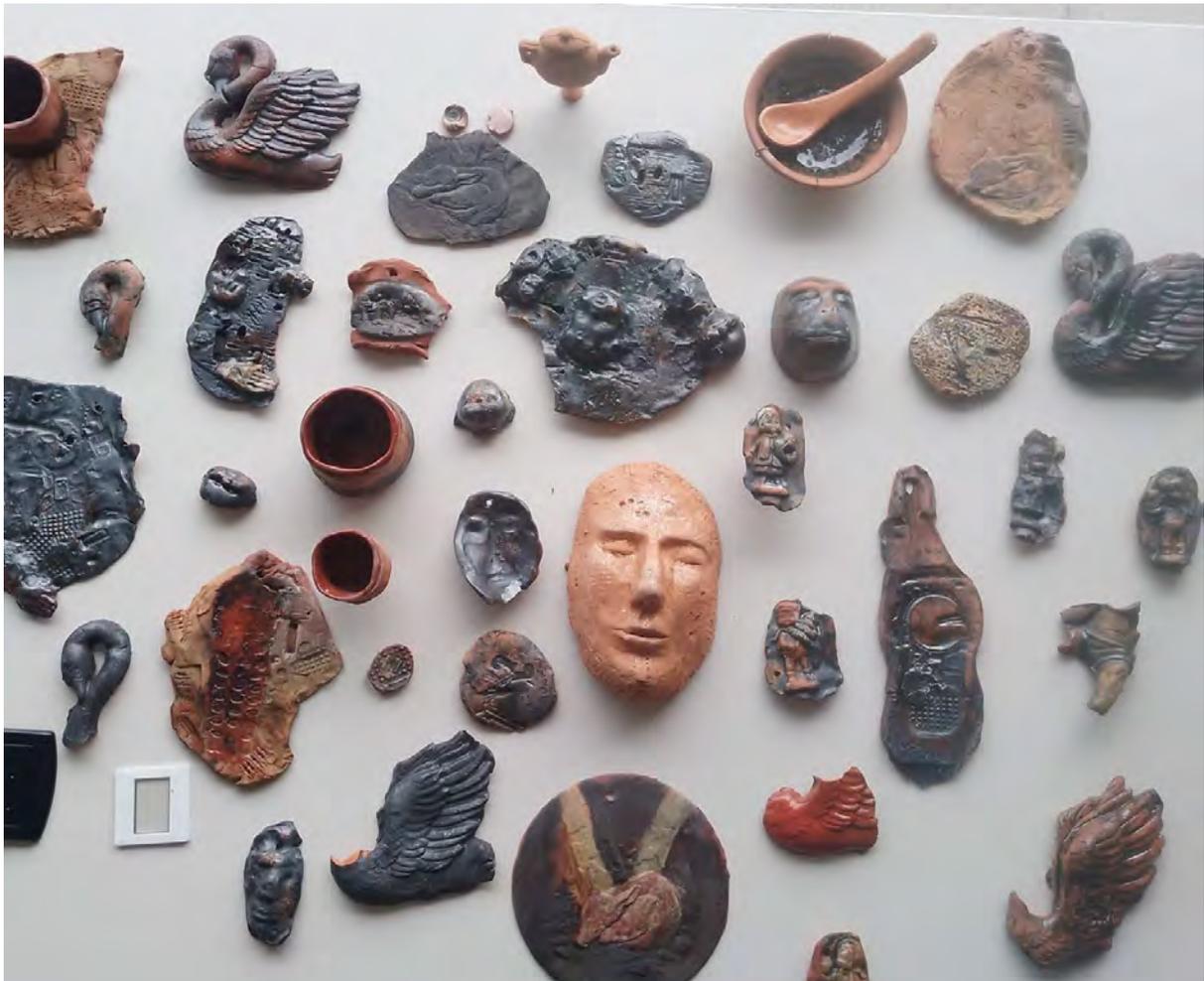


Foto 1: Performance de Leonardo Morales durante la proyección de The Intern. Foto 2: identidades de nieve



El final es el principio: piezas cerámicas hechas con arcilla de Montreal (2023), a partir de tecnología caduca (CUCCR) y moldes comerciales del archivo de la Facultad de Bellas Artes

Uno de los modos que encuentro de desclasificar la *práctica artística* consiste en llegar a gente que no está predispuesta a ir a ver ninguna obra, volver a lo público que es el lugar en el que comenzó este proceso, la zona de contacto en donde recogí lo que -más tarde- sería la materia: el resto. De este modo, el viaje se vuelve un recorrido inverso: me he alejado nueve mil kilómetros de Buenos Aires para volver donde todo comenzó: la calle.

Claro que ya es todo diferente porque el movimiento -al igual que la suspensión- generó tiempos y espacios nuevos y un cuerpo inesperado, artécnico que surge de la unión con otra máquina: Montreal.

Ese cuerpo está plagado de preguntas, que no puede dejar de contagiar, en red. Entre ellas, una, nunca formulada, que insiste en agazaparse siempre debajo del resto:

¿Cómo es que comienza/termina todo?

Referencias Bibliográficas

Arfuch, Leonor, Chavez, Norberto, Ledesma, Maria (1997). *Diseño y Comunicación*. Buenos Aires. Paidos.

Arthur, W. Brian (2009). *The Nature of Technology: What It Is and How It Evolves*. London, Allen Lane.

Barthes, Roland (2022). *El Sistema de la Moda*. Buenos Aires, Paidos.

Basalla, George (2011). *La Evolución de la Tecnología*. Barcelona, Crítica.

Bordelois, Ivonne (2006). *Etimología de las Pasiones*. Libros del Zorzal, Buenos Aires

Calasso, Roberto (1990). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Buenos Aires, Editorial Anagrama

Costa, Flavia (2021). *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires, Taurus.

Costa, Flavia (2019) *Nuestros datos, ¿nosotros mismos?* En: Ramirez Tur, Victor, Manonelles, Laia y López del Rincón, Daniel (2019) *Corporalidades desafiantes. Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. Ediciones de la Universidad de Barcelona.

Deleuze, Gilles (1991) *Conversaciones:1972-1990. Postdata sobre las sociedades de control*. Valencia, Pre-textos.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2004) *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, PRE-TEXTOS.

Derrida, Jacques (2005). *Aprender por fin a vivir: Entrevista con Jean Bimbaum*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Feller, Eduardo (2012) *Dos experiencias educativas en torno a los medios audiovisuales. Origen, propuestas y logros. Casos de egresados destacados* En: La Ferla, Jorge y Quevedo, Luis Alberto (2012) *“El cine hace escuela” Coloquio Internacional Educar en Medios Audiovisuales*. Fundación Telefónica, Buenos Aires.

Fisher, Mark (2019) *Realismo Capitalista: No hay alternativa?* Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Flusser, Vilem (1983). *Filosofía de la Caja Negra*, Rio de Janeiro, Relime-Dumara.

Galloway, Alexander. R. (2012). *The Interface Effect*. Minnesota, University of Minnesota Press.

García, Ana Claudia (2012) *Instalaciones. El espacio resemantizado*. En: La Ferla, Jorge y Reynal, Sofia (2012) *Territorios Audiovisuales. Cine. video, Televisión. Documental, Nuevas tecnologías. Paisajes mediáticos*. Librería Ediciones, Buenos Aires.

García, A.C., & Schultz, M. (1998). "Installationer - kollektivt reportage / Instalaciones - Reportaje Colectivo." *Heterogénesis. Revista de Artes Visuales*, 7(24), 6-13.

Hermida, Rodolfo (2012) Análisis crítico de las escuelas de cine en la Argentina. Dilemas entre la teoría y la práctica. En: La Ferla, Jorge y Quevedo, Luis Alberto (2012) "El cine hace escuela" Coloquio Internacional Educar en Medios Audiovisuales. Fundación Telefónica, Buenos Aires.

Internet Archive Book Images

<https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14760712591/>

Kozak, C. (diciembre de 2021) Conceptualismo Literario-Digital. En Busca De Una irresolución. *Tenso Diagonal*, (12), 175 -90,
<https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/342>.

Kozak, Claudia (2007) Arte y Técnica – Vilém Flusser sobre arte, aparatos y funcionarios / Artefacto N 6 (Revista)

Kozak, C. (Comp.). (2014). Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010). Paraná, La Hendija.

Kusch, R. (1995). Anotaciones para una estética de lo americano. *BOA: Revista de la Facultad de Bellas Artes, UNLP*, 15 (11).

Kusch, Rodolfo (1999) *América Profunda*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

La Ferla, Jorge (2021) Arte, diseño, medios. Escenas de instrucción. En: La Ferla, Jorge y Szlifman, Mariel (2021) "Intermedia. Ensayos sobre una praxis académica". Buenos Aires, Nueva Librería.

Lopez, Maria Pia (1997) *Mutantes: Trazos sobre los cuerpos*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.

Machado, Arlindo (2015) *Pre-Cine y Post-Cine: en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires, La Marca Editora.

Manning, Erin (2007) *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minnesota. University of Minnesota Press.

Mumford, Lewis (1934) *Technics and Civilization*. Chicago, The University of Chicago Press.

Nofi, Estudio (9 de julio de 2020) Explicando a DELEUZE - ¿QUÉ ES EL CUERPO SIN ÓRGANOS? YouTube,
<https://www.youtube.com/watch?v=p-WzVhhhoag&list=PL5aJRHv5XOY>

Preciado, B. (2009). Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino. Parole de queer, 2, 14-17.

Reane, Ronald (1972) La Aventura del Poseidón. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=6kKCbDw7IR4>

Resnais, Alain & Marker, Chris (1953) Las Estatuas Tambien Mueren - Les statues meurent aussi (Francia). Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=IXIkzGWIAfo>

Rivera Cusicanqui, S., de Sousa Santos, B. (12 de marzo de 2014) Conversa del Mundo - Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos. YouTube, <https://youtu.be/xjgHfSrLnpU>

Rivera Cusicanqui, S. (18 de abril de 2018) Historias debidas VIII: Silvia Rivera Cusicanqui. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc&list=PL5aJRHv5XOYArNco-YsQGTU6TBvxLUf-5&index=23&t=1s>

Rodriguez, Andres (2023) Inverse Interface. Academia, https://www.academia.edu/106041640/Inverse_interface_andres_rodriguez

Sadin, Eric (2018). La Humanidad Aumentada: La Administración Digital del Mundo. Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Scolari, Carlos (2018) Las Leyes de la Interfaz. Buenos Aires, Gedisa.

Schäublin, Cyril (2022). Unrueh, <https://gnula.nu/drama/ver-unrueh-2022-online/>

Wuerker, Matt (1990) A Pepsi Day: Twenty Four Hours in Pepsi-Cola's World. Publisher Pepsi Co.

Yeregui, Mariela. Postvideo. Las artes mediáticas de la Argentina en la era digital. En: La Ferla, Jorge (2008) "Historia Crítica del video argentino. Coedición entre MALBA y Espacio Fundación Telefónica.

Bibliografía de Consulta

Artaud, A (17 de mayo de 2016) - Para terminar con el juicio de dios (Subtitulado Español) YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=X4uiRe6W1xU&list=PL5aJRHv5XOYArNco-YsQGTU6TBvxLUf-5&index=20&t=6s>

Costa, Flavia (2020) Juan Miceli / Ludion Exploratorio Argentino de poéticas (Revista) políticas tecnológicas.de https://ludion.org/articulos.php?articulo_id=67

Fanon, Frantz (1963). Los Condenados de la Tierra. México, Fondo de Cultura Económica.

Fisher, Mark (2013) Los Fantasmas de mi Vida. Caja Negra Editora, Buenos Aires

Foucault, Michel (1966) “El Cuerpo Utópico” (transcripción de conferencia radiofónica). En Foucault, Michel y Defert, Daniel (2010) El cuerpo utópico: las heterotopías. Nueva Visión

Foucault, Michel “Tecnologías del yo y otros textos afines” Ediciones Paidós Ibérica, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona - Buenos Aires – México

Frohawk Two Feathers (2013) You can fall: The war of the mourning arrows - An introduction to the Americas and a requiem William Ferdinand. Visual Art Center of New Jersey, NJ

Kozak, Claudia (ed. 2012) “Tecno-poéticas Argentinas – Archivo blando de arte y tecnología” Caja Negra Editora, Buenos Aires

Manovich, Lev (2006) El Lenguaje de los Nuevos Medios de Comunicación. La imagen en la era digital. Paidós, Buenos Aires

Rodriguez, P. (2018). “Gubernamentalidad Algorítmica”. Revista Barda, 4(6), 14-35.

Risler, Julia (2018) La Acción Psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981) Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones/

Steyerl, Hito (2012) Los Condenados de la Pantalla, Caja Negra Editora, Buenos Aires.

Steyerl, Hito (2016) Metropolis / España (documental sobre la muestra "Duty-Free Art" en el MNCARS) <https://lalulula.tv/documental-2/metropolis/metropolis-hito-steyerl>

Terranova, Fabrizio (2017) Donna Haraway: Contando historias para la supervivencia de la Tierra / Bélgica (documental) <https://lalulula.tv/cine/100076/donna-haraway-cuentospara-la-supervivencia-terrenal>

Tiqqunim (2015) La hipótesis cibernética. Antonio Machado Editorial, Madrid

