

Interfaz para la memoria colectiva. Prácticas artísticas de los ochenta en el Cono Sur
Micaela Daniela Suárez
Arte e Investigación (N.º 27), e117, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e117>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

INTERFAZ PARA LA MEMORIA COLECTIVA PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE LOS OCHENTA EN EL CONO SUR

INTERFACE FOR THE COLLECTIVE MEMORY ARTISTIC PRACTICES OF THE EIGHTIES IN THE SOUTHERN CONE

MICAELA DANIELA SUÁREZ | micaelasuarezdaniela@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0005-9544-8389>
Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
Argentina

Recibido 06/12/2024 | Aceptado 17/02/2025

RESUMEN

Este estudio aborda la incidencia de las tecnologías de reproducción en las prácticas artísticas del primer período democrático postdictatorial en el Cono Sur. A partir de investigar la continuidad de un *sensorium*, que habría sido retomado de las experiencias de los sesenta —entre el experimentalismo y la vanguardia política—, y que fuera reformulado en los ochenta, desde un nuevo nexo entre subjetividad, estética, política y memoria, registré un aspecto desviacional de la técnica. En este artículo se analiza la obra *Sal-si-Puedes* (1983) de Nelbia Romero (Uruguay) desde la intermedialidad (Chiel Kattenbelt, 2008) y como una *interfaz* para la construcción de la memoria colectiva.

PALABRAS CLAVE

interfaz; sensorium; prácticas artísticas

ABSTRACT

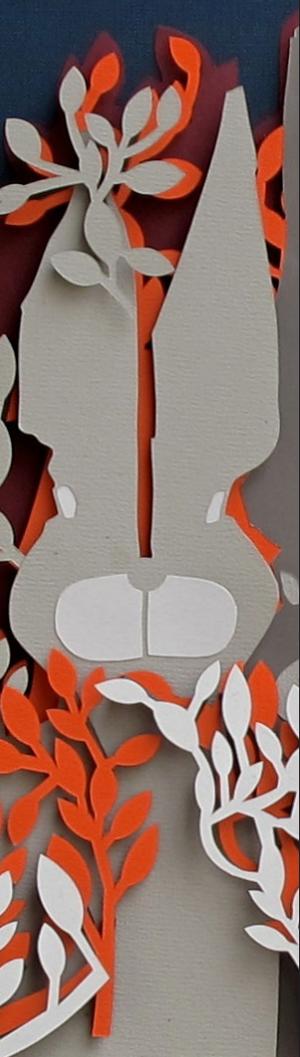
This study addresses the reproduction technologies incidence in the artistic practices of the first post-dictatorial democratic period in the Southern Cone. From investigating the continuity of a *sensorium*, that would have been taken up from the experiences of the sixties —between experimentalism and the political avant-garde—, and that was reformulated in the eighties, from a new way between subjectivity, aesthetics, politics and memory, a deviational aspect of the technique is registered. This article analyzes the installation *Sal-si-puedes* (1983) by Nelbia Romero (Uruguay) from intermediality (Chiel Kattenbelt, 2008) and as an *interface* for the collective memory construction.

KEYWORDS

interface; sensorium; artistic practices



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



El campo artístico en el primer período democrático postdictatorial en el Cono Sur se encuentra atravesado por los sucesos de las últimas dictaduras militares, los procesos de transición democráticos, las políticas neoliberales, el advenimiento de los derechos humanos (DD.HH) y las luchas de los distintos actores por la narrativa del pasado histórico. Las prácticas artísticas tuvieron que redefinirse desde un escenario político-cultural transicional, que significó el fin de la dictadura y el comienzo de la democracia en los distintos países. En Chile este proceso se caracterizó por políticas de formas «blandas de consenso transicional sobre una democracia modernizadora y neoliberal» (Richard, 2009, p. 8), en Argentina se produjo una «reorganización nacional reconciliadora» (Vindel, 2014, p. 280) y Uruguay atravesó la llamada «primavera democrática» (Pérez Buchelli, 2019, p. 250). La crisis de los procesos de representación, una creciente mediatización de la experiencia del sujeto y la mediación tecnológica de la percepción (Buck Morss, 2015) junto con la mass-mediatización de los relatos, implicó que los lazos entre técnica, estética, memoria y política se entrelacen de una nueva forma.¹

La industria cultural y los nuevos consumos, que desembarcan con ímpetu en el Cono Sur a mediados de la década de los ochenta, imponen nuevas formas de acceso a lo sensible. Despejada la impronta de lucha política basada en la polarización ideológica y en las premisas revolucionarias, la sincronización (Stiegler, 2004) de las conciencias comienza a operar, y la creciente globalización mediática impone sus estetizaciones. La estética se torna «anestésica» lo cual, siguiendo a Susan Buck-Morss (2015), anula el proceso cognitivo de la estética y transforma su potencia en una anestesia que adormece a los sentidos desde la industria del shock y el entorno fantasmagórico. Elisa Pérez Buchelli (2019a) describe las transformaciones que las nuevas tecnologías producen en el campo político-cultural de Uruguay «un nuevo panorama estético y nuevos consumos culturales a través de las transformaciones tecnológicas, como la aparición en el mercado de los computadores portátiles, nuevas estrategias y modos de fomento del consumo de bienes y servicios» (p. 250).

Las medidas político-económicas neoliberales, la homogeneización sociocultural y el tiempo sincrónico homogéneo impuesto por el capitalismo global, transforma la experiencia de disenso de la estética. Esta operación política sobre la estética se establece como norma de control social (Buck-Morss, 2015, p. 116). Las normas de consumo sociocultural basadas en los tiempos del ocio, las narrativas *hollywoodenses* y una pseudo-modernización se contrasta con un contexto de

¹ Nelly Richard (2009) expone que lo político en el arte rechaza la correspondencia causal entre forma y contenido para indagar en las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. Según la autora en este período lo político «nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada» (p. 8).

efervescencia y apertura democrática. En Chile, Uruguay y Argentina las prácticas artísticas inauguran los espacios del *underground* y del ámbito urbano, se imbrica el rock con otras disciplinas, surgen los activismos (Longoni, 2010), estallan las micropoéticas (Dubatti, 2002), lo subcultural (Pérez, 2019)² y los movimientos por los Derechos Humanos adquieren protagonismo. La corporalidad se centra como soporte y materia, el arte como herramienta de cambio social impulsa las micropolíticas y se diversifican las producciones de subjetividades. Algunos trabajos no refieren sobre el aspecto tecnosocial del período (Red Conceptualismos del Sur, 2013; Vindel, 2014) o incluso lo invisibilizan enunciando «un contexto de vacío tecnológico» (Red Conceptualismos del Sur, 2013, pp. 145-148). Sin embargo, se puede observar que las tecnologías de reproducción, específicamente los *mass media*, ya estaban en la escena, moldeando el *sensorium* (Barbero, 1994) desde mediados de los sesenta.

El acceso hogareño a la televisión y el auge de los medios de comunicación en los sesenta permiten una creciente mediatización de la experiencia. Diferentes instituciones se interesan por la relación arte-tecnología, y en las artes plásticas y la escultura se produce un desplazamiento del interés por lo objetual, hacia las propiedades del ambiente. La instalación como forma de presentación artística y las imágenes fílmicas, se expanden y se resignifican en los espacios de museos y galerías. La imagen plana y en movimiento de la TV transforma el *sensorium*. En la región Ixs artistas del Instituto Di Tella y del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) (Alonso, 2006, p. 27), como de la Escena de Avanzada Chilena (Richard, 2009) realizan estas experimentaciones. Hacia fines de los sesenta el interés se traslada de este aspecto sensorial al trabajo comunicacional e informacional, acentuando lo conceptual y medial. En el campo de la danza y el teatro lo audiovisual también se expande mediado por la corporalidad.

Para el caso de Uruguay, específicamente, las relaciones entre las prácticas del experimentalismo audiovisual de los años cincuenta, las poéticas conceptualistas y el inicio de los nuevos medios en los ochenta, es abordada por diferentes autores (Pérez Buchelli, 2019b; Puchet, 2014; López Ruiz, 2019; Larnaudie, 2005; Tadeo Fiuca & Balas, 2016). La Plataforma Intersticios pone en relación las aristas poco investigadas de estos cruces. Pérez Buchelli (2019) estudia las prácticas de las mujeres en el espacio público de los años sesenta y setenta, donde el cuerpo adquiere centralidad. La autora comenta además cómo la artista Teresa Vila con sus creaciones de *ambientes temáticos* y *acciones con tema* buscaba modificar las percepciones habituales y la conciencia de los espectadores. En esta línea May

² Siguiendo a Diego Pérez (2019, p. 17) el término «subcultura» reformulado desde la noción del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, considera a las prácticas que actúan en un espacio subterráneo y que escapan a dualidades fascistas-revolucionarios, conservadores-progresistas.

Puchet (2014) investiga la reelaboración del conceptualismo en las artes plásticas de los setenta, desde la emergencia interartística en talleres y espacios no convencionales, explora cómo «el dibujazo [...] la actividad del dibujo, el grabado y los medios gráficos fue de gran intensidad en los artistas uruguayos del momento» (pp. 5-6).

Muchxs de lxs artistas del período *in-corporan* las técnicas de reproducción o sus procedimientos estético-técnicos en las obras. En los sesenta la efervescencia tecnoestética y la centralidad del cuerpo —como denomina Suley Rolnik *vibrátil* (2006)—³, son transformadas en el *sensorium* de los ochenta-noventa —según el país—, por los procesos postdictatoriales y las medidas neoliberales desde una instancia de apertura y libertad, de goce y relacionalidad tensionada como una forma para instaurar hegemonía. Esto es discutido por lxs artistas, más ligadxs a las movidas subculturales y a los activismos, desde nuevas concepciones de la técnica, la política y la memoria.

En Uruguay luego del triunfo del plebiscito de 1980, que permitió la apertura democrática hacia las elecciones de 1984, los artistas y la resistencia juvenil intervinieron y gestionaron eventos como, la performance colectiva *Entrevista* (1983), *Arte en la lona* (1988), la primera *Marcha del 20 de Mayo* (1984) y la *Campaña por el Voto Verde* (1989), entre otros. En estas experiencias los colectivos realizaron video performances, instalaciones y acciones como estrategias de «hacer-se visible», «poner el cuerpo», procedimientos de «dar la voz / tomar la voz» (Longoni & Bruzzone, 2008), creando flujos desobedientes de visualidades, sonoridades y materialidades en la articulación entre artes, medio y memoria. Diferentes artistas y colectivos interdisciplinarios nucleados en las revistas *subte*, el grupo del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y las *performances* colectivas, tras la efervescencia transicional democrática, elaboraron formas de visualidad y sonoridad desde la corporalidad como superficie de contacto y soporte. Con estrategias estéticas para denunciar y testimoniar la represión y el disciplinamiento, rituales-performance para enunciar sonoridades desplazadas, prácticas colaborativas y apropiación del espacio urbano vedado durante la última dictadura, estxs artistas confluyen con otrxs actores/actrices del campo político cultural. Esta confluencia de la militancia juvenil, la resistencia cultural y las movidas subculturales y de los DD.HH, con sus demandas y herramientas, instauraron lo político como constituyente de los relatos sobre el pasado, develando el valor de la memoria como acción. Asimismo, la categoría moderna de arte fue desarticulada y se recuperó la dimensión ritual o *corpoactiva-cognitiva* de la estética.⁴

3 Con este término Rolnik (2006) define al cuerpo en su capacidad (subcortical) de sentir al mundo como campos de fuerza. Un afectar y ser afectado, desde donde sentimos las potencias que pulsan en nuestra textura sensible, y desde donde lx otrx es una presencia viva, una fuerza que pulsa en esta textura sensible (p. 2).

4 Estos sectores confluyeron en herramientas y modos, que pusieron en circulación en sus acciones en el espacio público como ritual: el *Siluetazo* 1983 (Argentina), la acción *NO+* 1988 (Chile), *Campaña por el Voto Verde* 1989 (Uruguay).

Andreas Huyssen (2002) expone en sus argumentaciones que, las vanguardias históricas potenciaron el aspecto cognitivo y de praxis de la experiencia, en la relación entre arte/tecnología «criticando la función del arte en la sociedad burguesa y liberando a la técnica de sus aspectos instrumentales» (p. 12). De esta forma, se intenta sostener que la creciente mediatización audiovisual del periodo estudiado configuró formas inéditas para construir las memorias colectivas en un juego entre retención y registro. Desde la perspectiva de lo *intermedial* —que concibe a las disciplinas como medio y conjuga la concepción sobre la técnica— cobra valor estudiar la noción de *interfaz*: entre medios / entre arte técnica y registro, que hace posible el análisis de «la vibratibilidad del cuerpo» «la re-productividad de la imagen» «la afectividad de la experiencia» (Red Conceptualismos del Sur, 2013) en las prácticas artísticas abordadas. En este marco se aprecia la presencia del cuerpo, la imagen y la experiencia como rasgos que definen la potencialidad de la estética. Una estética⁵ que se diferencia de lo que algunos autores proponen como «anestésica» en tanto forma de tecno-control social. En este sentido se indagará cómo las prácticas artísticas del período transformaron la relación entre estética y técnica, problematizando desde mi punto de vista, la función *anestésica* de la estética en la sociedad mass-mediática, al liberar los aspectos cognitivos y experienciales, desde una nueva relación entre técnica y memoria.

Si bien muchos estudios han puesto el énfasis en las reivindicaciones políticas de la época, respecto de los derechos civiles que las dictaduras habían acallado, y en general enuncian categorías de análisis enmarcadas entre dictadura y postdictadura, aquí se intentará focalizar en las continuidades y el reposicionamiento de las producciones artísticas respecto de las nuevas demandas. En Uruguay ciertos relevos intergeneracionales han llevado a reflexionar acerca de las continuidades del *sensorium* en una clave donde el cuerpo, el ambiente, lo subcultural, la mediación tecnológica y las demandas por las libertades, complejizaba la práctica estético-política. Lo político en un aspecto que abarca no sólo la posición de clase, la memoria por los horrores de la última dictadura y los derechos individuales perdidos, sino también las pujas por las autonomías o emancipaciones expresivas, las narrativas sobre un pasado conectado con otras temporalidades/memorias, y algunas reivindicaciones etno-sexo-genéricas. Teniendo en cuenta esta complejidad transicional se caracteriza este período como *entre arte y facto*, lo que permite analizar el vínculo entre arte y estatalidad. La obra *Sal-si- puedes* (1984) de Nelbia Romero habilita la indagación sobre las continuidades con los feminismos y los colonialismos, y abrir preguntas sobre las construcciones de saber/poder hacia una nación pretendidamente homogénea en lo etnocultural.

⁵ La estética es la experiencia sensorial de la percepción (Buck Morss, 2015, p. 162). La cognición estética se produce a partir de la sincronía mimética entre el registro perceptivo y las sensaciones corporales. El sistema sinestésico permite reunir, a través del *sensorium*, las percepciones externas de los sentidos con las imágenes internas de la memoria y la anticipación.

En octubre de 1983 se presentó en la galería del Notariado de Montevideo, la instalación *Sal-si-puedes* de la artista Nelbia Romero. En el contexto de militarización, encarcelamiento, censura, muertes y exilio que desencadenó la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985), esta obra fue emblema de un espacio silente de resistencia. En referencia al pasado histórico de la fundación de la República: *Salsipuedes*.⁶ La artista compuso —como fachada y en un juego de analogías veladas— un dispositivo complejo que remite a la emboscada que el gobierno oriental le tendió a lxs charrúas. La intervención proponía un recorrido donde fotos, archivos sonoros, fragmentos de maniqués femeninos manchados de rojo, telas colgadas —a modo de tienda de campaña chorreadas de tinta—, proyección de imágenes de una performance, documentos históricos del hecho y cajones de maderas con cuerdas, aludían a un universo de tortura, exterminio y censura. La referencia conectaba los sucesos del 1832 con el contexto castrense contemporáneo de la muestra. Si bien la relación no estaba explicitada, lxs participantes podían realizar esta relación y vivenciar las memorias subterráneas que se actualizaban en el contexto de la instalación. Como analiza Andrea Giunta (2021): «*Sal-si-puedes* retoma un episodio violento, constitutivo del proceso de formación del Estado, que se actualizó bajo las condiciones de censura y violencia impuestas por la dictadura» (p. 202). Y agrega «[...] es un paquete de experiencias que apelan al cuerpo y a distintos sentidos en los que se imbrican los documentos del pasado con aquello que la obra propone como vivencia» (pp. 202-203).

Para este estudio es relevante destacar que la propuesta de la intervención apela a lo experiencial e insta a lxs participantes a *poner el cuerpo*, práctica que se realizaba en los *ambientes temáticos* o las *acciones con tema* desde mediados de los sesenta y principios de los setenta.⁷ La centralidad que va adquiriendo la corporalidad en estas prácticas también se desarrolla en el Club de Grabado,⁸ que desde la censura traslada su actividad a los talleres. En la serie *Ocultamientos* (1981) Nelbia Romero y Ana Tiscornia utilizan el cuerpo como soporte y abordan los dispositivos técnicos como canales para gestar, con estrategias elusivas, una comunicación poética [Figura 1].

6 *Salsipuedes* era el nombre que remite al cruce en 1831 entre las fuerzas militares de la república oriental y las comunidades indígenas, lo que dio paso a la masacre de estas últimas.

7 La bailarina Graciela Figueroa en los setenta realiza unas representaciones corporales en el espacio urbano que remiten a la guerra y a la violencia llamados *ambientes temáticos*. También la performer Teresa Vila proponía acciones al público sobre estas temáticas, llamadas *acciones con tema*, que evocaba con sus textos y movimientos.

8 Espacio de encuentro entre lxs artistas y redes de resistencia contra la dictadura, junto a la Cinemateca y al Teatro Circular.



Figura 1. Nelbia Romero (1983) *Ocultamientos*/ Archivo de Teresita Romero/ Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (AWARE), 2023

En esta serie la convergencia entre fotografía, rostro y grabado permite documentar, como huella, el rostro de la artista (como medio y soporte) y expandir los límites del grabado y la fotografía.

En *Sal-si-puedes* se propone vivenciar la *emboscada*,⁹ invitando a lxs participantes a realizar un recorrido entre *ambientes o zonas temáticas*. Algunas de estas zonas evocan escenas de violencia —que el dispositivo presenta de forma distanciada desde la proyección de imágenes—, y apelan a la inmersión sonora-visual. Durante el recorrido por los pasillos estrechos, sonidos e imágenes se imbrican con los elementos plásticos —telas manchadas de rojo, maniqués, cajas— [Figura 2].

⁹ Esta masacre es referida por la historiografía (Abella, 2014) como una emboscada hacia lxs charrúas, que el primer presidente democrático, Fructuoso Rivera (1784-1854), le encomienda al militar Juan Lavalleja para proteger la propiedad privada de ciertos sectores. Lavalleja organiza un encuentro con los caciques en Punta de Queguay, con la excusa de organizar la protección de tierras. Asesina a un cacique y eso desata el enfrentamiento, que en realidad fue la masacre de lxs indígenas.

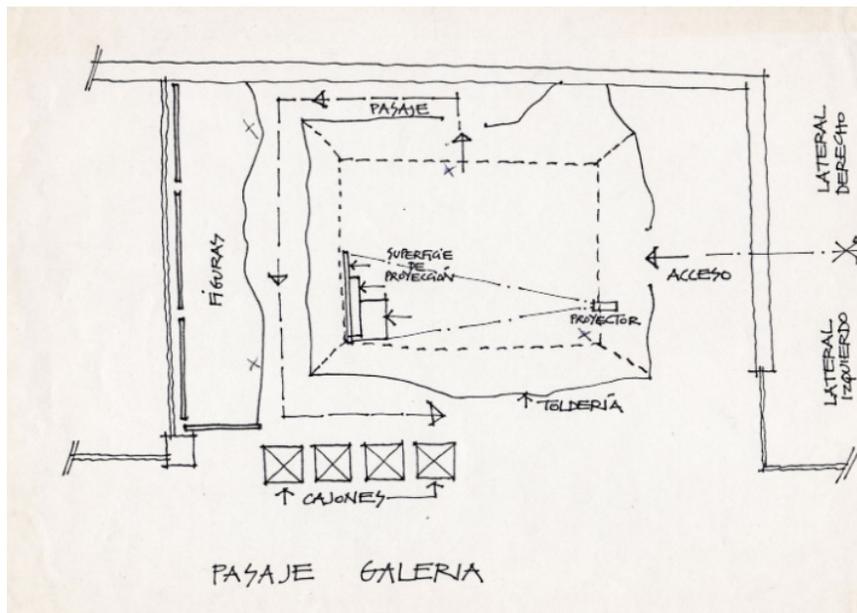


Figura 2. Nelbia Romero (1983), *Sal-si-puedes* Plan de instalación/ Archivo de Teresita Romero/ AWARES, 2023

La proyección de imágenes de la performance del grupo Danza Babinka¹⁰ evoca momentos de la masacre desde los movimientos de danza contemporánea. Las corporalidades de las mujeres en movimiento, despierta afectaciones, pero no identificación; ya que la masacre es sólo evocada.

Hacia el final de la propuesta, luego de atravesar la toldería, se propone un espacio con fragmentos de maniqués de cuerpos femeninos —manchados de rojo— arrumbados, y cajones con cuerdas —como ataúdes o celdas— [Figura 3].

Desde una aproximación sistematizada de los modos que tomó el uso de las tecnologías sonoras y visuales en esta obra, como dispositivos retensionales, se identifica el uso experimental del video y la construcción de la ambientación expandida a partir de diferentes materialidades. A partir la perspectiva de la *intermedialidad* (Kattenbelt, 2008) interesa aquí analizar el desplazamiento/flujo de aquellos procedimientos y/o códigos que se trasvasan de un medio a otro: de los *mass media* a la imagen videoelectrónica, de las acciones y ambientaciones temáticas al montaje cinético-escultural. En esta dirección se realiza un análisis de los materiales recopilados para proponer algunas categorías [Figura 4], como primer modo de anudar estética y técnica.

10 El grupo Babinka estaba formado por 12 mujeres del campo de la danza de Montevideo. Con una organización horizontal y cooperativa aportaron al campo cultural de la transición democrática desde la apropiación del espacio público y una función social para la danza.



Figura 3. Nelbia Romero, *Sal-si-puedes* (1983), foto de instalación/ Archivo de Teresita Romero / AWARE, 2023

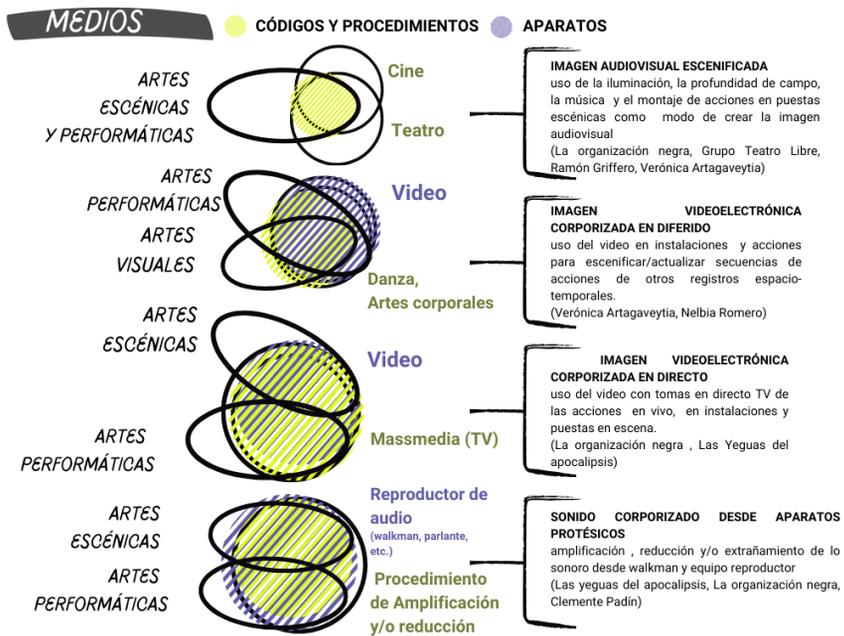


Figura 4. Micaela Suarez (2024), *Diagrama de Medios*, plan de tesis

En *Sal-si-puedes* se registra:

- a- El sonido reproducido desde un parlante como experiencia sonora propioceptiva

que defino como *sonido corporizado desde aparato protésico*.

b- La proyección de imágenes desde y hacia distintos soportes como ambientación o acción expandida como: *imagen videoelectrónica corporizada en diferido*.

d- Las mediaciones entre distintos códigos y procedimientos de diferentes disciplinas como el montaje de la escultura y la imagen cinética del video, y la *proyección videográfica en la coreografía-registro*.

La instalación, como una propuesta para atravesar la emboscada, conjuga un ambiente-acción a través de la utilización de técnicas de reproducción de la imagen, de lo sonoro y de diversos materiales. El montaje cinético-escultural configura una *interfaz* en el diseño de las materialidades como las telas manchadas, los cajones intervenidos con sogas, los maniqués, la disposición de los textos-documentos y la proyección de la performance. Se puede identificar una tensión entre el tratamiento conceptual y la inmersión sensorial propuesta durante el recorrido. Las proyecciones de las fotografías de Carlos Etchegoyen y la reproducción de la banda sonora de Fernando Condón y Carlos Da Silveira, que estaban organizadas como unidades audiovisuales, remiten a un concepto cercano al videoarte. Lo audiovisual es creado desde la instalación-recorrido con la proyección expandida al espacio, de las imágenes fotográficas, y el montaje de lo sonoro. El tratamiento conceptual y sensorial, propio de las corrientes de «inicios del videoart» (Álvarez Cozzi & Aguerre, 2007, p. 16) se enmarca en esta obra. En este caso el registro de la performance de danza se realiza con fotografías, y éstas se proyectan en la obra, estableciendo una relación entre la concepción audiovisual y la corporalidad [Figura 5].



Nelbia Romero, *Sal-si-puedes* [Sors si tu le peux], 1983, documentation de la performance 2. *Kito* [2. Rituel], photographie noir et blanc, 40 x 29 cm © Courtesy Teresita Romero Cabrera

Figura 5. Nelbia Romero (2024), *Sal-si-puedes* foto de performance/ Archivo de Teresita Romero/ AWARE 2023

La propuesta sonora opera como un *sonido corporizado desde una aparato protésico* que, actualiza un pasado histórico en la experiencia del presente y conecta temporalidades aparentemente disímiles. La masacre y la emboscada, la tortura y la muerte se conceptualizan, a la vez que se vivencian. La *imagen video electrónica corporizada en diferido* permite un distanciamiento y una reelaboración que apela a la construcción de la memoria de un pasado —el suceso de 1831 y el registro de la coreografía— en la trama de un presente —el contexto castrense contemporáneo a la obra y la instalación-obra—. La proyección, como actualización de un registro de la performance que evoca la masacre de 1831 y la reelaboración presente de los archivos históricos —documentos del siglo XIX reinterpretados en un texto de reflexión histórica— permiten distanciar la alusión al pasado histórico desde la reflexividad. La propuesta-acción de atravesar la emboscada —desde los ambientes creados y temporalizados por la imagen proyectada— actualiza ese pasado en la vivencia dramática —desde la acción— con referencias del presente dictatorial. Así la sincronía propia de la narrativa de lo audiovisual se interrumpe. Se entrelazan diferentes temporalidades y, desde la estrategia intermedia, se asume la técnica como una herramienta, para documentar desde el cuerpo, en la *interfaz*, los procesos de producción de las memorias colectivas.

Con la noción de *Interfaz* para documentar con el cuerpo resulta interesante recuperar la potencia de la acción como proceso cognoscitivo y testimonial, como un hacer desde el cuerpo que proporciona pruebas/experiencias para conocer o actualizar memorias. El concepto de retención terciaria¹¹ (Stiegler, 2004) permite, asimismo, problematizar esta relación entre obra de arte y temporalidad, registro y reproductividad.

La obra de Nelbia Romero, en el devenir de su despliegue técnico, con su aspecto desviacional, visibiliza el vínculo técnica-memoria denominado *gramatización*. La obra discute la reproductividad técnica y su sincronía temporal desde la propuesta de un montaje cinético escultural. En esta propuesta el uso de la imagen video electrónica corporizada en diferido, el sonido protésico y las distintas materialidades de la instalación —maniqués, sogas, pinturas— irrumpen los estatutos tradicionales de la escultura y de la imagen audiovisual. En un juego donde el recorrido opera por acumulación de impresiones y retenciones, la obra da como resultado la proyección de la emboscada, ya no en una sincronía de las conciencias, sino en una memoria corporal. *Sal-si-puedes* en su *interfaz* propone desarticular las dicotomías acción/retención, público/privado, cuerpo/territorio, reproducción/acumulación, y evidencia la memoria como acción y la técnica como dispositivo de saber/poder. Esta instalación-obra no representa, ni referencia, sino que da forma —performa— en el acontecer de la

11 La relación memoria y dispositivo es abordada por Bernard Stiegler (2004) a partir de la exteriorización de la memoria, conservada en un objeto temporal. Para el autor la memoria se establece gracias a la exteriorización de las retenciones en diversos soportes. La «retención terciaria» o memoria externa, estaría constituida por los dispositivos de gramatización y sus diferentes soportes. Según Stiegler desde la revolución tecnológica y el avance de la reproductividad técnica se produce una sincronización de las conciencias.

acción. ¿Qué performa? ¿una idea? ¿una imagen? Per-forma la memoria. En la *interfaz* que habilita esta práctica, se produce una sincronía mimética entre la producción y la recepción, entre el ser y el hacer. Un tocarse, entre sensaciones, recuerdos, y registro/percepción una: *forma-de-memoria*.¹²

En este caso la obra de Nelbia Romero en su forma de gramatización nos trae preguntas desde un juego con los tiempos, los territorios y las corporalidades. Desde el cuerpo/obra como superficie de contacto —en clave de sus dinámicas intermedias como *Interfaz* (Suarez, 2023b)— se puede considerar que *Sal-si-puedes* produjo *formas-de-memorias*, donde acción y retención se unen como estrategia de producción para recuperar la fuerza social como memoria colectiva.

Desde este marco es interesante problematizar cómo esta *interfaz* activa la dinámica de acción y retención, superando la distinción archivo/repertorio desde la re-producción de flujos sonoros, visuales, elementos materiales y prácticas corporales. Es decir, cómo la reproducción a partir de un abordaje desviacional de la técnica trasciende los estatutos dicotómicos con sesgos modernos de: original y copia, sincronidad espacio-temporal, obra y registro, directo y diferido.

Sal-si-puedes activa prácticas performativas (De la Puente, 2013) para la materialización afectiva de los sentidos del pasado en una apuesta desviacional, tanto de la técnica como de la política. *Entre arte y facto* algunas prácticas conjugan demandas y herramientas de los movimientos de DD.HH, de los feminismos, y de las artes desde una forma *otra* de la técnica. Esto nos posibilita comprender que los procesos de producción de las memorias colectivas forman parte de debates epistemológicos en los que subyacen vínculos subterráneos y fuerzas afectivas, que imantan y/o repelen las conexiones entre temporalidades y espacialidades que abarcan diferentes momentos del pasado reciente.

REFERENCIAS

Abella, J. (2014). *Salsipuedes es la primera acción de terrorismo de estado en Uruguay* [Radio]. Mañana de Radio. <https://www.radio36.com.uy/entrevistas/2014/04/09/abella.html>

Agamben, G. (2019). *Creación y Anarquía*. Adriana Hidalgo.

Alonso, R. (2006). Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (20), 21-34. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi20>

Álvarez Cozzi, F. y Aguerre, E. (2007). *La condición del video. 25 años de videoarte en el Uruguay* [Catálogo de exhibición]. Centro Cultural España.

¹² Con el concepto «forma-de-vida» (Agamben, 2019), como eje para estudiar el vínculo memoria-estatalidad y estética-técnica, formulo la noción *Forma-de-Memoria*. Una memoria que, «en su registro/gesto no puede separarse nunca de su forma/registro» (p. 26). En su modo de memoria/registro se juega la memoria misma.

- Barbero, M. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili.
- Buck Morss, S. (2015). Estética y Anestésica, Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En T. Barros Vera (Org.), *Estética de la imagen* (pp. 159-205). La Marca editora.
- De La Puente, M. (2013). Teatro, resistencia y efervescencia cultural en la Argentina de los años ochenta, *Argus-a Artes y Humanidades*, 2(8), 1-15. <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/teatro-resistencia-y-efervescencia-cultural.pdf>
- Dubatti, J. (2002). El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). En J. Dubatti (Org.), *Micropoética: Vol. I* (pp. 3-80). Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación.
- Fiuca Tadeo, B. y Balas, M. (2016). *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*. Udelar Icau.
- Giunta, A. (2021). *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Siglo XXI.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Adriana Hidalgo.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships [Intermedialidad en el teatro y la performance: Definiciones, percepciones y relaciones mediales]. *Cultura, Lenguaje y Representación, Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume*, (6), 19-29.
- Larnaudie, O. (2005). *Nelbia Romero*. Montevideo, Banco Central del Uruguay.
- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el Fénix*, (1). <https://vocesenelfenix.economicas.uba.ar/tres-coyunturas-del-activismo-artistico/>
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo.
- López Ruiz, A. (2019). El cine experimental desde Uruguay hacia el Sur de América Latina [plataforma]. En G. Zabaleta (coord.), *Intersticios*. <https://cce.org.uy/evento/intersticios-cuerpos-politicos-estrategias-conceptualistas-y-experimentalismos-cinematograficos/>
- Pérez, D. (2019). ¿Quién escupió el asado? Alter.
- Pérez Buchelli, E. (2014). *Octaedro, Los Otros y Axioma: relecturas del arte conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*. Yaugurú.
- Pérez Buchelli, E. (2019a). Performance, arte y cultura juvenil en los ochenta en Montevideo. En X. Ponce (Org.), *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia en las artes vivas: España y Uruguay* (pp. 249-276). Estuario Editora.
- Pérez Buchelli, E. (2019b). Cuerpos políticos. Mujeres artistas uruguayas de los sesenta [plataforma]. En G. Zabaleta (coord.), *Intersticios*. <https://cce.org.uy/evento/intersticios-cuerpos-politicos-estrategias-conceptualistas-y-experimentalismos-cinematograficos/>
- Puchet, M., (2019). Estrategias conceptualistas. Octaedro, Los Otros y Axioma. [plataforma]. En G. Zabaleta (coord.), *Intersticios*. <https://cce.org.uy/evento/intersticios-cuerpos-politicos-estrategias-conceptualistas-y-experimentalismos-cinematograficos/>
- Red Conceptualismos del Sur. (2013). *Perder la forma humana Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Richard, N. (2006). Los pliegues de lo local en el mapa de lo global, reticencia y resistencia. *Signo y Pensamiento XXI*, (49), 46-57.

Richard, N. (2009). Lo político en el arte, arte, política e instituciones. *Revista emisférica*, (62). <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

Romero, N. (1983). *Sal-si-puedes* [Instalación]. Galería del Notariado, Montevideo.

Stiegler, B. (2004). *La técnica y el tiempo, Vol. I*. Hiru.

Vindel, J. (2014). *La vida por asalto, arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Brumaria.