

# Cuerpo-máquina: vínculo en la acción



**Nilda Rosemberg**

[rosnil70@hotmail.com](mailto:rosnil70@hotmail.com)

Maestría en Teatro y Artes Performáticas  
Universidad Nacional de las Artes  
(UNA)

## Resumen:

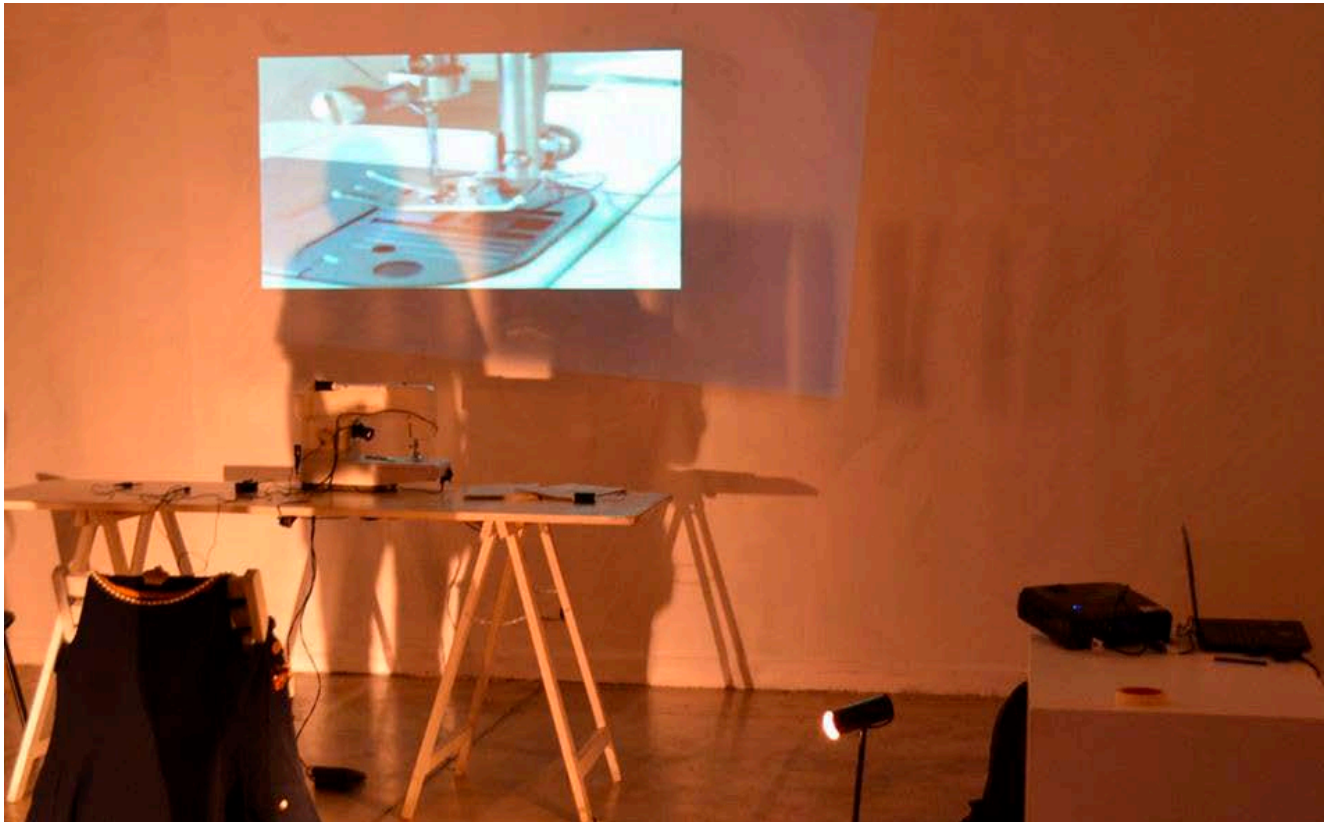
*Rosemberg-Singer-Astobiza* es una pieza performática que surge desde el deseo de generar una crítica al *Método de Bordados Singery* pone en funcionamiento para ello una serie de relaciones que involucran a los cuerpos como instrumentos operativos para accionar máquinas en un tiempo-espacio definido. Mediante la utilización de la tecnología podemos generar preguntas a este sistema de control social. Los cuerpos traducen sus relaciones al espacio: con las máquinas, con los recursos digitalizados (sonidos e imágenes) y asimismo con los otros cuerpos y son los gestos estéticos a través del lenguaje tecnológico los que logran descubrir de un nuevo modo el "objeto" que expresan.

## Abstract

*Rosemberg-Singer-Astobiza* is a performance art piece that emerges from the desire to generate a critic to the Singer's embroidery method and for that, puts in functioning a series of relationships that involve the bodies like operating instruments to operate machines in a defined time-space. Through the utilization of technology we can make questions to this social control system. The bodies translate their relations to the space: with the machines, digitalized resources (sounds and images) and likewise with the other bodies and the esthetic gestures through the technologic language which get to discover in a new mode the "object" which express.

## Resumo

*Rosemberg-Singer-Astobiza* é uma peça performática que surge do desejo de gerar uma crítica do Método do Bordado Singer e põe em funcionamento uma série de relacionamentos que envolvem corpos como instrumentos operacionais para accionar máquinas em um tempo-espço definido. Por meio da utilização da tecnologia podemos gerar perguntas a este sistema de controle social. Os corpos traduzem suas relações ao espaço: com as máquinas, com os recursos digitalizados (sons e imagens) e assim mesmo com os outros corpos e são os gestos estéticos através da linguagem tecnológica os que conseguimos descobrir de um novo modo o objeto que expressam.



*“Las manos se encuentran en la superficie de los objetos, cuando los entienden, y en ellos cuando los investigan. Así pues, investigar es más profundo, aunque menos objetivo que entender. Cuando se investiga se está dentro, se está atado al objeto de la investigación.”*

Vilém Flusser, *Los gestos, fenomenología y comunicación*

*“La actitud cotidiana es lo que pone el antes y el después en el cuerpo, el tiempo en el cuerpo, el cuerpo como revelador del término.”*

*La actitud del cuerpo pone al pensamiento en relación con el tiempo, que es como un afuera infinitamente más lejano que el mundo exterior.”*

Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*

*Rosemberg-Singer-Astobiza* es una pieza performática creada en la Ciudad de Buenos Aires a mediados de 2015, en la cual dialogan cuerpos, máquinas y tecnologías. Atravesados por el deseo de generar una crítica al *Método de Bordados Singer*, Guillermo Astobiza (músico y compositor con medios electroacústicos) y Nilda Rosemberg (artista visual, performer), pusimos en funcionamiento una serie de relaciones involucrando nuestros cuerpos como instrumentos operativos para accionar las máquinas en un tiempo-espacio definido. A partir de la segunda función, se sumó al equipo de trabajo Fernando Gutiérrez Rincón (operador de imágenes).

Nuestro interés está centrado en afectar la percepción de este sistema de bordado que da instrucciones precisas sobre el uso de los materiales y el comportamiento de los cuerpos para quienes deseen elaborar correctamente una pieza textil. En simultáneo esta *performance* es un gesto estético en memoria de Celia (madre de una de las integrantes del grupo), que era costurera y se negaba a trabajar a partir de los, así llamados, “métodos correctos” para estas ejecuciones.

¿Es posible re-contextualizar el vínculo entre la memoria afectiva, las máquinas y los programas digitales, y hacer que la experiencia generada desde el cuerpo atraviese el sentido y lo construya?. Para acercarnos a esta pregunta pensamos la práctica con ayuda de la teoría y, a partir de ella, organizamos los ejes desde los cuales analizaremos esta obra: el cuerpo, el uso de tecnologías específicas del bordado, del sonido y de la imagen, la mediación digital y el modo particular en que esta acción afecta al espacio y al tiempo en el cual se desarrolla.

### Cuerpos-acciones-tecnologías en un espacio-tiempo

En *Antropología del Cuerpo y la Modernidad*, Le Bretón (2002) propone la idea del cuerpo como una construcción simbólica más que una realidad en sí misma. Como

dice este autor: "El cuerpo parece evidente, pero nada es finalmente más inaprehensible que él." (p. 14) Pensarlo entonces desde un espacio de reciprocidad con los dispositivos tecnológicos nos abre un amplio espectro. Lo corpóreo funciona en nosotros como un canal de vinculación; "es similar a un campo de fuerza en resonancia con lo cercano". (Le Breton, 2002, p. 85), construye una constelación de sentidos que se reconfigura constantemente en el diálogo de movimientos, gestos, engranajes y contenidos teóricos.

En uno de los capítulos del libro *Los gestos, fenomenología y comunicación*, Vilém Flusser (1994) reconoce las manos como elemento principal en el gesto del hacer:

*Las manos son algo monstruoso, pues su avidez insaciable, su curiosidad activa resultan subversivas para cualquier orden. Producir significa sacar el objeto en cuestión de su contexto para ponerlo en otro, significa cambiarlo ópticamente. (p. 57).*

Los diálogos entre cuerpos y máquinas comienzan en las yemas de los dedos, y desde ahí, todo nuestro cuerpo avanza.

Proponemos el bordado, el sonido y la imagen como traducciones y transformaciones que se manifiestan en la acción. Cada una de ellas se compone de caracteres específicos que más adelante iremos desarrollando, pero la obra toda es un gesto complejo que se expande más allá de la materialidad, un territorio para percibir y vivenciar: "...son encuentros que remueven de modo mucho más amplio y profundo nuestra noción de ser, procesos que involucran prácticamente todos nuestros deseos e imaginaciones". (Don Ihde, 2004, p. 14).

### La materialidad del bordado

Manipular el *Manual de Bordados Singer* (un ejemplar original que data de 1929), desprender sus hojas y usarlas como soporte para bordar es la primera tarea de esta performance y consiste en un procedimiento de reescritura. El uso de un recurso tecnológico sirve como dispositivo para generar un comentario acerca de lo que, en palabras de Michel Foucault, llamamos *tecnología política del cuerpo* que

*prolonga la metáfora mecánica en los primeros movimientos del cuerpo y racionaliza la fuerza del trabajo que el sujeto debe proporcionar, coordina en las instituciones (fábricas, escuelas, cuarteles, hospitales, prisiones, etc.) la yuxtaposición de los cuerpos según un cálculo que debe lograr la docilidad de los sujetos y la eficacia esperada por la acción emprendida. Objetos entre otros objetos caracterizados sólo, quizá, por una relatividad mayor, por el hecho de que es el cuerpo humano y, por lo tanto, es tributario de una inalienable subjetividad. El cuerpo está sometido al principio de un ordenamiento analítico que se esfuerza por no omitir ningún detalle. (Le Breton, 2002, p. 79-80).*

De acuerdo con las instrucciones que aparecen en el citado manual las bordadoras debían hacer un uso "correcto" de su cuerpo, expresado por el *Singer Swing Machine Company* (1929), de la siguiente manera:

*La ejecutante debe guardar una postura correcta y natural; el cuerpo debe mantenerse vertical sobre el asiento y la cabeza ligeramente inclinada sobre el trabajo. Los brazos deben estar bien abiertos, con los antebrazos descansando en todo su largo sobre la mesa de la máquina. (p. 5).*

Según este texto, las bordadoras debían poner su

atención también en seguir los detalles, pues la realización de sus tareas no debía apartarse del modelo diseñado. "Por regla general, para obtener igualdad y perfección, es menester calcar los dibujos o trazarlos directamente sobre la tela, con mucha prolijidad..." (p. 7). La preparación y realización de estas labores implicaba una disciplina que proponía, tal como el "*método Ford*", pensar el cuerpo como una máquina alineada a un sistema de producción. La apropiación del *Manual de Bordados* que proponemos está cargada de un fuerte contenido político: es, sin más, una declaración de libertad frente a un instructivo que intenta modelar el cuerpo de quien lo realiza.

### La presencia expansiva del sonido

En esta performance suceden al mismo tiempo el bordado, el sonido y la imagen. La máquina de coser propuesta por nosotros tiene adheridos tres micrófonos: un micrófono piezoeléctrico<sup>1</sup> de una pulgada de diámetro ubicado en la zona del motor para los sonidos graves. Otro micrófono, también piezoeléctrico aunque de menor superficie de contacto en el sector donde percute la puntada, destinado al registro de los sonidos medios, y un tercer micrófono electret<sup>2</sup> montado sobre el pie de la aguja para captar los sonidos agudos.

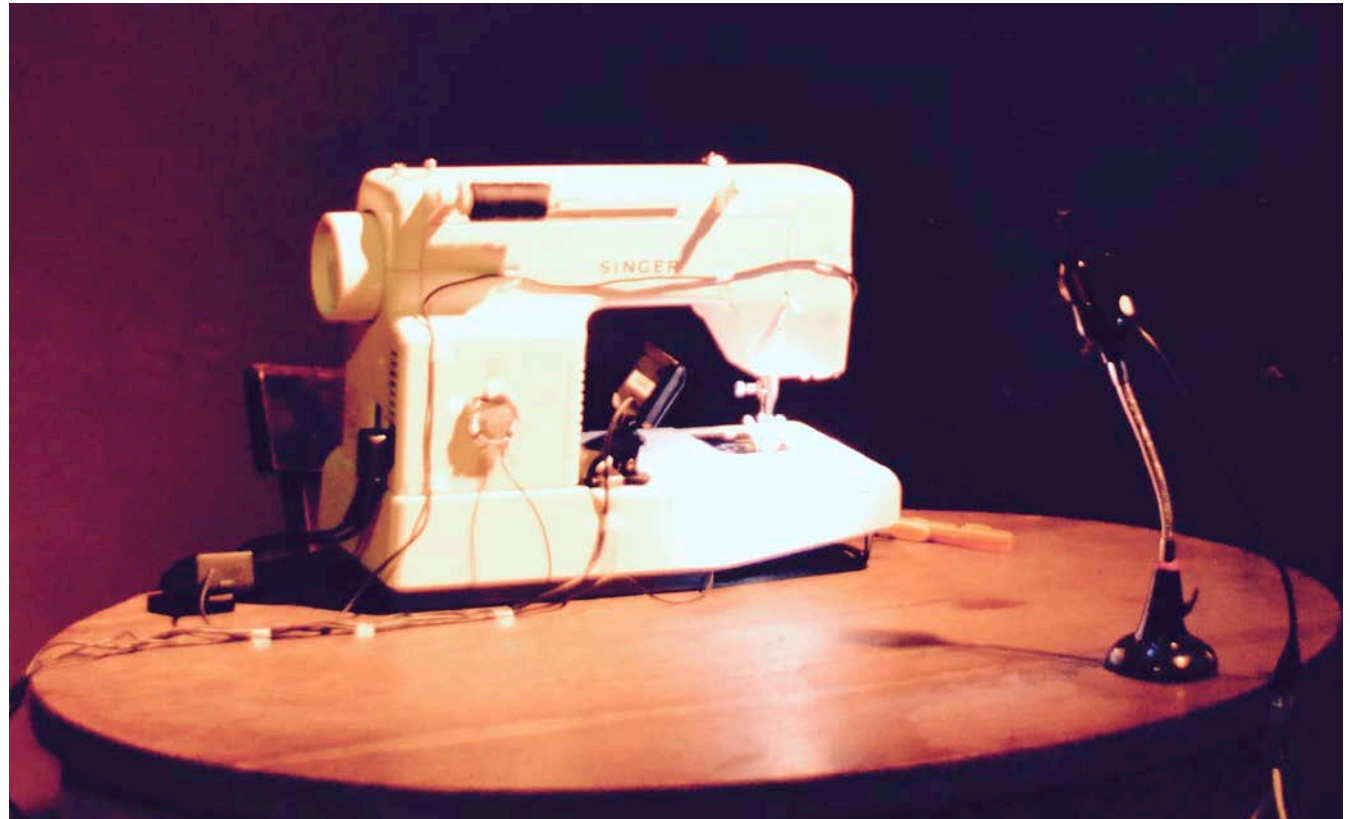
Se ponen así en juego tres procesos: captar, procesar y amplificar los sonidos digitalmente componiendo en simultáneo. Para ello, se utiliza una placa de sonido (que convierte la señal analógica de los micrófonos a digital), una pc portátil y software DAW (*Digital Audio Workstation*).

La forma pre-acordada se basa en una estructura principalmente evolutiva, que se articula en tres momentos. En el primero de ellos (A), los movimientos de la bordadora involucran sólo las manos, son más sutiles y responden a una mimesis formal

en relación con el diseño impreso en la página del *Manual* que se está utilizando en ese momento; a su vez los sonidos tienen variaciones tímbricas en base a líneas de retardos (filtros digitales). En un segundo momento (B), los brazos de la bordadora comienzan a sumarse en la generación de su tarea; el tiempo de bordado en cada página es más prolongado y aparecen movimientos circulares de las hojas, que ofician como base a las puntadas. Estos gestos tienen el carácter de comentarios de la información que aparece impresa en las páginas del *Manual*. En esta instancia, las líneas de retardo son perceptibles, es decir que escuchamos el *original* y sus repeticiones. En un tercer momento (C) se llega al clímax: la acción involucra todo el cuerpo de la bordadora; ella genera los movimientos desde su torso, su cabeza, sus caderas, y estos repercuten simultáneamente en los gestos de las manos. El bordado ya no es una mimesis ni un comentario: expresa ahora un nuevo criterio, da cuenta de un método que ese cuerpo particular genera en torno a las materialidades con las que cuenta. Los sonidos provenientes de los micrófonos modulan grabaciones preexistentes.

*Este criterio de organización consiste en articular factores de separación-enlace entre dos sonidos o estructuras que son lo que permitirá dar fluidez, unidad de sentido, organicidad al discursos sonoro. (Saitta, 2002, p. 36).*

En diálogo con esta propuesta de Saitta, las ideas A, B y C, que guardan distintos grados de cercanía con el registro original, se intercalan unas a otras y generan, a su vez, una trama compleja que varía dependiendo de las intensidades y de la energía que circule en el momento de la acción entre los *performers*. Estos movimientos físicos, provenientes de los cuerpos, que activan mecanismos mecánicos y digitales, se refuerzan



y expanden a través del audio: "El sonido supone de entrada movimiento (...) implica forzosamente por su naturaleza un desplazamiento, siquiera mínimo, una agitación." (Chion, 1993, p. 16). El sonido propone a los espectadores un modo ampliado de vivenciar la *performance*, pero también un "percibir haciendo" para quienes la ejecutamos.

A lo largo de la acción, los *performers* logramos paulatinamente modificaciones en el timbre, oscilaciones en la densidad cronométrica (orden sucesivo) y en la orquestación que se genera a partir de la si-

multaneidad. Proponemos mezclas y variaciones a partir de la sincronía, por un lado, de los movimientos de los dedos de la bordadora sobre la máquina de coser y, por otro, de los dedos del operador de sonido sobre el teclado de la PC.

### Las imágenes. Multiplicación y recorte de la acción

Las imágenes que vemos proyectadas durante la *performance* provienen de cámaras CCTV (*Closed Circuit Television*)<sup>3</sup>. Estas cámaras, creadas para los circuitos de vigilancia y conectadas a monitores, son incorporadas a



la acción para amplificar un gesto de desobediencia a lo indicado por el *Método Singer* y generar un espacio de luz que enmarca la acción *performática*. Una de las cámaras se ubica apuntando al pie derecho de la bordadora (que pone en funcionamiento la máquina por medio del pedal), y la otra, sobre la carcasa de la máquina de coser (focalizando en las puntadas que se van generando al andar). Ambas localizan y recortan los espacios de mayor contacto entre el cuerpo y la máquina.

Las dos cámaras están conectadas a una computadora portátil y por medio de la utilización de un *software* es-

pecífico (GIMP) son manipuladas en su aspecto formal y simultáneamente proyectadas desde un cañón.

Continuando con la lógica del sonido, las imágenes también sufren diferentes tratamientos desde el más simple, que las transfiere tal cual son tomadas por las cámaras, hasta el uso de filtros de color y edición que permiten su montaje, duplicación, alteración de la proporción de una o de ambas imágenes, etc. El operador de las proyecciones se suma a las partituras sonoras y juega sobre ellas, a veces amplificando el efecto y otras oponiendo situaciones para crear tensión durante la *performance*.

### El espacio tecnológico como gesto de vinculación

Al llevar a cabo esta performance, el espacio se convierte en signo y es parte de la trama semántica. Los cuerpos que accionan las máquinas, sumados a las imágenes y a los sonidos que amplifican y distorsionan las acciones, lo modifican.

Los tres *performers* accionamos en tiempo real, y, si bien contamos con un guión previo, la duración y la cadencia de cada uno de los movimientos se va definiendo en el instante mismo de la obra. La idea que Carmelo Saitta (2002) plantea en el último capítulo de su libro *El diseño de la banda sonora* nos interpela. Este autor propone la concepción estética como "... la posibilidad de provocar un desplazamiento de lo denotativo para adquirir una nueva significación, más próxima a la connotación metafórica; la posibilidad de plantar una nueva idea de lo verosímil..." (p. 61).

Esta pieza se construye desde una tecnología mecánica (máquina de coser) pasa por una digitalizada (procesadores de sonido e imagen) para expandirse finalmente desde la corporalidad utilizando como medios los amplificadores y el proyector.

Otro aspecto importante para pensar en el proyecto es la ubicación del público, del mobiliario y de los elementos necesarios para la escena (máquinas, amplificadores, cámaras, luces, e instalación de los bordados realizados anteriormente).

Cada una de las presentaciones de *Rosemberg-Singer-Astobiza* (realizadas entre septiembre de 2015 y diciembre de 2016) tuvo variantes en la distribución espacial. En la primera presentación no hubo proyecciones: todo lo que se veía era lo que sucedía en ese momento y a escala real. A partir de la segunda *performance* y en las cuatro siguientes, agregamos a la escena varios elementos: generamos una instalación

formada por los ejercicios de prácticas anteriores, las hojas intervenidas del *Manual de Bordados Singer*, un tapado azul, algunos esquemas visuales y un audio grabado que contiene fragmentos de instrucciones acuñadas en el *Manual*. Además de todo esto, se sumó nuestro operador visual.

A lo largo de las presentaciones de la *performance*, las imágenes proyectadas también tuvieron modificaciones en su ubicación y tamaño. En la primera oportunidad, la imagen fue proyectada a espaldas de la bordadora, sobre el lateral derecho; en la segunda instancia, instalamos la máquina de coser y a la bordadora dentro de la proyección. En la tercera, los tres *performers* nos ubicamos en una misma mesa, en la cual apoyamos las máquinas, y quedó así la escena entera dentro del rectángulo de luz que definía el proyector. Las sombras también eran gestos que se superponían a estas imágenes, ampliando de esta manera las capas de sentido, lo que nos llevó a descubrir en ese momento nuevos horizontes de montaje para seguir explorando.

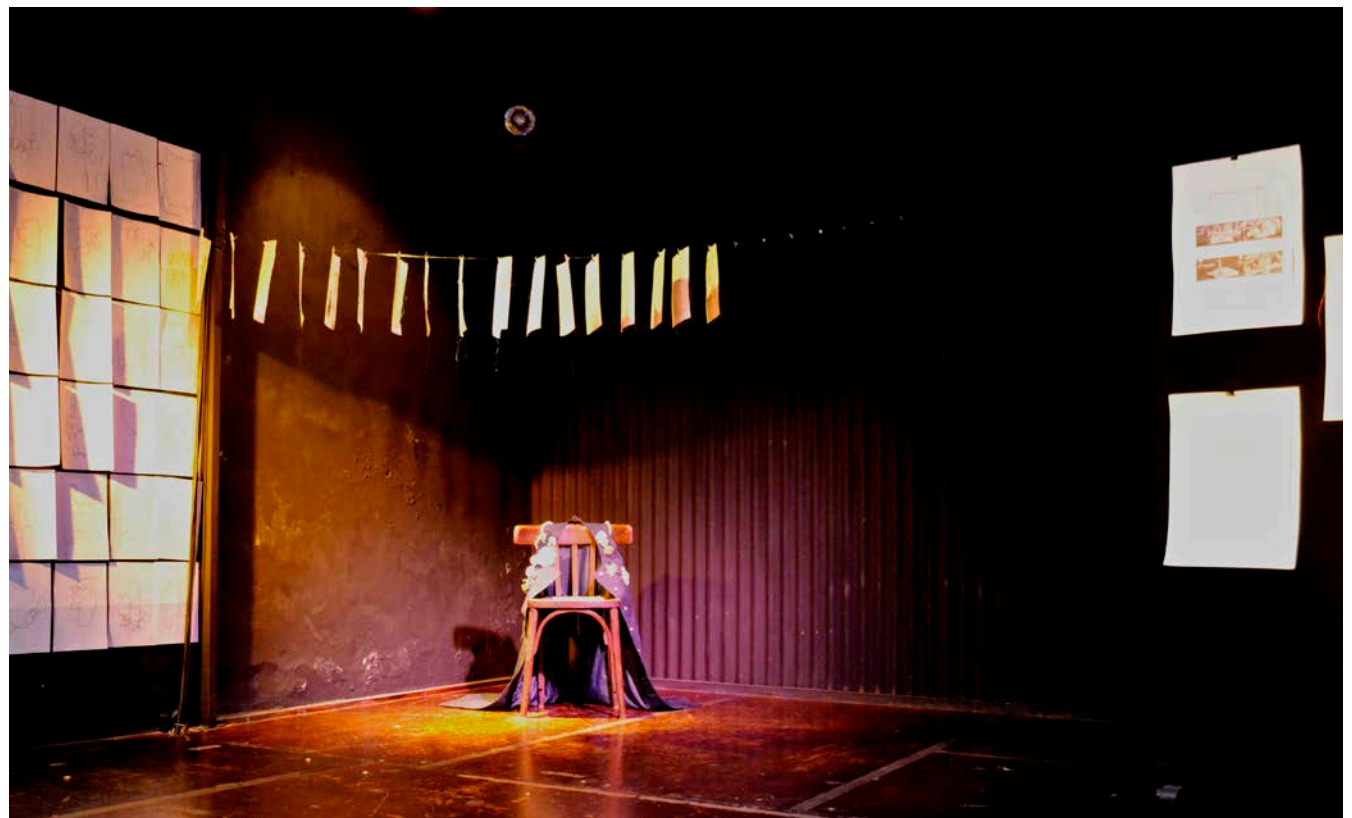
Aparecieron aquí dos conceptos para interrogar nuestra acción: por un lado, la performatividad expandida de Zuzulich y, casi en simultáneo, la mirada del gesto como *acordamiento* de Flusser. Ambos interrogan en la acción a los cuerpos y a los instrumentos; vinculan, como decíamos más arriba, lo que sucede en una realidad matérica y lo que ocurre en una imagen virtual.

*En cierto sentido, podemos inducir que la aparición de procedimientos tecnológicos en el campo de la performance tiende a tensionar el propio concepto de lo performático, en la medida en que el aquí y ahora de la potencia de los cuerpos aparece mediatizada, reinstalada en el campo de lo representacional. (Zuzulich,)*

El vínculo entre las acciones reales y las mediatizadas está ubicado en la dimensión témporo-espacial. Así lo define Vilém Flusser (1994): "...entender los gestos como movimientos del cuerpo, y, en un sentido amplio, como movimientos de los instrumentos y herramientas unidos al cuerpo". (p. 7). Esta no-distancia entre la ejecución de unas y otras, esta unión por simultaneidad, es el gesto que los cuerpos imprimen en cada una de las operaciones sobre las máquinas.

### Conclusión

Al comienzo de este trabajo nos preguntamos si era posible que una acción estética generada por cuerpos y mediatizada por máquinas y programas digitales re-significara la memoria afectiva y construyera un nuevo sentido sobre el contenido elegido. Esta pieza propone imágenes visuales y sonoras, texturas y materialidades dentro del montaje total de la acción. Todas estos elementos trascienden su lugar individual, se montan en constelaciones iconográficas que producen o, al menos, evidencian un discurso que





debe ser de-construido.

Al comienzo de la acción, los *performers* utilizamos medios analógicos y digitales como catalizadores de las acciones individuales y de los otros integrantes del grupo, pero en el momento en que la pieza funciona en su totalidad hay una anticipación del suceso: cada uno a través de su medio generamos lo que *Flusser* llama *acordamiento*. Es aquí donde la *performance* verdaderamente acontece, donde, desde el cuerpo y sus mediaciones, se propone un nuevo sentido a las acciones.

Como respuesta a lo que Foucault propone en su "*tecnología política del cuerpo*" proponemos un uso del *Manual de Bordados Singer* donde nuestros cuerpos no son domesticados en busca de un resultado eficiente. Por el contrario y mediante la utilización de la tecnología, son la llave desde la cual podemos generar preguntas a este sistema de control social. Es por esto que afirmamos que los cuerpos y las máquinas, a partir de un uso no convencional y simultáneo, resultan elementos propicios para la toma de conciencia. Los cuerpos traducen sus relaciones al espacio: con las máquinas, con los recursos digitalizados (sonidos e

imágenes) y asimismo con los otros cuerpos y son los los gestos estéticos los que logran descubrir de un nuevo modo el "objeto" que expresan.

Creemos que las acciones que realizamos son gestos políticos, opiniones que se escapan del marco diseñado para el uso convencional. Bordar sobre papel, y no sobre tela, dibujar con puntadas para señalar conceptos, y no para realizar detalles decorativos: son modos de usar las herramientas y manipular su método para generar un dispositivo discursivo, enunciando así una nueva relación, ya no de adoctrinamiento sino de expresión sobre el vínculo cuerpo-máquina.

Esta *performance* es un dispositivo crítico que nos permite llegar a la conclusión de que las reglas disciplinadoras pueden ser elementos que, al subvertirse estéticamente, redefinan los métodos como diálogos particulares entre los cuerpos y las máquinas.

Por todo lo expuesto postulamos el uso de la tecnología como un lenguaje propicio para vivenciar nuevas formas de construir estas relaciones.

#### Notas

1. Las ondas sonoras hacen vibrar el diafragma, cuyo movimiento provoca el movimiento del material contenido en su interior (cuarzo, sal de Rochelle, carbón, etc.) La fricción entre las partículas del material generan una tensión eléctrica sobre su superficie. La señal eléctrica de salida es (o debería ser) análoga en cuanto a forma (amplitud y frecuencia) a la onda sonora que la generó. (Fuente: Wikipedia).
2. Es una variante del micrófono de condensador que utiliza un electrodo (fluorocarbonato o policarbonato de flúor) que, al estar polarizado, no necesita



alimentación, es decir, que este electrodo está cargado permanentemente desde su fabricación. Los micrófonos electret tienen una respuesta en frecuencia (50 a 15.000 Hz) y una sensibilidad entre -50 dB y -70 dB ). (Fuente: Wikipedia ).

3. Circuito cerrado de televisión CCTV (en inglés: *closed circuit television*) es una tecnología de video-vigilancia diseñada para supervisar una diversidad de ambientes y actividades.
4. Se lo denomina "circuito cerrado" ya que, al contrario de lo que pasa con la difusión, todos sus componentes están enlazados. El circuito puede estar compuesto por una o más cámaras de vigilancia conectadas a uno o más monitores de video o televisores, que reproducen las imágenes capturadas por las cámaras. Aunque, para mejorar el sistema, se suelen conectar directamente o enlazar por red otros componentes como videos o computadoras.

Knapp, M. (1980). *La Comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Le Bretón, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Saitta, C. (2002). *El diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales*. Buenos Aires, Argentina: Saitta publicaciones musicales.

Singer Sewing Machine Company, Departamento de Educación (1929). *Libro Argentino de Bordados Singer*. U.S.A.: Singer Company.

Flusser, V. (1994). *Los Gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona, España: Herder.

Zuzulich, J. (s.f) *Una tensión productiva: performance y tecnología*. Recuperado en [http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota5/JorgeZuzulich\\_una\\_tension\\_productiva\\_\\_performance\\_y\\_tecnologia.pdf](http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota5/JorgeZuzulich_una_tension_productiva__performance_y_tecnologia.pdf).

## Bibliografía

Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona, España: Paidós.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. Madrid, España: Abada Editores.

Didi-Huberman, G (2010). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Ihde, D. (2004). *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona, España: UOC.