

Latinoamérica desde Latinoamérica

Relatos curatoriales regionales en exposiciones de artes electrónicas*

Introducción

La reflexión sobre el carácter latinoamericano de las obras y exposiciones producidas en la región traslada al centro de la escena una serie de problemáticas relativas a la propia noción de latinoamericanidad que acuñamos. Una idea contundente al respecto fue planteada por Graciela Speranza cuando, en el prólogo de su libro concebido como un atlas portátil de América Latina, esgrime que los artistas no tendrían por qué mostrar pasaportes o agitar banderas de su lugar de origen (2012: 13), acciones que continúan ajustándose a categorizaciones sustentadas en etiquetas identitarias. El arte de América Latina –o desde América Latina, como prefiere designarlo Gerardo Mosquera (2010: 152)– implicaría, según Speranza, la ampliación del horizonte de la diversidad cultural sin perder su singularidad.

Anna K. Brodbeck (2009) también examina la relación establecida entre el contexto geográfico y el sentido desplegado por las obras; en particular, se pregunta si el contexto es siempre fundamental para discernir el significado. En su profundo análisis de *Information*, exposición organizada en 1970 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, explica que Kynaston McShine decidió exhibir las obras latinoamericanas junto a las del resto del mundo por considerar a unas y otras como exponentes de la vanguardia internacional, más allá de las restrictivas fronteras nacionales. Entre otros de los curadores que cita, recupera la perspectiva de Gabriel Pérez-Barreiro, quien, en el marco de la importante exposición de arte abstracto latinoamericano *que curó* en 2007, procuraba meditar sobre el contexto regional, pero evitaba caer en una postura que hiciera foco en las procedencias de los artistas de manera ilustrativa. Este aspecto resulta sugestivo debido a que elude el descuido de las contradicciones locales en el proceso de integración de las prácticas artísticas latinoamericanas en la escena global. Asimismo, permite redefinir el lugar asignado al Otro, dado que la excesiva atención hacia la inclusión del arte producido en las periferias en el relato hegemónico tendió a desarticular las diferencias individuales, operación que, a su vez, ha sido repetidamente usufructuada por el mercado (Speranza, 2012: 29). Sin embargo, como concluye Brodbeck, la estrategia revisionista impulsada por *Information* ha tenido una corta vida. De acuerdo con su planteo,

* Este artículo forma parte de la investigación llevada a cabo en el marco del Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF), financiado por la beca doctoral del CONICET. La directora de tesis es la doctora Claudia Kozak y la codirectora es la doctora Mariela Yeregui. El artículo surgió a partir del trabajo final realizado para el seminario Relatos Curatoriales II, dictado por Cristina Rossi en la UNTREF durante septiembre y octubre de 2015.

numerosas exposiciones inauguradas en distintas épocas y ciudades apuntalan su guion curatorial en la especificidad latinoamericana de los artistas participantes.

Precisamente, el presente artículo estudia tres muestras contemporáneas que han reunido obras de artistas latinoamericanos, todos ellos abocados al cruce entre el arte, la ciencia y la tecnología, pero que no se estancan en la búsqueda explicativa y didáctica de las peculiaridades del arte de la región. Con el objetivo de inquirir en la noción de lo latinoamericano y los imaginarios de modernización entrañados por cada una de las curadurías, analizamos exposiciones que tuvieron lugar durante la última década en distintos países de América Latina: *Tecnofagias: ciência de ponta/ciência de garagem*, organizada en 2012 por Giselle Beiguelman en el Instituto Tomie Ohtake, en el marco de la Tercera Muestra de Arte Digital (San Pablo); *Emergentes*, exposición itinerante curada por José Carlos Mariátegui en 2008 y presentada en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Perú; y la primera muestra que exhibió las obras ganadoras del premio otorgado por el Museo de Arte Moderno junto con la Fundación Telefónica, bajo el nombre *Arte y nuevas tecnologías: Premios MAMBA-Fundación Telefónica*, llevada a cabo en 2005 en el espacio de aquella fundación (Buenos Aires).

Comentado [JA1]: El nombre del curador va con guion.

Siguiendo la metodología propuesta por Cristina Rossi (2014) para relevar las conceptualizaciones acerca del arte latinoamericano, la revisión de los relatos curatoriales encarnados por las muestras habilita el examen de las lógicas institucionales comprometidas en estos eventos, al tiempo que posibilita la decodificación de las ideas que modulan, legitiman y replican ciertos modos de pensar la latinoamericanidad. A la luz de un análisis comparativo de las tres exposiciones, se indagará en los ejes conceptuales de sus respectivas curadurías, quiénes fueron los artistas y proyectos participantes, algunos aspectos del montaje y los ámbitos de exhibición involucrados. Como demostraremos más adelante, explícita o tácitamente, las muestras seleccionadas han lanzado determinados interrogantes sobre los rasgos específicos de la identidad regional, en especial aquellos forjados en torno a la relación entre el arte y la tecnología, aunque no se han limitado a tematizar las particularidades latinoamericanas de sus obras constitutivas.

Antropofagia / Autofagia

Tecnofagias: ciência de ponta/ciência de garagem fue una muestra curada en 2012 por Giselle Beiguelman, durante la Tercera Muestra de Arte Digital. La exposición tuvo lugar en las salas de reuniones del Instituto Tomie Ohtake de San Pablo, y se extendió hacia los espacios ubicados entre el edificio y la calle. De acuerdo con el concepto curatorial

desarrollado por Beiguelman, *Tecnofagias* comprendió fotografías, videoinstalaciones interactivas, instalaciones robóticas y entornos sonoros realizados por ~~dieciséis~~ colectivos brasileños:¹ Arthur Omar, Cássio Vasconcellos, Cia de Foto, Dirceu Maués, Coletivo Gambiologia, Praia de Paulista, Gilbertto Prado y el Grupo Poéticas Digitais, Gisela Motta e Leandro Lima, Jane de Almeida, Jarbas Jácome, Lea ~~+~~ Van Steen, Lucas Bambozzi, Martha Gabriel, Rafael Marchetti, Raquel Kogan, Rejane Cantoni y Leonardo Crescenti. Todos ellos incorporan tecnologías analógicas y digitales en su práctica artística proponiendo una convergencia entre tecnologías sofisticadas y artesanales, entre *high* y *low tech*. Mediante la resignificación de la operación antropofágica implícita en la deglución de lenguajes artísticos extranjeros en pos de la consolidación de un arte local, la noción de “tecnofagia” instituye un nuevo concepto que profundiza en las dinámicas inherentes a la producción artístico-tecnológica brasileña. Si para Aracy Amaral (1978: 12) la renovación de las artes plásticas en los países latinoamericanos, iniciada en la década del veinte, tuvo el doble sentido de dirigir su atención hacia los nuevos lenguajes artísticos europeos y el interés por reflejar la tierra natal, según Beiguelman, el pivote entre el internacionalismo y nativismo, entre innovación y tradición, es ahora actualizado en el encuentro de la ciencia de punta y la ciencia “de garaje”. En las primeras páginas del catálogo de la muestra, escribe:

Tecnofagia no es una tendencia ni un movimiento, es una conceptualización personal elaborada para dar cuenta de operaciones características de la producción brasileña asociada al arte y la tecnología. Llama la atención el énfasis en los procesos de combinación de tradición e innovación, arreglos inusitados entre saberes inmemoriales y de última generación, y la revalidación de las nociones de *high* y *low tech*. En resumen, tecnofagia es el encuentro entre la ciencia de punta y la ciencia de garaje (Beiguelman, 2012: 12, trad. propia).²

Las obras que conformaron el recorte curatorial resultaron de un proceso de investigación estructurado a partir de entrevistas a los artistas, las cuales incitaron a disertar sobre los vínculos de las obras con el contexto brasileño y a sugerir diversas interpretaciones acerca de la noción de “tecnofagias”. Al recorrer las distintas posiciones y ponderar los proyectos exhibidos, podemos notar dos actitudes diferenciadas: una que tiende a enfatizar el

1 Excepto Rafael Marchetti, artista argentino radicado desde hace años en Brasil.

2 En el catálogo, la cita se encuentra en portugués e inglés: “Tecnofagia não é uma tendência, nem um movimento, mas uma conceitualização pessoal, elaborada para dar conta de operações marcantes na produção brasileira relacionada à arte mídia. Nela chamam a atenção a ênfase nos processos de combinação entre a tradição e a inovação, os arranjos inusitados entre saberes inmemoriais e de última geração e a revalidação das noções de high e low tech. Em uma frase, tecnofagia é o encontro entre a ciência de ponta e a ciência de garagem”. / “Technophagy is neither a trend nor a movement, but a personal conceptualization elaborated to embrace operations regarding the Brazilian media art production. Noteworthy is the emphasis laid on the combination of tradition and innovation, unusual arrangements of age-old and leading-edge know-how and the revalidation of high and low tech. In short, technophagy is the encounter of cutting-edge and garage science”. Aquí optamos por reemplazar la idea de medio implicada en *artemídia* y *media art production* por “tecnología” porque en castellano el término resulta más pertinente para designar este tipo de obras.

cariz brasileño de la actividad artística desarrollada y otra que denota cierta reticencia hacia los rótulos identitarios y, por lo pronto, enlaza su producción con la tendencia global. Por ejemplo, Dirceu Maués y el Coletivo Gambiologia emplean materiales sencillos, tecnologías caducas y elementos descartados por la sociedad de consumo, en la línea de la estética DIY (*Do it yourself*). En ambos casos, su trabajo es vinculado a la experiencia de ser brasileño y a la influencia que dicha pertenencia ejerce en los modos de hacer, sentir y pensar. Particularmente, Gambiologia se autoproclama como un grupo de artistas tupés que de forma provocadora devuelven sus trabajos a quien en otro tiempo fue colonizador bajo una idea de contrarrevolución industrial (Beiguelman 2012:46). Su instalación, titulada *Random Gambièrre Machine*,³ comprende un panel compuesto por distintos objetos desechados, provistos de elementos electrónicos que son activados y desactivados aleatoriamente por un microcontrolador.

Por su parte, Rafael Marchetti destaca la omnipresencia de la georreferenciación en el ámbito de la programación de la obra. El artista argumenta que en el hemisferio sur los programadores son más desorganizados y caóticos, rasgos que Marchetti busca testimoniar en sus obras de diversas formas, entre ellas a través de la experimentación con los sentidos del indeterminismo de estados, como lo hace en la instalación mecatrónica exhibida en la exposición titulada *In-Existences-Out*.⁴

Desde un punto de vista divergente, Lea +Van Steen, Rejane Cantoni y Leonardo Crescenti prefieren pensar que sus proyectos trascienden las fronteras del país en el cual producen. En este sentido, sus obras no se interesan en realzar aspectos específicos de la cultura brasileña desde los temas trabajados ni desde los materiales utilizados. Las instalaciones que realizan suelen bucear en las características de la percepción sensorial y la acción física del público en espejos, dispositivos ópticos, superficies inestables y otros proyectos que promueven la interactividad. Asimismo, Jane de Almeida plantea una posición que designa como posnacionalista, alternativa que intenta superar los confines nacionales de la modernidad. Con todo, reconoce que su trabajo, como cualquier otro, elabora un discurso desde un lugar determinado. Este enfoque, que podría ser calificado como una postura intermedia con respecto a las dos actitudes identificadas anteriormente, resuena en *Estereoensaios*,⁵ instalación audiovisual conformada por una serie de imágenes de Río de Janeiro visualizadas en tres dimensiones y con altísima definición. Aunque el film se construye mediante tomas de elementos icónicos de la cultura carioca percibidos con gran resolución (el fútbol, la samba, las favelas y el paisaje), la artista evita “recaer en una apología

³ Documentación de la obra disponible en: <http://www.gambiologia.net/blog/category/artwork/random-gambierre-machine>

⁴ Documentación de la obra disponible en: <http://blog.mostradeartedigital.com.br/?p=105>

⁵ Documentación de la obra disponible en: <http://janedealmeida.com/index.html>

banal del equipamiento” (Beiguelman, 2012: 56), afín a la estética hollywoodense, y así suscita una mirada simultáneamente desacelerada y desidealizada de la ciudad.

La pluralidad de perspectivas demuestra que, si bien las obras incluidas en la exposición basculaban entre la alta y la baja tecnología, no en todos los casos esta dicotomía era concebida como un fenómeno privativo del entorno brasileño. En cambio, algunas posturas consideraban la confluencia de técnicas, dispositivos y herramientas a modo de estrategia creativa, independientemente de su pertenencia o referencia al ámbito local. En consecuencia, es posible entender *Tecnofagias: ciência de ponta/ciência de garagem* como una plataforma diseñada en cuanto espacio de exploración y discusión sobre las múltiples configuraciones actuales adoptadas por tensiones originadas en la región hace casi un siglo, pero procurando evadir frecuentes lugares comunes que exaltan una visión nacionalista. En palabras de Ivana Bentes, una de las artistas entrevistadas:

Antropofagia puede convertirse en autofagia o autocanibalismo, la estética del hambre puede tornarse exotismo y folklore de exportación [...]. La antropofagia, la práctica cultural de los bárbaros tecnizados, como Oswald solía decir, aún funciona como dispositivo para interpretar y analizar la cultura brasileña, pero no podemos reducir la complejidad del Brasil contemporáneo a esa única matriz (Beiguelman, 2012: 152-153).

Arte y tecnología en la Argentina

En 2005 el Espacio Fundación Telefónica inauguró la exposición titulada *Arte y Nuevas Tecnologías. Premio MAMBA-Fundación Telefónica 2004/2003/2002*, muestra curada por Laura Buccellato, que exhibió las obras ganadoras del premio homónimo desde su creación en 2002. El jurado de selección estuvo integrado por Laura Buccellato, Andrés Duprat, Rodrigo Alonso, David Oubiña y Gustavo Romano en las primeras dos ediciones del premio, mientras que en la de 2004 Duprat fue reemplazado por Corinne Sacca Abadi, la nueva curadora general del Espacio Fundación Telefónica. En aquel entonces, las categorías premiadas eran tres: Premio LimbØ a Proyecto Multidisciplinario Experimental, Video Experimental y Arte Digital (imagen digital, net art y multimedia). Los trabajos que obtuvieron el primer premio a proyecto multidisciplinario fueron los de Margarita Bali y Francisco Colsanto (2002), Santiago Peresón (2003) y Mariela Yeregui (2004); Mariano Cohn (2002), Ana Claudia García (2003) y Gustavo Galuppo recibieron la distinción por la categoría de video; las mejores obras de arte digital fueron las de Hernán Marina (2002), Javier Sobrino (2003) y Lux Lindner (2004).

Comentado [GL2]: Todas las de Beiguelman son trad. propia, no? Si, todas son traducción propia porque provienen del mismo catálogo.

En la apertura del catálogo de la séptima edición del premio, Luis Blasco Bosqued, presidente del Consejo de Administración de Telefónica de Argentina, planteó que la iniciativa consistió en un proyecto público-privado, organizado en alianza con el Museo de Arte Moderno, que desde su creación fue consolidándose como una distinción reconocida dirigida a los artistas argentinos con proyección nacional e internacional (Buccellato, 2013: 9). Efectivamente, el premio y la exposición de las obras galardonadas fueron de suma importancia para la paulatina conformación y desarrollo del campo de las artes electrónicas en la Argentina, fundamentalmente por su función legitimadora. Lo cierto es que el principal carácter pionero del evento consistió en que esta muestra marcó el inicio de la actividad del Espacio Fundación Telefónica enteramente orientada hacia la difusión del cruce del arte y la tecnología en nuestro país. Aunque desde sus comienzos la institución venía organizando importantes muestras de arte contemporáneo, a partir de 2005 se volcó de forma exclusiva a financiar la investigación, producción y exhibición de las prácticas que imbricaban el arte, la ciencia y la tecnología. Así, se convirtió en un ámbito crucial para el intercambio de artistas, curadores, educadores y teóricos, a través de exposiciones nacionales e internacionales periódicas, entrevistas a artistas y teóricos, simposios, coloquios, mesas redondas, publicaciones especializadas y talleres.

En la presentación de las categorías premiadas, David Oubiña precisa que, de las tres áreas convocadas, solo aquella dedicada al video experimental había sido previamente desarrollada en nuestro contexto.⁶ A diferencia de la consolidación del campo del video, “la categoría de *Arte digital* y el *Premio LimbØ a Proyecto Multidisciplinario Experimental* solo han ido cobrando mayor entidad en los últimos años (en parte, precisamente, gracias al impulso que se les ha dado a estas convocatorias)” (Oubiña, 2005: 10). La exposición acogió propuestas artísticas novedosas bajo un criterio curatorial que no aspiraba a agrupar las obras ganadoras de acuerdo con ejes conceptuales o estilísticos, sino que organizaba el recorrido del público en función de las categorías del premio. En lugar de ahondar en los aspectos comunes de los trabajos presentados, la intención de la curaduría era “hacer una cartografía de lo heteróclito” (Oubiña, 2005: 10-11). Por lo tanto, la distribución de las obras en las salas respondía más a las necesidades técnicas y espaciales de cada una de ellas que a sus vinculaciones estéticas y temáticas.

Si bien ninguna de las ediciones del premio tuvo como centro la problematización de la latinoamericanidad de los proyectos concursantes, y en todas las oportunidades los temas

⁶ El Instituto de Cooperación Iberoamericana (posteriormente Centro Cultural de España), el Centro Cultural Ricardo Rojas, el Centro Cultural Recoleta, la Fundación Antorchas, el Teatro General San Martín, el Museo de Arte Moderno, el Instituto Goethe y la Alianza Francesa fueron sedes de jornadas, muestras y festivales de video, en cuya organización desempeñaron un papel crucial figuras como Graciela Taquini, Carlos Trilnick, Jorge La Ferla y Rodrigo Alonso.

de las categorías fueron libres, su misión siempre consistió en promover el desarrollo del arte argentino, especialmente aquellas producciones con orientación tecnológica (Buccellato, 2005: 7). De allí su alianza con el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, institución comprometida con el apoyo de la producción artística local. Los artistas participantes podían ser argentinos o extranjeros, pero uno de los requisitos centrales era que por lo menos contaran con dos años de residencia en el país. Resulta pertinente destacar que, al repasar los textos curatoriales de todas las exposiciones del premio, se constata que la conformación de la escena artística tecnológica argentina no es concebida en comparación con el ámbito extranjero. Los textos de los directivos de Telefónica no tienden a establecer relaciones con estándares exógenos de modernización, situación que puede parecer llamativa si se tiene en cuenta que la financiación proviene de una empresa española. Tampoco se encuentran dichas menciones en el texto de la curadora ni en los de los miembros del jurado, comité que en algunas de las ediciones estuvo constituido por invitados del exterior, como Berta Sichel en 2009, y Jim Campbell y Rejane Cantoni en 2011.

Las consideraciones precedentes permiten advertir que, a pesar de que las bases del premio y el guion curatorial de la muestra no abordaron de modo explícito los componentes identitarios latinoamericanos, *Arte y Nuevas Tecnologías. Premio MAMBA-Fundación Telefónica* supuso una estrategia institucional que contribuyó activamente con la estructuración del campo de las artes electrónicas nacionales.

Zonas emergentes

Habiendo consolidado un espacio de referencia para las prácticas artísticas asociadas a la ciencia y la tecnología, el Espacio Fundación Telefónica continuó organizando regularmente exposiciones que reunieron obras de artistas locales y extranjeros. En 2008 José Carlos Mariátegui fue invitado a curar *Emergentes*, una muestra producida por la Fundación Telefónica que se inició en Gijón, España, y luego fue presentada en la Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Perú.⁷ La exhibición comprendió obras de doce artistas latinoamericanos cuyos trabajos exploran las intersecciones entre las esferas del arte, la ciencia y la tecnología: Lucas Bambozzi (Brasil), Rejane Cantoni (Brasil), Rodrigo Darteano (Perú), Daniela Kutschat (Brasil), Rafael Lozano-Hemmer (México-Canadá), José Carlos Martinat (Perú), Enrique Mayorga (Perú), Fernando David Orellana (El Salvador-Estados Unidos), Santiago Ortiz (Colombia), Mariana Rondón (Venezuela), Mariano Sardón

⁷ La muestra fue pensada como una exposición itinerante. Por motivos de extensión, aquí no desarrollamos un análisis comparativo de las distintas propuestas curatoriales a partir de la misma exhibición.

(Argentina) y Mariela Yeregui (Argentina). Algunas obras fueron montadas *in situ*, mientras que otras se presentaron a través de su registro audiovisual.

La curaduría de la muestra hizo foco en el concepto de emergencia, entendido como un tipo de comportamiento caracterizado por el surgimiento espontáneo de cambios en un sistema, cuyas propiedades no pueden ser reducidas a los componentes individuales del mismo. La idea de emergencia fue también interpelada desde un enfoque sociocultural remitiendo a los nuevos conocimientos que irrumpen de imprevisto en un contexto dado. La hipótesis de Mariátegui (2008: 9) es que ambas acepciones no se contraponen; en diversas ocasiones pueden confluír, sobre todo cuando se trata de desarrollos culturales que examinan las interacciones sociales. Un ejemplo de ello, en el marco de la utilización de las tecnologías, es la emergencia de aspectos disímiles al objetivo originariamente perseguido por el dispositivo en juego.

Por otra parte, uno de los rasgos más representativos del criterio curatorial estuvo dado por la relación que estableció entre el concepto de emergencia y la aparición gradual de zonas emergentes, es decir, países que hasta entonces no formaban parte del panorama artístico global. Sin embargo, como aseveraba el curador:

Emergentes también intenta cuestionar la visión que muchas veces se tiene del arte que proviene de América Latina. Si bien podemos decir que el arte electrónico de América Latina ya no resulta desconocido, existen muchas variantes poco visibles que se acercan más a procesos de investigación multidisciplinaria (Mariátegui, 2008: 14).

Este punto constituyó un atributo sugestivo de la exposición porque permitió socavar una idea indiferenciada del tipo de obras electrónicas producidas en las distintas áreas de la región, a su vez que obvió conclusiones apresuradas acerca de los nexos entre la procedencia geográfica de los artistas y sus proyectos. En algunos casos, como los de Lozano-Hemmer y Orellana, las obras fueron realizadas fuera del territorio latinoamericano y la alusión al contexto local no es en absoluto una constante, como tampoco sucede en el resto de los trabajos incluidos en la muestra. Mariátegui demuestra que *Almacén de corazonadas*,⁸ la instalación interactiva de Lozano-Hemmer montada en el hall de entrada, fue previamente exhibida a modo de intervención en una antigua fábrica de Puebla y está inspirada en una escena de la película *Macario*, dirigida por el cineasta mexicano Roberto Gavaldón. De todas formas, ha sido presentada en otras ocasiones alrededor del mundo sin que se vislumbraran componentes que permitieran designarla como una obra de contenido latinoamericano. La alucinación del

⁸ Documentación de la obra disponible en: http://www.lozano-hemmer.com/pulse_room.php

protagonista del film, que genera que el personaje vea a cada persona como una vela que fulgura dentro de una caverna, en *Almacén de corazonadas* es sustituida por ochenta y ocho focos que titilan al ritmo del corazón de los visitantes que posan sus manos sobre una interfaz con sensores. Al detectar los latidos, el dispositivo acopla los registros cardíacos al centelleo del público que previamente interactuó con él.

Es preciso subrayar la preocupación del curador por visibilizar las diferencias en la penetración y utilización de las tecnologías en cada una de las zonas en las cuales se desempeñan los artistas involucrados en la exposición, perspectiva que así escapa a la realidad enunciada por Andrea Giunta en su análisis de las exhibiciones de arte latinoamericano llevadas a cabo en los Estados Unidos:

... tanto para quienes financian las exhibiciones, como para el público norteamericano (ambos importantes en el diseño de políticas curatoriales), Latinoamérica sigue siendo una masa indiferenciada de naciones, donde más que analizar las producciones artísticas en relación con contextos precisos (o, en otras palabras, “las historias locales”), lo que importa es hacer visibles los rasgos comunes (enmarcados como esencias o características de la tan buscada como indefinible “identidad” latinoamericana), que permitan identificar y reconocer rápidamente qué es el arte latinoamericano (2000: 210).

Pese a que uno de los significados implicados en el concepto de emergencia supuso la irrupción de las artes electrónicas latinoamericanas en el contexto internacional, la región no fue plasmada como una totalidad indiscriminada que reproduce las lógicas de los países centrales o que anula las cualidades propias de cada una de sus zonas. La selección de obras de *Emergentes* apuntó a la investigación de los procesos emergentes posibilitados por las distintas variantes dentro del terreno de las instalaciones interactivas realizadas en América Latina, antes que a recalcar las especificidades de las instalaciones interactivas latinoamericanas.

Conclusiones

Al centrarse en las complejas relaciones entre la alta y la baja tecnología en América Latina, *Tecnofagias* recuperó la tensión entre innovación y tradición que signó a la historia del arte de la región desde comienzos del siglo pasado. La estrategia antropofágica tendiente a la asimilación de elementos culturales foráneos con el fin de fundar un lenguaje artístico propio era aquí renovada en la confluencia entre tecnologías sencillas y sofisticadas experimentadas por distintos artistas brasileños contemporáneos. Mientras que *Tecnofagias* agrupó a un conjunto de artistas pertenecientes al mismo país –que inclusive eran instados a

reflexionar sobre el rol de Brasil en su obra y las posibles interpretaciones de la noción de “tecnofagias”–, *Emergentes* conjugó los trabajos provenientes de distintas zonas de América Latina, insistiendo en la imposibilidad de pensar a la región desde una perspectiva temática y totalizante. Los interrogantes de la muestra se dirigían hacia la especificidad de las artes electrónicas latinoamericanas emergentes, a partir de los vínculos que establecen con su entorno social, sin desatender a las innegables discrepancias que exhibe cada una de las áreas que conforman este vasto territorio.

Al igual que *Tecnofagias*, *Arte y Nuevas Tecnologías*. Premio MAMBA-Fundación Telefónica reunió **exclusivamente** obras de artistas argentinos, o bien extranjeros residentes en nuestro país, en este caso por tratarse de un premio creado con el objetivo manifiesto de fomentar el desarrollo del campo de las artes electrónicas en la Argentina. Como hemos señalado, su **guión** curatorial excluyó analogías con contextos extranjeros y no focalizó en las características culturales de las obras participantes, sino que acentuó las distintas expresiones adoptadas por la producción local.

Pese a sus divergencias, ninguna de las muestras construyó un relato acerca del arte latinoamericano mediante el enaltecimiento de rasgos nacionales de una manera acrítica. En sintonía con la línea promovida por Marta Traba en los años sesenta, estas exposiciones tomaron distancia de los clichés de nacionalismo y exotismo que reiteradamente han funcionado como marcas identificadoras de la región (Pini, 2010). A su vez, se alejaron de la simplificación de la noción de “arte latinoamericano” para dar cuenta de la variedad de la producción simbólica del continente (Mosquera, 2010:129). Más aún, ninguna de las exhibiciones fue concebida como una muestra taxativamente consagrada a las artes electrónicas latinoamericanas, aspecto que **ni** siquiera es mencionado en sus títulos ni asumido por el **guión** curatorial. En cambio, las exposiciones conjugaron obras realizadas por artistas de la región con la intención de vislumbrar las distintas manifestaciones del cruce entre el arte, la ciencia y la tecnología, según el desarrollo conceptual de cada curaduría. Así, el revisitado relato hegemónico sobre el arte latinoamericano, fundado en estereotipos de latinoamericanidad, fue en los tres casos sustituido por la inserción de las obras en las dinámicas propias del contexto global.

Bibliografía

Amaral, Aracy (1978). “Introducción”, en *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917- 1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Beiguelman, Giselle (cur.) (2012). *Tecnofagias: ciência de ponta/ciência de garagem* (exposición realizada entre agosto y septiembre de 2012). San Pablo: Instituto Tomie Ohtake.

Brodbeck, Anna Katherine (2009). "A Third Way": *Information* (1970) and the International Exhibition of Contemporary Art from Latin America", en *Transnational Latin American Art from 1950 to the Present Day International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*. [Austin](#): University of Texas.

Buccellato, Laura (cur.) (2005). *Arte y Nuevas Tecnologías. Premio MAMBA-Fundación Telefónica 2004/2003/2002* (exposición realizada entre abril y julio de 2005). Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.

— (cur.) (2013). *Arte y Nuevas Tecnologías. Premio MAMBA-Fundación Telefónica 2012* (exposición realizada entre julio y septiembre de 2012). Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.

Giunta, Andrea (2000). "Arte latinoamericano y discursos curatoriales", en *Las relaciones curatoriales entre América Latina y Estados Unidos después de la Guerra Fría*. Berlín: Wissenschaftliche Verlag.

— (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.

Mariátegui, José Carlos (cur.) (2008). *Emergentes: Itinerancia Argentina / Brasil / Chile / Colombia / México / Perú* (exposición realizada entre junio y agosto de 2008). Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.

Mosquera, Gerardo (2010). *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit.

Oubiña, David (2005). "La alquimia tecnológica", en Buccellato, Laura (cur.). *Arte y Nuevas Tecnologías. Premio MAMBA-Fundación Telefónica 2004/2003/2002*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.

Pini, Ivonne (2010). "Reformulando relatos histórico- críticos en el arte de América Latina". *Revista ERRATA*, n° 2, pp. 62-84.

Rossi, Cristina (2014). "Arte latinoamericano. Entre proclamas y murmullos", en *Jornadas Internacionales Arte en el Sur 2014: "Latinoamérica y latinoamericanismo en la teoría y práctica visual"*. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ).

| Speranza, Graciela (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*.
Barcelona: Anagrama.