

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «FUTUROS ESPECULATIVOS DEL ARTE»

Artes electrónicas argentinas en el zaguán de la escena internacional: idearios de modernización y devenires institucionales oscilantes*

Jazmín Adler

Becaria doctoral

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Doctoranda en Teoría Comparada de las Artes

Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina)

Fecha de recepción: enero de 2017

Fecha de aceptación: abril de 2017

Fecha de publicación: junio de 2017

Resumen

Los cruces entre el arte, la ciencia y la tecnología se extienden en una escena vasta y relativamente indefinida, modulada por una serie de cualidades inherentes a sus prácticas en permanente tensión: a las revisitadas fricciones entre disciplinas, medios y metodologías disímiles que sus obras entran, e inevitablemente dificultan su clasificación, se añade la frecuente labor de artistas tendientes a incorporar saberes científicos y técnicos o bien a trabajar en conjunto con especialistas en otros campos disciplinares, con lo que se disuelven las fronteras entre la noción de obra de arte tradicional y los conceptos de máquina, dispositivo, aparato, artefacto y experimento. Estos atributos no solo obstaculizan el encasillamiento de aquellas producciones artísticas, sino que además desafían la concepción de obra física y objetual, estrictamente individual o colectiva, dos categorizaciones que aún dominan la historia, teoría y estética del arte contemporáneo.

* Este artículo devino del trabajo final realizado en el marco del seminario de doctorado «Tecnopoéticas latinoamericanas. Discusiones sobre arte, tecnología y política», dictado por la Dra. Claudia Kozak en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires durante el segundo semestre de 2014.

El presente artículo sostiene que en Argentina dicha complejidad se ve radicalizada por efecto de dos ejes de análisis designados como «identitario» e «institucional». El primero se encuentra asociado a los idearios de modernización que atravesaron la historia del arte, la ciencia y la tecnología argentinas, mientras que el segundo refiere a las lógicas particulares de crecimiento y expansión de las instituciones dedicadas a promover la confluencia del arte y la tecnología desde los años sesenta hasta el presente. Con el objetivo de señalar el modo en que ambos aspectos convergieron en determinadas iniciativas, se analiza una exhibición organizada en 2014 en el Centro Cultural General San Martín, espacio de gran visibilidad administrado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Luego de revisar los imaginarios de futuro e innovación que han signado el circuito local, así como los devenires institucionales oscilantes, el artículo delinea posibles estrategias destinadas a explorar idearios con cierta autonomía con respecto a la escena internacional, afines a los propios contextos de investigación y creación.

Palabras clave

artes electrónicas, exposiciones, imaginarios de modernización, instituciones, Latinoamérica

Argentinean electronic arts in the hallway of the international scene: modernisation imaginaries and oscillating institutional developments

Abstract

The crossroads between art, science and technology are extended extend into a vast and relatively undefined world, modulated by a series of qualities inherent to their practices in permanent tension: to the revisited frictions between dissimilar disciplines, media and methodologies entailed by these kinds of works, which inevitably make their classification difficult, one adds the frequent labour of artists who tend to incorporate scientific and technical knowhow, or even to work in conjunction with specialists from other fields of discipline, thereby dissolving the dividing lines between the notion of the traditional artwork and the concepts of machine, device, apparatus, artefact and experiment. These attributes not only hinder the categorization of artistic productions, but also challenge the conception of physical and conceptual works, strictly individual or collective, two categories that still dominate the history, theory and aesthetics of contemporary art.

This article argues that, in Argentina, this complexity is radicalised by two strands of analysis designated as “identity” and “institutional”. The former is associated with the imaginaries of modernisation that run through the history of Argentinean art, science and technology; the latter refers to the particular logics of growth and expansion of the institutions that have been promoting the confluence of art and technology from the seventies to the present day. In order to show the ways in which both aspects converged in certain initiatives, a 2014 exhibition at the San Martín Cultural Centre, a well-known institution managed by the Government of the City of Buenos Aires, is analysed. After reviewing the imaginings of the future and of innovation that have marked the local circuit, as well as the oscillating institutional developments, the article puts forward possible strategies for exploring imaginaries with a degree of autonomy with respect to the international scene, related to their own research and creation contexts.

Keywords

electronic arts, exhibitions, modernisation imaginings, institutions, Latin America

Zona de tensión I: entre medios, disciplinas y metodologías

A comienzos de los años ochenta, Dick Higgins (2001) reconocía que el concepto *Intermedia*, propuesto en 1965, continuaba encarnando una noción sugestiva para analizar aquellas obras surgidas de relaciones diversas entre medios preexistentes, desde *happenings* y *performances* hasta poesía sonora y concreta. Higgins destacaba la pertinencia del término porque el mismo conducía a preguntarse acerca de cómo los campos conocidos podían intersectarse en una nueva propuesta estética. Aquel interrogante hoy admite ser replicado para pensar la vastedad del territorio de las artes electrónicas¹ contemporáneas, ubicadas en el cruce de medios, disciplinas y metodologías disímiles. Aún cincuenta años después de la escritura del famoso ensayo de Higgins, estas prácticas se encuentran al acecho de clasificaciones propias. En este sentido, Geert Lovink (2007) definió las obras que incorporan tecnologías como formas en busca de su forma, no solo por los problemas que supone la reflexión sobre un campo erigido en la compleja imbricación arte-tecnología, sino porque incluso dichas prácticas no pueden ser definidas como una única entidad. De ahí nace el inconveniente de encontrar una categorización satisfactoria que permita englobar manifestaciones heterogéneas.

La dificultad emergida del intento de clasificación de las artes electrónicas se profundiza al considerar otros de sus rasgos principales vinculados a la confluencia disciplinaria que las caracteriza. Emplazadas entre la esfera artística y los ámbitos de la ciencia y la tecnología, sus producciones son a veces concebidas como obras de arte, mientras que en otros casos suelen ser descritas como máquinas, aparatos o experimentos, debido al foco puesto en las etapas de investigación, el predominio del devenir de la propuesta por sobre el objeto acabado y su proceso de ejecución guiado por sucesivas instancias de prueba y error. El carácter ambivalente de la obra tecnológica parece hacer eco de la distinción entre experiencia y experimento, nociones rastreadas por Giorgio Agamben (2001, pág. 13) a propósito de su estudio sobre la expropiación de la experiencia implícita en el proyecto de la ciencia moderna. El filósofo recuerda las palabras de Francis Bacon, quien asociaba la experiencia al encuentro espontáneo del fenómeno, como aquel que procura acertar el camino justo en plena oscuridad, y relacionaba el experimento con el encuentro resultante de una búsqueda intencionada, desarrollada en un sendero iluminado. Frente a las aseveraciones de Bacon,

Agamben subraya la anulación de la separación entre experiencia y conocimiento efectuada por la ciencia moderna; la experiencia fue concebida en tanto método para alcanzar el saber. La desconfianza hacia la selvática y laberíntica experiencia, fundada en la esperanza de encontrar el camino justo y sustentada en verdades fácticas, impulsó su sustitución por números que pudieran cuantificar los fenómenos de manera cierta y calculable, basados en verdades razonables.

Por un lado, las obras electrónicas se desarrollan en un terreno marcado por la concepción de experiencia –ligada a la noción tradicional acerca del quehacer artístico–, relacionada con la intuición, la exploración con distintos tipos de materiales y el desencadenamiento de un proceso creativo que no sigue de forma obligada programas preestablecidos que rigen y determinan la praxis. Por otro lado, se expanden en una dirección confinante con la noción de experimento forjada por la ciencia moderna. Dada la propia condición de las prácticas artísticas electrónicas, es recurrente que se encuentren sujetas a lógicas *maquínicas*, cuyas operaciones, llegado cierto punto, no admiten el error: si la obra no funciona, la experiencia estética no termina de ser desplegada. Por este motivo, los conocimientos envueltos en la praxis de los artistas que se desempeñan en el cruce entre el arte, la ciencia y la tecnología reúnen metodologías y saberes propios de otros campos disciplinares, como por ejemplo robótica, informática, física y biología. Asimismo, en numerosas oportunidades se conforman equipos interdisciplinarios integrados por artistas, ingenieros, neurocientíficos, biólogos y/o matemáticos, especialistas que trabajan colectivamente en las distintas instancias de los procesos de investigación y producción artística.

Es por ello que uno de los problemas centrales resulta de la exigencia de las artes electrónicas de tener que asombrar tanto a los curadores de arte contemporáneo como a los científicos (Lovink, 2007), quienes actúan en esferas diferenciadas, gobernados por códigos desemejantes. Algunos científicos presumen que los artistas no hacen más que aplicar tecnologías preexistentes y, en consecuencia, su trabajo no contribuye verdaderamente al avance de las investigaciones científicas y tecnológicas. En efecto, uno de los debates candentes que ha despertado notable interés durante los últimos años entre diversos críticos e historiadores indaga el lugar que las artes electrónicas ocupan en el mundo del arte contemporáneo, así como la naturaleza de las relaciones establecidas entre ambos campos.

1. Por artes electrónicas nos referimos a todas aquellas prácticas artísticas que hacen uso material, estético y conceptual de las tecnologías electrónicas y/o digitales en distintas instancias del proceso creativo. Se trata de una escena extendida, integrada por manifestaciones diversas, como instalaciones interactivas, entornos sensoriales, obras de realidad virtual, esculturas robóticas, prácticas locativas, investigaciones en el terreno del diseño paramétrico, impresión 3D, arte generativo, bioarte y vida artificial, entre otras. Aunque indudablemente el vídeo forma parte del campo de las artes electrónicas, no se incluye en nuestro análisis. Dadas sus propias lógicas de desarrollo, cierta legitimación dentro del campo del arte contemporáneo, su ingreso a las principales colecciones públicas y privadas del mundo y la prolifera reflexión teórica producida en torno a sus distintas prácticas, el videoarte, en sus diferentes expresiones, no responde a las hipótesis que serán propuestas para reflexionar sobre la conformación y los devenires del campo constituido por las obras arriba detalladas. Tampoco incluimos el arte sonoro ni la literatura electrónica, cuyas manifestaciones también acabaron conformando una suerte de nicho en el interior del territorio de las poéticas electrónicas. En síntesis, cuando el artículo acuña la noción de artes electrónicas, alude en definitiva a las poéticas derivadas de la tradición de las artes visuales.

Zona de tensión II: entre el arte contemporáneo y las prácticas científico-tecnológicas

Edward Shanken (2013) señaló que el crecimiento exponencial experimentado por el terreno del arte contemporáneo prevaeciente desde mediados de los años noventa ocurrió en paralelo a la expansión de las artes electrónicas. Sin embargo, a pesar de su concomitancia, ambos universos no suelen confluir. En este punto coincide Domenico Quaranta (2013) cuando retoma la teoría de Howard Becker para argumentar que en las décadas del sesenta y el setenta surgieron lenguajes artísticos que desafiaron los mundos del arte vigentes y, por consiguiente, acabaron relegando a sus artistas a un nicho apartado del ámbito del arte contemporáneo de entonces. Particularmente, entre los años sesenta y los noventa, fueron consolidándose nuevos sistemas de creación, distribución y crítica, así como programas educativos que permitieron transformar el antiguo nicho en un mundo del arte independiente, con sus propios códigos y convenciones. Más aún, hacia fines de la década del ochenta y principios del noventa comenzaron a crearse instituciones que poco a poco impulsarían la conformación de las artes electrónicas como un campo autónomo, sustentado en museos, festivales y congresos específicos, como el ZKM en Alemania, el InterCommunication Center en Tokyo, el Ars Electronica y el International Symposium on the Electronic Arts. En Estados Unidos, el impulso institucional fue bastante más lento que en Australia, Japón y Europa, hasta que hacia fines de los años noventa se creó la sustancial MIT Press, editorial clave para la publicación de libros especializados (Manovich, 2003; Quaranta, 2013). Además, desde los inicios de esa década, el Museo de Arte Moderno de San Francisco, The Walker Art Gallery en Minneapolis, y, en Nueva York, el Guggenheim, el Whitney Museum of American Art, el Museo de Arte Moderno y la Postmasters Gallery, comenzaron a apoyar y difundir las artes electrónicas.

No obstante, aún hoy el circuito de las bienales, ferias, museos e incluso programas universitarios dedicados al arte contemporáneo no suelen intersectarse con las diversas instituciones propias de las artes electrónicas. Por otra parte, su devenir histórico y la actividad de los artistas que se encuentran trabajando en este campo son asiduamente ignorados por los actores del ámbito del arte contemporáneo (y viceversa), muchas veces por un desconocimiento mutuo, combinado con el hermetismo de los criterios acuñados para pensar las obras contemporáneas. Uno de los argumentos fundamentales de Shanken (2013) es que esta desestimación deviene de la mate-

rialidad tecnológica de las obras. Esta impronta impediría a muchos críticos, historiadores, curadores y coleccionistas comprender las dimensiones conceptuales de estos trabajos y, por lo tanto, imposibilitaría conectarlos con las reflexiones encauzadas por el circuito del arte contemporáneo integrado por aquellas obras que no incorporan tecnologías de manera preeminente.

En suma, las relaciones entre el arte y la tecnología encarnan un territorio complejo fundado en la imbricación de disciplinas, medios y metodologías disímiles, el cruce entre ciencias humanas y exactas, y la participación de artistas, científicos y tecnólogos en trabajos que ponen en jaque la noción de obra rigurosamente individual o colectiva, y se encuentran inmersos en un campo aún joven, en pleno crecimiento y mutación, pero cuyas primeras manifestaciones se remontan a hace más de medio siglo,² un campo que ineludiblemente integra el mundo del arte contemporáneo, pero que al mismo tiempo ha ido demarcando una escena con lógicas propias.

Si observamos el escenario argentino, notamos que a las situaciones referidas en las líneas precedentes, se suman dos factores que extreman las tensiones de las prácticas que nos ocupan, conformando dos ejes de análisis que identificamos como «identitario» e «institucional». Mientras que el primero se encuentra suscrito a los diferentes imaginarios de modernización que han ido tejiendo las tramas del arte, la ciencia y la tecnología en Argentina, el segundo se asocia al dificultoso devenir de las iniciativas abocadas a promover las artes electrónicas en nuestro contexto.

Aspecto identitario: imaginarios de modernización

En el marco del proyecto de investigación «Arte contemporáneo de Ecuador» (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo), Gerardo Mosquera (2010) aseveró que la cultura de América Latina fue víctima de una neurosis identitaria iniciada en los años setenta del siglo xx, de la cual aún no se encuentra curada. La pregunta latinoamericana sobre quiénes somos ha emergido de una serie de causas específicas propias de la historia de la región, como los múltiples componentes de su etnogénesis, los complejos procesos de acriollamiento e hibridación, la presencia de grandes grupos indígenas no integrados y el enorme flujo migratorio mantenido durante todo el siglo xx (Mosquera, 2010, pág. 124). Una de sus hipótesis principales sugiere que esta neurosis ha expresado sus síntomas en el terreno de las artes plás-

2. Cabe destacar la problemática envuelta en cualquier intento de ubicar cronológicamente las «primeras» prácticas localizadas en la intersección del arte, la ciencia y la tecnología. Si consideramos determinados proyectos artísticos y científicos como, por ejemplo, las creaciones de Leonardo Da Vinci, es evidente que las primeras manifestaciones que imbricaron estas tres esferas son anteriores al surgimiento de ciertas tecnologías contemporáneas, como la computadora y el vídeo, e incluso previas a la invención de la fotografía y el cine. De todos modos, aquí nos referimos a la aparición de las primeras obras que en el siglo xx, posteriormente a las exploraciones encauzadas por los artistas de vanguardia (Naum Gabo, Vladimir Tatlin, Luigi Russolo, Marcel Duchamp, László Moholy-Nagy, entre otros), comenzaron de forma sistemática a investigar las posibilidades artísticas de los medios tecnológicos (Ben Laposky, Nicolas Schöffer, Zdeněk Pešánek, Gyula Kosice, Lucio Fontana, Michael Noll, Wen-Ying Tsai, Nam June Paik y los artistas nucleados en torno a EAT, solo por mencionar algunos).

ticas y ha jugado de rebote a través de la apropiación de tendencias hegemónicas provenientes del Norte.

La neurosis de identidad analizada por Mosquera resuena en la idea de cultura de mezcla (Sarlo, 2007), la cual parece haber moldeado la compleja identidad de nuestro país. Es sabido, por ejemplo, que para los festejos del Centenario, Buenos Aires se había transformado radicalmente a nivel urbano y tecnológico (Alonso, 2009). La ciudad fue entonces calificada como la París de América, denominación generalizada incluso más de un siglo antes de la expansión de los fenómenos estudiados por Mosquera. Esta concepción reverberó en distintos ámbitos de la cultura; con un pie en las tradiciones locales y otro en las coyunturas extranjeras, la identidad argentina adoptó un doble cariz fundado en un constante pivote entre componentes rioplatenses e influencias europeas. La querrela entre tendencias vernáculas y extranjerizantes modeló nuestros imaginarios de modernización. En muchas ocasiones, la repetición mimética de realidades exógenas y la implantación de paradigmas ajenos como medios de legitimación de las propuestas locales han sido —y continúan siendo— hábitos recurrentes a la hora de concebir la escena local.

En el plano específico de la conformación y el desarrollo de las políticas de ciencia, tecnología e innovación en Argentina, se hacen ostensibles las fricciones entre dos estrategias dispares que han ido alternándose en distintos períodos, especialmente desde mediados del siglo xx: por un lado, estrategias político-tecnológicas que tienden a disminuir el papel regulacionista del Estado y favorecen la importación de la tecnología, la cual entienden como una vía necesaria y eficaz para contribuir al proceso de modernización; por otro lado, programas caracterizados por un mayor nivel de intervencionismo estatal en los distintos sectores de la economía, mediante la creación de instituciones tendientes a promover, regular y solventar el desarrollo tecnológico. A pesar de los intentos de conciliar los recursos y conocimientos heredados, la producción e investigación científica y tecnológica en Argentina estuvo marcada por la frecuente ausencia de políticas públicas potentes de mediano o largo plazo, en parte causadas por las continuas crisis políticas y económicas, así como por la propensión hacia la «asimilación», la «copia» o el «trasplante» (Hurtado, 2010, pág. 21).

En el ámbito artístico, se reitera un esquema semejante. El interrogante acerca de la identidad del arte argentino constituyó uno de los tópicos que signaron la actividad plástica de los artistas, sobre todo durante buena parte del siglo pasado, y desempeñó un rol central en los debates críticos e historiográficos acerca del arte de esta etapa. Mientras que algunos artistas se vieron influidos por los códigos, estéticas y enseñanzas europeas, otros optaron por elaborar

lenguajes artísticos propios y defendieron la consolidación de una tradición local, aunque en la mayoría de los casos los fusionaron con elementos proporcionados por los movimientos provenientes del Viejo Mundo. La omnipresencia de las relaciones que mantuvo el ámbito de las artes plásticas argentinas con el extranjero se evidencia desde los inicios del siglo xx en los viajes de formación de artistas como Emilio Pettoruti y Xul Solar, figuras protagónicas en la conformación de las vanguardias rioplatenses. Más adelante, se advierte en la internacionalización de la obra de Gyula Kosice y Marta Minujín,³ quienes, radicados en Argentina, han alimentado fructíferas relaciones con otros países a través de trabajos y muestras realizadas afuera, al punto de que el carácter pionero de su producción artística ha sido internacionalmente reconocido. Asimismo, debemos destacar el desempeño simultáneo de Lucio Fontana y Julio Le Parc en Europa y Argentina. Tras estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes y después de haberse establecido en el extranjero, ambos sostuvieron vínculos frecuentes con el país. La constante apertura argentina hacia la influencia extranjera consolidó un campo artístico repetidamente convocado por la noción de «internacionalismo» (Giunta, 2008), en ciertas fases preocupado por adscribirse a la escena del arte moderno mundial y, en otras, preocupado por incluir sus propios programas en el marco internacional.

Si por artes electrónicas comprendemos un conjunto de prácticas que ponen de manifiesto la intersección entre el arte y la técnica, es preciso que el análisis de los rasgos adquiridos por las relaciones entre ambas esferas considere el modo en que confluyen las tensiones heredadas de la historia de la ciencia y la tecnología en Argentina con aquellas provenientes de la conformación y el desarrollo del campo artístico. Al sostener que tanto el arte como la tecnología pueden ser entendidos como regímenes de experimentación de lo sensible, Claudia Kozak (2012, 2014) reformuló la teoría del reparto de lo sensible de Jacques Rancière (2014), cuyas formas, según el autor, «estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción en el sentido de la comunidad» (Rancière, 2014, pág. 22). De esta manera, al reparto de lo estético se le atribuye una politicidad de lo sensible. La relación entre estética y política se plantearía entonces en la repartición de lo sensible compartido por la comunidad, distribución que, de acuerdo con Kozak, acabaría delineando el modo en que arte y técnica, concebidos como regímenes de experimentación de lo sensible, son percibidos como tales. La consideración del aspecto político de la tecnología permite evitar considerar las artes electrónicas como prácticas imparciales que casualmente utilizan tecnologías en tanto instrumentos y herramientas para la creación, posición tecnologista

3. Nacido en la actual Eslovaquia y radicado en Argentina a los cuatro años de edad, Gyula Kosice es reconocido como uno de los primeros artistas del mundo que trabajó con luces de neón, además de haber experimentado con materiales no convencionales, como agua y plexiglás. Además, desde los años cuarenta desarrolló obras que proponían la participación activa del espectador, dos décadas antes de que muchos artistas comenzaran a investigar el terreno del arte participativo. Por su parte, Marta Minujín fue pionera en la exploración del circuito cerrado de televisión, la realización de *happenings* «tecnológicos» y otras manifestaciones que expandieron el campo artístico.

que conduce a aceptar pasivamente el proyecto técnico como un mandato indiscutible (Schmucler, 1996).

Los imaginarios de modernización en Argentina fueron modulados por una doble tendencia que, de forma simultánea, «intersectó modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia» (Sarlo, 2007, pág. 15). Entre impulsos progresistas, intentos de consolidación de la industria local, desarrollos de lenguajes artísticos vernáculos, modos diversos de incorporación de la técnica e influencias persistentes de los modelos europeos primero y estadounidenses después, el país se ha visto surcado por concepciones poéticas y políticas ambivalentes. La utopía encarnada por una idea de Argentina como ícono de nación moderna, forjada hacia fines del siglo XIX y continuada durante la centuria siguiente, tendió a configurar la esfera tecnológica como un dominio universal, ejecutada por hombres asimismo universales, evitando problematizar los significados locales de los medios, instrumentos y herramientas comprometidos. Este proceso redundó en la disposición de un campo integrado por obras que, aunque cruzan arte y técnica, asiduamente perpetúan los instaurados imaginarios utópicos del siglo pasado, fundados en idearios de progreso en cuyo seno las características propias de nuestro contexto suelen ser ignoradas o bien tienden a ser inscritas en líneas discursivas derivadas de otras realidades. Hoy, el campo de las artes electrónicas expresa una inclinación hacia la concepción de la tecnología como entidad neutral sin cuestionarla.

A continuación, revisamos un caso paradigmático que permite analizar los idearios de modernización imperantes en el campo constituido por los cruces contemporáneos entre el arte y la tecnología, el modo en que dichos imaginarios han guiado el impulso de determinados proyectos institucionales y los obstáculos que han enfrentado para sostener sus iniciativas a lo largo del tiempo.

Estudio de caso: Bill Vorn / Leo Nuñez

Hacia finales de 2014, durante el Noviembre Electrónico,⁴ el Centro Cultural General San Martín (CCGSM) presentó las instalaciones robóticas *Hysterical Machines* y *Mega Hysterical Machine*,⁵ ambas realizadas por el consagrado artista canadiense Bill Vorn. Las obras consistían en grandes robots colgados del techo, integrados por cuerpos esféricos y provistos de válvulas neumáticas que posibilitaban el movimiento de ocho brazos de aluminio, cuyos extremos se encontraban rematados por luces puntuales. Al detectar los estímulos

generados por el público a través de sensores ultrasónicos, los robots reaccionaban moviendo sus brazos en diferentes direcciones, dirigían luces hacia distintos puntos del espacio de exhibición y amplificaban sonidos desencadenados por el comportamiento de las piezas. *Hysterical Machines* resultó de un proyecto desarrollado en los años noventa, mientras que el mega robot fue creado en 2010. Este último posee ocho veces el tamaño y peso de las máquinas histéricas y es descrito como un enorme robot que solo ha sido presentado en grandes escenarios. Ambas obras, ubicadas en una amplia sala del centro cultural, fueron las protagonistas del evento.

El espacio oscuro, las luces de colores, el ambiente extremadamente frío debido a los potentes equipos de aire acondicionado, el entorno brumoso provocado por máquinas de humo y los sonidos intensos generados por la reacción de las máquinas histéricas a la presencia del público, marcaban el contrapunto de *Elevaciones*,⁶ instalación robótica creada por el artista argentino Leo Nuñez y emplazada en el vestíbulo que antecede a aquella sala. La obra de Nuñez estaba compuesta por una serie de criaturas robóticas también colgadas del techo, cada una integrada por una estructura de madera recubierta por largas tiras de papel. *Elevaciones* se basa en los comportamientos de los mercados y las bandadas, dos casos en los cuales la suma de las conductas individuales sencillas generan otras más complejas. Aquí, la altura alcanzada por cada robot era determinada por la relación con sus vecinos, según conductas colectivas con características emergentes. Todos los robots estaban conformados por un sistema mecánico que viabilizaba la movilidad y un software de autoorganización encargado de controlar la comunicación entre las criaturas.

La exhibición de ambas instalaciones contiguas condensaba dos imaginarios de modernización en tensión en el contexto de las artes electrónicas argentinas. Por un lado, los efectos lumínicos y los movimientos automatizados, veloces y desconcertantes de las máquinas realizadas por uno de los exponentes del arte robótico internacional, enaltecidas como significantes de evolución y perfeccionamiento artístico y tecnológico, es decir, como componentes icónicos del carácter próspero de la cultura local. Por otro lado, una obra producida en Buenos Aires a partir de materiales sencillos, en función de una estética *low-tech* contrastante con los materiales empleados por los dispositivos de Vorn. Lo cierto es que los espacios dispares destinados a cada una de las instalaciones, así como el lugar protagónico dedicado a la obra de Vorn en el conjunto de la programación del evento, hizo que *Elevaciones* acabara siendo presentada literal y simbólicamente *en –y como– el zaguán de Hysterical Machines*.

4. Noviembre Electrónico es un evento desarrollado desde 2012 por el Centro Cultural General San Martín, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Fue ideado con el objetivo de difundir el cruce entre el arte y la tecnología en Argentina, a través de exhibiciones, *workshops*, conferencias y espectáculos. La edición de 2014 tuvo lugar entre el 13 y el 23 de noviembre.

5. Registro de las obras en el espacio de exhibición disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=OY3V4oSJJpU>>. [Fecha de consulta: 17 de enero de 2017].

6. Registro de la obra en el espacio de exhibición disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=EKNzVxQVJbc>>. [Fecha de consulta: 17 de enero de 2017].

Aspecto institucional: devenires oscilantes

Los imaginarios de modernización penetran en las instituciones, de manera simultánea a cómo estas últimas construyen modos específicos de sentir y pensar las prácticas artísticas electrónicas o bien recuperando la expresión de Carl Mitcham (1989, pág. 14), determinadas «formas de ser-con la tecnología». Así, las instituciones se ven atravesadas por una racionalidad y sensibilidad técnica que se proyecta en sus programas y deja entrever una cierta concepción sobre lo técnico que no se limita a la definición instrumental de la noción. Por el contrario, traza un mapa complejo en el que se imbrican herramientas, operaciones y saberes, pero también personas que hacen uso de ellos, e instituciones en las cuales los individuos participan activamente timoneando sus líneas de gestión.

La glorificación de la obra de Vorn no parecía responder a una perspectiva crítica con respecto a las implicancias del cruce entre el arte y la tecnología en el medio local, ni a su exhibición en un espacio como el CCGSM, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Si consideramos que en la ciudad prácticamente no existen espacios dedicados de forma exclusiva a la difusión de las artes electrónicas, ni suficientes puntos de encuentro de este tipo, aspectos sobre los cuales volveremos más adelante, resulta indudable que Noviembre Electrónico supone una iniciativa plenamente valiosa. Asimismo, cabe destacar la intención de acoger actividades innovadoras, como el *workshop* de estructuras paramétricas o el encuentro consagrado a la impresión tridimensional, llamado «Interacción 3D». No obstante, Noviembre Electrónico es definido por la agenda cultural publicada por el gobierno como un espacio de convergencia de artistas, realizadores, diseñadores, desarrolladores y pensadores de la cultura digital, las artes electrónicas y multimedia, descripción que enfatiza el encuentro de actores diversos dentro del campo de la cultura digital, pero no los ejes conceptuales articuladores de dicha concurrencia.

No es la primera vez que el CCGSM alberga iniciativas que apuntan a promover el terreno de las artes electrónicas. Al igual que el Centro Cultural Rojas, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y el Centro Cultural Recoleta, el CCGSM fue escenario de diversos eventos que desde los años ochenta continuaron con el impulso iniciado en las décadas precedentes por el Instituto Di Tella y el posterior Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dos instituciones que constituyeron hitos en el devenir del arte contemporáneo latinoamericano en general y, concretamente, en la exploración de las posibilidades artísticas ofrecidas por las tecnologías. Con la vuelta de la democracia, el

CCGSM exhibió nuevas realizaciones audiovisuales experimentales y exposiciones de videocreación (Garavelli, 2014). En 1990, llevó a cabo las Primeras Jornadas de Teoría y Estética del Video Argentino, organizadas por Graciela Taquini y la Sociedad Argentina de Videastas. Más adelante, inauguró *Flash 2k*, exposición y competencia que comprendió videoarte y presentaciones de DJ, *Arte en Progresión*, encuentro sobre arte y tecnología curado por Taquini, en el que se incluyeron obras de diversos artistas latinoamericanos, y *Cultura y Media*, evento también curado por ella y organizado anualmente entre 2006 y 2010, que abordó el uso creativo de las nuevas tecnologías a través de videoinstalaciones, mesas redondas y talleres, entre otras propuestas.

Aquellas iniciativas del CCGSM, diseminadas a lo largo de un período de veinticinco años, ejemplifican la dificultad que las instituciones dedicadas a promover la enseñanza, intercambio, producción, exhibición y reflexión de las artes electrónicas han afrontado en Argentina, limitando la perdurabilidad de sus proyectos. De esta manera, el crecimiento y expansión de las instituciones parece responder a una lógica alternativa al desarrollo continuo y lineal: ante determinadas circunstancias políticas, económicas y socioculturales acaecidas durante las últimas décadas, emprendimientos de gran envergadura han quedado truncados. Así lo anticiparon el cierre del Instituto Di Tella provocado por la dictadura de Onganía,⁷ y posteriormente la disgregación de las actividades interdisciplinarias del CAyC. Los inconvenientes para sostenerse en el tiempo que ambos casos anuncian, claro que allí en parte generados por inadmisibles causas políticas incomparables con los posteriores contextos democráticos, preludian un esquema que luego tenderá a reiterarse, resultante de iniciativas institucionales que afloran, irradian, comienzan a repercutir en el medio y en un momento determinado son desarticuladas. Este tipo de lógica, que podría ser designada como crecimiento por estallido, anticipa subsiguientes devenires oscilantes que han ido tambaleando hasta nuestros días. Ejemplo de ello es el Espacio Fundación Telefónica, cuyo cambio de gestión en 2013 desplazó su interés de la intersección entre el arte, la ciencia y la tecnología hacia temáticas asociadas a la educación, la innovación y el impacto tecnológico en la contemporaneidad. Otro caso clave es el Centro Cultural de España en Buenos Aires (ex ICI), institución que sufrió notables recortes en su programación a partir de la crisis económica española.

En consecuencia, a pesar del lugar que ocupa el campo de las artes electrónicas locales en la escena latinoamericana,⁸ Argentina entraña una coyuntura peculiar. Aunque se encuentra considerable-

7. Marta Traba (1973) explica que el cierre del Instituto Di Tella respondió a causas complejas, como las presiones políticas de la dictadura militar de Onganía, pero también la oposición de la izquierda frente al apoyo proporcionado por las fundaciones Rockefeller y Ford. Asimismo, Traba destaca la pérdida de apoyo financiero de la empresa Siam Di Tella, rescatada de la bancarrota por el gobierno.

8. El protagonismo de Argentina, México y Brasil en la escena latinoamericana ha sido detenidamente estudiado por José-Carlos Mariátegui en el marco de Alta Tecnología Andina (ATA). Aquí nos basamos en algunas de sus conclusiones, aunque tenemos en cuenta que, debido a que las mismas fueron publicadas hace más de diez años, el panorama delineado pudo haber sufrido algunas modificaciones. La investigación completa se encuentra publicada en: J.C. Mariátegui; J. Villacorta (2004)

mente bien posicionada en comparación con otros países vecinos, aún no ha logrado gestionar políticas gubernamentales significativas y proyectos corporativos capaces de sostenerse en el tiempo, no solo como los acometidos por ciertos países centrales como Canadá, Estados Unidos, Alemania, Holanda, Francia y Australia, cuyas realidades a menudo distan de las nuestras, sino también como aquellos que México y Brasil han conseguido encauzar.

Últimas consideraciones: la irrupción de lo nuevo en la escena local

El análisis de los imaginarios de modernización, en conjunto con las lógicas institucionales que han profundizado en nuestro ámbito la complejidad inherente a las artes electrónicas, apunta a desnaturalizar determinados modelos de pensamiento y acción que han marcado el cruce entre el arte, la ciencia y tecnología en Argentina. Así, es posible estudiar las distintas concepciones sobre el fenómeno técnico que habitan tanto en las prácticas artísticas tecnológicas como en las instituciones que las promueven. Este último punto adquiere un carácter fundamental, debido a que permite bucear en los modos en que los imaginarios de modernización son asumidos por los programas institucionales, al tiempo que estos últimos contribuyen a la conformación de dichos idearios, un aspecto que aún no ha sido suficientemente inquirido.

La desnaturalización de la construcción del pensamiento técnico, y su relación con la esfera artística, coincide con las reflexiones de José Luis Brea (2002), quien, al considerar que el pensamiento técnico es el afloramiento de un orden de cosas cerrado, sugirió que el arte nace de la relación de insumisión entre el pensamiento y la técnica. De esta manera, se logra desarticular el «asentamiento epocal de un orden de las cosas» (Brea, 2002, pág. 124) y evidenciar su aspecto arbitrario. Desde el momento en que se visibiliza la tensión entre el orden de las cosas y los discursos construidos en torno a esas disposiciones contingentes, el pensamiento llega a expresarse como apertura de mundos.

Nos interesan las nociones de apertura y creación de mundo porque orienta al final de nuestro recorrido a lanzar interrogantes sobre la noción de lo nuevo que acuñamos, particularmente qué significa lo nuevo en el contexto local y qué tipos de prácticas encarnarían la verdadera novedad. Por lo pronto, la irrupción de lo nuevo requeriría lograr socavar la sobrevaluada grandilocuencia expresada en las tecnologías implicadas, anclada en viejos imaginarios técnicos que continúan concibiendo al artista como un mero operador de botones (Machado, 2000) y hoy ya deberían ser dislocados. Para ello, la misión de las universidades, museos, centros culturales y otros espacios destinados a la difusión de estas prácticas artísticas adquiere un papel cardinal. Como resultado de los procesos implícitos en el aspecto identitario y el factor institucional que hemos propuesto, la indagación

e impulso de un lenguaje artístico tecnológico propio ha sido considerablemente limitado. Por lo tanto, aunque el país se ha convertido en el escenario de diversos artistas que se encuentran experimentando las posibilidades ofrecidas por las tecnologías, todavía no se ha fomentado suficiente reflexión crítica sobre la producción local.

Si durante las últimas décadas los imaginarios de modernización, cimentados sobre la identidad esquizofrénica anteriormente interpelada, impregnaron las políticas institucionales, será preciso que, entrados ya en el siglo XXI, sus plataformas procuren encarar una dirección diferente, mediante la implementación de programas que deconstruyan los idearios instaurados y sondeen imaginarios afines a nuestros entornos de investigación y creación. Para ello, es indispensable que propicien una praxis que no solo se atenga a la frecuente demostración de determinados sucesos históricos y políticos atravesados por la región, o al trabajo con baja tecnología desmantelando y reciclando dispositivos tecnológicos, sino que delimite nuevas tácticas para pensar la condición latinoamericana. Una vía significativa hacia esta meta consiste en consolidar un discurso que asuma la realidad local, pero que evite ubicar las tecnologías utilizadas en el centro de la propuesta artística; un discurso que pueda hacer uso de ellas de un modo pertinente, en consonancia con los conceptos desarrollados por las obras, a través de la exploración de las relaciones posibles entre los materiales, formas, dispositivos y búsquedas conceptuales que guían el proceso creativo. Esta alternativa reclama reconocer y ahondar en las zonas de tensión entre disciplinas, medios, soportes y metodologías que habitan las poéticas electrónicas en tanto rasgos distintivos de su quehacer. Asimismo, exige levantar las fronteras que continúan proyectando estas prácticas separadas del terreno del arte contemporáneo a causa del mero hecho de involucrar tecnologías. Por otra parte, demanda el impulso de un pensamiento crítico sobre la posición regional que no recaiga instantáneamente en una toma de posición concentrada en tematizar la fisonomía latinoamericana de las propuestas como la única estrategia posible para concebir la latinoamericanidad, aspecto que, a fin de cuentas, acaba profundizando la confrontación entre la creatividad periférica y la producción de los países centrales.

Simultáneamente al emprendimiento de aquellas tareas, los programas institucionales deben abocarse a la investigación de las características específicas de las obras que imbrican el arte, la ciencia y la tecnología, y comprender el carácter extensivo de su actividad como un fructífero espacio de potencia. En correspondencia con las reflexiones en torno a la transformación cultural y ontológica comprometida en la sustitución de la alotecnología por una homeotecnología, un pensamiento de la polivalencia y la multiplicidades (Sloterdijk, 2003, pág. 28), la honda exploración de las cualidades de las artes electrónicas llama a quebrar las clasificaciones limitantes, todavía basadas en los binarismos obra de arte-máquina, objeto-proceso, artista-científico, inspiración-investigación. Despojados de paradigmas fundados en categorizaciones restrictivas, las zonas de

indeterminación pueden encarnar verdaderos espacios de potencia. Finalmente, un primer paso imperioso de cara a este objetivo radicará en examinar las modalidades en que los nuevos espacios pueden efectivamente desplegar su potencia, aun cuando los imaginarios de nuestros tiempos se encuentran asociados de manera indefectible a la expansión tecnológica propia del capitalismo globalizado.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2001). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALONSO, R. (2009). *El futuro ya no es lo que era: Imaginarios de futuro en Argentina 1910-2010*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- BREA, J.L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* [en línea]. Salamanca: CASA (Centro de Arte de Salamanca). [Fecha de consulta: 18 de julio de 2015]. <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=8>
- GARAVELLI, C. (2014). *Vídeo experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica*. Buenos Aires: Eduntref.
- GIUNTA, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- HIGGINS, D. (2001). «Intermedia» [artículo en línea]. *Leonardo*. Vol. 32, n.º 1, págs. 49-54. <<https://doi.org/10.1162/002409401300052514>>
- HURTADO, D. (2010). *La ciencia argentina. Un proyecto inconcluso: 1930-2000*. Buenos Aires: Edhasa.
- KOZAK, C. (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- KOZAK, C. (comp.) (2014). *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*. Paraná: Editorial Fundación La Hendija.
- LOVINK, G. (2007). «New Media: In Search of The Cool Obscure» [en línea]. [Fecha de consulta: 4 de agosto de 2015]. <<http://bampfa.berkeley.edu/media/lovink.mp4>>
- MACHADO, A. (2000). *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- MANOVICH, L. (2003). «New Media from Borges to HTML». N. WARDRIP-FRUIIN Y N. MONFORT, *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press.
- MITCHAM, C. (1989). «Tres modos de ser-con la tecnología». *Anthropos*. N.os 94-95, págs. 13-26.
- MARIÁTEGUI, J. C.; VILLACORTA, J. (2004). «Insular Areas of Media Creativity in Latin America. Initial findings on art, science and technology in groups and non-represented areas of Latin America» [en línea]. *Alta Tecnología Andina*. [Fecha de consulta: 3 de agosto de 2015]. <http://oldsite.ata.org.pe/pdf/ATAInsular_areas.pdf>
- MOSQUERA, G. (2010). *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit.
- QUARANTA, D. (2013). *Beyond New Media Art*. Brescia: Link.
- RANCIÈRE, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SARLO, B. (2007). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SCHMUCLER, H. (1996). «Apuntes sobre el tecnologismo o la voluntad de no querer» [artículo en línea]. *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. N.º 1. [Fecha de consulta: 28 de octubre de 2015]. <<http://www.revista-arteefacto.com.ar>>
- SHANKEN, E. (2013). *Inventar el futuro. Arte, electricidad, nuevos medios*. Nueva York: Departamento de Ficción.
- SLOTERDIJK, P. (2003). «El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica» [artículo en línea]. *Laguna*. N.º 14, págs. 9-22.
- TRABA, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.

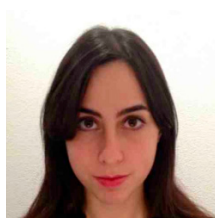
Cita recomendada

ADLER, J. (2017). «Artes electrónicas argentinas en el zaguán de la escena internacional: idearios de modernización y devenires institucionales oscilantes». En: Vanina HOFMAN y Pau ALSINA (coords.). «Futuros especulativos del arte». *Artnodes*. N.º 19, págs. 37-46. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i19.3110>>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV

**Jazmín Adler**

Becaria doctoral

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Doctoranda en Teoría Comparada de las Artes

Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina)

jazminadler@gmail.com

Maestría en Artes Electrónicas

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Sede Centro Cultural Borges

Viamonte 525, 3º piso

(Pabellón de las Naciones)

Jazmín Adler es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), doctoranda en Teoría Comparada de las Artes en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Asimismo, es miembro del colectivo Ludió: exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas de la Universidad de Buenos Aires. Es docente de Historia de las artes electrónicas y Teoría y estética del arte interactivo en la maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (UNTREF), y profesora adjunta en la Universidad Maimónides. Durante los últimos años, ha trabajado en la curaduría de diversas muestras de artes electrónicas en museos, galerías y ferias de arte contemporáneo, entre ellas «Tecnopoéticas» (Museo de Arte Contemporáneo, Santa Fe), «Mecánicas de Pensamiento: obras en proceso» (Museo Castagnino, Rosario), «Visceral» (Panal, Buenos Aires), «Sincronías en abismo» (Buenos Aires Photo, 2015), «Gabriel Rud/Colonias» (Espacio Pla, Buenos Aires) y «Oscilante» (Buenos Aires Photo, 2016). Desde 2014 forma parte del equipo curatorial de Encuentro Fase – Arte + Ciencia + Tecnología (Centro Cultural Recoleta).