

Arte low-tech: una propuesta heterocrónica

Nadia Martin

Boletín de Arte (N.º 18), e005, septiembre 2018. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e005>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# ARTE *LOW-TECH*. UNA PROPUESTA HETEROCRÓNICA

## LOW-TECH ART: AN HETEROCHRONIC PROPOSAL

**Nadia Martin**

[martin.nadia@gmail.com](mailto:martin.nadia@gmail.com)

Universidad Nacional de Tres de Febrero  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas (CONICET). Argentina

Recibido: 9/3/2018

Aceptado: 21/6/2018

### RESUMEN

La preocupación por la identidad cultural en el diálogo entre lo vernáculo y lo extranjerizante, lejos de ser una cuestión clausurada en los programas artísticos e historiográficos del siglo XX, plantea desafíos que se renuevan en la agenda multiculturalista del arte global. El presente trabajo retoma esta problemática para el terreno, aún poco indagado, del arte *low-tech*. Como parte de una etapa de investigación todavía exploratoria, se ensaya una estrategia de lectura heterocrónica del campo, con el fin de rescatar algunas fibras temporales (vinculadas a un imaginario técnico-científico local de larga data) que tienen el potencial de organizar una perspectiva localizada del fenómeno. El objetivo es ampliar el horizonte desviacional con el que generalmente se caracterizan las estrategias estéticas *low-tech*, para descubrir en ellas la presencia de memorias descentradas.

### PALABRAS CLAVE

Arte; tecnología; contemporaneidad; anacronismo; memoria

### ABSTRACT

The concern about cultural identity in the dialogue between the vernacular and the foreign, far from being a closed issue in the artistic and historiographic programs in the 20<sup>th</sup> century, poses challenges that are renewed in the multiculturalist agenda of global art. In the framework of an exploratory phase of research, a heterochronic reading strategy of the field is tested in order to rescue some temporary lines (linked to a long-standing and local technical-scientific imaginary) that have the potential to organize a localized perspective of the phenomenon. The objective is to expand the deviant horizon with which low-tech aesthetic strategies are generally characterized, in order to discover in them the presence of off-center memories.

### KEYWORDS

Art; technology; contemporaneity; anachronism; memory



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

En las últimas décadas, las expresiones estéticas del sur ingresaron al sistema global de encuentros y de eventos artísticos, estimuladas en gran parte por los nuevos movimientos historiográficos y por las propuestas descoloniales que desde los años ochenta se embarcaron en la deconstrucción crítica del modernismo para redescubrir tradiciones, otredades y alternativas al proyecto hegemónico occidental. Sin embargo, la presencia del arte latinoamericano pareciera responder más a un intento por cumplir con la cuota políticamente correcta de *reconocimiento* de la otredad que exige la agenda multiculturalista, que a una verdadera integración desentendida de la marca identitaria.

La pregunta por la identidad latinoamericana atravesó no solo las propuestas programáticas de importantes movimientos artísticos locales y regionales del siglo XX, sino también las producciones críticas en el campo historiográfico y curatorial. Las estrategias de devoración, hibridación, inversión, reapropiación y desvío, desplegadas desde esta periferia para sintetizar de forma selectiva e intencionada el choque cultural con los centros estéticos y epistemológicos, han sido ampliamente estudiadas.<sup>1</sup> No obstante, son escasos los intentos de analizar estas fricciones atendiendo a su especificidad en el campo del arte tecnológico contemporáneo.<sup>2</sup>

Una de estas tentativas consistió en identificar la condición *low-tech* relativamente extendida en la región. Se trata del desarrollo de una estética atravesada por el uso de materiales tecnológicos de fácil acceso, cuando no obsoletos o desechados, que explora la *caja negra* (Flusser, 1990) de los dispositivos, subvirtiendo la función para la que fueron concebidos. Esta línea de trabajo se resistiría a reproducir los imaginarios tecnológicos hegemónicos por medio de «políticas del desvío ligadas a una desinstrumentalización del fenómeno técnico occidental» (Kozak, 2014, p. 10), es decir, a través de «prácticas que desmantelan» (Donoso & Montero Peña, 2014, p. 141) los sistemas ideológicos inscriptos en las mismas tecnologías que utilizan. Partiendo del reconocimiento de que este carácter *bajo* de ciertas producciones locales resulta un modo de expresión situada, la propuesta del trabajo es redescubrir nuevas líneas de inscripción histórica del fenómeno. Así, el proyecto heterocrónico que aquí se ensaya rastrea algunas fibras temporales poco exploradas, provenientes de los inicios del proyecto modernizador local, que sellaron en la sensibilidad vernácula un modo de imaginación técnica fuertemente asociada a lo maravilloso, a lo fantástico, a la creencia en la posibilidad de concreción inminente de lo imposible. Esta lectura de lo *low-tech*, más que enfatizar su dimensión marginal (imitativa) o desviacional (subvertiva), reconoce un elemento descentrado (autónomo) respecto de los imaginarios éticos y estéticos extranjerizantes.

### ARTE LOW-TECH

Si se toma en cuenta que todo instrumental tecnológico, con sus formas sociales de apropiación y de uso, modaliza el intercambio discursivo y deja huellas específicas sobre las superficies significantes, es posible distinguir que las obras tecnológicas involucran (como soporte, pero también como materia expresiva y conceptual) un sistema ideológico que (asuman o no) opera en ellas. Al respecto, Rodrigo Alonso advierte:

La base sociopolítica de las tecnologías contemporáneas se despliega incluso en sus manifestaciones estéticas, induce valores y sentidos que laten al interior de las producciones y de las prácticas artísticas tecnológicas. El artista debe aprender a lidiar con ella si no quiere transformarse en el cómplice involuntario [...] del sistema en el que inevitablemente está inmerso, a pesar de sus esfuerzos por separarse de él. La carga tecnológica de una pieza de arte electrónico conlleva unas valoraciones sobre el mundo actual, su cartografía geopolítica y sus dimensiones de poder, que no pueden pasarse por alto. Éstas aparecen con más evidencia cuando la tecnología se enarbola como protagonista (2015, p. 6).

En la misma dirección, se observa en *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2012), de Claudia Kozak, que una suerte de *mesianismo* tecnológico McLuhaniano tiñe las obras tecnológicas contemporáneas y renueva en ellas la idea de un salto cualitativo en el procesamiento

1 Algunos de los mayores aportes sobre la tensión entre lo vernáculo y lo extranjerizante en el campo artístico y cultural se pueden consultar en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (1998), Andrea Giunta (1996, 2001, 2014), Gerardo Mosquera (2010), entre otros.

2 Valiosos aportes a la temática se encuentran en los textos de Claudia Kozak (2012, 2014), Rodrigo Alonso (2015) y Jazmín Adler (2017).

de la información y la promesa de una comunicación cada vez más ampliada y participativa. Pero teniendo en cuenta el concepto de *poética tecnológica* acuñado por Arlindo Machado (2000), como aquel que se refiere a toda práctica artística que se compromete explícitamente con el entorno tecnológico de su época —en tanto medio y objeto de experimentación, de expresión y de reflexión—, es necesario distinguir lo siguiente:

[...] al interior de las poéticas tecnológicas existen posicionamientos respecto de la relación entre arte y tecnología que pueden resultar, incluso, opuestos. De la exaltación acrítica de una suerte de novedad tecnológica anclada en viejos idearios de progreso a la intervención y el desvío, podrían encontrarse variadas posturas intermedias.

A su vez, como el fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, esto implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico. Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno tecnológico que le es contemporáneo son también políticas (Kozak, 2012, p. 183).

Al respecto, Rodrigo Alonso (2015) sostiene que el arte *low-tech* ofrece un gesto cuestionador del imaginario hipertecnologizado extendido a nivel global, por el contraste que supone su presencia. Además, constituye una repulsa a la actitud de desapego material y emocional que promueve el reemplazo tecnológico continuo. De esta forma, poseería un potencial ético-estético, una relatividad constitutiva —marca ideológica de su posición estructural—, que contendría en sí la semilla de la tensión y el debate.

Pero ¿qué define esta *posición estructural*? ¿Qué libertad o autonomía anida en esta *condición*? En parte, la *low-tech* recupera posiciones ideológicas contra-culturales bien contemporáneas: la práctica del *hardware hacking* y el *circuitbending*, el *open source*, el *do it yourself* y la liberación de contenidos, en el marco de la cultura colaborativa. Sin embargo, al margen de —y sin dejar de considerar— estos rasgos emancipatorios ya ampliamente estudiados, sería necio desconocer que existe un condicionante extraartístico que relativiza los gestos disidentes, reservando a estas producciones un horizonte *desviacional*.

No obstante, ante la tentación de considerar estos modos de producción local como una alternativa táctica a la imitación malograda de estéticas y de procedimientos hegemónicos, es preciso indagar en sus coordenadas poético-políticas propias, para descubrir en ellas el elemento autónomo.

#### OTRAS LÍNEAS DE TIEMPO PARA EL CAMPO

Existe cierto consenso respecto de que las primeras exploraciones estéticas con nuevas tecnologías y medios de comunicación en nuestro país se dieron en el marco de los impulsos modernizadores y de las dinámicas de cambio, propios de la extensa década del sesenta. Se trató de un tiempo de establecimiento de nuevos circuitos institucionales como así también de experimentación permanente en el plano matérico, lingüístico y conceptual. Alineadas al clima de renovación, y fundamentalmente bajo el cobijo del Instituto Di Tella y del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), emergieron creaciones experimentales e indagaciones críticas relativamente pioneras en cuanto al cruce entre arte, ciencia y tecnología.<sup>3</sup> Estas producciones se volvían viables, en parte, por el progresivo acceso a nuevo equipamiento (cámaras de video y televisores, entre otras) que quedaba al alcance de un sector progresivamente ampliado y que tales instituciones ponían al servicio de la indagación estética.

Sin desconocer la cronología de la conformación del campo (la emergencia de dichos espacios de trabajo, la aparición de premios y de programas para artistas, y el apoyo de figuras como Jorge Glusberg en tanto promotor de novedosos proyectos interdisciplinarios, entre otros), la historia del arte tecnológico local se entreteteje con la historia de los desarrollos técnicos y mediáticos que desde mediados del siglo XX tuvieron lugar a lo largo del globo, a la par de la extensión del capitalismo posin-

<sup>3</sup> *Simultaneidad en simultaneidad* (1966), de Marta Minujín, es considerada la primera obra de la historia que hizo uso de un sistema cerrado de video. Otra de las obras célebres de los pioneros del campo es *Situación de tiempo* (1967), de David Lamelas. Por su parte, la creación Grupo Arte de los Medios y su *antihappening* (1966) significó un acercamiento precursor al concepto de construcción del acontecimiento por parte de los medios

dustrial y del impulso de la industria cultural masiva. Esta filiación histórica, en la que la constitución institucional del campo se entrelaza con las políticas (y las posibilidades) de acceso progresivo a los dispositivos, implica reconocer la centralidad de este desarrollo y de sus valores asociados, es decir, del progresivo avance de los criterios de eficiencia, productividad, utilidad, inteligencia y rendimiento inherentes a las tecnologías. Tal perspectiva, por su parte, deriva finalmente en una comprensión del arte local como *marcado* por su condición estructuralmente pobre: aunque esta implique un potencial de resistencia y de subversión, siempre se pondera la relación respecto del centro.

Sin embargo, rastrear que la calidad periférica del país en torno a lo técnico y lo científico, lejos de ser una condición contemporánea, es una cualidad estructural de larga data puede ser el punto de ingreso a hilos históricos desestimados, a partir de los cuales ampliar los imaginarios para el campo artístico. Ya Beatriz Sarlo (1992) identificaba que en el inicio de la radiofonía surgía una «moral del artesano-aficionado-bricoleur» (p.119), basada en una inteligencia práctica y en una habilidad manual para aprovechar los recursos disponibles y los desechos tecnológicos, con el fin de recomponerlos en una nueva función. Los aparatos de emisión y de recepción radial eran aún objetos de lujo, relativamente inaccesibles para las capas medias. Por lo que, con pequeñas astucias para el ensamblaje y la refuncionalización de mecanismos y de componentes, los pioneros de la radio se lanzaban a la construcción casera de aparatos tecnológicos. Encontraban, así, en la precariedad sus condiciones de posibilidad de acceso a las promesas del porvenir que ya parecía estar aquí, pero que materialmente aún no había llegado. Las figuras del *inventor amateur*, de su moral artesanal y de sus imaginaciones técnicas ancladas en el universo de lo cotidiano provienen, al menos, de la década del veinte.

Sarlo identificaba las cualidades de la imaginación técnica local y rastreaba sus huellas en la prensa (en los diarios *Crítica* y *El Mundo*) y en la literatura de inicios de siglo XX (en autores como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Roberto Arlt), en una labor reconstructiva que se entretreja con los trabajos de Carlos Altamirano, Eduardo Romano, Oscar Terán, Luis Alberto Romero, Sylvia Saitta, entre otros. Resulta oportuno destacar algunas investigaciones recientes que se abocan al estudio del período inmediatamente anterior (fines del siglo XIX), en tanto permiten iluminar el imaginario social que imperaba en el momento de conformación del campo científico nacional, en el marco de un proyecto modernizador impulsado desde el Estado.<sup>4</sup>

Soledad Quereilhac (2016) analiza tanto en la literatura como en la prensa de la época cómo el desarrollo científico despertaba un amplio campo de fantasías —espiritistas, ocultistas, pseudocientíficas— compartidas por la cultura. Por su parte, Sandra Gasparini (2012) también destaca la dimensión imaginaria y vulgarizada de *lo científico* que fomentaba el devenir de las prácticas experimentales en la literatura ficcional y periodística del período. En la cultura vernácula de entresiglos, *lo científico* abarcaba una amplia gama de fenómenos, cuyos límites entre lo normal y lo anormal, lo posible y lo imposible eran muy lábiles. De esta forma, la divulgación periodística de temas científicos —tanto en la prensa especializada como en la masiva—, los espiritualismos con ambiciones científicas y la literatura fantástica de tópico científicista, compartían un imaginario centrado en la posibilidad de soñar con lo increíble hecho realidad.

[...] para la época, lo inquietante, lo sorprendente, lo que desestabilizaba eran las nuevas explicaciones científicas sobre el mundo circundante, poblado de rayos invisibles, de gases que se licuaban, de máquinas que llevaban la música y la imagen al hogar, pero también de mentes capaces de hipnotizar o leer el pensamiento. La duda, la vacilación acerca de lo ocurrido, no interpelaba tan fuertemente como aseverar que lo sobrenatural era ahora parte de este mundo, porque esa misma vacilación habitaba en el plano de lo Real histórico, en el estado irresuelto de ciertas cuestiones científicas, en la aún abierta posibilidad de que los fenómenos paranormales o del «más allá» tuvieran pertinencia científica (Quereilhac, 2016, p. 168).

4 Apertura de facultades, academias, sociedades, museos y hospitales, entre otras instituciones; importación de científicos extranjeros; progresiva aplicación del discurso científicista al análisis de los problemas de la nación; etcétera.

La fuerte preocupación por demostrar la materialidad de las presencias intangibles era una característica del momento. En este sentido, lo más estremecedor era la posibilidad de transportar y de reconstruir voces e imágenes lejanas, de experimentar la simultaneidad y de desdibujar el factor de la distancia a través de las novedades en comunicaciones. Los nuevos medios generaban una comunicación concreta con el *más allá*: rompían con los parámetros de tiempo y de espacio conocidos hasta el momento. Y si las voces podían viajar a través de la radio y el teléfono, ¿por qué no podrían trasladarse también los pensamientos por medio de la telepatía, moverse objetos a partir de la telequinesis o comunicarse los espíritus a través de los *mediums*?

En el curso de los descubrimientos será poroso el límite entre lo que con el paso del tiempo se demostrará real e irreal, verdadero y falso. De esta forma, a la par de la identificación de los rayos X por parte de Wilhelm Röntgen, de los primeros indicios sobre los rayos catódicos que hizo William Crookes y de la puerta de ingreso a la investigación de la radiactividad de Henri Becquerel, se avanzó en el estudio de otros rayos que finalmente se demostraron falsos, como los N, defendidos en su momento por el físico René Blondlot. También se realizaron investigaciones sobre *mediumnidad*, magnetismo animal, fluidos energéticos o vitales, teosofía, espiritismo, telepatía y otros poderes de la mente, entre otros fenómenos paranormales, no solo en manos de manos santas, curanderos y fraudulentos oportunistas, sino, también, de reconocidos científicos e intelectuales. Los cruces de fronteras eran tan laxos que ese deseo de volver visible lo invisible para el ojo humano yacía tanto en el nombrado descubrimiento de los rayos X como en el florecimiento de prácticas como las fotografías de espíritus materializados.<sup>5</sup>

Como se observa, en la cultura del siglo XIX se produjo cierta asimilación de los fenómenos psíquicos al proceso de avance tecnológico, lo que generaba repertorios de ideas y motorizaba un nivel fantástico profundamente asociado a lo fantasmal:

La «revolución de los medios de 1880», como la denomina Kittler (1999), hizo estallar el monopolio de la escritura de Gutenberg. Las máquinas comenzaron a cumplir funciones del sistema nervioso central y no solo ya del muscular. «Lo que los fonógrafos y cinematógrafos, cuyos nombres no casualmente derivan de la escritura, fueron capaces de almacenar —afirma Kittler— fue el tiempo: tiempo como mezcla de audio frecuencias en el dominio acústico y el movimiento de secuencias de imágenes en el óptico». En cierto modo, las sesiones espiritistas crearon la ilusión de recuperar un tiempo perdido cuya recomposición o actualización aliviaba pesares, reconciliaba con el pasado y cerraba cuentas de injusticias no reparadas en ese momento, que ahora se confundía con el presente impostando una comunicación interrumpida por la muerte. Asimismo, los fonógrafos habían sido promocionados en las grandes ciudades como medios de reproducción de las voces de los seres queridos e incluso de los moribundos (Gasparini, 2012, pp. 171-172).

En el origen histórico del desarrollo tecnocientífico local hay un dinamismo fuertemente operante de lo fantástico, que toda la cultura vernácula comparte. Así pues, situados en una contemporaneidad tecnocientífica atravesada por el paradigma de la eficiencia, la productividad y la inteligencia, por el signo de lo *hiper*, de lo *high*, resulta oportuno efectuar una lectura a contrapelo del imaginario tecnocientífico *low* o *bajo*, que permita reivindicar valores no tanto desviacionales de los hegemónicos como autónomos, descentrados. Se trata de recuperar un trazado histórico de la cultura local que reivindique el valor de lo fallido, que destaque la importancia del revés fantasioso de lo oculto y de lo espectral que porta desde su origen el desarrollo científico local. Es ese imaginario vinculado no solo a las prácticas fraudulentas y, las supercherías que surgieron a la par de la constitución del campo científico y tecnológico, sino, sobre todo, a las exploraciones pseudocientíficas, a las creencias espiritistas en la posibilidad de comunicación con el más allá, a los deseos de materializar presencias intangibles. Es este nivel ensoñado y sorprendido el que aquí se procura recuperar para rastrear las huellas de una sensibilidad desde la cual comprender la condición *low-tech* del arte contemporáneo.

<sup>5</sup> Algunas observaciones respecto de la fotografía de fantasmas y espectros, se encuentran en Paola Cortés-Rocca (2004, 2016).

## HETEROCRONÍAS: ALGUNOS CASOS

Las indagaciones sobre la relación entre la historia y el tiempo, en el marco del estudio de las imágenes, ha cobrado un nuevo espesor desde que varios pensadores recientes desarrollaron el concepto de anacronismo. El mismo habilita a comprender a las imágenes como objetos de una riqueza y de una complejidad temporal inherente; como elementos impuros, sobredeterminados históricamente, atravesados por diversas contemporaneidades discordantes entre sí.

Como advierte Georges Didi-Huberman (2011), toda imagen nos ubica siempre ante el tiempo. Las obras de arte no solo remiten a su momento y a su lugar de creación, sino que también instan al espectador a encontrar nuevos sentidos y potencias afectivas en las que se descubran nuevos trayectos para la mirada, anclados en ubicaciones temporales y culturales hasta ahora inexploradas. En nuestro caso, las obras *low-tech* portan la complejidad de que son en sí mismas artefactos compuestos de materiales tecnológicos obsoletos: televisores de rayos catódicos, videocaseteras, celulares viejos, software en desuso, computadoras desmontadas, etcétera. Consisten en objetos del pasado, restos tecnológicos en los que sobreviven algunos valores culturales del momento histórico en el que emergieron: se trata de artefactos producidos otrora para responder a una necesidad social y con el fin de cumplir una función específica en su seno. Sin embargo, eso no evita que procesos creativos presentes resignifiquen sus sentidos codificados desde problemáticas e imaginarios actuales, haciendo que su temporalidad inherente se refracte. Como sostiene Keith Moxey (2016), «para cualquier estudio de lo visual, los rastros y las huellas de la existencia del tiempo se encuentran en los artefactos» (p. 88).

De esta forma, en tanto toda obra es un *vestigio* de la historia, en el caso de las *low-tech* —por su propia objetualidad artefactual obsoleta— se observan doblemente los restos del pasado. Ellas trabajan en el espacio de cruce entre promesas futuras (que portaban otrora estas tecnologías hoy en desuso) y pasados históricos aún no resueltos, que se vuelven presente, se evidencian. Pero no solamente desde prácticas que las desfuncionalizan críticamente, sino también desde la puesta en acción —incluso involuntaria, inconsciente— de imaginarios tecnocientíficos plagados de terrores y de fantasías que se remontan a tiempos ajenos a los del campo artístico.

Tomemos como ejemplo la instalación interactiva *Rostros* (2006), de Leo Nuñez. Se compone por un televisor de tubos y un software de reconocimiento morfológico y de procesamiento de imágenes. La misma realiza capturas fotográficas de los espectadores en sala y las incorpora a la pantalla, en una constelación inestable que mezcla el rostro de quien la observa con retratos de desaparecidos durante la última dictadura militar. O *Hay cadáveres* (2012), de Mariela Yeregui. La obra consiste en una serie de veletas en cuyo extremo se exponen las letras que componen el título de la obra. Pequeños reflectores asociados a un motor proyectan luces en movimiento sobre cada una de ellas, repitiendo sobre la pared de fondo las sombras del insigne poema de Néstor Perlongher. Estas sombras (dobles espectrales) tienen un poder sugestivo: evocan el movimiento de siluetas que divagan sin rumbo, y recuperan así algunos elementos de representación de los cuerpos desaparecidos del *Siluetazo* (Flores, Kexel y Aguerreberry, 1983). También podemos considerar la obra *Sin Título* (2006), de Alejandro Schianchi, una escultura robótica compuesta de un televisor de rayos catódicos emplazado con el mecanismo abierto (sin carcasa) de una videocasetera. En ella, la cinta de video expuesta a la erosión emite el primer discurso en cadena nacional de Jorge R. Videla que, lentamente, comienza a rayarse, a fallar, a borrar fragmentos de la historia.

Estas obras se sirven de tecnologías *bajas* como materia expresiva de su exploración estética y conceptual. El procesamiento precario de la imagen tecnológica, los juegos mecánicos y lumínicos, y la falla progresiva en el cabezal que lee la cinta magnética tienen un potencial poético-político específico: los rostros y las siluetas, como asimismo el dictador, se expresan en una visualidad espectral, inmaterial, plagada de (des/re)apariciones y de evocaciones maquínicas. En este tipo de obras se discuten lateralmente los valores asociados al paradigma tecnológico hegemónico: su utilitarismo optimista, su impulso a la creencia en futuros superadores para la humanidad. La estrategia para ello efectuada por el arte *low-tech* local es visibilizar el retorno siempre latente de pasados traumáticos. Mediante la utilización de dispositivos técnicos como *médium*, recuperan cierta dimensión espiritista del imaginario tecnocientífico del siglo XIX, en el que se experimentaba con la posibilidad de una comunicación con el más allá, con la aparición fantasmal de los muertos habilitada por los dispositivos.

Hay otras producciones, como las de Leonello Zambón y Los Corpiños Luminosos, que enmarcan sus propuestas (gran parte de ellas performáticas e instalativas) en la cultura del *hackerismo* y del

*circuit bending*. Sus estéticas sucias, fallidas, en su apología de la micropiratería, recuperan la moral artesanal que Sarlo (1992) identifica en la literatura de Arlt y en los inicios de la radio. No solo exaltan los usos incorrectos de los dispositivos por parte de los inexpertos para calar su propuesta estética en las fallas del orden sensible, sino que también componen escenarios (imaginarios) posapocalípticos, de extrañamiento de los objetos técnicos, en los que se sugieren algunas presencias irreconocibles, fantasmales, que moran en ellos y que se resisten a ser observadas como conocidas y delimitadas. Nuevamente, el factor imaginario —aterrado y/o maravillado por la posibilidad de lo fantástico, por la concreción de lo imposible— se materializa.

Como se observa en estos ejemplos (que si bien lejos de poseer pretensiones de exhaustividad, resultan ilustrativos), el arte *low-tech* tiene el potencial de trabajar en un emplazamiento de cruces temporales muy particular, en el que el tiempo del dispositivo técnico nunca es contemporáneo de sí mismo. En la materialidad de la obra, compuesta de vestigios tecnológicos del pasado, se puede rastrear la presencia de una imaginación tecnocientífica emergida y retroalimentada por ámbitos que no son meramente los de la tecnología ni los de la ciencia, y en el que confluyen saberes y creencias heterogéneas, de jerarquía simbólica dispar. En este trayecto, algunos tensores temporales —específicamente los vinculados al factor imaginario— que traman la especificidad de arte *low-tech* en la contemporaneidad local quedan rearticulados. Y el insistente interrogante teórico sobre qué es la contemporaneidad se renueva en ellos.

#### REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este trabajo, se ensayó una propuesta de lectura del arte *low-tech* situada en la contemporaneidad local. Como método, se eligió practicar la heterocronía, descubrir nuevos hilos temporales que se cruzan en la condición material de este tipo de estéticas y que son, asimismo, resignificados a partir de ellas. Mediante el recorrido, la propuesta fue descubrir una inscripción histórica heterocrónica para el arte *low-tech* que no se limite al factor institucional ni a la historia de los desarrollos técnicos a ella asociada. En un sistema global del arte en el que la participación latinoamericana está relativamente supeditada a exhibir su *diferencia* identitaria, este trabajo pretende recuperar un tiempo no tamizado por una hegemonía con tintes ajenos.

Si las memorias subalternas han de ser reconocidas, el paso del tiempo no puede tener un significado en sí mismo, y la veracidad de las historias que se cuentan sobre el tiempo tan sólo se justifica por su persistente poder cultural. La diferencia temporal, sin embargo, es tan relevante como otras formas de diferencia [...]. Si la clase, la identidad étnica y el género son considerados aspectos significativos de las narrativas históricas, entonces la afirmación de la heterocronía de que el tiempo está marcado por las distintas características culturales también debe de tenerse en cuenta (Moxey, 2016, pp. 25-26).

De esta forma, ante un arte tecnológico que sienta sus bases institucionales en un pionerismo sesentista que latía al pulso armónico de una relativa simultaneidad respecto de las estructuras internacionales, y que así destaca para la contemporaneidad local cierto carácter *atrasado* o *imitativo* respecto de los parámetros de la escena *high* global, se opone aquí una cronología descentrada. Se corre el foco de lo *low-tech* desde la *escasez* tecnológica hacia la *riqueza* de sus pliegues temporales: muchas capas de memoria se encuentran encriptadas en ellos.

En este trazado, dos temporalidades se descentran (la institución del campo en los sesenta del siglo pasado y la producción contemporánea de inicios del siglo XXI), se dislocan en un diálogo que hunde sus fundamentos imaginarios en las fantasías tecnocientíficas de los proyectos modernizadores de fines del siglo XIX y principios del XX. En la cara oculta del desarrollo tecnocientífico yace su potencial imaginativo: aquel que señala el cruce entre las promesas incumplidas de futuros superadores inscritas en la tecnología y la posibilidad —imaginaria— de (re)aparición de las presencias fantasmales del pasado.

#### REFERENCIAS

Alonso, R. (2015). *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Luna Editores.

Adler, J. (2017). Artes electrónicas argentinas en el zaguán de la escena internacional: idearios de modernización y devenires institucionales oscilantes. *Artnodes*, (19), 37-46.

Castro Gómez, S. y Mendieta, E. (Eds.). (1998). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Ciudad de México, México: Miguel Ángel Porrúa.

Cortés-Rocca, P. (2004). Fantasmas en la máquina. Fotografías de espectros en el siglo XIX. *In Si(s)tu*, 115-128.

Cortés-Rocca, P. (2016). Ciencia espectral. Literatura, fotografía y otros dispositivos. *Estudios curatoriales*, 3(4). Recuperado de [http://untref.edu.ar/rec/num4\\_dossier\\_2.php](http://untref.edu.ar/rec/num4_dossier_2.php).

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Donoso, P. y Montero Peña, V. (2014). Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America. En S. Aceti, S. Jaschko, J. Stallabrass. (Eds.), *Red Art: New Utopias in Data Capitalism* (pp. 136-147). San Francisco, Estados Unidos: Leonardo/ ISAST.

Flores, J., Kexel, G. y Aguerreberry, R. (1983). *Siluetazo* [Acción estético-política colectiva]. Tercera Marcha de la Resistencia convocada por Madres de Plaza de Mayo de Buenos Aires, Argentina.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México, México: Trillas.

Gasparini, S. (2012). *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

Giunta, A. (1996). *América Latina es disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano*. Ponencia presentada en el International Seminar Art Studies from Latin America. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Oaxaca, México.

Giunta, A. (2001). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.

Grupo Arte de los Medios. (1966). *Antihappening* [Happening]. Buenos Aires, Argentina.

Kozak, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Kozak, C. (2014). Introducción: De tensiones, confrontaciones y correspondencias. En C. Kozak. (Comp.), *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)* (pp. 5-16). Paraná, Argentina: La Hendija.

Lamelas, D. (1967). *Situación de tiempo* [Media instalación] Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires.

Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.

Minujín, M. (1966). *Simultaneidad en simultaneidad* [Acontecimiento artístico]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Di Tella.

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

Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil.

Nuñez, L. (2006). *Rostros* [Instalación interactiva]. Recuperado de <http://www.leonunez.com.ar/rostros.html>.

Quereilhac, S. (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la argentina de entresiglos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Schianchi, A. (2006). *Sin título* [videoescultura]. Recuperada de <http://schianchi.com.ar/sin-titulo-2006/>

Yeregui, M. (2012). *Hay cadáveres* [Tecnoescultura]. Recuperada de <https://yereguimariela.wordpress.com/2014/01/18/hay-cadaveres/>