

Jazmín Adler> **Después de la glorificación de la máquina":
utopías críticas en las artes tecnológicas contemporáneas**
After the Machine Glorification: Critical Utopias in Contemporary
Technological Arts

Resumen

El presente artículo analiza un conjunto de estéticas y poéticas que desde el campo de las artes tecnológicas contemporáneas fundan utopías críticas, en el sentido que cuestionan la concepción moderna de utopía, generalmente asociada a una actitud glorificadora de la ciencia y la tecnología. Mediante el estudio de diferentes propuestas curatoriales desarrolladas en Argentina durante los últimos años, el trabajo indaga en los imaginarios de modernización que han modulado las relaciones entre el arte, la ciencia y la tecnología, al tiempo que rastrea sus conexiones con las nociones de futuro, progreso y novedad.

Palabras clave: Arte. Futuro. Novedad. Tecnología. Utopía.

Abstract

This paper analyses certain new media art poetics and aesthetics that embrace critical utopias, since they question the modern conception of utopia, which has often tended to glorify science and technology. Throughout the examination of different Argentine curatorships from the last years, the article studies the imaginaries of modernization that have shaped the relations between art, science and technology, as well as its connections with the notions of future, progress and novelty.

Keywords: Art. Future. Novelty. Technology. Utopia.

> Doctora en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF, Argentina) y becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como docente en la Licenciatura y la Maestría en Artes Electrónicas, y en la Especialización en Arte Sonoro, en UNTREF, así como en la Maestría en Diseño Interactivo en FADU-UBA y en el Departamento de Arte de la Universidad Di Tella. Integra el colectivo "Ludión: exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas", radicado en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

Imaginarios y utopías

Los múltiples intercambios establecidos entre el arte, la ciencia y la tecnología a lo largo del último siglo han sido signados por imaginarios de modernización divergentes, los cuales fueron expresados en una serie de proyectos, obras y curadurías que podrían enmarcarse bajo la controvertida categoría de artes tecnológicas. Mientras que en ocasiones sus discursos han evidenciado un cierto enaltecimiento acrítico de los medios y herramientas tecnológicos implicados en la práctica artística, otras veces procuraron distanciarse de aquella perspectiva fascinatoria, optando por impulsar posturas reflexivas sobre la innovación *per se*. Esta segunda perspectiva ha sido plasmada en algunos relatos curatoriales contemporáneos, cuyas estéticas y poéticas fundan aquello que a lo largo del presente artículo identificaremos como “utopías críticas”, al cuestionar la concepción moderna de utopía, por lo general ligada a una actitud glorificadora de la ciencia y la tecnología.

Según Paul Ricoeur (1984), ideología y utopía – dos expresiones de lo imaginario social – relacionan las “expectativas” orientadas hacia el futuro, las “tradiciones” heredadas del pasado y las “iniciativas” del presente (RICOEUR, 1984, p.87), aunque operan en niveles diferentes. Ya sea actuando como distorsión o disimulación, como justificación o legitimación, o bien como integración, la ideología funciona como representación de la vida real, crea identidades y “conserva al grupo social *tal cual es*” (RICOEUR, 1984, p.95). Por su parte, la función de la utopía es:

(...) la de proyectar la integración *fuera de lo real* en un afuera que es también un ninguna parte. He aquí el primer sentido de la palabra utopía: un lugar que es otro lugar, un afuera que es un ningún lado. Aquí no habría que hablar solamente de utopía sino también de ucronía, a fin de señalar no solo la exterioridad espacial de la utopía (otro lugar) sino también su exterioridad temporal (otro tiempo). (RICOEUR, 1984, p.95)

Siguiendo con Ricoeur, la naturaleza cuestionadora de la utopía convierte a ésta en un ejercicio de imaginación de otros seres sociales posibles, proyectando formas alternativas con respecto a los modos en que se ejerce el poder. Sin embargo, debido a que la realidad no impone resistencias porque la utopía evita reflexionar sobre la posibilidad de inscribirse en la situación real, el filósofo fundamenta que los imaginarios utópicos suelen desdeñar la acción y no indican realmente cómo proceder para cambiar el orden vigente: “la lógica de la utopía se convierte entonces en una lógica del todo o nada que conduce a algunos a huir en la escritura, a otros a encerrarse en la nostalgia del paraíso perdido y a

otros a matar sin discriminación” (RICOEUR, 1984, p.97). El efecto idealizante inherente a la noción tradicional de utopía puede ser reemplazado por su “función liberadora”, dado que, en palabras de Ricoeur (1984, p.97), “imaginar el no lugar es mantener abierto el campo de lo posible”.

Este último enfoque constituye precisamente la orientación que detectamos en las curadurías analizadas a continuación. Tanto la redefinición del papel desempeñado por las utopías tecnológicas en la contemporaneidad desde una perspectiva desidealizada, como las nuevas alternativas que pueden ser adoptadas en pos de proyectar el porvenir desde un presente atravesado por paisajes tecnológicos diferentes a los del siglo pasado, abren una línea que aborda reflexivamente el problema de la innovación, la novedad y las relaciones recíprocas entre desarrollos tecnológicos y futuro. En este sentido, las utopías críticas no suponen posturas distópicas: aun cuando el porvenir imaginado resquebraja la mirada glorificadora utópica, aquel no es imperiosamente proyectado como un futuro apocalíptico amenazado por la creciente tecnificación de las sociedades.

Un futuro desidealizado

Si focalizamos en la escena argentina de los últimos años, uno de los eventos que encuadramos en la línea de las utopías críticas es *Arte en Progresión: encuentros sobre nuevas tendencias y experimentación artística*, creado en 2003 por iniciativa del Centro Cultural General San Martín (CCGSM), en Buenos Aires. María Victoria Alcaraz y Claudio Massetti convocaron a Graciela Taquini en aquella oportunidad para proporcionar al centro cultural una impronta contemporánea. La propuesta de la curadora¹ consistió en crear tres encuentros breves, integrados por un prolífero programa de actividades en tres módulos sucesivos: el primero de ellos, llevado a cabo en el mes de marzo, se llamó “El centro como encendido. CCGSM: un faro de arte contemporáneo”, el segundo tuvo lugar en mayo y fue designado “Redes latinoamericanas: crear y resistir en la crisis” y, el tercero, organizado en octubre, se tituló “La revolución de los robots: futuro y utopías”. La noción de obra en proceso fue el eje central de una programación conformada por exposiciones, performances, proyecciones y conciertos desarrollados simultáneamente en distintos espacios del centro cultural. En la presentación del encuentro, Taquini alegaba la intención de rescatar proyectos sugestivos realizados en una coyuntura compleja:

No se trata de adorar la tecnología de punta en sí misma, ni de negarla, sino que se privilegia por sobre todo la capacidad creativa de artistas viviendo en momentos difíciles. Arte argentino de adentro y afuera, invitados extranjeros, jóvenes y veteranos, consagrados o no, ricos y modestos, este encuentro quiere ser una verdadera fiesta. Una serie de actividades (muestras, conciertos, performances, encuentros, talleres, conferencias, cursos) que presentará un panorama de la creación interdisciplinaria en la era digital, con la experimentación y

1 Rodrigo Alonso, Augusto Zanela y Mariano Sardón colaboraron respectivamente en la curaduría, el diseño de montaje y el asesoramiento tecnológico del evento.

Se trató de una iniciativa que bregó por el encuentro de artistas diversos – jóvenes, pioneros, argentinos, extranjeros –, convocados por un interés compartido en la confluencia del arte y la tecnología. Resulta notorio que los ejes curatoriales de los tres módulos ponderaron la cuestión temporal: mientras que el primer módulo se abocó al presente, pretendiendo convertir al CCGSM en un foco de las tendencias artísticas contemporáneas fundadas en la exploración de diferentes medios y formatos, el segundo abordó “el peso del pasado sobre el presente latinoamericano” (Alonso; Taquini y Tejeiro, 2012, p.77), en relación con el contexto político, la identidad y la resistencia cultural. Finalmente, el tercer segmento indagó en las visiones utópicas construidas en torno al desarrollo tecnológico del futuro, puntualmente a través de la robótica.

La posición de Taquini con respecto a las tecnologías empleadas por los diferentes proyectos denota una reticencia hacia la tendencia exaltatoria presente en nuestro contexto desde fines del siglo anterior. El afán exploratorio no era concebido como sinónimo de creación digital, sino que admitía la posibilidad de repensar materiales preexistentes y reformular conceptos instaurados, donde convivía la “tecnología de punta” con el “atalo con alambre” (TAQUINI, 2003, párr.1). Por ejemplo, en una vidriera abierta hacia una de las calles del CCGSM, durante el primer módulo de *Arte en Progresión*, se exhibió la muestra *HIGH & LOW*, integrada por *Fotomachines*, una serie de objetos interactivos de la artista austríaca Ingrid Sinzinger, y *Los huevones*², una instalación interactiva de la joven argentina Azul Ceballos. La obra de la artista local consistía en dos huevos provistos de parlantes y un mp3 con más de doscientos discursos. Cuando el micrófono relevaba un sonido, las distintas frases eran activadas de manera aleatoria y transmitidas a través de los huevos-parlantes o narradores autómatas (CEBALLOS, 2010). La descripción de la actividad contrastaba los usos de las tecnologías en ambas obras:

Esta muestra contrapone la creación de una joven cordobesa que realiza una obra sutilmente tecnológica con la de una artista austríaca que plantea un discurso irónico al crear piezas de sinergia mecánica que requieren simples respuestas del espectador. Instalaciones de bolsillo e interactividades de pequeño formato digital, conviven en una ventana abierta a Buenos Aires. (TAQUINI, 2003, párr. 3)

Arte en Progresión constituyó una experiencia novedosa en tanto posibilitó generar un espacio de encuentro para artistas, curadores, docentes, gestores y estudiantes que hasta entonces no habían tenido la oportunidad de conocerse. Mediante una extensa programación de actividades permanentes y temporarias, los protagonistas locales de un campo en formación pudieron así entablar diálogos e intercambios.

2 Documentación de la obra disponible en: <http://www.azulceballos.com>

La misión de *Arte en Progresión* fue posteriormente continuada por *Cultura y Media*, organizado entre 2006 y 2011 en el CCGSM. Se trató de un encuentro multidisciplinario sobre el “uso creativo de nuevas tecnologías y el desarrollo de las nuevas tendencias en el arte y la producción multimedia” (ALCARAZ, 2007, p.84). Además de proyecciones, intervenciones e instalaciones exhibidas dentro y fuera del edificio, se organizaron conciertos, talleres y mesas redondas. En particular, la sexta edición de *Cultura y Media* – designada como “Lo nuevo de lo nuevo”³, curada en 2011 por Taquini con la colaboración de Natalia Rizzo y Marina González –, recuperaba uno de los núcleos centrales de *Arte en Progresión*, al discurrir sobre los imaginarios de futuro proyectados desde un presente tecnológico, cuyo carácter novedoso era pensado en conexión con las primeras señales de la cultura medial:

La propuesta curatorial de “Lo nuevo de lo nuevo” subraya las bases históricas de la cultura medial, que tuvo sus inicios alrededor de 1830 y cuyo futuro es impredecible. Las obras elegidas refieren a ese pasado, a esas raíces históricas que le dan marco y sentido. A la vez lanzan vectores hacia nuevas metáforas como las de dar luz, génesis y nacimientos. Anuncia la concreción de sueños e ilusiones. De los primeros ensayos sobre la imagen en movimiento de Muybridge a la realidad aumentada, se abren nuevas formas de superar la función de las herramientas tecnológicas o la producción de energía. La imaginación de los artistas dibuja con scanners de aeropuertos y con el mouse, produce esculturas lumínicas, crea naturalezas artificiales, retratos autogenerados, muestra la vida gestándose. Se trata de un trasvasamiento que realimenta el porvenir, en el contexto esperanzador de los resplandores de esta democracia. (Taquini, 2011, párr. 2)

Aunque *Cultura y Media* supuso un evento de mayor visibilidad que *Arte en Progresión*, fundamentalmente por su continuidad a lo largo de los años, Taquini⁴ recuerda que ambos recibieron escasa atención de la prensa y su respectivo público no fue masivo. Sin embargo, desde el punto de vista de la gestión del evento, *Arte en Progresión* y *Cultura y Media* anticiparon un esquema de exposición que reaparecería hacia el 2009 con la creación de *Encuentro FASE: Arte + Ciencia + Tecnología*⁵: diferentes instituciones son

3 Entre otros trabajos presentados en esta edición, Leonello Zambón y Azucena Losana realizaron un mapping sobre la fachada del CCGSM titulado *Parasitophonia*; Paula Rivas exhibió su instalación audiovisual interactiva *Supernova*; Gabriela Golder expuso *Itinerarios posibles para volver a casa*, una instalación integrada por la proyección de textos que provienen de los subtítulos de las películas preferidas de la artista; Mariela Yeregui mostró su obra *En el fondo de todo hay un jardín*; y el Grupo Proyecto Biopus montó *Coexistencia*, una instalación interactiva integrada por un conjunto de esculturas de polietileno que representaban un ecosistema artificial, cuyas características visuales y sonoras eran transformadas por el público en tiempo real a partir de sus movimientos. También se exhibieron los proyectos de Juan Rey, Alejandro Schianchi, Proyecto Untitled, Gabriela Larrañaga, Tomás Rautenstrauch, Lucía Kuschnir, Sergio Lamanna, Christian Wloch, Jorge Miño, Toia Bonino y Carolina Andreetti.

4 En entrevista personal con la autora [3 de marzo de 2016].

5 FASE consistió en un evento dedicado al cruce del arte, la ciencia y la tecnología desarrollado anualmente entre 2009 y 2018, y consolidado a lo largo de los años como una plataforma para la investigación, exposición y debate acerca de las artes tecnológicas. Dirigido por Pelusa Borthwick, Marcela Andino y Patricia Moreira, el encuentro reunía proyectos de animación, videoinstalaciones, arte sonoro, videojuegos, robótica, biotecnología y performances de estudiantes, artistas, colectivos independientes e instituciones públicas y privadas, tanto nacionales como extranjeras, los cuales eran articulados en función de un eje curatorial que variaba en cada edición.

invitadas a producir sus propios proyectos en un importante centro cultural de la ciudad que funciona como vidriera de los trabajos desarrollados, los cuales son exhibidos de manera simultánea en diferentes espacios y, a su vez, coexisten con obras realizadas por artistas consagrados, ya sea argentinos o extranjeros. La programación se completa con conciertos y performances y asimismo comprende una serie de actividades teóricas, como encuentros y charlas con artistas e investigadores.

Imaginar el porvenir

Las nociones de innovación y futuro asimismo constituyeron uno de los focos principales del programa de actividades lanzado en 2016 por Centro Cultural Kirchner (CCK) para conmemorar el Bicentenario de la Independencia Argentina. Rodrigo Alonso organizó una exposición consagrada a los imaginarios de futuro, esta vez integrada por obras e inventos que se distribuyeron en las salas del séptimo piso del edificio de acuerdo a tres ejes curatoriales: invención, paisaje e identidad y construcción. La muestra fue titulada *El futuro llegó (hace rato)*⁶ y, a través de una serie de proyectos desarrollados en distintos medios y soportes, proponía rastrear aquellos síntomas del presente que pueden dar cuenta de los caminos a recorrer en los tiempos que se avecinan.

La primera parte de la exposición, dedicada a la invención, presentaba los hallazgos de distintos artistas y científicos argentinos. Además de la birome de Ladislao Biró, el sifón Drago, las huellas dactilares de Juan Vucetich, las prótesis creadas por Valeria Bosio o el helicóptero creado por Raúl Pateras Pescara, se incluían piezas de Xul Solar, Gyula Kosice, Clorindo Testa, Ricardo Blanco y otros artistas, arquitectos y diseñadores que dieron testimonio de su habilidad inventiva, entendida como la “capacidad de introducir a la realidad algo que no estaba en ella y se considera necesario incorporar” (ALONSO, 2018, párr. 4).

En las secciones dedicadas al paisaje y la identidad, se exhibían proyectos que evidenciaban los modos en que las tecnologías digitales transformaron radicalmente los modos de concebir y representar tanto al cuerpo como al espacio. Por ejemplo, la instalación *Fluir*⁷, de Tomás Rawski, escaneaba las huellas dactilares del público y las proyectaba en una pantalla que fusionaba las imágenes con el video de una cascada. El artista oponía la permanencia de aquellas marcas del cuerpo, inalteradas a lo largo de la vida, y la mutación del agua en constante renovación. Los cambios en la construcción y circulación de la identidad son equiparables a las transfiguraciones del paisaje en la era digital. La videoinstalación de Mateo Amaral, denominada *Canoa*⁸, proyectaba imágenes

6 El título de la muestra recuerda la primera frase de la canción *Todo un palo* (1987) de la banda argentina “Patricio Rey y sus redonditos de ricota”. Según Alonso (2018), esta canción constituye un himno de su tiempo. La exposición tuvo lugar entre septiembre de 2016 y abril de 2017.

7 Documentación de la obra disponible en: <http://www.tomasrawski.com.ar/index.php/project/fluir/>. Acceso en: 05/01/2020

8 Documentación de la obra disponible en: <https://vimeo.com/168844912>. Acceso en: 05/01/2020

producidas algorítmicamente que existen con absoluta independencia material, estética y conceptual de la realidad física.

El eje dedicado a la construcción exploraba la capacidad del arte para forjar nuevos mundos en función de la “potencia transformadora del ser humano” (ALONSO, 2018, párr. 3). Todos los proyectos remitían “– en formas más o menos evidentes, más o menos solapadas – a ideas rectoras de la vida social, como el trabajo, la educación, la convivencia, la no-violencia, la creatividad, la participación” (ALONSO, 2018, párr. 3). Una de las instalaciones que destacaba en esta sala era *Columna de libros*⁹ de Marcela Sinclair. Se trataba de una enorme torre de libros de distintas disciplinas, apilados de piso a techo, que aparentaba sostener la estructura del edificio. Así como en la sección anterior, las obras de Rawski y Amaral, entre otros de los artistas que hacían uso de las tecnologías como Carlota Beltrame y Alejandro Montaldo, convivían con proyectos que no exploraban de manera preeminente las tecnologías, aquí también el trabajo de Sinclair y un conjunto de obras “no tecnológicas” eran presentadas junto con *Ludus*¹⁰, una instalación interactiva del Grupo Proyecto Biopus. La obra fue concebida como un juego que invitaba al público a interactuar ante un sensor kinect. Al detectar los movimientos, se desencadenaba un flujo de textos que a su vez alimentaban distintos nodos musicales. La propuesta buscaba reproducir las lógicas del capitalismo, apoderándose del cuerpo del participante: éste era seducido por la profusión de imágenes y sonidos generados en tiempo real pero, aunque cada nivel permitía extender paulatinamente la lectura, los textos nunca lograban visualizarse de manera completa.

La idea de innovación sugerida por *El futuro llegó (hace rato)* no comprometía obras que necesariamente emplearan tecnologías de punta, sino que revisaba algunas creaciones novedosas realizadas en los campos del arte, la ciencia y la tecnología para obtener claves sobre los posibles derroteros futuros. En el texto compilado en el catálogo de la exposición, Nicolás Mavrakis (2018, párr. 2) notó que muchas de las utopías concebidas en los siglos XIX y XX no prosperaron en la centuria siguiente, motivo por el cual podría afirmarse que el siglo XXI “carga con el peso de la experiencia”:

Si durante el siglo XIX y mediados del siglo XX cualquier imaginación conjurada alrededor del futuro se ocupó (a veces con cruda ingenuidad) de proyectar lo que las personas iban a llegar a ser gracias al desarrollo del conocimiento y ahí orbitan, en sepia, las viejas utopías capitalistas y socialistas de un mundo hecho de convivencias consensuadas, transportes voladores y colonizadores interestelares, cualquier imaginación interesada en el futuro en el siglo XXI carga con el peso de la experiencia. ¿Y esa no es una carga a la cual exigirle, al menos, la renovación menos pueril posible de nuestra propia indulgencia? Imaginar lo que el futuro podría suturar en algún momento próximo se confronta, entonces, con la conciencia de lo que ningún momento cumplido pudo suturar hasta ahora. (MAVRAKIS, 2018, párr. 2)

9 Documentación de la obra disponible en: http://www.mitegaleria.com.ar/artistas_ver.php?i=62. Acceso en: 05/01/2020

10 Documentación de la obra disponible en: <https://vimeo.com/184021504>. Acceso en: 05/01/2020

Sin embargo, la proyección del futuro que proponía Alonso a través de los tres ejes curatoriales no afirmaba una perspectiva pesimista como contrapunto del consabido fetichismo tecnológico. La muestra ponderaba el sendero recorrido en el terreno de la innovación artística y tecno-científica en la Argentina y, en lugar de detentar posiciones maniqueas, agenciaba una actitud alternativa que evitaba la glorificación acrítica pero también eludía una perspectiva tecnofóbica desilusionada ante la crisis del proyecto moderno. En este punto resuenan las reflexiones de Leonardo Solaas con respecto a aquello que designó “la doble vida del hipersujeto”, referida a la nueva subjetividad modulada por la emergencia de nuevas formas literarias. La experiencia del *stream*¹¹ configuró otra clase de literatura, a la cual correspondería un sujeto del hipertexto, vale decir, un “hiper-sujeto” (SOLAAS, 2017, párr.16). Claro que el hipersujeto no sustituyó al sujeto tradicional: ambos coexisten desfasados porque pertenecen a espacios y tiempos divergentes. Juntos conforman “humanos de transición”, hombres centauro que simultáneamente pertenecen al ámbito del ciberespacio y al mundo físico. Sin embargo, al igual que Alonso, Solaas no se lamenta por los hábitos y prácticas arrasados por la tecnologización de la vida cotidiana ni queda capturado por la primicia del “nuevo yo”, sino que asume una postura intermedia que habilita, en sus palabras, “un máximo de conectividad sin que el ruido ahogue todo sentido y relevancia” (SOLAAS, 2017, párr.45). Las posibilidades imaginables para la nueva sociedad hipersubjetiva son múltiples:

Por ejemplo, que se desarrollen y popularicen técnicas para frenar el alcance panóptico de los centros de poder corporativos y gubernamentales en la Internet (digamos, la encriptación, la comunicación peer-to-peer, el blockchain y el software de código abierto). O que vayamos encontrando maneras eficaces de volver compatible la hiperlibertad de inventarse a sí mismo como sujeto virtual con la responsabilidad por las informaciones que se introducen y la limitación de la violencia, el acoso y el engaño ejercidos al amparo del anonimato y la ausencia física. O que emerjan formas de seleccionar información que disminuyan la redundancia y el ruido del stream, permitiendo sin embargo el encuentro con informaciones y actores diferentes que abran brechas en los círculos de confirmación mutua y las burbujas de contenido (probablemente con la ayuda de inteligencias artificiales). O que descubramos cómo favorecer los encuentros virtuales sin fronteras, pero con consecuencias reales en el plano emotivo, la colaboración productiva y la reunión física de cuerpos en el mundo (...). (SOLAAS, 2017, párr.46)

Hacia el final del escrito, Solaas (2017) argumentaba que aun cuando nada de aquello suceda – otra de las opciones factibles –, hay que asumir la complejidad de nuestra época más allá de toda “dualidad moralista”. La apertura del abanico de posibilidades es también, en definitiva, una toma de posición.

11 Solaas (2017, párr.13) define al stream como la “cadena interminable de informaciones que recorreremos haciendo scroll” a través de una serie de posts en las redes sociales y el infinito mundo de la web.



Reflexiones críticas sobre la innovación *per se*

Los relatos curatoriales analizados permiten repensar el papel desempeñado por la noción de innovación en el campo de las artes tecnológicas contemporáneas, en cuanto sus plataformas conceptuales proponen meditaciones críticas sobre el desarrollo tecnológico *per se* y la concepción de futuro. Los eventos curados por Graciela Taquini en el CCGSM hicieron de la reflexión sobre la novedad científico-tecnológica el nudo gordiano de sus poéticas. Por su parte, la exposición ideada por Alonso dejó en claro que la innovación incesante durante la última centuria expandió la capacidad constructiva y la invención en las esferas del arte, la ciencia y la tecnología. Las utopías críticas suponen así un posicionamiento que se diferencia de la glorificación apologética expresada en aquellos idearios de modernización que frecuentemente han tendido hacia la espectacularización de las tecnologías, perpetuando ciertos imaginarios decimonónicos de futuro en cuyas bases se establece una alianza indisociable entre desarrollo tecnológico, novedad y progreso material y cultural.

Estos abordajes críticos y desidealizados sobre las implicancias de la innovación, capaces de interpelarla desde distintos frentes como hicieron ambas muestras, parecieran consolidar una vía sugestiva para examinar desde el arte qué significa lo nuevo en tiempos atravesados por la omnipresencia de la novedad. A este aspecto refirió José Luis Brea (2002) cuando sostuvo que si el pensamiento técnico es el afloramiento de un orden de cosas cerrado, el arte nace de la relación de insumisión entre el pensamiento y la técnica. Únicamente así se lograría desarticular el “asentamiento epocal de un orden de las cosas” (BREA, 2002, p.124) y develar su condición arbitraria.

Haciendo eco de la vertiente representada en Latinoamérica por Vicente Huidobro, César Vallejo y José Carlos Mariátegui hacia comienzos del siglo XX, quienes desdeñaron la transposición neutral de discursos exógenos y cuestionaron categóricamente la mera exaltación de la máquina, las utopías críticas invitan a revisar la concepción de utopía moderna desde una mirada no idealizada que reconsidera las consecuencias de la innovación en el presente. En última instancia, ofrecen un modelo de futuro situado en la contemporaneidad, convocado por las consecuencias del desarrollo tecnológico *en y para* nuestra propia época y geografía.

Referencias

- ALCARAZ, María Victoria. **Centro Cultural San Martín: un clásico en evolución**. Buenos Aires: Centro Cultural General San Martín, 2007.
- ALONSO, Rodrigo. El futuro llegó hace rato. En: URTIAGA, G. et. al. **200 años: pasado, presente y futuro** (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Kirchner, 2018.
- ALONSO, Rodrigo; TAQUINI, Graciela y TEJEIRO, Verónica. Cronología 1992-2012. En: ALONSO, Rodrigo y TAQUINI, Graciela (curs.). **Recorridos: arte, ciencia, tecnología** (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2012.
- BREA, José Luis. **La era postmedia. Acción comunicativa, práctica (post) artísticas y dispositivos neomediales**. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

- CEBALLOS, Azul. Acerca de los Egg(o)ness (o Los Huevones)". En: ANDRADE, Federico y DI MARCO, Gisela (eds). **Flashbackup**: estados transitorios del arte y la tecnología en Córdoba. Córdoba: Modular / Centro Cultural de España, 2010.
- MAVRAKIS, Nicolás. 200 años: conocimiento, experiencia y optimismo. En: URTIAGA, G. et. al. **200 años: pasado, presente y futuro** (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Kirchner, 2018.
- RICOEUR, Paul. **Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades**. Buenos Aires: Editorial Docencia, 1984.
- SOLAAS, Leonardo. La doble vida del hipersujeto. Recuperado de: <https://medium.com/@solaas/la-doble-vida-del-hipersujeto-fdaab9d43dd2>, 2017
- TAQUINI, Graciela. Arte en Progresión. Recuperado de: <http://www.escaner.cl/netart/textos/t4-bsA.html>, 2003. Acceso en: 04/01/2020
- . Cultura y Media 6: LO NUEVO DE LO NUEVO!. Recuperado de: http://www.revistaelabasto.com.ar/Noticias/516-jLo_nuevo_de_lo_nuevo!, 2011