



Configuraciones técnicas de la imaginación, el olvido y la memoria en el arte contemporáneo

Technical configurations of imagination, oblivion and memory in contemporary art

Analia Melamed

analiamelamed@hotmail.com

Centro de Investigaciones en Filosofía,
Instituto de Investigaciones en Humanidades y
Ciencias Sociales (UNLP - CONICET),
Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Recepción: 31 Mayo 2022

Aprobación: 29 Julio 2022

Publicación: 01 Diciembre 2022

Cita sugerida: Melamed, A. (2022). Configuraciones técnicas de la imaginación, el olvido y la memoria en el arte contemporáneo. *Revista de Filosofía (La Plata)*, 52(2), e055. <https://doi.org/10.24215/29533392e055>

Resumen: Este trabajo estudia las transformaciones de las operaciones productivas y receptoras del arte contemporáneo a partir de sus encuentros y desencuentros con la tecnología. Se advierte que la creciente inespecificidad de la esfera del arte, sus relaciones controvertidas con el pasado artístico y con las formas técnicas de la memoria, sus efectos en las configuraciones del sistema perceptivo humano, modifican los conceptos de arte, así como su función social. Se sostiene, además, que estas mutaciones dan lugar a una meta-reflexión estética, epistemológica y política sobre la propia condición humana en sus complejos vínculos con el sistema tecnocientífico e industrial.

Palabras clave: Técnica, Arte contemporáneo, Condición humana.

Abstract: This work studies the transformations of the productive and receptive operations of contemporary art from its encounters and disagreements with techno-science. It is noted that the growing nonspecificity of the art sphere, its controversial relations with the artistic past and with the technical forms of memory, its effects on the configurations of the human perceptive system, modify the concepts of art, as well as its social function. It is also argued that these mutations give rise to an aesthetic, epistemological and political meta-reflection on the own human condition in its complex links with the techno-scientific and industrial system.

Keywords: Technique, Contemporary art, Human condition.

Introducción

El presente trabajo estudia las nuevas configuraciones de lo contemporáneo en arte como respuestas al avance técnico-científico y a la declinación de la corporalidad en los procesos productivos y receptoras. Sostenemos que en las intersecciones entre el arte contemporáneo y la tecnociencia pueden encontrarse elementos para una reflexión –abierta y provisoria– sobre las transformaciones de la cultura y de la propia condición humana ligadas a las posibilidades y límites de un uso no destructivo ni alienado de la técnica.



EDICIONES
DE LA FAHCE



Sin dudas toda consideración sobre el arte, directa o indirectamente, incluye una reflexión sobre la técnica, ya que el término *arte* en su acepción más amplia designa un saber hacer en un campo determinado, es decir, refiere al dominio de una técnica. La técnica tiene entonces una dimensión antropológica cuyo sentido es más vasto que el de la lógica medio-fines en tanto conforma y define al mundo humano. Sin embargo, a partir de la modernidad, se despliega una tecnociencia que se diferencia del saber hacer, de la habilidad o praxis humana. El sentido originario de la técnica quedó así limitado casi exclusivamente al hacer artesanal y al arte. Este, constituido como esfera separada, se ha vinculado con la exploración y el dominio de técnicas específicas en un desarrollo interno por disciplinas, donde cada una avanzó según la dinámica de sus propias operaciones, de sus herramientas y de sus obras. En cuanto a la tecnociencia, su opacidad y peligrosidad fundamental han sido señaladas tanto desde la ficción artística¹ como por diversas vertientes filosóficas, particularmente en el siglo veinte.

Martin Heidegger, en la conferencia de 1953 “La pregunta por la técnica” (2001), establece una diferencia radical entre la técnica en la modernidad y lo que entre los griegos era la *téchne*. Si para estos últimos comprendía un saber hacer manual que incluía al arte –“la τέχνη pertenece al traer-ahí-delante, a la ποιησις; es algo poiético” (p. 15)– la técnica moderna consiste, en cambio, en un sistema de dominio. Heidegger traza una unidad del destino de occidente, al considerar que el sistema de la técnica es, sin embargo, la culminación de la metafísica griega que parte de la lógica socrática de la definición y el concepto llega al humanismo moderno y finalmente a una nueva visión de la experiencia y de la ciencia, para el que acuña el término “*Gestell*”. Técnica es “*Gestell*”, dispositivo, engranaje, que impone un modo de comprensión del ser regido por la calculabilidad, utilidad y rendimiento (pp. 16 y 17). Retoma así lo expuesto en 1936 en *Introducción a la metafísica* (1969) sobre el “oscurecimiento del mundo” por la degradación del espíritu a inteligencia, es decir, a una “mera capacidad de entender, mediante la reflexión, el cálculo y la consideración, a las cosas de antemano dadas” (p. 84). La esencia de la técnica, concluye Heidegger en la conferencia de 1953, no es nada técnico, de manera que debe ser comprendida y confrontada desde una región que sea distinta de la técnica, pero que guarde alguna relación con ella, y esa región es el arte (2001, p. 37).

A pesar de sus diferencias con Heidegger, Theodor Adorno coincide en este enfoque sobre la opacidad de la técnica moderna y su potencialidad negativa. En el artículo de 1958 “Música y técnica” (2006), detecta y caracteriza un proceso de tecnificación en arte como una suerte de subordinación de la técnica inmanente a cada disciplina a imperativos técnicos provenientes de los avances tecnocientíficos. Contrasta entonces este proceso de subordinación con la concepción que unía arte y técnica y que remite al mundo griego.² Adorno explica la “actual praxis tecnocrática” en la música (2006, p. 244) a partir de la relación de la técnica intra-artística, esto es de la técnica compositiva musical, con los adelantos técnicos extra-artísticos. Si bien esta tensión debiera resolverse integrando los componentes extra-artísticos a los requisitos inmanentes a la composición,³ sin embargo, como ocurre en el cine, cada vez más las incorporaciones técnicas plantean sus propias exigencias, de manera que “en lo estético se instituye normativamente algo por así decir extraestético” (2006, p. 235). En la tecnificación de la obra de arte, entendida como subordinación

a una imposición exterior, se produce, entonces, una dialéctica de integración y autoalienación. Integración porque incorpora cada vez más elementos que le eran exteriores en una unidad sin tensiones, autoalienación porque se mide por criterios objetivos y exteriores, que se contraponen a una interioridad, o una subjetividad, propia de los contenidos estéticos. Así, “la idea de identidad absoluta que inspira a la obra de arte tecnológica es la de la unidad de un sistema deductivo, en una acepción apenas ya metafórica, sino literal” (2006, p. 240). Esta visión de la praxis tecnocrática en arte es consistente con la crítica a la mecanización moderna de la cultura que puede encontrarse en el ensayo sobre la industria cultural, en el estudio que realizara junto a Max Horkheimer publicado en 1944.⁴ Como Heidegger, Adorno y Horkheimer en el “Concepto de iluminismo” atribuyen también el punto de partida de la racionalidad técnica a una razón regida por el principio de identidad que se remonta a la mitología griega (1987a, pp. 15-59).

Entre las perspectivas del siglo veinte sobre la técnica en arte, la de Walter Benjamin es más matizada que las anteriores. Sus textos de la década del treinta, “El autor como productor”, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, “Sobre algunos temas en Baudelaire” y “Pequeña historia de la fotografía”, entre otros, son antecedentes de los de Adorno y objeto de sus críticas en muchos casos. La de Benjamin es una visión sensible a las posibilidades positivas de la técnica, en la que coincide con artistas del productivismo, y también con Marcel Proust, quien manifiesta un interés gnoseológico por ciertos inventos tecnológicos tales como el teléfono, el tetráfono –un aparato para escuchar las óperas desde su casa–, el avión y el automóvil. Según la perspectiva de Benjamin, la intervención de las nuevas técnicas de producción y reproducción artística altera la ontología de la obra de arte. El recogimiento contemplativo y la concentración individual ante la obra de arte aurática son desplazados en la obra de arte reproducida técnicamente por las recepciones colectivas, cuyo prototipo es la arquitectura, donde se conjuga lo táctil con lo óptico, dando lugar a una recepción en distracción. Un aspecto fundamental de la reproductibilidad en el arte, en el cine, por ejemplo –además de permitir a las masas el acceso a las obras–, es que pone de manifiesto una posibilidad de utilización no alienada de la técnica, un uso del sistema de los aparatos que no tiene por objetivo la explotación de la naturaleza y del ser humano (2019).⁵

Sin embargo, ni el optimismo cauteloso de Benjamin, ni la impugnación sin matices de Adorno de la industria cultural, ni la concepción heideggeriana de la obra de arte como un juego entre mundo y tierra (2005), pudieron dar cuenta cabalmente de la dirección que tomó el arte hacia la segunda mitad del siglo veinte. En efecto, conforme avanzó el siglo, las interacciones entre el arte y la tecnociencia se multiplicaron, en un vínculo complejo, que oscila entre la resistencia y la adaptación, lo que reconfiguró profundamente el mundo del arte. Se considera hoy un campo de las denominadas tecnopoéticas, que según sostiene Claudia Kozak, incluye como poética tecnológica a toda práctica artística que experimenta y pone en cuestión el fenómeno técnico/tecnológico, aun cuando al interior de las poéticas tecnológicas los posicionamientos respecto de la relación arte y tecnología pueden resultar opuestos entre sí (2012, p. 182). En este marco, consideramos que una consecuencia principal del encuentro entre arte y tecnociencia es la declinación de la corporalidad en la producción y recepción

del arte. Esto se advierte en el paulatino desplazamiento de aquella idea de dominio de los materiales, ligado a la corporalidad del artista y a su huella física plasmada en la obra, hacia un saber producir dentro de un sistema tecnoindustrial en permanente innovación. Es así que, desde la producción de las imágenes técnicas de la fotografía y el cine, hasta la informática y la robótica, las máquinas hoy pueden digitalizar y sintetizar datos sensoriales, que dan lugar a productos cromáticos o acústicos desligados de un espacio-tiempo y de una materialidad determinada. Se trata de la culminación del llamado por Bernard Stiegler proceso de exteriorización de la memoria y la experiencia (Stiegler, 2002, p. 36), al que Platón se refiriera con preocupación en el *Fedro* a propósito del surgimiento de la escritura.⁶

La incidencia de la tecnociencia puede advertirse acabadamente en los procedimientos productivos, compositivos y receptivos contemporáneos. Algunas de sus principales consecuencias, a las que nos referiremos en este trabajo son: 1) la fuerte tendencia hacia la inespecificidad de las manifestaciones artísticas ligada a los desplazamientos del arte objetual al arte de concepto; 2) la posibilidad técnica casi ilimitada de acceso al arte del pasado que da lugar a una inversión en las relaciones entre memoria y olvido, e incluso, a la paradójica búsqueda del olvido voluntario; 3) la modificación de las condiciones de percepción y de la imaginación, con consecuencias epistemológicas, estéticas y especialmente antropológicas.

1. Inespecificidad y arte de concepto

Arthur Danto en *Después del fin del arte* (1999), constata que el arte contemporáneo realiza un giro de la experiencia sensible hacia el pensamiento (p. 35) y afirma que “el arte contemporáneo ha pasado a significar arte producido con una determinada estructura de producción nunca vista antes en la historia del arte” (p. 32). Y, en efecto, las características que ha tomado el arte contemporáneo, y que ponen en crisis las categorías de la estética tradicional, son en gran medida una consecuencia de las nuevas condiciones tecno-científicas e industriales de producción del capitalismo avanzado.⁷ Por supuesto, entre estas condiciones debe considerarse el desarrollo de una cultura de masas donde se conjugan espectáculo e información, de lo que resultan las superposiciones y solapaciones entre realidad, representación, simulacro, virtualidad, etc. Así mismo, desde el punto de vista de una sociología del arte la esfera pública burguesa a la que estaba asociado el arte en la modernidad ha desaparecido de manera irreversible.

En respuesta a las complejidades de su contexto, las realizaciones del arte contemporáneo cuestionan de manera radical las concepciones de arte, las categorías estéticas –como las de obra, autor, público, disciplinas artísticas– y las instituciones heredadas de la modernidad, que resultan inadecuadas para dar cuenta de estas nuevas prácticas y manifestaciones. Marc Jimenez describe el peculiar estado del arte contemporáneo con la expresión del crítico Harold Rosenberg, quien en 1972 se refería a esta situación como de “des-definición del arte” (2010, p. 24).

La radical transformación de las condiciones de producción por el avance tecnocientífico hace que la habilidad artesanal (por ejemplo, técnica de la

veladura en la pintura al óleo, leyes de la perspectiva, manejo del cincel) no constituyan un requisito para la producción artística. Sobre la declinación de la habilidad artesanal para el arte, en el primer párrafo del ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Walter Benjamin expone una resumida historia del arte planteada desde la perspectiva del desarrollo de las técnicas de reproducción. La culminación de este proceso en la fotografía y el cine tiene como consecuencia, dice Benjamin, que “por primera vez la mano fue exonerada de las obligaciones artísticas más importantes que incumben de allí en adelante sólo al ojo” (2019, p. 86). En esta línea el autor advierte sobre el hecho decisivo para el arte y la cultura contemporáneas, que consiste en que la práctica artística se distancia de la corporalidad del artista. El retirarse la mano de la producción resulta crucial y está en la base de la irrupción de las máquinas en la cultura, lo que acelera el proceso de exteriorización estudiado por Bernard Stiegler; esto es, la descorporalización de la memoria y la experiencia (2002, p. 36). Benjamin describió el modo en que la pérdida de la unicidad de la obra, la proliferación de copias, destruye la autenticidad, el aquí y ahora, el aura del original (2019, pp. 87-98).⁸

Los cambios que comienzan a producirse en las artes “mecánicas” afectan también al campo de las otrora denominadas “bellas artes”. En ellas, al tiempo que se multiplican las posibilidades técnicas, se constata la progresiva disolución de los límites entre disciplinas y la fusión de lenguajes. La tendencia hacia la inespecificidad del arte del siglo veinte resulta afín a un efecto de “impureza” de disciplinas artísticas como la pintura, la música, la escultura o la danza. La crítica estadounidense Rosalind Krauss caracteriza la época actual del arte como la de la condición post-medio (1999, pp. 9-12). Este nuevo estado del arte va a contrapelo de la modernidad artística, en la que era la especificidad del propio medio –el plano y el marco en la pintura; el volumen, la solidez y el espacio en la escultura, los requerimientos y posibilidades del instrumento en la música– la que, como sostenía Adorno, proporcionaba la base sobre la que se pretendía asentar la lógica de cada disciplina, su independencia y sus propios estándares y criterios. En un sentido semejante, la crítica argentina Andrea Giunta describe a la modernidad en arte como el período en el que sus transformaciones –inmanentes a cada lógica compositiva específica de las disciplinas– seguían un cierto movimiento progresivo hacia la autonomía del lenguaje artístico y en el que cada generación resolvía los problemas que había dejado pendiente la anterior. Sin embargo, el arte contemporáneo deja de progresar en ese sentido (2014, pp. 9-10). Se vuelven más frágiles las distinciones entre medios específicos, así como la propia división entre arte y no arte. En “La escultura en el campo expandido”, Krauss describe la suerte de disolución de la escultura entre la arquitectura y el paisaje. Ahora la práctica escultórica no consiste en la especialización dentro de su medio específico –volumen, solidez, espacio–, sino “en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura– pueden utilizarse” (1985, p. 72). La condición post-medio, al tiempo que señala la tendencia a la caducidad de las habilidades técnicas específicas exigidas para cada disciplina (el uso del pincel, del martillo, del cincel), también advierte que, en ese campo expandido, la producción de arte requiere el dominio de habilidades expandidas, a menudo ligadas a la tecnología, desde la fotografía a los programas informáticos.

Tampoco puede resultar ajeno al desarrollo tecno-industrial y su consiguiente proceso de exteriorización, el hecho de que sea el arte conceptual –y su continuación post-conceptual, como las instalaciones– el que marque más profundamente al arte contemporáneo. Este movimiento, al abandonar la objetualidad y al asumir que la idea artística se independiza de su manifestación física, pone en crisis la obra de arte como objeto, cuestiona cualquier definición de arte y a las instituciones y criterios artísticos preestablecidos. Simón Marchan Fiz observaba a principios de la década del setenta el desplazamiento del arte tradicional, en el que dominaba el objeto sobre la teoría, hacia el predominio de la propia teoría sobre el objeto. El arte conceptual se aboca al proceso mental de la constitución de la obra que se plasma solo “de un modo incidental en manifestaciones materiales” (1972, p. 208). En la misma dirección, afirma Julio Moran que “el arte de concepto constituye el mayor ataque a la concepción de obra artística, pues esta no es estrictamente necesaria y solo basta algún soporte que manifiesta el proyecto o la idea artística” (2010, p. 165). Aquí, el trabajo con el lenguaje y los sistemas de relaciones lógicas y matemáticas resulta tan o más adecuado a la práctica artística que la fabricación de objetos. En este sentido, el arte conceptual y en particular Joseph Kosuth, uno de sus principales artistas y teóricos, debe mucho a Wittgenstein y al neopositivismo lógico.⁹ Otro de los precursores de arte conceptual, Lawrence Wainer, en su “declaración de principios”, publicada en el catálogo de “January 5-31, 1969”, sostenía

El artista puede construir la pieza.

La pieza se puede fabricar.

La pieza no necesita ser construida.

Como todo lo anterior es indistinto e igualmente coherente con la intención del artista, la elección de su condición reside en el receptor en el momento de su recepción

(en Osborne, 2011, p. 31).

La caducidad de la habilidad técnica específica del artista se asocia con las operaciones de apropiación, que constituyen, desde el “readymade” de Duchamp, unos de los procedimientos principales del arte contemporáneo. La apropiación, como recontextualización de una obra, un objeto, una práctica determinada, comprende dos direcciones principales: o bien como reproducción de un artista de la obra de otro, o bien como el desplazamiento de un objeto del ámbito extra-artístico a uno artístico.

Este recurso, sobre todo en su segunda modalidad que es la específicamente contemporánea, tiene también su propia historicidad, que puede entenderse en el marco del desarrollo de la relación de los artistas con la tecno-industria. Como afirma Peter Osborne en *Arte conceptual* (2011), los objetos recontextualizados en los museos, como el urinario de Duchamp o la escultura *Brillo Box* de Warhol, al envejecer se distanciaron del mundo cotidiano, lo que volvió a restablecer la diferencia entre obra de arte y objeto de uso diario. Por otra parte, el objeto industrial dejó de encarnar lo opuesto al arte cediendo su lugar a los medios masivos de comunicación, con lo cual los procedimientos de apropiación pasaron a enfocarse en estos contenidos y formatos visuales. De ahí que “la apropiación devino un modo de intervención artística en los usos culturales de los medios de comunicación: un modelo para prácticas culturales alternativas” (Osborne, 2011, p. 35). El carácter conceptual de este tipo de obra consiste en su función como modelo para prácticas comunicativas alternativas.¹⁰ También en las instalaciones

se reúne todo tipo de objetos y formatos visuales y audiovisuales. Otra vertiente del arte contemporáneo de las últimas décadas del siglo veinte, el bioarte, se ubica en la zona gris entre experimentación artística y la biotecnología, identificando así de manera contundente la técnica artística con la tecnociencia.¹¹

Estos procedimientos de apropiación, u otros similares, sumados a la condición post-medio a la que se refería Rosalind Krauss, han sido, por así decir, naturalizados como lo propio del arte contemporáneo. Nicolás Bourriaud, autor de la llamada estética relacional, ha considerado que la actividad propia del artista contemporáneo no es la creación, ni la composición sino –recuperando un término técnico de la televisión, el cine y el video– la postproducción. El arte de la postproducción, sostiene Bourriaud, no trabaja con materias primas sino con materiales ya informados por otros, con objetos que circulan en el mercado cultural, contribuyendo así a eliminar las distinciones entre producción, consumo, original, *ready-made*, copia. Películas, imágenes publicadas en la prensa, logos de empresas, bandas de sonidos, los artistas trabajan con lo dado en un procedimiento que denomina de programación. Ya no se considera al campo artístico según la perspectiva modernista “como un museo que contiene obras que sería preciso citar o ‘superar’” sino como “stocks de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena” (Bourriaud, 2007, pp. 13-14). La obra de arte contemporánea no constituye entonces la culminación de un proceso creativo, sino un portal, un generador de actividades.¹²

Estas producciones contemporáneas producen desplazamientos de la recepción a la participación, esto es, a un tipo de intervención por parte del espectador que en numerosas ocasiones afecta el aspecto sensible de la obra, por ejemplo, en obras que instauran una realidad virtual en la que el público se convierte en actor y parte de la obra. Pero, en general, los procedimientos de apropiación y postproducción del arte suponen en el receptor no un goce sensorial sino una actividad y un goce intelectual.

2. La memoria absoluta y el olvido voluntario

El desarrollo técnico permite un registro y almacenamiento de la memoria en soportes cada vez más leves o desmaterializados y con capacidades aparentemente ilimitadas. Sin dudas el desplazamiento de las prácticas artesanales a las mecánicas y luego a las digitales alteran la dialéctica entre memoria y olvido, tanto en el plano individual como en el de la transmisión de la herencia cultural entre generaciones. En el horizonte, la posibilidad de una memoria absoluta se presenta junto a la del olvido absoluto.

En el siglo veinte *En busca del tiempo perdido* demuestra con procedimientos ficcionales el vínculo entre manifestaciones artísticas y memoria. En efecto, Proust explora el delicado equilibrio entre memoria y olvido e insiste en la dimensión corporal y no intelectual de la memoria. Establece que es la memoria involuntaria la que permite una irrupción del pasado en el presente sin las distorsiones que la búsqueda voluntaria de lo ya vivido pudiera introducir. Para que se produzca esa suerte de resurrección del pasado tal cual era, resultan imprescindibles el azar y la corporalidad. Podríamos decir que el pasado se sedimenta en el cuerpo, porque este realiza una suerte de registro de las capas menos intelectualizadas de la experiencia, de sensaciones elementales como

los olores y sabores. Ese intercambio del cuerpo con su entorno sucede con independencia de la atención y de la captación consciente, lo que da lugar a una presencia corporal latente de lo vivido. La conservación de esos fragmentos de tiempo vivido y la posibilidad de revivirlos, más que de recordarlos, obedece a las capas de olvido que lo preservan y al reencuentro azaroso con los mismos olores o sabores que el cuerpo registrara en el pasado. En una interacción no mediada por la inteligencia razonante entre el cuerpo y el ambiente, el fenómeno de la memoria involuntaria desencadena la especie de resurrección de un yo del pasado y su encuentro con el yo del presente. Esto fragmenta la linealidad temporal por la emergencia de un instante que está fuera del tiempo porque no pertenece en sentido estricto ni al presente ni al pasado. De manera que, de acuerdo a esta concepción, la memoria se ubica en un entre dos, en el encuentro del cuerpo con las cosas que lo rodean (1992a, pp. 59, 64). Hay una estrecha conexión entre memoria, olvido, corporalidad y ambiente, que la intervención de la voluntad y la inteligencia instrumental ponen en peligro, pero que el arte recoge, como puede advertirse en la propia novela proustiana, cuyo desarrollo es al mismo tiempo ficcional y metaficcional. La obra de Proust es, como señala Benjamin (1993, pp. 122-128), una consecuencia de la atomización de la experiencia y de la ruptura con la tradición, donde el arte pretende configurarse como un puente o una intersección entre la memoria privada y la memoria pública.

La dialéctica entre memoria y olvido, ligada al fenómeno de la exteriorización, es uno de los temas también abordados por Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* (2013).¹³ Ricoeur considera la memoria corporal proustiana como parte de los fenómenos de rememoración y reconocimiento. Pero, en la línea de Bergson, aborda una dimensión más psicológica o espiritual, y menos corporal, de la memoria. Resulta sin embargo de especial interés su desarrollo sobre la cuestión del olvido. Sostiene que el olvido, punto más profundo en el vínculo con el pasado, es percibido como un atentado contra la fiabilidad de la memoria, como una amenaza inquietante, de modo que la memoria se define por la lucha contra sus efectos destructivos (2013, p. 532). El olvido no es un acontecimiento sino un estado y esto lo diferencia de la memoria, que puede precisarse en torno a los actos de reconocimiento. Siguiendo a Nietzsche, describe al olvido como una fuerza cuya acción constante es doble: de erosión y de mantenimiento. Sobre esta base podría decirse que vivimos en estado de olvido, y que el olvido es la marca del tiempo (2013, p. 642). El olvido puede entenderse, señala Ricoeur, ligado a la posibilidad o no de supervivencia de huellas (huellas de todo tipo, escritas, psíquicas o cerebrales) del pasado, lo que da lugar a dos grandes formas: el olvido profundo por destrucción de huellas o la figura positiva del olvido, el olvido de reserva, en el que las huellas se encuentran en un estado de latencia.¹⁴ El desafío filosófico planteado en este punto es el de la relación entre las huellas mnésicas con la problemática de la representación del pasado y el fenómeno del reconocimiento (p. 537). Ricoeur reivindica a la historiografía para paliar las patologías de la memoria, sobre todo de la memoria colectiva; sin embargo, en cuanto a las retóricas de la representación del pasado, afirma que el agotamiento de la tradición literaria realista y naturalista del siglo diecinueve, debe “estimular la exploración de modos de expresión alternativos, vinculados eventualmente a otros soportes distintos del libro: escenificación teatral, film, arte plástico” (p. 341).

Estas concepciones de la memoria y el olvido, una que ofrece una poética de la memoria estrechamente ligada a la sensibilidad, a la corporalidad y a la fragmentación temporal, otra relacionada con la problemática científica y filosófica de la supervivencia de huellas, psíquicas o cerebrales o en soportes materiales extra-corporales y que se inclina por una conciencia bergsoniana del tiempo como continuidad, proporcionan un horizonte posible para considerar el problema del creciente almacenamiento del pasado en soportes técnicos.

La acumulación y disponibilidad de la herencia del pasado pareciera conducirnos, en términos de Ricoeur, a un estado no de olvido sino de memoria constante, lo que de todos modos plantea la cuestión hermenéutica de la doble inscripción de esa herencia, en tanto hechos del presente y como huella del pasado (2013, p. 545). De ahí que ese almacenamiento en soportes tecnológicos tome la forma de datos que, fuera de todo contexto y desprendidos de su mundo, se presentan como un modo más de la crisis de la experiencia descrita por Benjamin: “hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo «actual»” (1989, p. 173).

El fenómeno de la memoria constante, la imposibilidad del olvido del arte del pasado, plantea asimismo dificultades para el arte contemporáneo. Como sostenía Proust, el olvido constituye una condición de la creación artística. Su pintor ficcional, Elstir, por honestidad, al pintar olvidaba todo lo que sabía, porque “lo que se sabe no es de uno” (1993, p. 473). El artista debe preservar su contacto sensible con el mundo ante las interferencias de ciertas formas de inteligencia práctica y debe distinguir lo que estrictamente ve de lo que sabe. Este tipo de olvido, así como de todo olvido, parece más bien irrelevante en la era de la digitalización de los datos, del arte de concepto y de la post producción; sin embargo, puede decirse que esta problemática del olvido se mantiene de manera latente o explícita. Así, en la tradición de los artistas que ofrecen una reflexión teórica sobre el arte, el compositor Luciano Berio, afirma que el olvido es necesario en la práctica artística, precisamente como consecuencia del desarrollo de la técnica. En la conferencia “Olvidar la música” (2019a), expone las tensiones entre memoria y olvido que resultan para la música a partir de la completa disponibilidad de la herencia artística y cultural. Según su punto de vista, el modo de almacenamiento técnico y la organización del pasado musical crean una ilusión de continuidad, que lleva a seleccionar en la escucha aquello que confirma la continuidad y a rechazar lo que la perturba. Con ciertas resonancias de Adorno, Berio sostiene que la organización y homogeneización del pasado musical hace que la recepción de esa música por parte del oyente sea semejante a la de cualquier otro bien de consumo contemporáneo, de lo que resulta que en la escucha interviene más que un código de valores musicales un condicionamiento del mercado. De ahí que la preservación del pasado en esos términos se realice a costa del olvido de la música. Ante la disponibilidad completa del pasado que conlleva un olvido involuntario de la música, Berio sostiene

Me interesan más los modos activos de olvidarla que los pasivos e inconscientes. En otras palabras, me interesan las amnesias voluntarias, aunque el deseo y el intento de poseer y recordar la historia de todos los tiempos y todos los lugares es algo constitutivo del pensamiento moderno (2019a, p. 65).

A los olvidos pasivos e inconscientes, que aumentan a medida que el pasado se vuelve disponible, les corresponde una estrategia compositiva que rompe con el peso abrumador de esa suerte de biblioteca borgeana sin límites, que ni siquiera se presenta como memoria sino como totalidad siempre presente. En este marco, resultó liberador, afirma Berio, la irrupción en el siglo veinte de la desfuncionalización y descontextualización de los contenidos musicales, el abandono de objetivos compositivos específicos, así como de los principios reguladores explícitamente musicales (p. 28). Con John Cage, cuya intervención en música puede considerarse como equivalente a la de Duchamp, entraron el silencio, la monotonía, el aburrimiento, la ironía, como elementos principales de los conciertos.¹⁵ En el texto “Formaciones” (2019b), Berio responde a la crítica de Adorno sobre la tecnificación de la música, pues considera que los generadores de sonido utilizados en los estudios de música electrónica no cambiaron la música, sino que la propia música había ya cambiado cuando los compositores consideraron la posibilidad de utilizar esos materiales sonoros. Estaba como antecedente y condición de posibilidad, por ejemplo, el mundo poético de Anton Webern (p. 26). Esta experimentación de la música electrónica a mediados del siglo veinte, con medios informáticos y digitales, independiza a la composición de los instrumentos tradicionales y de la partitura; se recurre a la yuxtaposición y el montaje como recursos compositivos (todo ello conduce, por ejemplo, a la práctica actual del DJ). Por el camino del olvido y de la experimentación técnica, encontramos el campo expandido de la música, cuyas operaciones principales también son, como para las instalaciones y demás manifestaciones contemporáneas, la apropiación y la postproducción.

En Sinfonía, pieza compuesta por Berio en 1968 para ocho voces amplificadas y orquesta sinfónica, las voces cantan, recitan, gritan, murmuran, susurran textos o frases extraídos de obras tan disímiles como el ensayo *Lo crudo y lo cocido* de Levy-Strauss, la novela *Lo innombrable* de Beckett, frases de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg; también realiza innumerables citas musicales, entre ellas, la *Sinfonía N°2* y la *Sinfonía N°4* de Mahler, *La Mer* de Debussy, la *Sinfonía N° 6 Pastoral* de Beethoven.¹⁶ Esta y tantas otras piezas contemporáneas, mediante el collage, el montaje, la cita, ponen en juego un olvido no del arte sino de su historia, tal como ha sido conservada y transmitida. Rompen con la división entre disciplinas, y entre arte y no arte, con la temporalidad lineal, progresiva, que asume vínculos causales entre compositores y movimientos.¹⁷ Tal vez una apuesta al azar para acceder al pasado de forma involuntaria.

Pero solo puede olvidarse lo que consciente o inconscientemente se sabe, de modo que el olvido es un punto de llegada, y no de partida. Por eso, sostiene Berio:

¿Por qué, pues, olvidar la música? Porque hay mil maneras de olvidar y de traicionar su historia. Porque la creación siempre implica un cierto grado de destrucción y de infidelidad. Porque debemos ser capaces de suscitar la memoria de aquello que nos sirve para luego negarla, con una espontaneidad paradójicamente rigurosa. Porque, en todo caso, como afirmaba Heráclito, no es posible entrar dos veces en el mismo río. La conciencia del pasado nunca es pasiva, y no queremos ser los cómplices sometidos de un pasado que está siempre con nosotros, que se nutre de nosotros y que nunca termina (2019a, p. 78).

3. Imágenes técnicas y transformación de la imaginación

Proust señalaba que la conformación estilística de una obra incide sobre las capacidades perceptivas del receptor como una suerte de instrumento óptico. Benjamin llama la atención sobre las transformaciones en la sensibilidad y las capacidades perceptivas humanas ligadas a las innovaciones técnicas en la producción y reproducción artísticas (1993; 1989). En el caso del cine afirma que ha profundizado nuestra apercepción en el mundo óptico como en el acústico. Gracias a la cámara “experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional” (1989, p. 48).

Por otra parte, el desarrollo y la accesibilidad de las cámaras digitales y video, combinados con la expansión de internet y las redes sociales, han generado un afán por la producción de imágenes ligadas en gran medida a la documentación y particularmente a la autodocumentación. De ahí que el número de productores de imágenes supere al de receptores o consumidores. Boris Groys afirma que hay una suerte de obligación del diseño de sí para presentarse en el espacio público, que es el espacio virtual de los medios electrónicos y las redes, de modo que el énfasis del análisis no está en el impacto en el espectador sino en las condiciones de emergencia de las imágenes. En consecuencia, el arte contemporáneo debería ser analizado desde el punto de vista del productor y no del consumidor de arte, de la poética y no de la estética (2015, p. 15).

En efecto, los procedimientos contemporáneos de producción, en gran medida de postproducción y apropiación, aportan nuevas transformaciones en las capacidades perceptivas y corporales en general. El paulatino abandono de los instrumentos y herramientas tradicionales de las disciplinas artísticas no solo implica el abandono de tradiciones y técnicas de la que estos medios específicos son depositarios, sino también la transformación de las capacidades auditivas, visuales o motrices del propio artista. Producir con monitores o con algoritmos requiere otra configuración corporal y otra clase de esfuerzos imaginativos, que los que requiere la ejecución de un instrumento o la utilización de la tela y el pincel. En esta línea, Toyo Ito, arquitecto precursor de la digitalización en arquitectura, observa que las modificaciones de la espacialidad y de la corporalidad a partir de la nueva tecnología digital dan lugar a una segunda naturaleza, artificial, virtual, que se contrapone a la naturaleza “corporal” que conocemos. De ahí que

Nosotros, contemporáneos, estamos provistos de dos tipos de cuerpo para corresponder a esos dos tipos de naturaleza. El cuerpo real que está unido al mundo real por medio de fluidos que corren en su interior y el cuerpo virtual unido al mundo mediante el flujo de electrones (citado en Dollens, 2002, p. 90).

A partir de esta distinción podría sostenerse que la producción y recepción artísticas contemporáneas paulatinamente se desplazan del “cuerpo real” al “cuerpo virtual”.

El teórico de la fotografía Vilém Flusser por su parte sostiene que la cosmovisión digital que proponen las ciencias y las computadoras muestran que los mundos digitales y los presuntamente reales se diferencian solo por la densidad con la que se distribuyen los enjambres de puntos que los componen. Esto impone no solo una nueva ontología, también una nueva antropología,

pues debemos vernos como una “dispersión digital”, una “concreción de posibilidades”, “curvaturas o convexidades en el campo de relaciones que se entrecruzan, sobre todo interhumanas”, de ahí que “los mundos alternativos que surgen de las computadoras son una puesta en práctica de esta comprensión”. (Flusser, 2004, pp. 361, 362). Vivimos una revolución epistemológica, ético-política y estética para la cual resulta preciso redefinir *imaginar*. En efecto, imaginar para Flusser hace referencia a un nuevo estado de conciencia, capacidad adquirida en virtud de los nuevos aparatos productores de tecnoimágenes, que consiste en concretizar lo abstracto, para “ver” imágenes en un enjambre de puntos. Para ello se requiere superficialidad, tanto para el que produce las imágenes técnicas, que se independiza de lo que sucede en la caja negra de su máquina y solo oprime teclas, como para el que las recibe (2015, pp. 59-68).¹⁸

Si como sostiene Flusser, estamos ante una nueva ontología y una nueva antropología, el tratamiento filosófico de estas cuestiones es aún incipiente. Sin embargo, forman sí parte de los contenidos de gran número de ficciones de la industria audiovisual, que parecen estar preparando al público para una suerte de mutación transhumanista.¹⁹ “Creo que soy transhumana”, “quiero deshacerme del cuerpo y volverme digital. Descargar el cerebro en la nube, vivir para siempre como información, ni femenino ni masculino, sólo datos”, afirma uno de los personajes de *Years and years* (CBC y HBO, 2019).

Conclusiones provisorias:

Las consecuencias que pueden inferirse de los fenómenos que se han descripto, sin distancia histórica y solo parcialmente, no pueden sino ser conjeturales e hipotéticas. De todos modos, resulta actual el texto de Valéry que Benjamin cita como epígrafe en una de las versiones de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”:

Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que eran desde siempre. Se tiene que estar preparado a que las grandes innovaciones cambien toda la técnica de las artes (...) y, finalmente, quizás, lograrán cambiar el propio concepto de arte de manera mágica (2019, p. 169).

Puede afirmarse que, en efecto, el avance técnico ha transformado el concepto mismo de arte y su función social. A la evidente declinación de la corporalidad y a la espectralización del mundo producida por el avance de las técnicas informáticas y la digitalización, le siguen en el campo de las artes contemporáneas propuestas contradictorias, tanto de adaptación como de resistencia. Se advierte una decadencia de la obra de arte como objeto en cuanto correlato necesario para esta suerte de repliegue del cuerpo en la producción y recepción artísticas. La crisis ontológica de la obra se produce tanto en el giro del arte hacia la filosofía y su tendencia a conformar una experiencia más intelectual que sensorial como por su tendencia a la inmaterialidad, que culmina un proceso que va desde la fotografía hasta el arte digital y el más reciente criptoarte. El vínculo con el pasado o bien se rompe o bien se complejiza por las operaciones de montaje, collage, apropiación y postproducción, que rompen la linealidad temporal. Así mismo con el predominio de las propuestas efímeras de las instalaciones y performances pareciera haber una renuncia del arte a transmitir la memoria entre generaciones,

e incluso a perdurar más allá de las crónicas y los archivos en las que queden registradas estas manifestaciones. Las tecnopoéticas contemporáneas incluyen las nuevas tendencias a experimentar, pensar, exhibir proyectos artísticos centrados en las nuevas tecnologías, cuyas posibilidades positivas para la producción y recepción son todavía insospechadas.

Por otra parte, en las instalaciones que exhiben ropas, deshechos, piedras, en las intervenciones en espacios urbanos, en el *bodyart*, en el auge del teatro, parece advertirse, como sostiene Marchan Fiz en su artículo “Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual” (2005), una cierta nostalgia por lo real, una rebelión de los objetos, un retorno al cuerpo (pp. 29-59). Pero como sabemos, el arte, si bien incide profundamente en el mundo humano, no tiene capacidad combativa, y las nuevas tecnologías son herramientas cuya utilización corporativa, política, comercial, a menudo contribuye a consolidar los factores de poder. En realidad, como resultado del campo expandido del arte por la técnica, muchos de sus criterios han sido adoptados como estrategias políticas o de mercado, en una “inflación del dominio estético” o “hiperarte”, expresiones utilizadas por Lipovetsky y Serroy en *La estetización del mundo* (2015, pp. 39-47). Y en efecto la estetización del mundo no parece ser liberadora o humanizadora como quería Marcuse (1969), sino enmascaradora de las desigualdades e injusticias de un mundo cada vez menos humano.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. (2006). Música y técnica. En *Escritos musicales I-III* (pp. 233-252). Madrid: Akal.
- Adorno, Th. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. y Horkheimer, M. (1987a). Concepto de iluminismo. En *Dialéctica del iluminismo* (pp. 15-59). Buenos Aires: Sudamericana.
- Adorno, Th. y Horkheimer, M. (1987b). La industria cultural. En *Dialéctica del iluminismo* (pp. 146-200). Buenos Aires: Sudamericana.
- Benjamin, W. (1989). Experiencia y pobreza. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 165-173). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1993). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (pp. 121-170). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999). El autor como productor. En *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot [Prólogo, notas y traducción del alemán de Felisa Santos].
- Berio, L. (2019a). Olvidar la música. En *Un recuerdo al futuro* (pp. 65-78). Barcelona: Acantilado.
- Berio, L. (2019b). Formaciones. En *Un recuerdo al futuro* (pp. 15-39). Barcelona: Acantilado.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

- Dollens, D. (2002). *De lo digital a lo analógico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fischerman, D. (2005). *Escrito sobre música*. Buenos Aires: Paidós.
- Flusser, V. (2004). La apariencia digital. En G. Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (pp. 351-370). Buenos Aires: Manantial.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foster, H., Buchloh, B., Krauss, R. y Bois, Y-A. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Gagnebin, J. M. (2014). Memoria involuntaria y aprendizaje de la verdad. Ricoeur relea a Proust. *Boletín de estética*, 27. http://www.boletindeestetica.com.ar/wp-content/uploads/Boletin-de-Estetica_N27.pdf
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arte BA.
- Groys, B. (2015). Poética vs. Estética. En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (pp. 9-19). Buenos Aires: Caja Negra.
- Heidegger, M. (1969). *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Nova.
- Heidegger, M. (2001). *La pregunta por la técnica en Conferencias y artículos*. Barcelona: Ed. del Serval.
- Heidegger, M. (2005). El origen de la obra de arte. En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.
- Hlebovich, L. (2019). *Experiencia, cuerpo y montaje: una lectura sobre la subjetividad como problema semejante entre la filosofía de Walter Benjamin y el teatro-danza de Pina Bausch* (Tesis doctoral inédita). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
- Hume, D. (1739/1984). *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Ediciones Orbis.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jimenez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kozak, C. (ed). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (comp.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Krauss, R. (1999). *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames and Hudson.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Buenos Aires: Anagrama.
- Marchan Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Marchan Fiz, S. (2005). Entre el retorno de lo Real y la inmersión en lo Virtual: consideraciones desde la estética y las prácticas del arte. En S. Marchan Fiz, (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 29-69). Barcelona: Paidós.
- Marcuse, H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. México: Joaquín Mortiz.
- Matewecki, N. (2014). *Estética y bioarte. Pasajes de lo moderno a lo contemporáneo en torno a las nociones de obra, artista, espectador y experiencia*. (Tesis doctoral inédita). Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

- Moran, J. C. (2010). Tesis sobre estética y filosofía del arte. Propuesta para una discusión. En J. C. Moran (comp.), *Los filósofos y los días. Escritos sobre conocimiento, arte y Sociedad* (pp. 161-166). La Plata: Ed. de la Campana.
- Osborne, P. (2011). *Arte conceptual*. Barcelona: Phaidon.
- Platón. (1985). *El Banquete*. Fedro. Madrid: Sarpe.
- Proust, M. (1992a). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1992b). *En busca del tiempo perdido. La prisionera*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1993). *En busca del tiempo perdido. La fugitiva*. Buenos Aires: Alianza.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo. Tomo I: El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Hiru.

Notas

- 1 Las ficciones de terror romántico del siglo XIX, entre ellas *El Frankenstein* de Mary Shelley y *El hombre de arena* de Hoffman, ambas publicadas entre 1817 y 1818, a través de las figuras de los autómatas (la muñeca Olimpia de Hoffman que reaparece en la ópera Los cuentos de Hoffman de Offenbach) y de la experimentación científica, abren una visión de la ciencia y de la técnica como amenazas de lo humano. Sus ecos son innumerables, desde *Un mundo feliz* de Aldous Huxley de 1950 hasta *Inteligencia Artificial* de Spielberg estrenada en 2001.
- 2 Afirma Adorno que, si el arte es representación externa de algo interior, “el concepto de técnica comprende todo lo que se refiere a la realización de eso interior” (2006, p. 233). En el mismo sentido, en *Teoría estética* (2004) sostiene que la técnica “...muestra que toda obra de arte ha sido hecha por seres humanos, que lo artístico en ella es un producto de los seres humanos” (p. 352). La técnica se vincula a la práctica artesanal y al aprendizaje de un oficio. Es, entonces, “el momento aurático que va unido al oficio de una manera en apariencia paradójica, es la memoria de la mano que pasó con delicadeza y amor por los contornos de la obra y, al articularlos, los suavizó” (p. 353).
- 3 El ejemplo que ofrece Adorno aclara esta idea: “la trompa de válvulas, la condición decisiva del arte de la instrumentación compositiva de Wagner, hacía mucho que estaba a disposición, antes de que sonara su hora compositiva, por no hablar del saxofón” (2006, p. 235).
- 4 Acuñan este concepto teórico de *industria cultural* para dar cuenta del modo cómo en el plano de la cultura se reproduce la lógica de las máquinas y de la circulación de mercancías. La industria cultural es una tautología del mundo, la imitación de lo dado (1987b, p. 158).
- 5 Andreas Huyssen afirma que el desacuerdo de Benjamin con Adorno respecto de las técnicas de reproducción aplicadas al arte radica en que el pesimismo de Adorno tenía en vista a los Estados Unidos de los años cuarenta, y la opinión positiva de Benjamin miraba a la Unión Soviética de los veinte (2002, p. 269).
- 6 Platón considera que la escritura se aproxima a la pintura, pues no puede responder a lo que se le pregunta y se alarma por el hecho de que los discursos escritos, al contrario de los vivos y animados, puedan circular libremente, sin el sostén de quién lo emite (1985, p. 275, d). Sostiene además que “producirá en el alma de los que lo aprendan el olvido por el descuido de la memoria, ya que, fiándose a la escritura, recordarán de un modo externo, valiéndose de caracteres ajenos; no desde su propio interior y de por sí” (1985, pp. 205, 275, b). Advierte así sobre las alteraciones que los nuevos soportes de la comunicación suponen para la memoria, anticipando un proceso que dará lugar a diferentes modos de configuración de la corporalidad, de la organización de la sensibilidad y de la inteligencia. Mientras el lenguaje oral privilegia el oído y la musicalidad el sonido, la escritura, por su parte, requiere de la vista y la

- linealidad materializada y espacio/temporal. Marcel Proust, en *En busca del tiempo perdido*, plantea un dilema similar al sugerir que el modo de comunicación implica una civilización entre otras posibles, en los siguientes términos: “me preguntaba si no sería la música el ejemplo único de lo que hubiera podido ser la comunicación de las almas de no haberse inventado el lenguaje, la formación de las palabras, el análisis de las ideas. La música es como una posibilidad que no se ha realizado; la humanidad ha tomado otros caminos, el del lenguaje hablado y escrito” (1992b, p. 278).
- 7 La noción de *contemporáneo* en arte es amplia e imprecisa; sin embargo, por sus rupturas y cuestionamientos de la herencia de la modernidad, no comprende necesariamente a todo arte producido hoy.
 - 8 No obstante, puede apreciarse, a la luz de la dirección que ha tomado la cultura del siglo veinte hasta la actualidad, que el modo de producción y reproducción técnica no constituye una instancia definitiva para eliminar el aura de un objeto ni las prácticas rituales en torno a él. Esto depende en gran medida de una decisión o del artista, o del público o de estrategias del mercado.
 - 9 Escribe J. Kosuth en *Art after Philosophy*: “La validez de la proposición artística no depende de un presupuesto empírico, ni mucho menos estético, sobre la naturaleza de las cosas. Pues el artista, como un analista, no está interesado directamente por las propiedades físicas de las cosas. (...) las proposiciones artísticas no tienen un carácter de hechos, sino un carácter lingüístico, es decir, no describen el comportamiento de objetos físicos e incluso mentales; ellas expresan definiciones de arte”. Citado en Marchan Fiz (1972, p. 212).
 - 10 En Argentina una de las primeras intervenciones de este género fue la de Oscar Massora en *El mensaje Fantasma*. Una suerte de tautología mediática en la que en un afiche callejero se anunciaba el canal de televisión, día y hora en el que ese afiche sería exhibido. En dicha emisión el conductor anunciaba la publicación del afiche, cuya imagen aparecía a continuación.
 - 11 Las transformaciones operadas por el bioarte en el panorama contemporáneo han sido estudiadas por Natalia Matewecki (2014) en *Estética y bioarte. Pasajes de lo moderno a lo contemporáneo en torno a las nociones de obra, artista, espectador y experiencia*.
 - 12 Los ejemplos de estos procedimientos de apropiación y post-producción en el arte argentino son innumerables. Posiblemente el más antiguo sea la exposición *Arte destructivo*, realizada en 1961 en la galería Lirolay de Buenos Aires, donde un grupo de artistas ligados al informalismo, exhibieron numerosos objetos encontrados en la calle, desde muñecos hasta a ataúdes. Entre los más recientes, Jorge Macchi en *Perspectiva* (Malba, 2016) exhibía una serie de artefactos, entre ellos, la proyección de un video que repetía los títulos del comienzo de la película *De aquí a la eternidad* a los cuales le seguía el *The end* de la misma película, la sección de avisos fúnebres de un diario con una serie de caladuras, un mapa interactivo de la ciudad de Buenos Aires con los sonidos registrados en diversas calles. Diego Bianchi en *El presente está encantador* (2017) reunió en una instalación su propia obra con las obras de otros artistas del patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Dentro de la línea del bioarte, *Como atrapar el universo en una telaraña* (2017), de Tomás Saraceno, consistió en diversas instalaciones en el museo de Arte moderno de Buenos Aires de enormes telas tejidas por miles de arañas mantenidas en el museo a propósito de esta obra. Leandro Erlich en *Liminal* (Malba, 2019) expuso aulas de escuela fantasmales, un ascensor cuyas puertas se abrían y cerraban sin cesar o la proyección continua del tambor de un lavarropas funcionando.
 - 13 Ricoeur ha estudiado la obra de Proust en *Tiempo y narración* (1995), pero como Jean Marie Gagnebin observa, en esa interpretación de Ricoeur la problemática de la memoria y el olvido se encuentra desatendida, y en particular la memoria del cuerpo que no solo permite ciertos modos de acceder al pasado, sino que también altera la continuidad ordenada del tiempo (Gagnebin, 2014, p. 14).
 - 14 Sostiene Ricoeur que “la equivocidad primera del olvido destructor y del olvido fundador sigue siendo fundamentalmente indecible. No existe para la mirada humana punto de vista superior desde el que se pueda percibir el origen común al destruir y al construir” (2013, pp. 566-567).

- 15 Como afirma Diego Fischerman, Cage con su célebre 4' 33", al presentar una obra que no podía ni discutirse, ni compararse ni coleccionarse ni difundirse, confrontó con la institución del concierto, con los melómanos y con los medios de comunicación (2005, p. 165).
- 16 En esta misma línea, en *De Materie* (1988) de Louis Andriessen, estrenado para Latinoamérica en el Teatro Argentino de La Plata en 2016, se encuentran fragmentos de la declaración de la independencia de Holanda en 1581, de un libro sobre construcción naval de 1690, de un ensayo filosófico y científico de 1651, de un poema religioso y erótico de una monja del siglo trece, de un manifiesto sobre la historia del arte, de una nota sobre Piet Mondrian, también pasajes del diario de Marie Curie y de su discurso al recibir el premio Nobel. Estos textos se combinan asimismo con danza, imágenes proyectadas y sonoridades que van desde el ruidismo hasta las texturas orquestales impresionistas, con referencias a Bach, Stravinsky, la canción tradicional holandesa, el boogie-boogie y el rock.
- 17 Posiblemente un proceso semejante podría establecerse en la danza, por ejemplo, en la obra de Pina Bausch cuyas rupturas y transformaciones han sido estudiadas recientemente por Ludmila Hlebovich (2021) en su tesis doctoral *Experiencia, cuerpo y montaje: una lectura sobre la subjetividad como problema semejante entre la filosofía de Walter Benjamin y el teatro-danza de Pina Bausch*.
- 18 Debe decirse que esta desubstancialización del mundo y la centralidad que adquiere la imaginación para Flusser evoca y resignifica las críticas de David Hume y su concepción de la imaginación en el *Tratado de la naturaleza humana* (1739/2002). Si bien excede los límites de este trabajo, es indudable que se encuentran ecos de la importancia que la función de la imaginación tiene para este filósofo en la conformación de las ideas de substancia y de causalidad y en la base de nuestras creencias sobre la existencia de las cosas y sus relaciones.
- 19 Entre estas obras se encuentran: *Her* (Spike Jonze, 2013); *Black Mirror* (Charlie Brooker, Jesse Armstrong, William Bridges, 2011-2019); *Nada es privado* (Amer y Noujaim, Netflix, 2019); *Socorro, mi patrón es un algoritmo* (TV5, Francia, 2019); *Upload* (Greg Daniels, Amazon, 2020).