



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Artes y Diseño

## **Pro-ducción artística – más allá de la estética**

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
Licenciado en Artes Visuales

PRESENTA

**Arturo Guzmán Pérez**

DIRECTOR DE TESIS

**Sergio Enrique Medrano Vázquez**

**Ciudad de México, 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**PRO-DUGCIÓN ARTÍSTICA – MÁS ALLÁ DE LA ESTÉTICA**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA**

**ARTURO GUZMÁN PÉREZ**

**DIRECTOR DE TESIS**

**SERGIO ENRIQUE MEDRANO VÁZQUEZ**

**CIUDAD DE MÉXICO, 2017**

**Este conjunto de textos se presenta completamente libre de derechos de autor y restricciones de uso.**

**Se sugiere al lector copiar, reproducir, plagiar, romper, quemar, compartir, regalar, vender, imprimir, calcar, comer, devolver, rehacer, desechar, etc., este texto sin necesidad de citar o referir al texto original o autor; esto sin persecución ni sanción de ninguna índole.**

**Cualquier prohibición posterior a la primer conformación del archivo digital con esta leyenda es inválida (14 de septiembre de 2017).**

## **Lectores**

**Víctor Manuel Monroy de la Rosa  
Blanca Gutiérrez Galindo  
Sol del Rosario Henaro Palomino  
Adriana Raggi Lucio**

Nobody exists on purpose.  
Nobody belongs anywhere.  
Everybody is gonna die.  
Come watch TV.

*Morty – Rick and Morty*





## **INTRODUCCIÓN**

**IMAGEN CONTEMPORÁNEA: PUNTO Y BIT**

**NO-TERRITORIOS DE PRODUCCIÓN:  
IDEOLOGÍA Y DILUCIÓN DE FRONTERAS**

**MEMORIA Y POIESIS: PRO-DUCCIÓN  
ARTÍSTICA**

**BIBLIOGRAFÍA**

**REFERENCIA DE IMÁGENES**





## **Imagen contemporánea: punto y *bit***

01101001 01101101 01100001 01100111 01100101 01101110	21
Movimiento y dinamismo	24
Límites	25
Eternidades	28
Dimensión sensible	30

## **No-territorios de producción: ideología y dilución de fronteras**

Ideología e identidad	41
Precarización normalizada	47
Deseo y subjetividad	49
Eternidad e inmortalidad – más allá del cuerpo	53
Vida 2.0: Resurgimiento de las fronteras	57

## **Memoria y poiesis: pro-ducción artística**

Fenomenología de la memoria	71
Recuerdo-imagen	72
Poiesis y develamiento	75
Un arte para artistas (en la era de internet y las finanzas) / piratería	80
Arte y memoria	87
Desaparición del objeto, presencia de lo ausente	89
Politización de la memoria	92
Obsesión y trauma	98
Necesidad del olvido	103
Todas las salidas son las salidas fáciles	115



# Introducción

¿Qué supone del egreso de estudios de licenciatura por parte de un sujeto? ¿Qué supone el nombramiento de un sujeto a través de una institución educativa?

Uno puede, e incluso debe (puesto es la sociedad quien le reconoce a través de la institución), asumir que aquel sujeto egresado de una carrera profesional es capaz de desempeñarse en la rama del hacer humano en la cual fue instruido, debido a que le fueron facilitadas las herramientas y el conocimiento necesario con fines determinados al área de estudio.

El origen de este pensamiento de especialización del hacer podemos rastrearlo al establecimiento de la cadena de producción: una educación estandarizada permite el reemplazo de los sujetos de la cadena de producción sin que la cadena se vea afectada en su fundamento. Así, el egreso de un sujeto de una carrera profesional garantiza algo más que la continuidad de la producción en masa, asegura la reproducción de la suposición misma.

Se podría inmediatamente responsabilizar a la institución educativa de fungir como aseguradora de las condiciones de

producción humana, sin embargo esto impide observar el panorama completo de la complicidad social y singular, puesto cada una de las personas que decide extender el reconocimiento de la institución participa en la continuidad de estos supuestos y prácticas.

La extensión del reconocimiento implica que no únicamente se acepta al sujeto y su nombramiento, sino debe ser evaluado constantemente para reafirmar el reconocimiento previo; el *Curriculum Vitae* no es más que la recolección de diversos méritos y reconocimientos dentro de la vida de un sujeto.

En el caso del egreso de una carrera de artes visuales, habría que preguntarse ¿Qué se asume de dicho egresado?, ¿qué hace un "artista"?, ¿qué hace a uno "artista"?, ¿no son acaso las artes y los "artistas" quienes más hacen uso activo del reconocimiento del otro?

La demostración de habilidades y conocimientos por parte del sujeto es el medio de evaluación del otro ajeno: el otro observa en el sujeto aquello que puede reconocer como evaluable; así mismo, inversamente, el sujeto hace acorde a lo cual el otro reconoce como capaz de mérito. Esta cuestión podemos observarla en cada una de las ramas del hacer humano: ciencias, ingenierías, humanidades, manualidades, oficios, etc; sin embargo es innegable que en el arte se hace uso de dicha cuestión en tal grado que absorbe la totalidad del "hacer artístico", situación que motiva la realización de esta investigación.

Un ejemplo muy sencillo es la firma de autor que el realizador de tal o cual obra imprime en el objeto u acción que

produce: se reconoce al objeto o acción a partir de la autoridad que la emite. Esta cuestión implica un reconocimiento al sujeto a través del objeto que es únicamente puesto en el plano del reconocimiento a partir de la persona a la que se reconoce: se reconoce la obra puesto existe un sujeto al cual se le puede reconocer. A este argumento se puede oponer el reconocimiento a "artistas emergentes" faltos de autoridad o "la obra maestra sin firma", sin embargo, el ejercicio del reconocimiento se invierte, el reconocimiento que ejerce el otro es el sustento de la producción del sujeto, el otro es quien le otorga valor y autoridad.

Dicho reconocimiento no exige un medio tangible, el simple nombramiento del sujeto por algún otro basta para otorgar valor al hacer del sujeto. Es aquí donde las nociones de valor - hacer - producción - arte - artista, entran en juego.

¿Se puede producir arte sin la búsqueda activa de reconocimiento?, ¿quién/quienes, o a través de qué, hacen el ejercicio de reconocer y discernir aquello que es arte de lo que no es?

Como Nestor García Canclini comenta, "las obras y prácticas de los artistas están condicionadas, pero no por el todo social sino por ese conjunto de relaciones en las que interactúan agentes e instituciones especializados en producir arte, exhibirlo, venderlo, valorarlo y apropiárselo."<sup>1</sup>

De esta forma existen, desde su establecimiento en la modernidad, una serie de agentes e instituciones que se han encargado de encaminar, exhibir y resguardar aquello que, a partir de criterios estéticos, económicos, políticos y sociales, se puede considerar como arte o artístico.

Como afirma, "a partir del siglo XVIII la burguesía - convertida en clienta de los artistas-, así como la creación de museos, galerías y salones literarios autonomizaron sus prácticas al establecer instancias propiamente estéticas para valorar el arte y la literatura".<sup>2</sup>

Para Boris Groys, la situación del dominio del discurso estético durante la modernidad responde a una razón estadística, puesto en la época existía una mayor cantidad de espectadores que de artistas.<sup>3</sup> Así mismo comenta que

"el deber del arte en dicha época era formar el gusto y desarrollar la sensibilidad estética, el arte como educación de la mirada y demás sentidos. [...] los espectadores eran los sujetos de la actitud estética, y las obras producidas por los artistas eran los objetos de la contemplación estética."<sup>4</sup>

La sugerencia implícita así responde en negativa a la primer pregunta planteada, como comenta

"la actitud estética (la actitud del espectador) presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico ... Es más, desde un punto de vista estético, el artista es un proveedor de experiencias estéticas, incluyendo aquellas producidas con la intención de frustrar o alterar la sensibilidad estética del espectador."<sup>5</sup>

Como observamos previamente, esta subordinación del hacer del sujeto a la percepción del otro es una condición intrínseca a todo el hacer humano, pero ¿porqué resulta problemático asumir e interpretar el arte desde la postura del espectador, desde una actitud estética? Como Groys afirma, la interpretación estética de la obra es legítima, sin embargo en la contemporaneidad hay preocupaciones de mayor importancia

que el simple desgarrar de la sensibilidad humana a través del goce estético, del consumo de una obra de arte.<sup>6</sup>

Así, en un intento de dar claridad a las preguntas previamente planteadas, dentro de los siguientes capítulos se desarrolla la idea de asumir al arte como postura más que como resultado de un proceso de producción con miras al consumo. Entender la *pro-ducción artística: más allá de la estética*<sup>7</sup> resulta un proceso de reapropiación y resignificación del *hacer* por parte del sujeto, donde el encuentro con el otro no resulta de una demostración, exhibición y reconocimiento de talentos, habilidades o creatividad, sino en la capacidad compartida del *hacer* del sujeto con el otro y viceversa.

---

<sup>1</sup> Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (México: Katz Editores), 32.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, 31.

<sup>3</sup> Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, trad. Paola Cortes Rocca (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 13.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> *Ibíd.*, 10.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>7</sup> La distinción de la palabra compuesta pro-ducción, como se muestra en el título, resulta de retomar la noción de poiesis y el escrito de Giorgio Agamben *El Hombre sin contenido*, donde ésta refiere el paso del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra, caracter esencial de la poiesis; a distinción de la concepción moderna de “producción”: trabajo con algún fin válido y/o útil previamente definido. Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margareto Kohrman, ed. Alicia Viana Catalán (Barcelona: Ediciones Áltera, 2005), 112.



# Imagen contemporánea: punto y *bit*

*“¿La paradoja más grande no sería que estuviéramos en un mundo de ampliación de imágenes cuando creemos estar aún bajo el poder del texto?”<sup>1</sup>*

Dentro del marco temporal contemporáneo, la imagen ha cobrado vital importancia en la comunicación humana. La democratización y masificación de la imagen, resultado del desarrollo de los procesos fotográficos en el siglo XIX, ha sido parte fundamental de la educación visual contemporánea del ser humano. En gran medida, las propiedades intrínsecas de la fotografía (reproductibilidad, iconicidad, instantaneidad) facilitaron el desplazamiento de la pintura como elemento de representación visual principal hacia un segundo plano; la fotografía rompe el monopolio de la creación y conformación de imágenes controlado por los artistas. Así, lo que inicia como una crítica hacia el reconocimiento de la fotografía como objeto artístico deriva en la puesta en crisis del arte en general. La evaluación de las posibilidades de la fotografía como objeto artístico requería un cuestionarse qué es lo que hace arte al arte. Esto es el retorno a la pregunta, posiblemente la más gastada, no solamente en escuelas de arte sino a nivel de cuestionamiento general en Occidente: ¿Qué es el arte?. Si bien es cierto que la modernidad apostaba por el desarrollo científico y la explicación

del mundo a través del uso de la razón —derivando a lo que Lyotard denomina como metarrelatos— la posmodernidad asume una postura de incredulidad hacia éstos.<sup>2</sup> El intento de ubicar categorías específicas para definir el arte no logró su objetivo: desde argumentaciones con sustentos históricos a favor de la continuidad de la tradición artística, hasta el desarrollo de la estética por parte de Kant, aunado a las lecturas consecuentes a esta última donde apostaban por una universalización de la práctica artística y el objeto artístico a través de estos criterios. Pruebas fehacientes del vencimiento de estas categorías se encuentran en la imagen contemporánea misma: cualquiera puede producir imágenes, cualquier imagen es susceptible de una lectura y acercamiento sensible. Sin embargo, este vencimiento de la utilización de las categorías estéticas e históricas, resulta en su objetivo para diferenciar aquello que es arte de aquello que no es, de ser posible que exista, en primer lugar, esta diferencia y de ser necesaria establecer una frontera entre imagen e imagen artística. Así, con la finalidad de abordar ampliamente la crisis del arte e imagen artística en la contemporaneidad, es necesario comprender y analizar la importancia de la imagen así como su origen de producción, distribución y consumo, artística o no, dentro del contexto contemporáneo.

## **01101001 01101101 01100001 01100111 01100101 01101110**

En el caso de la fotografía, si bien ya se tenía conocimiento de la cámara oscura como de los materiales fotosensibles,<sup>3</sup> fue a partir de los experimentos de Nicéphore Niépce y Louis-Jacques-Mandé Daguerre que se logró poder captar y fijar, en un soporte fotosensible expuesto los haces de luz reflejados por una superficie, situados en foco a través del objetivo de la cámara. Flusser denomina como imagen técnica a aquella imagen diseminada en puntos, o en los medios digitales, en bits, ausente de dimensión,<sup>4</sup> donde las imágenes técnicas no son más que posibilidades<sup>5</sup> y la posibilidad de conformar tal o cual imagen yace en el aparato y/o en el programa.<sup>6</sup> Como argumenta, los aparatos y programas son productos estúpidos:<sup>7</sup> el humano determina el momento del funcionamiento del aparato. De igual manera, éste no puede exigir al aparato algo más allá de sus limitaciones en programación y *hardware*. Para Flusser, el inicio de las imágenes técnicas responden a su contexto histórico-político-económico-filosófico, donde

... en el futuro todas las personas serán conformadoras de imágenes: todas tendrán a su disposición teclados que les permitirán, en conjunción con todos los demás, sintetizar imágenes en las pantallas de las computadoras. Todas estarán en *sensu stricto* en el final de la historia [...] el mundo en el cual se encuentran ya no puede ser contado y relatado.<sup>8</sup>

Estos *conformadores de imágenes*, se diferencian a través de dos vertientes: conformar imágenes probables, carentes de información, o recurrir a la improbabilidad del programa, obtener la mayor cantidad de información de la imagen. Así mismo, esto derivaría en dos tipos de sociedades: una sociedad dispersa, individual, una cultura de masas, y por otro lado, una sociedad dialógica, “una sociedad en donde unos con otros dialoguen mediante imágenes, sería una sociedad de artistas”.<sup>9</sup>

Previo a analizar y evaluar ambas proyecciones, así como las condiciones actuales, es necesario hacer una revisión sobre el medio de transmisión de imágenes más relevante en la contemporaneidad: *la computadora e internet*.

Las comunicaciones electrónicas y digitales no son recientes. El protocolo TCP/IP,<sup>10</sup> conocido coloquialmente como *internet*, fue desarrollado en 1973 y publicado en mayo de 1974 a través de un escrito académico con el título *A Protocol for Packet Network Intercommunication* por Bob Kahn y Vint Cerf.

Desde su nacimiento a la actualidad una multiplicidad de protocolos han hecho posible la comunicación entre 2 o más dispositivos digitales. La diversidad de contenidos que pueden ser compartidos y distribuidos en internet es inmensa, sin embargo, todos los contenidos pueden remitir a un mismo origen: el 0 y 1, el *código binario*, heredado de los dispositivos únicamente electrónicos a los dispositivos electrónicos con posibilidades digitales.<sup>11</sup> Las computadoras, celulares, relojes, consolas de videojuegos, televisiones, etc., cuentan con una parte tangible que consta de componentes electrónicos, *hardware*, y una parte digital intangible virtual, *software*; donde únicamente podemos saber que, el *hardware* funciona y el *software* existe gracias al hardware presente: el *hardware* da la posibilidad que exista el *software* para que éste segundo controle al primero. El *código binario* es el lenguaje del *hardware*. Debido a la falta de flexibilidad para la utilización del *código binario* en cuanto al desarrollo de cálculos más complejos, el ser humano recurrió a la creación de *lenguajes de programación*. En un inicio, cada lenguaje de programación (*assembly*) estaba pensado y adecuado para un *hardware* en específico. Posteriormente, con la reducción de tamaño de los componentes electrónicos, así como la utilización componentes similares o equivalentes, los lenguajes de programación se fueron diversificando, tanto en la posibilidad de utilizar un solo lenguaje en diferentes *hardware* <<*cross-platform*>><sup>12</sup> o utilizar distintos lenguajes en un mismo *hardware*.<sup>13</sup> Así, el interés del desarrollo de aparatos electrónicos con fines meramente científicos y matemáticos, pasó al desarrollo de lenguajes apropiados para comunicarse con los aparatos y a la actual democratización de estos dispositivos. Se multiplicó de forma exponencial, literalmente, los usos de estos dispositivos. Los aparatos son en la actualidad capaces de mostrar los puntos, los bits de información, los 0 y 1, de acuerdo a su programación, ya

sea una imagen, un sonido, un video, etc. Es esta reflexión la que lleva a Flusser afirmar que todas las imágenes producidas por el fotógrafo deben yacer en el programa del aparato.<sup>14</sup> Es decir, el dispositivo, en su conjunto de *hardware* y *software*, no puede hacer más allá de lo que está programado, sea probable o improbable, ha calculado, desde su origen, la totalidad en sí, tanto lo previsto como el error: todas las imágenes técnicas ya han sido previstas, incluso realizadas, antes de que el ser humano se dedique a conformarlas a través del aparato.

Sin duda alguna, esta afirmación no es nada del otro mundo, ni siquiera novedosa. Uno pudiera programar, o dedicarse a replicar, cada una de las fotografías que han existido y existirán en la historia de la humanidad. En una suerte de ataque de fuerza bruta <<*brute force attack*>>,<sup>15</sup> unir punto por punto, pixel por pixel, con cada posibilidad que se permite en el programa daría como resultado la totalidad de las imágenes que pueden ser conformadas por dicho programa. El límite yace en la herramienta. Esto es algo que podemos dar cuenta a través de la historia de la humanidad. La libertad de la creación de la imagen, dentro de una noción completamente técnica, está delimitada por el pincel, compás, regla, caja oscura, computadora, etc. Las innovaciones que se puedan desprender serán, a su vez, posibilidades de los objetos y/o códigos. Si bien la imagen técnica parece carecer de dimensiones, es necesaria su presentación en dimensión para poder afirmar su existencia así como la existencia de un objeto para la conformación de imágenes técnicas. Es aquí donde se sitúa uno de los puntos más frágiles del discurso de Flusser, donde parece pasar por alto que la computación (como aparato), y la imagen técnica son, en sí, una posibilidad de la materia y energía,<sup>16</sup> de lo manipulable y lo imaginativo.

Haciendo una especulación, cuando llegue el día que la humanidad pueda replicar perfectamente una obra maestra del renacimiento, átomo por átomo, cuál será la imagen resultante, ¿tradicional o técnica?.

## Movimiento y dinamismo

Se propone como un primer nivel de diferenciación entre la *imagen tradicional* y la *imagen contemporánea* la noción, presentación y representación de movimiento en la imagen.<sup>17</sup> El movimiento es una cualidad intrínseca a la imagen contemporánea, dando incluso la ilusión de su existencia fuera de un soporte físico; sin embargo aquí se propone como diferencia, a nivel físico, el soporte de la imagen contemporánea como un *soporte dinámico*, difiriendo del soporte de la imagen tradicional donde éste es fijo y conserva en sus propiedades la imagen que le fue dada o impresa, logrando mostrar otra imagen únicamente si el objeto cambia en su estructura. Dentro de los soportes dinámicos, el más utilizado y con mayores capacidades es la *pantalla*.<sup>18</sup> En la actualidad, la mayor parte de los dispositivos electrónicos cuentan con una pantalla, interna o externa, que permite conocer y monitorear el funcionamiento del aparato, e incluso la posibilidad de interactuar con éstos<sup>19</sup> ya sea mostrando texto, imágenes y/o videos. El soporte dinámico amplía las posibilidades de presentación de imágenes, por ejemplo, si antes se necesitaba un espacio-tiempo específico para recorrer las salas de un museo, en la actualidad el dispositivo y su respectiva pantalla nos permite recorrer virtualmente dichas salas así como obtener información del museo, lo que se exhibe, comentarios y entrevistas acerca de lo que estamos viendo o simplemente cambiar de imagen y pasar a la siguiente imagen, esté o no relacionada con lo primero que acabábamos de observar. O el simple desplazamiento <<scrolling>><sup>20</sup> que se realiza en los aparatos da cuenta del transcurso de una imagen a otra. La imagen contemporánea es una imagen sin dimensiones que tiene la posibilidad de expandirse hasta el infinito. La extensión física se la otorga el dispositivo<sup>21</sup> y la pantalla mientras que su existencia, como imagen o cualquier otro contenido, se la otorga la percepción humana.

El ser humano le otorga forma y sentido a aquello que está observando. La educación y conocimiento visual previo le permiten discernir lo que se encuentra en su entorno inmediato. Tradicionalmente la imagen y el texto se considerarían recursos comunicativos distintos: una imagen no es

un texto, así como un texto no es una imagen. Sin embargo, en los soportes dinámicos, la diferencia de ambos se reduce a niveles de interpretación por parte de los dispositivos, de bits de información hacia su muestreo en pantalla, en píxeles, o a través de otros dispositivos de salida. Es importante dar cuenta de esta diferencia de interacción que se realiza en los dispositivos digitales; ya sea a través de un botón, tecla o directo sobre la pantalla, el ser humano no realiza lo que cree estar haciendo: no estoy escribiendo letra por letra, el dispositivo recibe una señal eléctrica, la interpreta y muestra sus resultados de acuerdo a lo que está programado: la tecla "A" no siempre realiza la misma función, está supeditada al programa y dispositivo en uso. Lo mismo sucede con las imágenes, videos, y los dispositivos electrónicos que se utilizan para capturar imágenes digitales: de la inmensa cantidad de puntos existentes en el universo, las propiedades físicas del soporte fotosensible electrónico y su programa digital determinarán la cantidad de estos a "capturar", interpretar y mostrar. Ya lo mencionaba Bergson en *Materia y Memoria*, "¿Acaso no es obvio que la fotografía, si es que existe la fotografía, ya está tomada, ya está revelada en el centro de las cosas y en todos los puntos del Espacio?"<sup>22</sup>

## Límites

Si bien es cierto que todas los puntos del universo ya han sido fotografiados, esto no significa, desde luego, que todo el universo haya sido experimentado. Como afirma Wittgenstein, los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo,<sup>23</sup> y es exactamente la posibilidad que la fotografía y los dispositivos digitales han facilitado, en el sentido lógico de la concepción y disposición del universo. El siguiente paso, pareciera lo tendría que dar el ser humano a través de la experimentación de posibilidades infinitas que le han otorgado los desarrollos tecnológicos, del desbordamiento del lenguaje a través de la poesía, de la producción artística y sin embargo, esto no resulta así de sencillo.

El acceso a los dispositivos, ya sean análogos o digitales, siempre ha estado sujeto a condiciones económicas, políticas, sociales y culturales.

Desde el acceso inequitativo a los servicios básicos, en este caso resaltando el acceso a fuentes de energía eléctrica, así como a las necesidades básicas para el desarrollo del sujeto, hasta los recursos que se otorgan hacia la investigación y desarrollo de nuevas tecnologías, pasando por la educación y adiestramiento a los dispositivos, condicionan las posibilidades para adquirir y/o utilizar cierto dispositivo digital, ya sean celulares, computadoras, instrumentos musicales, cámaras fotográficas, supercomputadoras, etc. Y a la vez, éstas condiciones económicas, políticas, sociales y culturales, que limitan el acceso a los dispositivos, ven su cambio limitado por los dispositivos que se utilizan, en una suerte de círculo vicioso.

Las raíces de la disparidad del acceso a la tecnología resultan un problema heredado desde mucho antes del desarrollo de los dispositivos digitales que requiere una investigación a fondo y no debe dejar pasarse por alto. En la actualidad, de manera coloquial, se refiere a esta situación como “brecha digital”, la cual lleva al “analfabetismo digital”: desconocimiento del funcionamiento de los dispositivos digitales. Como se puede observar en los discursos oficiales,<sup>24</sup> se pretende utilizar la tecnología para dar solución a problemas y conflictos ya existentes, demostrando una vez más la falta de conocimiento sobre los dispositivos digitales y su uso, así como su evidente desconocimiento de las situaciones y diversos contextos que se viven en el país, como el origen de las condiciones que dan como consecuencia el rezagado acceso a los dispositivos. Como mencioné previamente, esta situación de desigualdad al acceso a los dispositivos digitales merece un análisis profundo y singular, cada caso debe ser analizado de forma específica y, como se visibiliza, dicha situación tiene origen previo al uso y conocimiento de los dispositivos.

La breve mención de esta situación surge con el interés de mostrar, a grandes rasgos, que la comunicación humana a través de la conexión de dispositivos digitales no está libre de agentes externos a ésta. El acceso desigual a estos dispositivos establece un primer nivel de condicionamiento, el segundo equivale al adiestramiento para su uso y los objetivos de este adiestramiento, tanto del alumno como por parte del profesor, gobierno, jefe, etc. Las condicionantes previamente mencionadas establecen los límites de



los puntos del universo, de las posibilidades del lenguaje. Un dispositivo con mayor capacidad de procesamiento y almacenamiento, se valorará monetariamente más elevado que uno con menores prestaciones. Dependiendo lo anticuado del hardware del dispositivo, podrá ejecutar tal o cual programa; así mismo, dependiendo del conocimiento de usuario final sobre estos dispositivos, éste podrá modificar tal o cual componente físico y/o digital para ejecutar “x” programa.

Lo que aquí se propone es un tercer nivel de acercamiento a la interacción entre humano y dispositivo, donde definitivamente no se han superado estas problemáticas previas, sin embargo, ya es una condición presente en las manifestaciones visuales y comunicaciones digitales que requiere ser analizada: los límites físicos y cognitivos del usuario respecto a las posibilidades de los dispositivos que utiliza, interacción humano – dispositivo, y la propuesta del código/lenguaje subversivo, que en pocas palabras es, saber y conocer el funcionamiento de los dispositivos para su uso de acuerdo a los intereses del usuario para así rebasar los límites preestablecidos.

Todos los dispositivos e Internet están pensados y contruidos a través de la imagen. Desde los sitios más básicos contruidos en HTML y CSS,<sup>25</sup> se prevé un uso del espacio del monitor para mostrar cierta cantidad de pixeles de acuerdo a la información que está programada para mostrarse. Se dispone de un espacio que es teóricamente infinito<sup>26</sup> y se definen límites para interactuar con el dispositivo. Estos límites son establecidos por diversas personas, incluyendo el diseñador del dispositivo, los ingenieros de software y hardware, hasta la regulación del contenido a acceder y el usuario final. Como mencionaba previamente, es aquí donde los dispositivos adquieren un espacio dentro de las dimensiones políticas y económicas. De acuerdo a la solvencia del consumidor, éste podrá adquirir tal o cual dispositivo que le permitirá, a futuro y modo de expectativa, necesidad y deseo, realizar tareas previamente delimitadas (por los personajes antes mencionados); y cuyas interacciones dentro y fuera de cualquier tipo de red estarán mediadas desde “términos y condiciones” previas al uso, así como en la interacción entre más personas conectadas a través de dispositivos,

generando una especie de espacio público que emula los comportamientos sociales en diversos territorios.

Es importante entender esta diferencia: los dispositivos tienen la capacidad de reproducir y/o mostrar cualquier tipo y cantidad de información que esté previamente reducida a 0 y 1; sin embargo, el usuario, los productores de los dispositivos, los proveedores de servicios y las clases de poder político y económico van estableciendo límites a los dispositivos e imágenes que estos pueden mostrar; y al ser el movimiento una característica intrínseca de la imagen contemporánea, estos límites se desplazan a través del tiempo: determinan nuestro pasado, nuestra historia, memoria y posibilidades, a través del presente efímero.

## **Eternidades**

La imagen contemporánea es infinita y se encuentra en movimiento constante, incluso cuando ésta parece fija y apresada por el dispositivo y nuestra atención.<sup>27</sup> Es la imagen trans-temporal por excelencia e Internet, como almacenamiento y mediador de las comunicaciones contemporáneas, se ha vuelto el museo más grande de la humanidad.

Así, más allá del vínculo que se establece entre la imagen y movimiento, en cuanto a la representación de este último a través del primero, el análisis de interés es el movimiento de la imagen contemporánea a través del tiempo; imagen que excede los límites temporales que la humanidad ha impuesto por siglos, a partir de la finitud del cuerpo. Se producen y conforman imágenes en un presente con elementos del pasado para su desenvolvimiento en el futuro, y este futuro se anhela, a su vez, por la garantía de que éste se volverá, a través del paso del tiempo, en pasado, y así poder afirmar su existencia, como ha sucedido durante el transcurso de la vida del sujeto.

La imagen contemporánea es la “promesa” de la inmortalidad más allá de la descomposición del cuerpo,<sup>28</sup> e.g. en un viaje tomamos fotografías esperando recurrir a ellas en el futuro, mostrándolas con otras personas o accediendo a ellas como detonador de un recuerdo, en ambos casos, nos da

sentido y sensación de existencia. Consideramos que la imagen, en este caso fotográfica, es fiel testimonio de nuestra existencia pasada, y por ende, de lo que nos conforma en un presente que se sugiere verídico, sin embargo, la veracidad de la imagen dependerá de su puesta en escena en un tiempo presente, culminando en el reconocimiento, que posteriormente, terminará descendiendo, con toda regularidad, hacia la profundidad del pasado,<sup>29</sup> del cual provino.

La imagen contemporánea se utiliza así como promesa de existencia eterna: si guardo mi álbum de fotografías análogas el día de hoy, posiblemente en unos años podré visitarlas de nuevo, sin embargo, si digitalizo mi álbum de fotografías, aseguraré un espacio de existencia en el futuro a partir de mi memoria, y dependiendo de las circunstancias, no solamente yo podré acceder a esta información, ésta eventualmente se hará pública. La imagen contemporánea está almacenada en diversos dispositivos a la vez, entre aparatos personales y centros de datos, la información está disponible a una solicitud de distancia, ya sea un *click* o ingresando datos para obtenerla. Se suspende temporalmente la información (no está presente, sin embargo, no está en el pasado tampoco: está suspendida) que ingresamos hasta el momento en el que decidimos accederla. Los dispositivos, así, a través de una indexación previa, accede a su almacenamiento o al almacenamiento de otros dispositivos para calcular al momento la información y *output*, para mostrar aquello que el usuario final solicitó. La similitud con el modelo de la pajarera de Sócrates<sup>30</sup> aquí se hace evidente, sin embargo, los dispositivos únicamente trabajan a partir de la dimensión inteligible, con un margen de error casi nulo en el mayor de los casos, y aún de existir un error, éste no provendría de ninguna alteración del índole sensible, como ocurre en el caso del ser humano cuando se embarca en un trabajo de rememoración. El dispositivo únicamente recurre a la información almacenada, y la interpreta de acuerdo al programa que la solicita; es el usuario final quien, a través de su percepción sensible, le otorga sentido y sensibilidad a aquella información que está recibiendo, todo esto a partir del reconocimiento de aquello que está presenciando, a través de la memoria, sus recuerdos y las alteraciones presentes en estos.

## Dimensión sensible

Berardi observa un *desplazamiento* de la *comunicación conjuntiva* hacia una *comunicación conectiva*, esto a través de la digitalización de los procesos comunicativos, que derivan tanto en una creciente *insensibilidad hacia lo curvo* como de una *sensibilidad hacia el código*.<sup>31</sup> Por un lado define la *conjunción*, como una forma de comunicación que sobre pasa los límites de un patrón preconcebido, o incrustada dentro de un programa<sup>32</sup> ya sea convención social, como la gramática, o el programa de un aparato digital. Por otro lado, la comunicación que se da a través del lenguaje, la *conexión*, es una concatenación que únicamente se puede lograr obedeciendo reglas precisas de comportamiento y funcionalidad.<sup>33</sup> *Conjunción es ser otro*, en cambio, en la comunicación por conexión permanece la distinción ente elementos que solamente interactúan de manera funcional.<sup>34</sup> Debido a esto, en nivel de comunicación entre seres a través de la conjunción se encuentra determinada por las capacidades sensibles del sujeto, más allá del mero entendimiento a través del lenguaje escrito/hablado. Para el dispositivo, en cambio, el funcionamiento es el mismo en todas las situaciones, deja pasar energía de un lugar a otro de acuerdo al programa que se esté usando; en el caso de las computadoras, el flujo de energía pasa de la batería o adaptador a cualquier componente del dispositivo, éstas no tienen la capacidad de discernir o ejercer juicio alguno a aquello que están mostrando u haciendo, únicamente ejecutan lo que están programadas para hacer.

¿Realmente se está haciendo sensible el ser humano al código? ¿O el código únicamente funciona como cualquier otro lenguaje, y a lo que se es y se permanece sensible es a la comunicación con otro humano?

Lo que se visibiliza en primer plano a partir de estos cuestionamientos es una multiplicidad de factores que definen, a grandes rasgos, la concatenación entre dos o más sujetos. Cuando un sujeto “X” decide entablar comunicación un con sujeto “Y”, el medio juega un papel importante en la cantidad, claridad y alteración del mensaje que está transmitiendo. Por ejemplo: si “X” y “Y” se encuentran frente a frente conversando, la comunicación no es meramente verbal: gestos, roces,

olores, sonidos, etc., entran en juego, ya sea nutriendo o fungiendo como ruido al interés principal de la comunicación. En otro escenario, si “X” y “Y” se comunican a través de una llamada telefónica, la entonación, el volumen y el ritmo de la voz cobran gran relevancia, afectando, una vez más, al mensaje de la comunicación, en este caso, el contacto visual, olfativo y táctil con el otro cuerpo humano se ve negado, sin embargo, dichos sentidos se ven estimulados con el objeto utilizado para entablar la comunicación, así como con el resto de objetos que les rodean.

Cuando existe la concatenación mediada a través de dispositivos digitales, *conexión*, se presentan límites definidos tanto por el espacio-tiempo diferido de los sujetos, como por los dispositivos y sus programas, y los límites internos a éstos. Berardi afirma que la conexión requiere de un criterio de interpretación meramente sintáctico.<sup>35</sup>

Una conexión no es singular, no es intencional, no es vibrante. Es, en cambio, una concatenación operativa entre agentes del lenguaje (cuerpos, o máquinas) previamente codificados de acuerdo a un código preestablecido.

Una conexión genera mensajes cuyo significado es únicamente descifrable por un agente (cuerpo, máquina) que comparte el código sintáctico que ha generado el mensaje.<sup>36</sup>

Haciendo uso de las palabras de Berardi, la conexión únicamente ocurriría entre dispositivos, así como la concatenación a través de la conjunción se vería exclusivamente entre los cuerpos. Si bien sugiere el hecho del *formateo del cuerpo de acuerdo a un código*, y posteriormente escribe “El lenguaje se fragiliza al tiempo que una nueva generación de seres humanos aprenden más palabras de una máquina que de su propia madre,”<sup>37</sup> todavía no existe cuerpo alguno que sea meramente criado por un dispositivo.

Derivado de esto, se puede afirmar que la comunicación *objetiva*<sup>38</sup> se da únicamente entre dispositivos. E.g. en el caso de la comunicación a través de mensaje de texto, al escribir “hola” en un cuadro de texto y oprimo enviar, el dispositivo codifica y envía dicho mensaje de acuerdo a la programación previa del dispositivo, empero dicho “hola” codificado no es el

mismo “hola” que escribí, debido a que existe una interpretación por parte del dispositivo, sin embargo, el sujeto que reciba el mensaje, con ciertos tintes de fe, asumirá que el “hola” es, para fines simples, el mismo “hola”. Así, la persona que recibe el mensaje decidirá, “libremente”, responder o ignorar el “hola”. ¿Porqué “libremente”? Porque la comunicación entre sujetos es intersubjetiva. En el caso de un dispositivo, un sujeto ingresa una tecla o comando y espera una respuesta casi inmediata del dispositivo. Sin embargo, cuando la respuesta que se espera está en control de otro sujeto, el segundo sujeto puede o no realizar tal o cual acción de acuerdo al mensaje: no existe la garantía de respuesta, ni siquiera en una concatenación conjuntiva libre de mediaciones a través de dispositivos digitales.

La reducción del lenguaje a su uso sintáctico para la comunicación entre personas a través de dispositivos digitales es innegable. Algunos dispositivos o programas dan la impresión de nutrir la comunicación mediada por los dispositivos, por ejemplo, la utilización de video, fotografías, imágenes, texto y audio, sin embargo, todo esto va codificado de acuerdo a la capacidad del programa y dispositivo e interés de los programadores, con la intención de garantizar la objetividad de la transmisión del mensaje. De cualquier forma en los dispositivos digitales, a excepción del audio, hay una mediación de la comunicación humana-dispositivo a través de la imagen. Debido a esto, para emitir respuesta a las preguntas previamente planteadas habría que ampliar el cuestionamiento: ¿A qué es a lo que el ser humano es sensible, a la visibilidad de la imagen (pincelada o pixeles) o al contenido de la imagen?

Sustituyamos “hola” por “qué pedo”.<sup>39</sup> Ingreseemos al servicio de mensajería de preferencia y enviemos “qué pedo” como mensaje general a todos nuestros contactos. Desconocemos las respuestas que obtendremos, pero podemos imaginar, de quiénes obtendremos tal o cuál respuesta, y de qué personas el mensaje será ignorado. De igual manera, las respuestas, antes de obtenerlas, podemos imaginarlas: de quienes recibiremos un saludo de vuelta, de quienes podremos recibir un signo de interrogación, quienes se sentirán molestos o agredidos por el mensaje, etc., los límites de

la imaginación de respuestas, y así de *expectativa* de éstas, serán nuestra experiencia comunicativa previa, en su mayoría con la persona que acabamos de contactar, nutridos por experiencias comunicativas diversas; en pocas palabras, de nuestra capacidad de rememoración sobre situaciones similares de la utilización de “qué pedo”; donde el significado, la respuesta lingüística y sensible del mensaje será determinada por la interacción entre ambas personas, así como por el contexto de vivencia de cada sujeto, no por el dispositivo. Lo mismo sucede con el sarcasmo, el albur, el doble sentido, o la imposibilidad de este procesador de texto de corregir las palabras de acuerdo al contexto, como sucede con la conjugación de verbos, e.g. “llegar”: “llegue”, presente subjuntivo en primera y tercera persona, y “llegué”, pretérito simple en primera persona.

Así este desplazamiento de la conjunción hacia la conexión como paradigma de intercambio entre organismos conscientes se sugiere, en este trabajo, más como una sobreposición, o incluso, un proceso de asimilación e hibridación dentro de la sensibilidad humana, lo cual remite a una sensibilidad hacia el código. Como indiqué previamente, en la actualidad no existe ser humano meramente criado por una o varias máquinas, aún necesita la intervención del ser humano, por más mínima que sea esta relación. La comunicación humana, por más precario y limitado que sea el medio, no deja de ser sensible; incluso, la comunicación entre humano y dispositivo puede generar respuestas emocionales en el sujeto a través de estímulos eléctricos y digitales, que el usuario percibe a través de su capacidad sensible de relacionarse con aquello que le rodea, y al reconocer esta capacidad a través de la rememoración de la experiencia previa. De esta forma puede precisarse que existe una sensibilidad al código, al dispositivo, al pixel, porque es éste el que transmite la información y al mismo tiempo, se permanece sensible a la comunicación entre humanos y a lo curvo, a lo que no se puede poner en palabras, debido a que el ser humano se sigue desarrollando a través de la convivencia con otros cuerpos, la materialidad del sujeto sigue sin ser desplazada o eliminada.

Analizar esta hibridación de la sensibilidad es parte fundamental para el entendimiento de la imagen contemporánea, así como de su

producción, distribución y consumo en la actualidad; y así, entender la imagen contemporánea como una posibilidad más del uso de la energía, mediando la comunicación entre seres humanos y dispositivos a través de *flujos de energía*.



---

<sup>1</sup> Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, trad. Juan José Utrilla (México: FCE, 1994), 12.

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, trad. Mariano Antolín Rato, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1987), 4.

<sup>3</sup> Joan Foncuberta, ed., *Estética fotográfica*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 18.

<sup>4</sup> Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, trad. Fernando Zamora Águila (México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011), 21.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, 22.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, 24.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, 22. – Los dispositivos no pueden funcionar sin intervención humana.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, 34.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, 78.

<sup>10</sup> "Transmission Control Protocol," acceso el 31 de agosto de 2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/Transmission\\_Control\\_Protocol](https://en.wikipedia.org/wiki/Transmission_Control_Protocol)

<sup>11</sup> Un ejemplo muy fácil para observar la diferencia de estos se ubica en los sintetizadores análogos y las emulaciones digitales de estos aparatos: <https://www.moogmusic.com/legacy/conversation-bob-moog-analog-vs-digital-sound-generation>

<sup>12</sup> "Cross-platform," acceso el 31 de agosto de 2016, <https://en.wikipedia.org/wiki/Cross-platform>

<sup>13</sup> "High-level programming language," acceso el 16 de febrero de 2017, [https://en.wikipedia.org/wiki/High-level\\_programming\\_language](https://en.wikipedia.org/wiki/High-level_programming_language)

<sup>14</sup> Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, 25.

<sup>15</sup> "Blocking brute force attacks," acceso el 31 de agosto de 2016, [http://www.cs.virginia.edu/~csadmin/gen\\_support/brute\\_force.php](http://www.cs.virginia.edu/~csadmin/gen_support/brute_force.php)

<sup>16</sup> Entendiendo *materia* como concepto de la mecánica clásica.

<sup>17</sup> Retomando el extenso análisis y crítica de Deleuze sobre la imagen cinematográfica en sus libros *Cinema I* y *II*. Desde la noción de imagen-movimiento ampliando el análisis hacia la imagen-tiempo y termina por expandirla hasta llegar a lo que denomina la imagen-cristal. La oposición dialéctica en la que sitúa la imagen virtual con la imagen actual, y su nivel tanto de indiscernibilidad como de separación que encuentra en la imagen-cristal, son los motivos principales para recurrir a este trabajo, pese a no ser abordados directamente.

<sup>18</sup> Existen otro tipo de soportes dinámicos, como el cristal sin píxeles (los hologramas) y las paredes blancas (proyecciones).

<sup>19</sup> Previamente la pantalla era utilizada como mero dispositivo de salida; sin embargo, a partir del auge de *smartphones*, y sobre todo debido a *iPhone*, el uso de la pantalla como dispositivo de entrada y salida por igual se ha multiplicado, reemplazando en diversos casos al teclado y ratón, al igual que otros dispositivos de entrada.

<sup>20</sup> "Scrolling," acceso el 31 de agosto de 2016, <https://en.wikipedia.org/wiki/Scrolling>

---

<sup>21</sup> Dependiendo de los componentes, así como del software, se establece, en primer nivel, la capacidad de procesamiento y lectura de código en el dispositivo para su presentación en imagen. El segundo límite lo impone la pantalla, en cuanto a cantidad de píxeles, capacidad de representación de color, brillo, tamaño (no confundir con píxeles en la pantalla), etc.

<sup>22</sup> “But is it not obvious that the photograph, if photograph there be, is already taken, already developed in the very heart of things and at all the points of space?” – Henri Bergson, *Matter and Memory*, trad. Nancy Margaret Paul y W. Scott Palmer (Great Britain: The Riverside Press Limited, 1929), 31.

<sup>23</sup> Franco Berardi, *La sublevación*, trad. Eugenio Tisselli (México: Surplus ediciones, 2014), 191.

<sup>24</sup> Ver: <http://www.excelsior.com.mx/hacker/2014/03/19/949384> y <http://cdn.mexicodigital.gob.mx/EstrategiaDigital.pdf>

<sup>25</sup> Incluso se pueden observar similitudes entre el diseño de una página web a la composición de una obra de arte.

<sup>26</sup> Esta infinitud, del dispositivo como dispositivo, depende de muchos factores: pantalla, resolución, colores, lenguaje de programación, procesador, memoria RAM, tamaño y partición de disco duro, sistema operativo, etc.

<sup>27</sup> El movimiento más elemental de la imagen es el ratio de refrescamiento de una pantalla. Ver: <http://theydiffer.com/difference-between-refresh-rates-60hz-120hz-and-240hz-on-your-ledlcd-tv/>

<sup>28</sup> El principal error que se comete es creer que “la nube” y las redes digitales, tales como internet, funcionan desprovistas de cualquier tipo de cuerpo. Los dispositivos y centros de datos han desplazado al cuerpo; si bien ya no está físicamente presente, la información digital aún necesita de la materia para su existencia.

<sup>29</sup> Paul Ricœur, *La memoria, la historia y el olvido*, trad. Agustín Nera (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 54.

<sup>30</sup> Sócrates hacía una analogía donde la caza de aves dentro de una jaula asimilaba a la búsqueda del recuerdo ya experimentado, que sin embargo era necesario “hacer una suerte de cacería” de éste. – Raúl Carlos Verduzco Garza, *Memoria y resistencia: representaciones de la subjetividad en la novela latinoamericana de fin de siglo* (México: Bonilla Artigas Editores, 2014), 35.

<sup>31</sup> Franco Berardi, *La sublevación*, 157. – Ver: “Analog vs. Digital,” <https://learn.sparkfun.com/tutorials/analog-vs-digital>

<sup>32</sup> *Ibíd.*, 12.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, 18.

<sup>34</sup> Franco Berardi; *La sublevación*, 154.

<sup>35</sup> Franco Berardi; *La sublevación*, 157.

<sup>36</sup> “Connection is not singular, not intentional, not vibrational. It is rather an operative concatenation between previously formatted agents of meaning (bodies, or machines) which have been codified, or formatted according to a code. Connection generates messages whose meaning can be deciphered only by an agent (body, machine) which shares the syntactic code that has generated the message.” – Franco Berardi, *And. Phenomenology of the end. Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication* (Unigrafia: Aalto University publication series, 2014), 18.

<sup>37</sup> “Language is taken in a process of fragilization, as a new generation of humans is learning more words from a machine than from the mother,” – Franco Berardi, *And. Phenomenology of the end*, 192.

---

<sup>38</sup> Fuera de alteraciones y niveles de interpretación y entendimiento humanos sobre la integridad objetiva del mensaje, los dispositivos tienen márgenes de error, ya sea previamente calculados o alteraciones en su funcionamiento, tanto físicos como digitales. En muchos casos, el nivel e importancia de los errores en el mensaje son casi nulos, lo cual le otorgan la aparente completa integridad objetiva al mensaje.

<sup>39</sup> Frase de uso coloquial utilizada con diversos fines de comunicación, en este caso como saludo.



# No-territorios de producción: ideología y dilución de fronteras

*Slavoj Žižek nos recuerda que no hay un fin del mundo a la vista: solamente el posible fin del capitalismo, aunque somos incapaces de imaginarlo. Tal vez Žižek tenga razón, pero debemos considerar la eventualidad de que el capitalismo haya impregnado ya tan profundamente en cada dimensión física e imaginaria del mundo que su caída lleve al final de nuestra propia civilización.<sup>1</sup>*

Los dispositivos digitales no han influido únicamente en el resultado de la cadena de producción, la imagen, sino en la cadena misma y en el territorio en que se ve inmiscuida. Debido a esto no podemos considerar que una pintura o escultura circule de la misma forma que una fotografía análoga, e incluso que su misma imagen pero en formato digital. Evaluar las nuevas maneras en las cuales se consume y distribuye una imagen exige replantear nuestro acercamiento con el mundo como tal. Nuestra percepción, sensibilidad y deseo se ven alterados por los avances tecnológicos y nuestra relación con ellos. Es debido a esto que ideas previas como el deseo socialista de la resurrección de los muertos para su disfrute del futuro plantea ya no su inmediata negación como posibilidad o si siquiera encontrar interés para hablar de ello, sino la eventual necesidad de pensar que dichas “idealizaciones” ya son más que ‘realidad’, la ‘posibilidad’ de la inmortalidad misma dentro de los límites del capitalismo financiero.

El neoliberalismo se ha encargado de la desaparición de la pesadez del pasado a favor de la pesada carga de la deuda monetaria. El sujeto contemporáneo no se encuentra más que en el reflejo de su fuerza de trabajo y es este el peligro que corre, al abandonar toda noción de agencia y singularidad por una individualidad masificada. Los límites que previamente definían cada una de las categorías humanas se ven desgastados a favor de una inclusión global del conocimiento, bajo el yugo de la producción capitalista y su circulación en el mercado. El dinero ha reemplazado a los mitos fundacionales como base para el entendimiento de la 'realidad' y objetivo de la existencia. Esto no debe entenderse como un 'regresar', o una búsqueda de una 'época de oro', en cambio nos vislumbra que dichos relatos fundacionales, que la historia que nos precede, no es elemental para la existencia humana, como atestiguamos en las sociedades globales neoliberales y diversas individualidades masificadas.

Así, los dispositivos digitales nos son útiles más allá de un uso productivo – permiten visibilizar las consecuencias del derrumbe de los muros así como la nueva construcción de estos en una sociedad mediada por la comunicación digital. Los límites se ven desbordados y el arte, como cualquier hacer humano, debe asumirse como tal: un hacer más inmerso en un contexto de precariedad global; sin embargo, de continuar observándose como simple medio de producción, como un trabajo más, elimina completamente su posibilidad de agencia que tanto presume.

## Ideología e identidad

Los dispositivos digitales han dado posibilidad al *cogito ergo sum*: la separación del cuerpo y la información/conocimiento/mente. La imagen contemporánea, mediadora de la comunicación entre seres humanos y dispositivos, sobrepasa las nociones de originalidad y reproducción o copia propuestas por Walter Benjamin. Cualquier imagen puede ser un original, así como copia de sí al mismo tiempo. Su origen es irrelevante porque ya no es el cuerpo fijo quien contiene su existencia: la imagen e/o información puede adquirir múltiples formas, colores, dimensiones, espacios y tiempos, de acuerdo al dispositivo y programa en el que se le invoque. Así mismo, la imagen que vive a través del tiempo no puede ser posesión de nadie.<sup>2</sup> Es aquí donde *Internet*, como contenedor de información, adquiere su dimensión pública y política, como <<*mass archive*>>.<sup>3</sup> Cada sujeto contribuye desde su singularidad a la creación de producción, gestación y consumo de la imagen contemporánea e información a través de Internet. Desde un <<*post, retweet o share*>>,<sup>4</sup> pasando por la creación de *memes* hasta la publicación de artículos, libros, ensayos, investigaciones académicas, tesis, etc.,<sup>5</sup> todo contribuye a la creación del archivo más grande de la humanidad. El internet nos abre el acceso al mundo sin necesidad de desplazarnos de nuestro espacio-tiempo actual, incluso cuando fuese necesario el desplazamiento, existen métodos para “brincar” o “romper” estas limitaciones.<sup>6</sup> Podemos consultar información no solamente en nuestro lenguaje o relevante a nuestro contexto espacial y temporal, podemos hacer un recorrido a nivel de calle sobre ciudades en otras partes del mundo, descargar música publicada por un artista extranjero cuya distribución a través del radio y/o CD pudiera no llegar a nuestra localidad, conversar con personas que habitan otros horizontes, etc., la lista de apertura se extiende hasta la finitud del programa. Los bordes parecieran diluirse al acceso inconmensurable a la información y la multiplicidad de narrativas donde cada quien aporta desde su singularidad. Así, la diferenciación entre lo “banal” y lo “relevante”, entre el entretenimiento y la información, entre lo público y lo privado, pareciera se desvanece durante el

acceso al dispositivo e internet; sin embargo, la colaboración entre sujetos en internet va previamente mediada a través de contextos culturales, económicas, políticas y sociales, siendo a la vez dichos contextos moldeados a través de la interacción entre sujetos en la red y fuera de ella.

La fascinación hacia internet y su aparente dilución de fronteras es, en parte, respuesta al periodo de polarización del mundo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Como Verwoert comenta “ La Guerra Fría congeló el tiempo y le otorgó situó en el espacio, mientras fijaba la situación histórica después de la Segunda Guerra Mundial en forma de un orden territorial de rígidas fronteras geopolíticas por más de cuatro décadas.”<sup>7</sup> Tras el derrumbe del mayor borde geopolítico de la modernidad, el Muro de Berlín, en 1989, como sugiere Néstor García Canclini, tanto social, política y económicamente se imaginó que habría un solo mundo con un único centro - Estados Unidos- y que su estilo de modernización capitalista, según Francis Fukuyama, volvería homogéneo el planeta;<sup>8</sup> el derrumbe del muro sugería el vencimiento de la guerra a favor del capitalismo norteamericano, siendo Estados Unidos “... el crisol donde diferentes identidades se han fundido y forjado en la identidad americana,”<sup>9</sup> donde esta integración, como observa Bifo, es únicamente en el plano racional, dejando a un lado la asimilación lingüística y emocional del *otro*: “expectaciones y deseos se ven modificados en el proceso de su sumisión operativa.”<sup>10</sup>

Mientras el nacionalismo étnico excluye bajo los fundamentos de una identidad inaccesible, la identidad Americana reside exactamente en la inclusión del querer ser. La historia americana es un experimento sintético en construcción, la cual progresivamente absorbe identidades orgánicas, y posteriormente margina o cancela aquello que no puede ser reducido a un principio operativo, aquello que no puede ser traducido a lenguaje digital.<sup>11</sup>

Continúa:

“Convertirse en Americano” es un proceso que se ha llevado desde la Segunda Guerra Mundial a una escala global, gracias a la inclusión, generalmente deseada, de la mitología propagada por la producción de Hollywood, la industria global de publicidad y la maquinaria política de los derechos humanos. “Convertirse en Americano” significa antes que nada ser parte de la libre circulación de bienes e imágenes, después implica liberarse del peso de la tradición, del sentimiento de pertenencia, sujeción y de las



reglas tribales sobre la opresión de la mujer. Pero simultáneamente implica perder el contacto con la experiencia concreta de la singularidad afectiva, purificando la existencia social de todo que obstruya la perfecta integración en la cadena de producción.<sup>12</sup>

La *identidad Americana* es la identidad de internet, incluso, se posiciona como la *identidad ideal*; tan sólo recordemos la obra de Mladen Stilinović, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*, 1992. No es casualidad que el origen de WWW (World Wide Web) se haya dado el mismo año que cae el muro, donde la mayoría de páginas web que integran la red están en inglés<sup>13</sup> y se ubican en servidores localizados en EEUU. La integración del mundo en una misma red, del entendimiento total a través de la estandarización de la escritura para la interacción de todo el mundo,<sup>14</sup> nos ha llevado, como se observa, a la dilución de ciertas fronteras cuya fuerza ha sido reducida, y al establecimiento de otras fronteras, bajo el control de una cultura global interconectada. Como Marcuse analiza:

Las formas predominantes de control social son tecnológicas en un nuevo sentido ... en la época contemporánea, los controles tecnológicos parecen ser la misma encarnación de la razón en beneficio de todos los grupos e intereses sociales, hasta el punto que toda contradicción parece irracional y toda oposición imposible.<sup>15</sup>

Escrito en 1964, Marcuse observaba la asimilación del capitalismo y su condición de explotación laboral en el interior de las personas como totalidad, “donde la dominación –disfrazada de opulencia y libertad- se extiende a todas las esferas de la existencia pública y privada, integra toda oposición auténtica, absorbe todas las alternativas.”<sup>16</sup> A la vez, encontraba en la mecanización del trabajo una modificación de la actitud y el *statu* de los explotados, donde el análisis de Marx sobre la dimensión fisiológica y biológica del capitalismo clásico empezada a ser agotado.<sup>17</sup>

En las fábricas más automatizadas se subraya la transformación de la energía física en habilidad técnica y mental: ... habilidades de la la cabeza más bien que de la mano, del lógico más que del artesano; del nervio más que del músculo; del experto más que del trabajador manual, del encargado del mantenimiento más que del operador.<sup>18</sup>

Y es precisamente Bifo, quien en aparente continuación de lo planteado por Marcuse, acuña el término de *semicapitalismo*, o *capitalismo semiótico*.<sup>19</sup> Siguiendo estos dos planteamientos, observamos que la interiorización del capitalismo en el cuerpo y mente de cada sujeto que conforma una sociedad afecta en la capacidad de *agencia* contenida en cada ser humano:

En última instancia, la pregunta sobre cuáles son las necesidades verdaderas o falsas sólo puede ser resuelta por los mismos individuos, pero sólo en la última instancia; esto es, siempre y cuando tengan la libertad para dar su propia respuesta. Mientras se les mantenga en la incapacidad de ser autónomos, mientras sean adoctrinados y manipulados (hasta en sus mismos instintos), su respuesta a esta pregunta no puede considerarse propia de ellos.<sup>20</sup>



Así, el proceso de *homogenización del planeta* que sugiere Canclini hace eco con la propuesta del *pensamiento y conducta unidimensional* de Marcuse, ligado sometimiento contemporáneo del ser humano por parte del semiocapitalismo, como analiza Bifo. Las prácticas de inclusión y *tolerancia*<sup>21</sup> en los discursos políticos, económicos, sociales, culturales y por parte de las empresas “inclusivas, globales, multiculturales y neoliberales”<sup>22</sup> funcionan como la cara afable de la “violencia fría y abstracta de la dictadura financiera desterritorializada.”<sup>23</sup>

¿Qué sucede cuando nos pensamos a nosotros mismos en el cambio de siglo, donde la globalización y la sociedad de mercado se han convertido en ejes fundamentales en la construcción de la identidad? ¿Cómo nos enfrentamos con el nuevo colonialismo, el imperialismo cultural, donde la información prima sobre el conocimiento, se desplaza vertiginosamente y no existe una distinción clara sobre su origen, borrando así, en apariencia, las fronteras entre “ellos” y “nosotros”?<sup>24</sup>

El análisis descriptivo que realiza Althusser, en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*,<sup>25</sup> entorno a las nociones de *infraestructura* y *superestructura* planteadas por Marx, resulta oportuno para entender la supeditación de la *superestructura* a la *base económica*, situación que es claramente identificable en el contexto contemporáneo. Coloca al Estado como “máquina de represión que facilita a las clases dominantes [...] asegurar su dominio sobre la clase trabajadora, permitiendo así la sujeción al proceso de extorsión de la plusvalía (i.e. a la explotación capitalista)”.<sup>26</sup> A partir de esto, analiza la función del *aparato represor de Estado*, dividido en dos: ISA, *aparatos ideológicos de Estado* (por sus siglas en inglés), y los RSA, *aparato represivo de Estado* (por sus siglas en inglés); como mecanismos de control y afianzamiento del poder de Estado y las clases dominantes sobre el resto de la sociedad, en este caso la clase trabajadora. Althusser propone *ideología* como “el sistema de ideas y representaciones que domina la mente de una persona o grupo social;”<sup>27</sup> sin embargo la ideología no se limita únicamente a un sistema de ideas, ésta necesita un cuerpo que le otorgue existencia: el control del sujeto y la masa a partir de diversos *dispositivos ideológicos*<sup>28</sup>, los ISA. A partir de estas dos propuestas, la ideología como sistema de ideas y su materialidad situada en los

dispositivos ideológicos, Žižek observa un tercer fenómeno ideológico: “la elusiva red de actitudes y presupuestos implícitos, cuasi “espontáneos”, que constituyen un momento irreductible de la reproducción de las prácticas “no ideológicas” (económicas, legales, políticas, sexuales...).”<sup>29</sup> Este tercer fenómeno nos lleva a visibilizar ya no la simple supeditación de la superestructura a la base económica, como se mencionaba previamente, sino el sometimiento total de la existencia humana a los procesos “extraideológicos”. Es a través del carácter espontáneo de la ideología donde se abre la posibilidad de su existencia “en el centro de la “realidad” social en sí;”<sup>30</sup> utilizada por parte de los ISA y nuevas instituciones de aparente neutralidad, cuyo interés en mantener el *status quo* ha llevado a asumir “el contexto político y económico en el que vivimos como inmutable y definitivo: un escenario donde la decoración y accesorios atraviesan una transformación perpetua (y superficial) – pero nada cambia.”<sup>31</sup>

El sometimiento ideológico resulta así como un *velo* que delimita el accionar del sujeto, un marco establecido de posibilidades previamente establecidas. Este marco, a la vez, niega su propia existencia al no existir una entidad corpórea que le otorgue rostro particular, sin embargo este rostro es compuesto a través de la multiplicidad de apariencias que todos los individuos, la masa, le otorgan: el cuerpo de la ideología es el cuerpo de cada individuo; como comenta Žižek, el marco mismo es parte del contenido enmarcado. Los diversos contextos políticos, económicos y sociales deben entenderse como la manifestación más evidente y, a la vez, oculta de la hegemonía ideológica. Su interiorización en el cuerpo y mente de cada integrante de la masa surgen a partir de un adoctrinamiento y validación de estos contextos, que aseguran su continuidad debido a la incapacidad de reconocimiento por parte de los individuos en su participación dentro del sometimiento ideológico, o a través del reconocimiento cínico; esta interiorización ideológica se ubica en la memoria y los recuerdos de cada sujeto.

## Precarización normalizada

El ingreso de la *nuda vida*<sup>32</sup> dentro de los cálculos del poder estatal, y privado, marca un punto de quiebre en las condiciones políticas y económicas modernas. La cualificación de la *zōe* ha servido como mecanismo para la detentación de las ideologías políticas y económicas actuales por parte de los grupos de poder, cuya participación activa y pasiva de cada integrante de la sociedad contribuye a la reproducción y continuidad de éstas. Los movimientos revolucionarios del siglo XVIII, que buscaban la liberación de la clase burguesa bajo el poder de la figura soberana, encontraron refugio para su nueva libertad económica en la explotación de la nueva clase proletaria, sustentada en la producción de objetos para su eventual capitalización; Marx no erraba al denunciar la reducción del proletariado a su fuerza de trabajo, hecho aún observable en la actualidad. Esta nueva modalidad de soberanía exigía modalidades de subjetivación colocadas en la ambivalencia entre autodeterminación y sometimiento, entre autoformación y obediencia, entre libertad y servidumbre.<sup>33</sup> Esta subjetivación refiere al ingreso de la *zōe* en la esfera de la *polis*: lo que Foucault llama *biopolítica*.<sup>34</sup> Sin embargo, como Agamben analiza, esta situación es antiquísima, lo que merece atención en el análisis político y económico contemporáneo es el proceso en el cual *la excepción se convierte en regla ... donde exclusión e inclusión, externo e interno, bíos y zōe, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible indiferenciación*.<sup>35</sup> Este proceso de dilución de fronteras y la excepción como regla llama a un análisis de los límites y de la estructura originaria de estatalidad,<sup>36</sup> así como todas aquellas prácticas “extra-ideológicas” que se encarnan en lo más profundo de los sujetos.

Lorey llama a entender la *precarización* como la regla de la condición política y económica contemporánea sin pasar por el ámbito de la excepción, la cual se extiende por todos los ámbitos que hasta ahora eran considerados seguros.<sup>37</sup> Como argumenta, las condiciones políticas y sociales actuales hacen posible de cierto modo la supervivencia de los cuerpos, y a la vez, precisamente esas circunstancias o condiciones son amenazadoras para la

vida, una vida fundamentalmente precaria,<sup>38</sup> siendo la condición de *amenaza* base de las prácticas de gubernamentalidad biopolítica neoliberal. El Estado moderno, al asumir el cuidado y protección de la vida fundamentalmente precaria y expuesta ante amenazas e inseguridades constantes, se convirtió en un *Estado de seguridad*. Así observamos una doble función de estado, pública y privada: la protección de los cuerpos y la regulación de las amenazas llevadas al límite donde los sujetos aún son funcionales para la reproducción de condiciones laborales e ideológicas. Esta ambivalencia es la que busca otorgar validez a la continuidad de las prácticas hegemónicas modernas y contemporáneas, para asumir estas condiciones relacionales como definitivas e inmutables.

En este sentido habría que ubicar y diferenciar dos condiciones de precariedad: la propia al objeto (no relacional), que involucra al cuerpo y los peligros intrínsecos a su existencia (enfermedades, lesiones, muerte del cuerpo) y la externa al objeto (relacional), que surge a partir de la concatenación entre cuerpos, invariablemente en relación con la posibilidad de acción política y social.<sup>39</sup> Esto nos lleva a entender que la condición precaria relacional utilizada como condicionante y detonante de los medios de producción, en una sociedad donde los sujetos y objetos tienen su *raison d'être* en la productividad,<sup>40</sup> se origina en el trabajo físico y/o cognitivo en modalidad de explotación.

La política representativa democrática debe entenderse como una herramienta más de los instrumentos de producción y explotación económica, cuya función recae en garantizar la mínima funcionalidad y productividad del sujeto para la producción y reproducción de los modos de supervivencia de la clase hegemónica, creando las condiciones de precariedad relacional y explotando las condiciones de precariedad intrínsecas a los cuerpos a partir de diversas prácticas de control y dicha explotación/seguridad como *control del poder mismo* (biopoder), simultáneamente ofreciendo una promesa de superación a estas condiciones de precariedad a partir de la explotación externa/interna del sujeto. Este modo de control y disposición de los cuerpos, que se encuentra interiorizado en cada uno de los sujetos, le impide visibilizar al ser la eventual naturaleza

de la condición precaria de la vida como regla (nada puede garantizar la completa seguridad del cuerpo), y la condición precaria económica y política como una condición relacional y extrínseca al cuerpo y los objetos (el valor político/económico/social de tal sujeto/objeto no es propio al sujeto/objeto) y asumir ambas ramas como una sola a partir del aprendizaje y adoctrinamiento ideológico, así como “sentir la necesidad de superar” esta condición a través de la explotación interna y externa de sus capacidades laborales, físicas y cognitivas; otorgando falsa validez a los diversos dispositivos ideológicos y extraideológicos que, finalmente, son los que movilizan y determinan el accionar de cada uno de los sujetos, así como su respectivo autocontrol y disposición corporal “autónoma”.

La libertad se ha convertido en la ideología más fascista.

## **Deseo y subjetividad**

En un mundo donde la condición precaria no relacional y relacional se extienden como la norma de la existencia humana, la liberación y superación a esta condición se convierte en la *excepción a la regla*<sup>41</sup> anhelada. El cumplimiento a este anhelo es prometido a través de una vida de sometimiento y explotación laboral que únicamente se puede otorgar si el sujeto tiene fe en el progreso. La creencia de una vida libre de conflictos e inseguridades se sostiene como el *deseo* que moviliza la fuerza de trabajo del sujeto, así, se justifica la explotación del presente para un futuro que se cree vendrá porque el pasado lo ha creído y apostado su existencia de que así será. En este sentido, el deseo se origina de forma ajena al sujeto, sin embargo, se encarga de otorgarle un marco delimitado de acción para su fuerza de trabajo, el cual se interioriza y a la vez lo constituye como sujeto. Las posibilidades de elección de explotación y autoexplotación del sujeto dentro del nacimiento hasta su eventual muerte están mediadas a partir de evaluaciones de productividad previamente establecidas: el sujeto “x” se adiestrará en diversas habilidades que le permitan ingresar a tal o cual actividad laboral, actividades previamente establecidas de forma social, política, jurídica y económica (qué empleo es “decente, moralmente

aceptable”, “regular o irregular”, “legal o ilícito”, “necesidad de mercado, mayor retribución monetaria”, etc.) y de acuerdo al nivel de adiestramiento y actividad laboral se establecerá cierta remuneración económica que le permitirá relacionarse con otros sujetos con diversos fines, ya sea establecer un intercambio monetario para asegurar indirectamente su existencia para la posterior reproducción de su fuerza de trabajo, intercambio de habilidades cognitivas y manuales, compartir experiencias y narrativas, etc. Entre más tiempo dedique el sujeto a explotar su fuerza de trabajo dispondrá menos tiempo para soñar y desear; esto no significa que el sujeto explotado no tenga sueños y deseos, sin embargo, provendrán en su mayoría de una adaptación y asimilación del exterior sobre aquello que se le presenta como deseable que de una reflexión introspectiva desde su condición de agencia al exterior, a la vez mostrando signos de asimilación de su fuerza de trabajo dentro de sus deseos e impulsos así como diversas patologías mentales fruto de su explotación.<sup>42</sup> Lo que aquí se observa ya no es la simple interiorización de la fuerza de trabajo dentro del sujeto, sino el deseo de ser explotado bajo la promesa del desarrollo personal en el ámbito capitalista, o desarrollo social en el ámbito socialista.

De esta forma el deseo de ser explotado se convierte en el deseo del *ser*: el deseo ajeno del desarrollo permanente termina por subjetivar al *ser* y su respectiva *praxis*. Es debido a esto que la enunciación de un sujeto como sí (como *ser*) siempre resulta una reiteración y reducción del sujeto a su fuerza de trabajo ( mi nombre es \_\_\_\_\_ y soy artista, maestro, empresario, empleado asalariado, etc.) y que la *praxis* no puede ser considerada herramienta de agencia, liberadora o subversiva bajo un deseo externo de desarrollo y progreso ajeno (antes el sujeto no adquiera conciencia y postura de su condición). Agamben sugiere que el problema de la revolución permanente es una potencia que no se desarrolla nunca en acto, y en cambio sobrevive a él y en él,<sup>43</sup> así mismo habría que asumir que la promesa de un desarrollo permanente jamás verá la luz al final del túnel, sino únicamente es y será observable a través del deseo de explotación como conciliación temporal (presente-pasado-futuro). La capacidad de subjetividad de cada sujeto se ve anulada, esto siendo de suma importancia



dentro de la práctica artística y estética. La libertad aparente de “la subjetividad del artista y su obra” únicamente termina por reproducir y reforzar la ideología operante, así como su sujeción al discurso ajeno sin necesidad de discurso: la obra artística no puede ser el fin del arte, este debe de superar su conciliación en un producto/espectáculo. De igual manera, la práctica artística ya no puede estar sujeta acciones y objetos detonadores de experiencias estéticas, la institucionalización del gusto y la sensibilidad impiden la utilización de la dimensión estética libre juego de las facultades, así como oposición y resistencia al biopoder hegemónico. La actitud estética es la actitud del espectador,<sup>44</sup> y el arte contemporáneo, en un universo inmerso de imágenes y artistas, exige ser reevaluado desde la actitud del productor, desde la *poiesis*.

Si pensamiento, praxis e imaginación son realmente inseparables y convergen para volver posible la vida, entonces sus límites se encuentran dentro de los límites de la vida misma.<sup>45</sup> Como Groys comenta, el Estado moderno funciona fundamentalmente como un “biopoder” que se justifica a sí mismo en tanto asegura la supervivencia de las masas, sin embargo este biopoder tiene su límite en la muerte del sujeto. Si el biopoder se conforma de la exposición/resguardo del sujeto a diversas condiciones de inseguridad dentro de la vida, este debiera tomar responsabilidad de la eventual muerte de cada uno de sus miembros; donde esta totalidad (de biopoder) se alcanza(ría) al igualar arte y política, vida y tecnología, Estado y museo.<sup>46</sup>

Esta totalización plantea problemas aún más críticos de lo que a primera vista se puede observar. Una primera oposición a este planteamiento sería el aparente retorno a la completa disposición de la vida y muerte por parte de una figura soberana, en este caso el Estado, y el hecho de añadir una responsabilidad más cuando su imposibilidad de cumplir la tarea en la cual sostiene su “derecho a existencia” está más que gastada e invalidada. Plantear una disposición de la muerte de forma pública y política va en contra de la tradición de la disposición de la muerte de forma privativa. Sin embargo, relegar la muerte a una simple esfera regida por una elección religiosa no es compatible con la disposición política del cuerpo dentro de su tiempo de vida. Si uno trabaja para el progreso de su vida en vida entonces

el cumplimiento del deseo de desarrollo y superación debería tener una temporalidad específica dentro de la vida del sujeto explotado: después de trabajar cierta cantidad de años (inserte edad), a “x” sujeto se le garantizaría la superación a la condición precaria hasta la muerte. En el ámbito socialista, al igual que en el capitalismo, se prometía una justicia social perfeccionada sustentada en la fe en el progreso.<sup>47</sup> Así, la justicia a la explotación de los cuerpos del presente únicamente sería alcanzada por las futuras generaciones de una avanzada sociedad socialista. Sin embargo, Fiódorov debatía que la única posibilidad de justicia en una sociedad socialista a futuro era a través de la resurrección de todas aquellas generaciones que habían sido la base de su éxito.<sup>48</sup> En este sentido, llamaba al sometimiento de la totalidad de la existencia de los sujetos dentro del biopoder en uno de los lugares donde la religión ha sido relegada y servido en la última década para completar lo que el biopoder ha encontrado como límite de sí: la muerte del cuerpo y la eternidad del alma. Groys plantea que la resurrección de los muertos en el futuro de los vivos compensa y otorga justicia social a la explotación de los cuerpos pasados, y que esta resurrección y promesa de eternidad debe ser el objetivo de toda sociedad socialista.<sup>49</sup> Sin embargo, lo peligroso de esta suposición es la *validación del deseo* externo y su interiorización en el sujeto, asumir que el fin justifica los medios.

¿Será que al hacer eterno el cuerpo, al resucitar a los muertos, se concilia el pasado y deseo en su eventual presente? Porque aquello que se desea está indeterminado en el futuro, sin embargo se asume como un eventual presente y termina por movilizar este último. ¿Qué o quién/quienes pueden asegurar que llegara la conciliación de los vivos y los muertos? ¿Qué o quién/quienes aseguran que esta conciliación es siquiera necesaria o debida? E incluso, ¿Cómo reconocer la conciliación del deseo si no hay elemento comparativo en nuestros recuerdos? ¿Dónde queda la importancia de resistencia a la subjetivación Estatal a través de los dispositivos ideológicos? ¿Se debe anular el deseo singular en favor de uno colectivo? ¿Es la resistencia el fin en sí, o es necesario asumir que su fin está fuera de sí?

## Eternidad e inmortalidad – más allá del cuerpo

Hablar de *eternidad e inmortalidad* en la contemporaneidad va en contra del proceso de secularización del Estado moderno. Como observamos previamente, la responsabilidad social, política, económica y cultural biopolítica se extiende a los límites de la vida y no rebasa éstos. La muerte privativa y la elección de creencia hacia tal o cual idea *se volvió un asunto de elección individual*.

El compromiso personal con tal o cual fe religiosa atañe a la soberanía, a la elección privada que no puede ser dictada por ninguna autoridad pública –ni siquiera una autoridad democráticamente legitimada. Algo incluso más importante: tal decisión –en el caso del arte- no necesita argumentarse y legitimarse públicamente sino, por el contrario, ser aceptada sin más discusión. La legitimidad de la fe personal no está basada en el grado de su poder de persuasión sino en el derecho soberano del individuo para comprometerse con esa fe.<sup>50</sup>

De este modo al entablar una discusión sobre eternidad e inmortalidad no hay necesidad de argumentar a favor o en contra de tal o cual idea y/o religión puesto que esto no es necesario para validar tal o cual creencia: la creencia religiosa es inmune a cualquier control de Estado, sin embargo, esta inmunidad está garantizada por el Estado a través de la protección a la libertad de credo. Groys contrapone esta libertad privada, incondicional y soberana a la libertad científica, condicional e institucional:

una libertad de culto incondicional, esa libertad soberana que nos permite hacer elecciones personales más allá de toda explicación y justificación pública, y la libertad condicional, institucional de la opinión científica, que depende de la habilidad del sujeto para justificar y legitimar su opinión de acuerdo con reglas predeterminadas y públicamente establecidas.<sup>51</sup>

A partir de esto, establece una relación directa entre la libertad de culto y “la libertad de opinión, como se practica en Internet, funciona como libertad soberana para el compromiso privado: ni como libertad institucional de discusión racional, ni como política de la representación, inclusión y exclusión.”<sup>52</sup> Esta comparativa, sin embargo, queda corta y debe ser ampliada para entender las complicaciones intrínsecas de la transición de un

modo de comunicación entre cuerpos hacia una comunicación humana mediada por dispositivos digitales, y así entender la importancia del retorno de la discusión y reapropiación de la muerte de uno y nuestra eventual eternidad e inmortalidad en la red, no en un ámbito meramente privativo como mencionaba Fiódorov y Groys, sino en la eventual situación donde hemos relegado y puesto a disposición de agentes externos públicos y privados la conmemoración de nuestra existencia corpórea que ha perecido: por primera vez tenemos la garantía de existencia eterna e inmortal, por primera vez nos debemos *preocupar* como singulares y colectivo más allá de nuestra muerte corpórea.

Uno podría afirmar que las obras de arte, la música, los libros, las fotografías, los objetos manufacturados y la disposición de ellos en un espacio, su ubicación, conservan parte del cuerpo y mente del sujeto quien los realizó/interactuó con ellos y esta afirmación no sería por ningún motivo errónea, no hay que olvidar que la interacción de cuerpos modifica a los cuerpos involucrados.<sup>53</sup> Los museos, como analiza Groys, no aceptan la muerte y el ocaso que ha afectado a esas cosas... es una máquina que hace que las cosas duren, que las vuelve inmortales, donde la inmortalidad cristiana del alma se reemplaza por la inmortalidad de las cosas o del cuerpo en el museo.<sup>54</sup> La noción de la resucitación de los cuerpos que nos anteceden se lograría a través de una museificación de la vida: *una vida que puede y debe alcanzar el privilegio de la inmortalidad en el museo.*<sup>55</sup> El acto de <<conservar los objetos>> es <<conservar a los sujetos>> que interactuaron con ellos, es decir, inmortalizar a los sujetos a través de los objetos inanimados. Sin embargo, los objetos se degradan con el tiempo, y la conservación del sujeto y/o objeto se vuelve terreno de indeterminación e indiscernibilidad, así como de elección subjetiva sobre aquello que se preserva de aquello que no, ¿Qué es aquello que se quiere preservar, al cuerpo como vida o al cuerpo muerto que ya no tiene vida?

Como iniciaba este texto, la separación del cuerpo y mente es ya una posibilidad gracias a los dispositivos digitales. En el caso de la información electrónica esta fluye, se suspende y “almacena” constantemente, no se le puede atribuir un cuerpo que sea necesario

conservar. Pareciera en este caso inútil hablar de una preservación sobre la información que fluye a través de los medios digitales debido a la ausencia de cuerpo fijo, sin embargo la degradación del almacenamiento físico así como de la información misma plantean otro tipo de problemáticas. Si bien el almacenamiento físico, así como el resto de los componentes de un dispositivo son indispensables para el muestreo de la información digital, al tener varias versiones de una misma información ya sea de forma local o en red (redundancia de la información) se puede asegurar que si tal o cual dispositivo falla la información permanezca intacta y con posibilidad de acceder a ella en cualquier otro dispositivo, así como en cualquier otro contexto espacial y temporal. La degradación de información por su acceso, edición y guardado bajo compresión es a la vez otro riesgo a la integridad del archivo, sin embargo, la misma solución al problema del riesgo de daño físico al dispositivo y por ende a la información puede ser aplicada una y otra vez.

¿Cómo saber si el archivo pertenece a un tiempo pasado cuando el tiempo no ha ejercido su fuerza de degradación en éste? Los *metadatos* otorgan de cierta forma esa dimensión que carece el archivo en su naturaleza, que es un espacio temporal originario. Sin embargo, más allá de una función utilitaria en cuanto a trabajo forense, de recuperación de archivos, pruebas legales o conocimiento de su creación, los metadatos no registran cada una de las afecciones del paso del tiempo al archivo, el tiempo marcado en el cuerpo.<sup>56</sup> Es debido a esto que no se puede asumir un archivo digital como un pasado almacenado en analogía con la memoria del ser humano, y en cambio se debe entender un archivo digital como una suspensión temporal de información hasta su eventual acceso y muestreo en el monitor o cualquier otro dispositivo de salida: no está en el pasado, puesto que no hay rastro del paso del tiempo sobre este, sin embargo tampoco se encuentra presente, puesto que no está fijo en un cuerpo, está suspendido a través del paso del tiempo sin mutación alguna, está en la promesa y cumplimiento del deseo, está eternamente inmortalizado en el futuro/pasado. Esto puede suponer una condición de perfecta preservación del archivo digital (si es eterno es inmutable), lo cual es evidentemente imposible, sin

embargo habría que desglosar en dos vertientes que aseguran la eternidad del archivo digital aun cuando es imposible asegurar totalmente su conservación.

En un primer acercamiento, la reducción de la degradación por acceso<sup>57</sup> a los archivos plantea su infinita reproductibilidad sin alteración ni diferenciación entre una copia y otra, entre un original y su copia, entre un original y original. Así mismo, el desarrollo tecnológico de los dispositivos ha permitido su interacción de éstos a través de Internet, el cual depende de la gestión de servidores y su eventual redundancia de información para preservar la integridad de los archivos que contiene, desde la información de una página web accesible desde varias partes en el mundo hasta los archivos personales que guardamos en dichos servidores que de igual manera son accesibles desde “cualquier”<sup>58</sup> situación geográfica, ya sea a través de servicios de almacenamiento o de interacción con otros sujetos (web 2.0).

La segunda vertiente se plantea desde la separación del cuerpo de la información:

Puede que el alma no tenga vida después de la muerte del cuerpo, sin embargo, el cuerpo ciertamente vive después de la partida del alma. Aquí podemos hablar definitivamente de la vida después de la muerte, porque un cuerpo está activo en todo: después de la muerte, el cuerpo se mantiene activo puesto transcurre, decae y se descompone. Este proceso de putrefacción es potencialmente infinito – uno no puede señalar cuando el proceso acaba puesto las sustancias que componen el cuerpo se mantienen identificables a través del tiempo. Incluso si los vestigios del cuerpo no pueden ya ser identificados, esto no significa que el cuerpo haya desaparecido, sino simplemente sus elementos – moléculas, átomos, etc. – se han dispersado alrededor del mundo a tal grado que ese cuerpo se ha convertido uno sólo junto con el resto del mundo.<sup>59</sup>

La *eternidad del cuerpo* es entendida como la *eternidad de la materia*. El cuerpo no se conservará como unidad, sin embargo se integrará a la unidad del mundo una vez que este pase por un procesos de descomposición y desintegración. En sentido opuesto, cuando un archivo es eliminado, la información de un archivo no es utilizada para formar otro archivo, en cambio, el primer archivo es sobrescrito por el segundo archivo,

“ocupa el lugar *provisional* en el almacenamiento del primero de forma *provisional*”<sup>60</sup>, así, la eternidad de un archivo digital no ocupa su fundamento en una composición y descomposición de elementos, sino en su posibilidad de existencia a través del dispositivo.<sup>61</sup> El desarrollo tecnológico ha abierto la posibilidad de emular las capacidades cognitivas de ser humano, donde incluso un sujeto puede programar una *AI* de acuerdo a su propio interés y capacidad singular, haciendo una emulación de sus capacidades cognitivas hacia una forma digital y así asegurar su existencia eterna fuera de sí, lo cual ya ha sido realizado.<sup>62</sup> En este caso estamos hablando de una creación autónoma del sujeto “x” que *codea*<sup>63</sup> un “x virtual”, de forma que está inevitablemente vinculada con su creador (no es “x” pero la manera en la cual fue creada forma parte de “x”), así, en el momento que sujeto “x” perece, “x virtual” no es “x” como sujeto pero sí como capacidad cognitiva emulada de “x”, lo que a final de todo en el espacio virtual para las demás personas con las que “x” sujeto establecía relaciones y comunicación ésta no sería tan diferente, hasta los límites del código de la emulación claro está. Esta eventual posibilidad del código, como representación de las capacidades cognitivas en una serie de instrucciones para un programa es una posibilidad más de la disposición de la energía. Siguiendo las ideas de la mecánica cuántica, como Iraides comenta:

Las predicciones de la teoría cuántica indican la existencia de un universo probabilístico, indeterminado, no lineal, incierto, impermanente, sometido a la incausalidad y al azar, donde la anticipación del futuro es imposible. Sugiere la existencia de antimateria, la transmutación de los elementos, la superconductividad y la levitación magnética, la posibilidad de la piedra filosofal, la existencia de múltiples partículas y antipartículas en el núcleo, la existencia de nuevos eslabones estructurales de las entidades subatómicas como cuerdas o quarks, y plantea asombrosas conjeturas como la existencia de entidades fantasmas, la simultaneidad de la vida y la muerte, la presencia de partículas virtuales o la posibilidad de existencia de múltiples universos o múltiples historias... aun cuando nadie ha visto un átomo, la mecánica cuántica lo concibe como una colección de partículas y antipartículas en incesante mutación, movimiento y vibración, sumergidas en un espacio y tiempo lleno de energía e información.<sup>64</sup>

Esto motiva a entender que *las sustancias materiales del cuerpo* y el resto de aquello que la física clásica define como objeto y materia no es

más que un estado de la energía – la materia es energía, y la dispersión del cuerpo es la dispersión de energía. No pretendo analizar las implicaciones físicas, biológicas, químicas, entre otras, de los procesos de descomposición de un cuerpo, sin embargo recalcar la eternidad de éste, si bien no como unidad sí como parte del universo y visibilizar la eventual posibilidad de una vida que sobrepase las limitaciones del cuerpo, una transformación de las capacidades cognitivas humanas en una serie de procesos electrónicos controlados a base de código, e incluso como libre flujo de energía más allá de cualquier disposición de lenguaje y código, de esta forma diluyendo la última gran frontera que tenemos con el exterior: la piel.

## **Vida 2.0: Resurgimiento de las fronteras**

El desarrollo de los sitios web 2.0 se establece a partir del intercambio de información e interacción entre los usuarios de Internet. Esta interacción eventualmente requiere el ingreso de datos acerca de nuestra persona<sup>65</sup> que completarán *un perfil* que nos permitirá el acceso a estos servicios y la interacción con otros usuarios que al igual han ingresado información para su *perfil*. La distinción entre usuarios es así ejercida dentro de las múltiples posibilidades del código intrínsecas en estos servicios, esto implica que todos los usuarios tienen el mismo nivel de representación en la red: todos los sujetos son iguales ante la red, a diferencia de su acceso. La reducción de nuestra persona a unas cuantas líneas de texto o una compleja red de fotografías, videos, texto, links, estadísticas, etc., se ha llegado a asumir como una vida *online* a diferencia de la vida desconectada de la red, *offline*. De esta forma los servicios de interacción digital entre usuarios establecen los requisitos y modos de representación, interacción e imaginación, de los usuarios al delimitar los campos de acción de acuerdo a los límites del código de tal o cual sitio web/programa. La multiplicidad de posibilidades dan una aparente libertad de elección sobre nuestra representación en los dispositivos digitales, sin embargo todo se reduce a un control privado de Internet. Seth Price apunta que Internet no puede ser tomado como una utopía rizomática,<sup>66</sup> debido a que los grupos de poder



detentan el control de éste. Y es en este sentido donde debe replantearse la libertad de opinión que Groys denunciaba, no en el simple hecho donde Internet “provee la operación de cualquier tipo de contenido más allá de cualquier legitimidad obtenida discursivamente y con total soberanía,”<sup>67</sup> esto ya es visible e incluso es la forma en la cual operan los discursos ideológicos previos a su puesta *online*, sino en la disposición de la subjetividad legitimada por intereses privados, o sea, las “empresas tecnológicas”.

El control y regulación que se establece en línea por parte de “entidades públicas”<sup>68</sup> responde en su mayoría a la falta de conocimiento de los procesos y actividades que se realizan en el ámbito de los dispositivos digitales y la comunicación en Internet, lo cual propicia a su sometimiento a normatividades y regulaciones económicas, políticas y sociales caducas. Y resulta aún más crítica la transferencia de los problemas que existen en el contexto corporal hacia los dispositivos, debido a que se corre el riesgo de observar éstos dispositivos como la solución a los conflictos actuales, que deben su existencia a prácticas hegemónicas *offline*. La transferencia de modelos y paradigmas existentes, la mayoría heredados de divisiones geopolíticas, con miras al establecimiento de límites de acceso a los dispositivos e internet únicamente muestran el agotamiento e ineficacia de estos mecanismos de control, lo cual obliga a poner en crisis el origen de estos bordes, su validez y efectividad, incluso, fuera del ámbito digital. La adopción de estas tecnologías y la falta de análisis crítico sobre estas prácticas en la cotidianidad, han llevado a la ONU a realizar *statements* como:

1. Afirma que los mismos derechos que la gente tiene *offline* deben ser también protegidos *online*, en particular la libertad de expresión, la cual aplica sin importar fronteras y a través de cualquier medio existente, como se indica en los artículos 19 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y en el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos;<sup>69</sup>

resultando alarmante el *copy-paste* de “derechos humanos” que realiza el organismo internacional. La puesta en escena de estas prácticas *offline a online* únicamente responde a una reducción y reproducción de las condiciones y prácticas previas a la digitalización muy lejos del análisis de

las condiciones sociales contemporáneas. Como Bifo observa “La abstracción digital y la virtualización general de la comunicación transforman profundamente los entornos sociales, en tanto así que los procesos de aprendizaje, habla, imaginación y memorización se ven afectados.”<sup>70</sup>

En este sentido se ha observado la creciente intensión por parte de “entidades privadas”<sup>71</sup> de tomar el control de Internet, sin embargo los motivos detrás del interés de detentar la regulación son la privatización del espacio público virtual y su evidente monetización del acceso a la red y diversos servicios por parte de los usuarios,<sup>72</sup> esto a través de discursos sobre libre acceso a la información. No es arriesgado afirmar que las empresas consideradas comúnmente como “tecnológicas” realmente no lo son,<sup>73</sup> las prácticas inmediatas disfrazan los verdaderos intereses y justifican la explotación de *datos* con fines de ganancia económica, y es precisamente gracias al desconocimiento del funcionamiento de la red por parte de los diversos Estados y sujetos en sociedad donde las entidades privadas han ubicado sus prácticas, en una zona de indiferenciación entre invasión a la privacidad y retribución económica.

Es claro que Internet siempre ha sido un espacio privado desde su creación, sin embargo la creciente población que recurre a su uso a nivel global le otorga una dimensión pública que desborda fronteras de toda índole y termina por diluirlas, donde incluso éste ha sobrepasado el límite de la pantalla, de los dispositivos, y se ha situado en el imaginario de cientos de millones de personas, regulando las interacciones que éstas tienen incluso sin tener que ser mediadas a través de dispositivos digitales, o sea, en la subjetividad *offline*, donde incluso “la más grande condición detrás de la cultura contemporánea – desde las prácticas artísticas y teoría social hasta nuestro lenguaje cotidiano – puede ser la omnipresencia de Internet.”<sup>74</sup>

Exhibiciones como Art Post-Internet: INFORMATION / DATA nos dan cuenta de esto. Ya no es el simple hecho de analizar Internet como entidad aparte, sino su interiorización y afección en las relaciones y comunicaciones humanas. Incluso donde únicamente hay acceso a periódicos, TV y/o radio estos medios han incorporado a través de diferentes métodos el uso de Internet dentro de sus propias posibilidades, siendo algunos más evidentes

que otros. La cantidad inmensurable de información que podemos acceder a través de este medio lo coloca como la base de la producción humana en su totalidad.

Como hemos revisado, los contextos sociales, culturales, políticos y económicos establecen los parámetros de la explotación de la sociedad, tanto en cómo, cuándo, dónde y porqué. Así mismo, la diversidad de recursos naturales como de ecosistemas condicionan la producción de objetos y sujetos. Un ejemplo sencillo es la producción culinaria de cada región, donde los platillos cambian y se adaptan de acuerdo cuando trasladan de un lugar a otro, tanto en la posibilidad de acceder a los ingredientes necesarios y su respectiva adaptación a los alimentos disponibles en cada región, como por la interpretación de cada persona de acuerdo al “gusto” de su comida el cual es adquirido dependiendo a lo que se esté acostumbrado a consumir en la región donde ha predominado su adaptación culinaria. Internet no rompe con esto, se desborda así mismo y termina por impregnarse en cada dimensión imaginable. Ahora si una persona desea preparar tal o cual platillo puede acceder a través de un motor de búsqueda a un sin fin de recetas así como varias interpretaciones de un solo platillo, además de conseguir tal o cual ingrediente desconocido y ajeno a su región de vivencia. Esto no significa que Internet haga todo el trabajo, sin embargo establece una nueva forma de comunicación que hace posible este tipo de interacciones que previamente eran difíciles o incluso imposibles de realizar.<sup>75</sup>

Steyerl lanza la pregunta, *Is the Internet dead?*<sup>76</sup>. La transferencia de un estado virtual de Internet a un estado “de materia”,<sup>77</sup> de *online* a *offline*, es el análisis principal que lleva a Hito a preguntarse acerca de que Internet ya no pueda representarse como alternativa o posibilidad. Posiblemente lo interesante ya no está en esa transferencia, Internet ya está en todas partes,<sup>78</sup> sino lo que esto nos ha permitido visibilizar:

Pero aquí está la consecuencia final del internet moviéndose offline. Si las imágenes pueden ser compartidas y circuladas, ¿por qué no todo lo demás? Si los datos se muestran por las pantallas, también pueden hacerlo sus encarnaciones materiales por los escaparates y otros recintos. Si los derechos de autor pueden ser evadidos y cuestionados, ¿por qué no la

propiedad privada? Si uno puede compartir el platillo de un restaurante mediante una imagen JPEG en Facebook, ¿por qué no la verdadera comida? ¿Por qué no aplicar el uso justo al espacio, los parques y las albercas públicas? ¿Por qué sólo exigir acceso público a la biblioteca digital Jstor y no al MIT o, para el caso, a cualquier otra escuela, hospital o universidad? ¿Por qué no deberían las nubes de datos descargarse como supermercados en tormenta? ¿Por qué no agua, energía y champaña Dom Pérignon de acceso abierto?<sup>79</sup>

Si de algo “ha servido” Internet no ha sido para “solucionar” los problemas y conflictos previos a una vida *online*, sino en poner en crisis todo aquello que le precede. Así, el retorno al interés de delimitar lo que incumbe a *lo offline* y su diferencia con *lo online* merece un análisis más profundo que partir de suposiciones o arbitrariedades ideológicas. En el caso del arte, abogar por el aprovechamiento de las diversas capacidades que estos dispositivos han facilitado no implica simplemente su utilización como herramientas de creación, es necesario reflexionar acerca de “la herramienta” como tal: ¿Qué facilita? ¿Qué permite? ¿Qué visibiliza? ¿Acaso no el agotamiento del arte como resultado de una actividad creativa al servicio del mercado?

---

<sup>1</sup> Franco Berardi, *La sublevación*, 42.

<sup>2</sup> Jan Verwoert, "Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art," in *Memory*, ed. Ian Farr (London: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2012), 149.

<sup>3</sup> Seth Price, *Dispersion*, (2002), 8. – Disponible en <http://www.distributedhistory.com/Disperzone.html>

<sup>4</sup> Términos utilizados en las redes sociales para determinadas disposiciones de contenido multimedia.

<sup>5</sup> En pocas palabras, desde el contenido "banal" hasta lo "académica y políticamente aceptable".

<sup>6</sup> Por ejemplo *Pokemon Go*, videojuego que requería el desplazamiento físico del usuario para interactuar con el juego y la existencia diversos métodos para falsificar la ubicación geográfica (GPS spoofing) del usuario y así no tener que desplazarse – Ver: <http://www.dailydot.com/debug/how-to-cheat-pokemon-go-gps/>

<sup>7</sup> "The cold war had frozen time and mapped it on space as it fixed the historical situation after World War II for over four decades in the form of a territorial order of rigid geopolitical frontiers." – Jan Verwoert, "Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art," in *Memory*, 147.

<sup>8</sup> Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, 18.

<sup>9</sup> "...the melting pot where different identities have melted and forged the American identity." Franco Berardi, *And. Phenomenology of the end*, 57.

<sup>10</sup> "expectations and desires are reshaped in this process of operational compliance." *Ibíd.*

<sup>11</sup> "While the ethnic nationalism excludes on the foundation of an inaccessible identity, the American identity resides exactly in this expansive becoming. The American history is an experiment in synthetic construction progressively absorbing organic identities, and consequently marginalizing or cancelling what cannot be bent to an operational principle, what cannot be translated into the digital language." – *Ibíd.*

<sup>12</sup> "Becoming Americans is a process that has been undertaken by the planetary population since the Second World War, thanks to the adhesion, mostly wilful, to the mythology propagated by the Hollywood production, the global advertising industry and the political machine of the human rights. Becoming Americans means first of all being part of the global circulation of goods and images, then it implies the possibility of getting free from the heaviness of tradition, belonging, subjection and tribal rules of women's oppression. But simultaneously it implies losing contact with the concrete experience of affective singularity, purifying the social existence of everything that may obstruct the perfect integration in the productive cycle." – *Ibíd.*, 58.

<sup>13</sup>Ver: [https://w3techs.com/technologies/history\\_overview/content\\_language/ms/y](https://w3techs.com/technologies/history_overview/content_language/ms/y), <http://www.internetworldstats.com/stats7.htm>

<sup>14</sup> Esto debido a la digitalización y reducción de todos los idiomas del mundo en caracteres similares, cuyas diferencias aún existen, sin embargo, se han desarrollado estándares de codificación para la participación de todas las lenguas y sus diferentes escrituras. – Ver: <https://en.wikipedia.org/wiki/Unicode>.

<sup>15</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. Antonio Elorza (Barcelona: Editorial Planeta), 48.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, 55.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, 62.

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> I call Semiocapitalism the present conjuration of the relation between language and the economy. In this configuration the production of any kind of goods (material and immaterial) can be translated into the combination and recombination of information (algorithms, figures, digital differences). – Franco Berardi, *And. Phenomenology of the end*, 92.

<sup>20</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, 45.

<sup>21</sup> Entendida a partir de la segunda definición del *Diccionario de la lengua española* del verbo “tolerar”: 2. tr. Permitir algo que no se tiene por lícito, sin aprobarlo expresamente, acceso el 13 de septiembre de 2016, <http://dle.rae.es/?id=ZyZDJRx>

<sup>22</sup> E.g. Netflix, Uber, Spotify, Google (Alphabet), Facebook, Twitter, Apple, Microsoft, Tesla, etcétera.

<sup>23</sup> Franco Berardi, *La sublevación*, 51.

<sup>24</sup> Raúl Verduzco, *Memoria y resistencia*, 20.

<sup>25</sup> Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses, trans. Ben Brewster (Lenin and Philosophy and Other Essays, Monthly Review Press 1971),” acceso el 19 de septiembre de 2016, <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>

<sup>26</sup> “machine’ of repression, which enables the ruling classes [...] to ensure their domination over the working class, thus enabling the former to subject the latter to the process of surplus-value extortion (i.e. to capitalist exploitation).” – *Ibíd.*

<sup>27</sup> “the system of the ideas and representations which dominate the mind of a man or a social group;” *Ibíd.*

<sup>28</sup> “The religious ISA (the system of the different churches), the educational ISA (the system of the different public and private ‘schools’), the family ISA, the legal ISA, the political ISA (the political system, including the different parties), the trade-union ISA, the communications ISA (press, radio and television, etc.), the cultural ISA (literature, the arts, sports, etc.) – *Ibíd.*

<sup>29</sup> Slavoj Žižek, “Ideología. Un mapa de la cuestión, (Introducción. Fragmento),” acceso el 24 de septiembre de 2016, [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/zizec01.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/zizec01.pdf)

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 3.

<sup>31</sup> “the political and economic framework in which we are living to be immutable and definitive: a scenario in which the décor and props undergo perpetual (and superficial) transformation – but nothing else changes.” – Nicolas Bourriaud, *The exform*, trans. Erik Butler (Brooklyn, NY : Verso, 2016), 64.

<sup>32</sup> Término acuñado por Giorgio Agamben en *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera (Valencia: Pre-textos, 1998)

<sup>33</sup> Isabell Lorey, *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*, trad. Raúl Sánchez Cedillo (Madrid: Traficantes de sueños, 2016), 22.

<sup>34</sup> Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, 13.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, 19.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, 20.

<sup>37</sup> Isabell Lorey, *Estado de inseguridad*, 17.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, 32.

---

<sup>39</sup> Isabell Lorey, *Estado de inseguridad*, 106.

<sup>40</sup> Hebert Marcuse, *El hombre unidimensional*, 61.

<sup>41</sup> En este caso, siguiendo el análisis de Agamben, habría que entender la *excepción a la norma* como la *apertura en el ordenamiento de una laguna ficticia con el objetivo de salvaguardar la existencia de la norma y su aplicabilidad a la situación normal*: si el estado de excepción es la regla y esta regla conlleva una noción de precariedad intrínseca, la superación a esta condición, la excepción a la excepción convertida en regla resulta la promesa de libertad, donde esta crea *una zona en la cual la aplicación es suspendida, pero la ley permanece, como tal, en vigor*, (donde la precariedad pareciera inexistente, sin embargo, la norma continúa siendo existente, siendo la libertad la ideología que mantiene el estado de precariedad relacional a través de diversos dispositivos ideológicos.) – Giorgio Agamben, *Estado de excepción*, 70.

<sup>42</sup> Ver: Hebert Marcuse, *El hombre unidimensional*, 64. y Franco Berardi, *And. Phenomenology of the end*, 35.

<sup>43</sup> Giorgio Agamben, *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*, trad. Flavia Costa e Ivana Costa (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005), 16.

<sup>44</sup> Boris Groys, *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea, 10.

<sup>45</sup> Giorgio Agamben, *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*, 16.

<sup>46</sup> Boris Groys, *Volverse público*, 155. Paréntesis del autor.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, 152.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, 152.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 152.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 179.

<sup>51</sup> Pese a los problemas que esta comparación presenta, al darse la posibilidad de asumir una opinión *científica* como resultado de una interacción relacional en cuanto a comunicación humana a través del lenguaje. *Ibíd.*, 180.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 181.

<sup>53</sup> Los cuerpos se moldean a partir del rose de uno con otro. Ya sea un acontecimiento físico, empírico o, en el caso del ser humano, cognitivo, el paso del tiempo deja marcas en el cuerpo; siendo las lesiones de la piel o el acto de recordar ejemplos sencillos de la marca de acontecimientos.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, 154.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, 156.

<sup>56</sup> Claro que pueden (los metadatos) registrar las veces que se ha modificado y la última modificación del archivo, pero únicamente en forma de fecha, como dato ajeno al archivo al ser únicamente una sincronización de temporalidades electrónicas.

<sup>57</sup> Acceso sin edición alguna. Cuando se incluye la edición al archivo evidentemente hay una alteración intencional, a diferencia de cuando se accede a un objeto no virtual sin intención de edición pero hay modificación en ambos cuerpos, si es cierto en muchos casos irrelevante las alteraciones son acumulables.

<sup>58</sup> Ver: Geoblocking <https://en.wikipedia.org/wiki/Geo-blocking>, <http://theconversation.com/explainer-what-is-geoblocking-13057>, y <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/geo-blocking-digital-single-market>

---

<sup>59</sup> The soul may have no further life after the death of the body; however, the body certainly lives on after the soul passes away. Here, we can definitely speak of a life after death, because a corpse is active throughout: after death, it remains active in that it elapses, decays, and decomposes. This process of decay is potentially infinite – one cannot definitively say when the process ends because the body’s material substances remain identifiable for a long enough time. Even if the vestiges of the corpse can no longer be identified, it doesn’t mean the body has disappeared, but simply that its elements – molecules, atoms, etc. – have dispersed throughout the world to such extent that the body has practically become one with the entire world.” – Boris Groys, “Immortal Bodies,” acceso el 17 de mayo de 2017, <https://www.jstor.org/stable/25608827>.

<sup>60</sup> De existir un lugar específico de almacenamiento éste sería únicamente determinable a través del dispositivo mismo, debido a esto es indeterminable.

<sup>61</sup> En la posibilidad del código, en pocas palabras, si un archivo ya se ha hecho se puede volver a hacer desde cero de tal forma que serían exactamente lo mismo, ya sea a través de otros métodos o por la simple reproducción de código.

<sup>62</sup> “What happened when a professor built a chatbot to be his teaching assistant,” acceso el 19 de octubre de 2016, <https://www.washingtonpost.com/news/innovations/wp/2016/05/11/this-professor-stunned-his-students-when-he-revealed-the-secret-identity-of-his-teaching-assistant/>

<sup>63</sup> Persona que realiza *códigos de programación* a partir de la utilización de diversos lenguajes de programación

<sup>64</sup> José Iraides Blandría, *Arte y Ciencia. Aproximaciones*, (Venezuela: Universidad de Los Andes Vicerrectorado Académico, 2007), 3

<sup>65</sup> Incluyendo la posibilidad de falsear datos e información por parte de las personas a estos servicios digitales, esto con diferentes objetivos de realización (anonimato, suplantación de identidad, juego, etc.).

<sup>66</sup> Seth Price, *Dispersion*, 2002.

<sup>67</sup> Boris Groys, *Volverse público*, 182.

<sup>68</sup> Estados, ONGs, asociaciones civiles, etc.

<sup>69</sup> “1. Affirms that the same rights that people have offline must also be protected online, in particular freedom of expression, which is applicable regardless of frontiers and through any media of one’s choice, in accordance with articles 19 of the Universal Declaration of Human Rights and the International Covenant on Civil and Political Rights;” – “Internet statement adopted,” acceso el 28 de febrero de 2017, [https://www.article19.org/data/files/Internet\\_Statement\\_Adopted.pdf](https://www.article19.org/data/files/Internet_Statement_Adopted.pdf)

<sup>70</sup> Franco Berardi, *La sublevación*, 135.

<sup>71</sup> Asociaciones con ánimo de lucro (empresas, instituciones financieras, etc.)

<sup>72</sup> Incluso cuando el usuario final no tenga que “trabajar” ni “pagar” por la utilización de estos servicios más allá de la suscripción a Internet, ya sea privada, o sea en casa, o pública, en áreas comunes o lugares como escuelas, librerías, cafeterías, etc.

<sup>73</sup> Ver: Ian Bogost, “Facebook Is Not a Technology Company,” acceso el 31 de Agosto de 2016, <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/08/facebook-is-not-a-technology-company/494183/>

<sup>74</sup> “the most pressing condition underlying contemporary culture today – from artistic practice and social theory to our quotidian language – may well be the omnipresence of the internet.” – Art Post-Internet, 8. – <http://post-inter.net/>, requiere descargar archivo .pdf “personalizado”. Art Post-Internet: Ullens Center for Contemporary Art, Beijing China, 1 March – 11 May 2014.



---

<sup>75</sup> Existen los libros de cocina previos a Internet, pero este no es el punto.

<sup>76</sup> Hito Steyerl, “Too Much World: Is the Internet Dead?,” e-flux journal #49 — November 2013, acceso el 30 de octubre de 2016, <http://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>

<sup>77</sup> Energía no manipulable a través de la computación de datos.

<sup>78</sup> “The internet is not dead. It is undead and it’s everywhere.” Hito Steyerl, *Too Much World: Is the Internet Dead?*

<sup>79</sup> “But here is the ultimate consequence of the internet moving offline. If images can be shared and circulated, why can’t everything else be too? If data moves across screens, so can its material incarnations move across shop windows and other enclosures. If copyright can be dodged and called into question, why can’t private property? If one can share a restaurant dish JPEG on Facebook, why not the real meal? Why not apply fair use to space, parks, and swimming pools? Why only claim open access to JSTOR and not MIT – or any school, hospital, or university for that matter? Why shouldn’t data clouds discharge as storming supermarkets? Why not open-source water, energy, and Dom Pérignon champagne?” –, Traducción de Jaime Soler Frost, Folio MUAC 023, *Ibid.*



# Memoria y poiesis: pro-ducción artística

Hablar de memoria es hablar de uno: es una capacidad singular que se comparte con todos los seres vivos. En este escrito se plantea abordar la memoria, el recuerdo y el olvido desde un punto de vista fenomenológico-filosófico y como capacidad cognitiva, así como su eventual dimensión política. Previamente evaluamos los contextos y condicionantes de la producción humana en tanto todas las prácticas que pueda realizar tal o cual sujeto se encuentran sumergidas dentro de un sistema de ideas, objetivos y deseos que movilizan al sujeto, reproduciéndolos de forma constante. De esta forma, la continuidad ideológica se describe como un proceso de producción y reproducción de sí misma, así como de constante variabilidad: tanto se reproduce como moldea e ingresa dentro de sus cálculos diversas manifestaciones subversivas y/o opuestas a la ideología hegemónica (unidimensionalidad); siendo la concreción y firmeza de la praxis el punto más débil del hacer humano, puesto se encuentra envuelta de procesos ideológicos difícilmente visibles a primera vista.

Este velo e interiorización de la ideología se ubica y almacena en los procesos de memoria, recuerdo y olvido. El reconocimiento (o no) de tal o cual proceso y sus implicaciones permitirán (o no) al sujeto a ejercer su capacidad de agencia<sup>1</sup> en contraposición a un contexto inmerso en determinaciones ideológicas. El sujeto tiene capacidad de emancipación a los discursos ideológicos impuestos, de marcar una diferenciación entre uno y el otro, asumiendo una postura crítica desde y hacia la subjetividad, interna y externa, y los diversos contextos que delimitan los campos de acción del sujeto.

## Fenomenología de la memoria

Hablar de memoria es hablar de uno. Como traza Ricœur en *La memoria, la historia y el olvido*, el estudio de la memoria es *tan viejo como la filosofía occidental*.<sup>2</sup> Desde el entendimiento de la memoria como tablilla de cera,<sup>3</sup> o como modelo de pajarera,<sup>4</sup> hasta nuevas formas de imbricación entre *memoria natural* y *memoria artificial*,<sup>5</sup> el trabajo de comprender el fenómeno de la *memoria* sus implicaciones e importancia ha tenido diversas aproximaciones. Dentro de la fenomenología de la memoria observamos el entrecruce de la relación memoria – imaginación, temporalidad y de la dimensión intelectual y sensible: hay afección en la búsqueda. Este no es un estudio sobre la utilidad de la memoria dentro de un marco de producción positivista, o de la preocupación sobre su pérdida y/o alteración al impedir la producción y reproducción ideológica, todo lo contrario, este análisis pretende situar la memoria, el recuerdo y el olvido al mismo nivel de importancia para el proceso de vida del sujeto, así como su oposición intrínseca a las determinaciones e imposiciones que derivan en obsesiones externas e internas que imposibilitan el *cambio*, cuando este último es elemento fundamental para el proceso de memoria.

La memoria se construye a través de la vivencia diaria en el presente donde el pasado recordado converge con el futuro que ha llegado. Simultáneamente, el presente desciende al pasado ubicándose en la memoria de quien ha percibido tal o cual fenómeno, la cual servirá de base y molde para interpretar eventos futuros transformados en un eventual presente (cuando el futuro sucede), repitiendo el proceso con tal suavidad y naturalidad que el sujeto únicamente se percatará de este fenómeno hasta que adquiera consciencia del mismo. Debido a esto, el ser humano, consciente o no, debe su completa existencia a este fenómeno. Los procesos de acción y pensamiento del sujeto únicamente se pueden asumir como tal a través de la percepción que ubique tal o cual movimiento e idea dentro de algo que pueda interpretar: “Me encuentro en la presencia de imágenes, en el más vago sentido de la palabra, imágenes percibidas cuando mis sentidos se abren hacia ellas, sin percibir las cuando estos se

cierran,<sup>16</sup> el universo es percibido a través de nuestros sentidos, pero ¿Cómo interpretar el universo si no hay algo con que interpretarlo (si no hay memoria)? ¿Cómo saber que estamos interpretando sin asumir lo que sea que hacemos como interpretación?

La memoria nos otorga la capacidad de reconocimiento sobre aquello que percibimos para su posterior interpretación y asimilación; otorga una noción de continuidad y narrativa, lo que permite a un sujeto asumir su diferencia respecto a él y el universo. De igual manera esta continuidad se extiende a través del tiempo y termina por otorgarle “sentido” de existencia al sujeto, en tanto el desplazamiento del cuerpo a través del espacio y tiempo sea realizado, movilizado a través de deseos y sueños que se visibilizan como posibilidad, debido a que el sujeto no puede imaginar futuro alguno que no tenga referencia, por mínima que sea, a memoria y recuerdos.<sup>7</sup> Esto no quiere decir que los recuerdos sean imaginación, sin embargo toda imaginación encuentra un referente en una base pasada por más “irreal” que sea lo imaginado.<sup>8</sup> Así, el futuro termina por ser representado en lo deseable, debido que este no puede ser determinado antes de que acontezca, sin embargo, el deseo en el presente es la movilización de éste considerando un futuro resultado de un presente que se valida a través de la memoria del pasado. Es en este juego de temporalidades y la hibridación de éstos donde se ubica la complejidad del tema, puesto que la memoria, el recuerdo y el olvido no son entes determinados, y es precisamente en la importancia de la transición y desplazamiento donde se ubica el interés del tema, donde se abre una brecha entre temporalidades y significantes para ser replanteados e incluso eliminados.

## **Recuerdo-imagen**

¿Es el recuerdo una especie de imagen? ¿No se habla de recuerdo-imagen, incluso del recuerdo como de una imagen que uno se hace del pasado?<sup>9</sup> Ricœur distingue como rasgo común entre la memoria y la imaginación la presencia de lo ausente y como diferencia, por un lado la suspensión de cualquier posición de realidad y visión de lo irreal, y por otro

la posición de una realidad anterior.<sup>10</sup> (Fig. 1) A través de Husserl, distingue entre dos modos de presentación (de algo): constituye la percepción como “presentación pura y simple” (*Gegenwärtigung*) y los demás actos (sensibles intuitivos) clasificados dentro del término de presentificación (*Vergegenwärtigung*).<sup>11</sup> Dentro de estos modos de presentificación, heredando la problemática entre *eikōn* griega y *phantasia*, (arte eikástico opuesto a arte fantástico)<sup>12</sup> ubica la *Bild* (lo pintado, descripción) y *Phantasie* (ficción), como posibilidades de la imagen, donde la fenomenología del recuerdo está implicada en estas ramificaciones y distinciones;<sup>13</sup> dando cuenta del apoyo del recuerdo en “lo pintado” tanto como la imaginación recurriendo a la ficción; contraponiendo estas dos situaciones, en tanto el recuerdo intenta alejarse de la ficción y al mismo tiempo el corte temporal hace que se una a ella, a través de la no-presentación del objeto al cual se quiere recurrir, *presencia de lo ausente*:

Se impone entonces el juego entre lo recordado, lo ficticio (Fiktum) y lo pintado (Abgebildete), sobre el fondo de la oposición global a la percepción cuyo objeto se presenta a sí mismo (Selbstgegenwärtige) de modo directo; lo pintado se anticipa a lo ficticio por su carácter indirecto, ofreciéndole soporte a la imagen (Bild) física. Por lo tanto, el corte tiene lugar entre la imagen (Bild) y la cosa (Sache, en el sentido de res, pragmata), la cosa de la que trata, no la cosa en el espacio (Ding)... Mientras que la imaginación puede actuar con entidades de ficción, cuando no pinta, pero se aleja de lo real, el recuerdo presenta las cosas del pasado; mientras que lo pintado tiene todavía un pie en la presentación en cuanto presentación indirecta, la ficción y lo fingido se sitúan radicalmente fuera de presentación.<sup>14</sup>

En cuanto pasada, la cosa recordada sería pura *Phantasie*, pero, en cuanto dada de nuevo, impone el recuerdo como una modificación *sui generis* aplicada a la percepción; desde este segundo aspecto, la *Phantasie* pondría en “suspense” (*aufgehoben*) el recuerdo, el cual sería por ello cosa más simple que lo ficticio. Tendríamos así la secuencia: percepción, recuerdo, ficción. ... para situar lo fantástico con relación al recuerdo, es hacer que intervenga la creencia: a la certeza común a la serie percepción, (*Aufnahme*), el “presentimiento” (*Ahnung*)...<sup>15</sup>

Es aquí donde Ricœur plantea la posibilidad de entender el recuerdo como *imagen*, donde esta *imagen* resultaría entre una mezcla, tanto en oposición como inclusión, de ambas posibilidades de presentificación (Bild y Phantasie); sin embargo, como él remarca, éste sería únicamente la mitad

del camino: ¿Cómo explicar que el recuerdo vuelva en forma de imagen y que la imaginación así movilizada llegue a revestir formas que escapan a la función de lo irreal?<sup>16</sup>

Ricœur recurre al trabajo de Bergson sobre la concepción del paso del *recuerdo puro* al *recuerdo-imagen*. (Fig. 2) Da cuenta que es a través del trabajo de rememoración donde puede ser recuperada en su origen la operación de la configuración en imágenes del recuerdo puro;<sup>17</sup> que de igual forma previamente relacionaba con el sentimiento del esfuerzo de intelección.<sup>18</sup>

“Imaginar no es acordarse. Sin duda, un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero la proposición recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple sólo me transportará al pasado si efectivamente fui a buscarla al pasado, siguiendo así el proceso continuo que la llevó de la oscuridad a la luz”.<sup>19</sup>

En este momento, Ricœur analiza, tal y como Bergson trató el problema de la memoria por su método de división, la temática de la imaginación, vislumbrando lo que constituye para la memoria la *trampa de lo imaginario*, acercándose a lo que Sartre nombra como “patologías de la imaginación”.<sup>20</sup> El acto de recordar implica un esfuerzo de búsqueda y de imaginación en el momento que se trae al presente aquello percibido en el pasado (en imagen); sin embargo, el acto de imaginación como acto mágico anula la ausencia y la distancia: “es un modo de representar la satisfacción plena. El *no-ser-ahí* ”;<sup>21</sup> situando esta alucinación como *trampa de lo imaginario* en el plano privado y la *obsesión* dentro del plano colectivo:

La obsesión es a la memoria colectiva lo que la alucinación a la memoria privada, una modalidad patológica de la incrustación del pasado en el corazón del presente, la cual es simétrica de la inocente memoria-hábito que habita también en el presente, pero para “actuar en él”, dice Bergson no para atormentarlo.<sup>22</sup>

Ricœur reconoce ambas patologías como elementos problemáticos a la memoria, problema que pasa de la teoría de la memoria a la teoría de la historia: el problema de la fiabilidad de la memoria y, en este sentido, de su *verdad*.



A pesar de las trampas que lo imaginario tiende a la memoria, se puede afirmar que una exigencia específica de verdad está implicada en el objetivo de la "cosa" pasada, de *qué* anteriormente visto, oído, experimentado, aprendido.<sup>23</sup>

El paso del recuerdo puro al recuerdo-imagen es problemático debido a que uno no se puede apuntar el dedo a aquello que permanece y aquello que cambia y altera con cada acceso que realizamos al recuerdo. La fiabilidad a la memoria, como proceso cognitivo, estará ligada tanto en la exigencia de verdad como a un sentir y saber que algo sucedió, que algo tuvo lugar, que nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos; sin embargo esta fiabilidad y la confianza depositada en el recuerdo dependerá de su uso posterior, así como de un eventual abuso de la memoria. El paso del plano fenomenológico al epistemológico, y la combinación de ambas vertientes visibiliza estos usos y abusos. Previo al análisis del trabajo del recuerdo, trabajo de duelo y melancolía, es necesaria realizar la vinculación entre el paso del recuerdo al recuerdo-imagen y *poiesis*, con el fin de vincular arte y memoria.

## **Poiesis y develamiento**

El interés de recurrir al concepto de *poiesis* planteado por Aristóteles, y posteriormente revisitado y ampliado por Agamben<sup>24</sup> recae, en una primera intencionalidad, en vincular el proceso de la transición del recuerdo puro hacia el recuerdo-imagen con el proceso de *poiesis*. Debido a esto previamente se planteó un esbozo fenomenológico de la memoria retomado desde Ricœur, así como una vinculación y separación simultánea entre recuerdo e imagen. Dicho autor describe este proceso de transición entre recuerdo e imagen-recuerdo, donde apunta:

"Sin duda, un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero la proposición recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple sólo me transportará al pasado si efectivamente fui a buscarla al pasado, siguiendo así el proceso continuo que la llevó de la oscuridad a la luz".<sup>25</sup>

Este *llevar de la oscuridad a la luz* vincula directamente el “esfuerzo de rememoración” con la “pro-ducción hacia la presencia”, “traer algo de la oscuridad a la radiación completa de la luz del objeto creado”<sup>26</sup> de la *poiesis*. El recuerdo-imagen no es el recuerdo en sí, sin embargo se relaciona a través de la búsqueda y traslado desde el recuerdo puro hacia una imagen; de igual manera, la *poiesis* no es el fin en sí, sin embargo el resultado de la pro-ducción llevada hacia la presencia está relacionada con el fin pese a ser diferente a la *poiesis* en sí. Así podemos observar una vinculación entre el “*la poiesis*” y el esfuerzo de rememoración: se *trabaja* entorno a *algo* pero el fin mismo de este algo llega a ser diferente al hacer en sí; la búsqueda del recuerdo presentifica, la *poiesis* devela. Agamben realiza un extenso análisis sobre la condición de la producción humana en su libro *El hombre sin contenido*; como afirma <<el hombre tiene sobre la tierra una condición poética, es decir pro-ductiva>><sup>27</sup> donde rescata la consideración griega de la división del hacer del hombre en dos vertientes: *poiesis* y *praxis*. *Poiesis* se entiende como la *pro-ducción hacia la presencia*, el hecho de que algo pase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra, a diferencia de la *praxis*, donde la idea de la voluntad se expresa inmediatamente en la acción.<sup>28</sup> Como analiza “el carácter esencial de la *poiesis* no estaba en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en ser una forma de la verdad, entendida como des-velamiento, α-ληθεια.”<sup>29</sup> a diferencia de la *praxis*. A ésta bifurcación del *hacer* se agrega una tercera división griega, el trabajo, donde “trabajar significaba someterse a la necesidad, y a la sumisión a esta necesidad, al igualar al hombre con el animal obligado a buscar permanentemente su sustento, se consideraba incompatible con la condición de hombre libre.”<sup>30</sup>

En la modernidad estas divisiones del *hacer* se vieron ofuscadas. Donde previamente existía una clara división entre *poiesis* y *praxis*, la convergencia de éstas ha generado, por un lado, el entendimiento del *hacer* del hombre como “actividad productora de un efecto real, cuyo valor se aprecia en función de la voluntad que en ella se expresa, es decir, en relación con su libertad y su creatividad,”<sup>31</sup> y por otro la relegación de la *poiesis* a la consideración del <<cómo>>, o sea, del proceso a través del que

se ha producido el objeto.<sup>32</sup> Finalmente, el trabajo, que en la época griega se había visto como actividad perteneciente a los esclavos, asciende al rango de valor central y de denominador común de cualquier actividad humana.<sup>33</sup> De esta manera, la condición productiva del hombre converge en una combinación de praxis y trabajo, donde el ejercicio de la fuerza de trabajo del sujeto le otorga una supervivencia indirecta e incluso diversos modos de representación, conformación de identidad y memoria.

Todo el <<hacer>> humano se interpreta como práctica, actividad productora concreta (en oposición a teoría, entendida como sinónimo de pensamiento y contemplación abstracta), y la práctica, a su vez, se interpreta a partir del trabajo, es decir, de la producción de la vida material, correspondiente al ciclo biológico de la vida. Y este actuar productivo, hoy día, determina en cualquier lugar la condición del hombre sobre la tierra, entendido como el ser vivo (*anima*) que trabaja (*laborans*) y, en el trabajo, se produce a sí mismo y asegura el dominio de la tierra... hoy en día el hombre es, en cualquier caso, el ser vivo que produce y trabaja.<sup>34</sup>

Hasta este punto he deliberadamente evitado escribir sobre la producción artística de forma directa, debido al interés de vincular la creación artística a la poiesis y anexas el proceso fenomenológico de la memoria, llevando al entrecruce e hibridación de estas tres “áreas”, cuyo punto crítico se sitúa en el *develamiento*.<sup>35</sup> En primera instancia se estableció un marco teórico sobre la *imagen contemporánea*, los procesos de producción de ésta y la importancia de ésta como elemento fundamental de la producción y comunicación humana, en el ámbito más amplio del término. Posteriormente era necesario analizar las condiciones de producción humana, en tanto proceso histórico y teórico, así como su situación contemporánea, cuya dificultad de comprender esta última recae en el cambio de aceleración constante de ésta. De esta manera, llegamos al enlace donde la producción artística innegablemente se ve influenciada y delimitada por marcos políticos, económicos y sociales, así como por la tecnología, entendiéndose desde un lápiz hasta dispositivos de realidad aumentada.<sup>36</sup> Sin embargo, esto no debe llevar a entender la producción artística como un proceso de producción homogenizado a través de la hibridación de la poiesis, praxis y trabajo en un solo hacer humano productivo, que se ve reducido a su fuerza de trabajo,

debido a que esto llevaría en última instancia a entender la producción artística como voluntad creadora del artista.<sup>37</sup>

Como observábamos previamente, la noción del *hacer* en la modernidad sitúa el trabajo como la actividad fundamental del sujeto <<el hombre es, en cualquier caso, el ser vivo que produce y trabaja>>, donde a través de la vinculación de la praxis con el trabajo se han justificado todos los métodos de producción como prácticas para sí mismas, donde el resultado de la acción es el fin mismo de ésta. Así, en la voluntad del artista se ha situado el *origen del arte*, y la obra de arte se ha entendido como el fin del trabajo del artista; ya sea una pintura, grabado o escultura como una impresión digital, un archivo, una performance o el registro del mismo: el artista como proveedor de experiencias estéticas. Sin embargo, como Agamben remarca

Los griegos consideraban la producción y la obra de arte de manera opuesta al modo en que la estética nos ha acostumbrado a pensar en ellas: la ποιησις no es un fin en sí misma, no tiene en sí misma su límite, porque en la obra no se lleva a sí misma a la presencia ... La obra de arte no es el resultado de un hacer, el *actus* de un *agere*, sino que es algo sustancialmente distinto (ερερον) del principio que la ha producido hacia la presencia. Por lo tanto, la entrada del arte en la dimensión estética sólo es posible cuando el arte mismo ya ha salido de la esfera de la producción, de la ποιησις, para entrar en la de la ηραξις.<sup>38</sup>

"Platón, y el mundo griego clásico en general, tenían del arte una experiencia muy distinta, que tiene muy poco que ver con el desinterés y con la fruición estética. El poder del arte sobre el ánimo le parecía tan grande que pensaba que, por sí solo, habría podido destruir el fundamento mismo de su ciudad; y sin embargo, si se veía obligado a expulsarlo, lo hacía con pesar, <<porque somos conscientes de la fascinación que ella ejerce sobre nosotros>>".<sup>39</sup>

La capacidad del hombre de producir es vista como lo más inquietante que existe: capaz de llevar este poder tanto a la felicidad como a la ruina; debido a esto la introducción del arte a la esfera de la estética es únicamente posible porque el arte ha salido de la esfera del *interés* para convertirse simplemente en *interesante*.<sup>40</sup> Este acontecimiento, describe Groys, se da cuando los artistas eran minoría y los espectadores, mayoría. Sin embargo, la situación actual del arte, por no remitir a los últimos 120

años, exige una inversión de nueva manera, debido a que la diversificación y masificación de los medios de producción posibilitan al sujeto retomar su condición poética, productiva, más allá de cualquier exigencia de participación en una cadena productiva ajena. El arte, producción entendida como poiesis, no niega su sometimiento a las diversas condiciones que le preceden y facilitan su paso del no-ser al ser: no se asume como práctica liberadora, puesto que ni siquiera es práctica en sí; sin embargo, desborda y se desborda a sí misma, pues al no existir un objetivo o fin determinado no existe límite alguno, derrumbando aquellos límites que se han puesto al arte como voluntad creadora del artista, la dimensión estética.

La obra de arte no es ni un <<valor>> cultural ni un objeto privilegiado para la *αἰσθησις* de los espectadores, y tampoco la absoluta potencia creadora del principio formal, sino que por el contrario se sitúa en una dimensión más esencial, porque permite que el hombre acceda a su estar original en la historia y en el tiempo. [...] En la experiencia de la obra de arte el hombre está sobre la verdad, es decir, en el origen que se le ha revelado en el acto *poiético*. En este compromiso, en este ser-lanzados al *εποχή* del ritmo, artistas y espectadores reencuentran su solidaridad esencial y su territorio común.<sup>41</sup>

## Un arte para artistas (en la era de internet y las finanzas) / piratería

*Solamente si se entiende como momento terminal de este proceso, en el curso del cual el arte se purifica del espectador para reencontrarse, en su integridad, frente a una amenaza absoluta, adquiere todo su enigmático sentido la invocación de Nietzsche en el prefacio de la Gaya Ciencia: <<Ah, si de verdad vosotros pudieseis entender por qué precisamente nosotros necesitamos el arte...>> pero <<otro arte... un arte para artistas, ¡solamente para artistas!>>.42*

Cuando Flusser nos sugería que un mundo donde la comunicación entre humanos fuese mediada por imágenes sería una sociedad de artistas, lo hacía desde un posicionamiento con vista a la democratización de los medios de producción. En ninguna época previa a ésta la diversificación y acceso a diversas herramientas para la creación de imágenes había sido tan grande. Como observábamos previamente, la imagen media la comunicación directa entre humano – humano, humano – máquina, al menos de forma inmediata. Así mismo, toda representación visual de código en un dispositivo digital se realiza a través de una imagen cuya temporalidad es efímera así como eterna, no existe un momento original o al menos no importa debido a que el paso del tiempo no le resta ni suma a la imagen. El acceso simultáneo a un archivo en internet da cuenta de esto.<sup>43</sup> Sin embargo, asumir que esto derivaría en una sociedad compuesta por artistas es erróneo si se presenta como conclusión eventual y no como posibilidad que previa a su realización exige un replanteamiento tan profundo como lo es la relación del sujeto con su entorno: “El cuerpo es el instrumento de la formación y de la modificación del mundo. Por tanto, tenemos que hacer de nuestro cuerpo un órgano *capaz de todo*. Modificar nuestro instrumento significa *modificar* el mundo.”<sup>44</sup>

El uso de la estética para el enmarcado de la diversidad de manifestaciones visuales producidas en la era de internet y las finanzas únicamente sirve para su valorización monetaria y puesta en venta para su

consumo. La producción de imágenes con expectativas de venta del producto llevan en sí mismas su propio fin, puesto que la producción de éstas tiene un objetivo en sí mismas. El placer o displacer estético sirve como voluntad activa del sujeto para la discriminación de imágenes e información en un mundo digital donde todo está al alcance: entre mayor sea el grado de atracción estética de la imagen, mayor será la cantidad de espectadores, mayor será el consumo. Esta *desublimación represiva* del arte permea las producciones visuales contemporáneas, donde aún se observa, valora y analiza la obra de arte como objeto provocador de sensaciones desinteresadas, siempre mediada a través del gusto que encuentra en “la subjetividad” su escondite perfecto, tanto para el consumo como la producción misma. Así, en una era donde los dispositivos digitales multiplican las posibilidades del *hacer* humano, la estética como contenedor y diferenciador del arte y el no-arte únicamente sirven para prolongar la existencia de un *status quo* en decadencia.

Observar el arte desde el punto de vista del productor no implica una admiración a la creación artística y/o al artista con cualidad de genio, sino reconocer y asumir la capacidad productora del hombre como ente en sociedad – un arte para artistas es ejercer este reconocimiento. Las condiciones actuales de producción facilitan esta transición del espectador al productor, sin embargo, esta solamente es una de tantas posibilidades, y lo que hay que entender es que esta posibilidad de subversión al orden establecido se ha visto ofuscada por una perpetuidad en las obsesiones y costumbres modernas, más allá de una imposibilidad de realización.

El acceso a las herramientas permiten al sujeto ejercer su capacidad productiva, desde el adiestramiento incondicional y sin cuestionamiento hasta un su posible uso subversivo. Es debido a esto que el libre acceso tanto a la información como a los programas es uno de los mayores intereses por parte de grupos activistas y ONGs, ya que marcan una ruptura a la previa mercantilización de las herramientas hacia una apertura del acceso a éstas. Esto no significa que la información y las herramientas en internet sean de libre acceso o no tengan intención de lucrar con el contenido, sin embargo nos lleva a cuestionar el porqué de las restricciones

de acceso *online*, y posteriormente trasladar estos cuestionamientos hacia un acceso *offline*. Es aquí donde la *piratería*<sup>45</sup> como ampliación de acceso y “democratización” de las herramientas y contenidos cobra relevancia. No es arriesgado afirmar que la piratería ha modificado cómo percibimos la producción humana, y por ende ha modificado el mundo en el que vivimos.<sup>46</sup>

El ejemplo más sencillo y recurrente históricamente sobre la piratería ha sido la industria musical. Este proceso de copia y redistribución de contenidos, desde el CD en el mercado o distribución en los vagones del metro de la Ciudad de México hasta el proceso de *ripping* de una fuente de audio, ha tenido diversos acercamientos que merecen la pena ser analizados con el fin de diferenciar entre el interés de la piratería como trabajo remunerado (la venta del CD, DVD, etc.); y el interés de diversificar y liberar el acceso a los contenidos sin retribución económica alguna.<sup>47</sup> Como de forma inmediata se puede observar en ambos casos, aunque el fin no sea el otro, también se llega o existe la posibilidad de desbordar el interés en sí, de entender el “vendedor pirata” como gestor cultural y curador, y la desinteresada redistribución de contenidos transformada en una monetización indirecta, a través de la publicidad en “x” o “y” sitio web. Pero ¿Porqué aún resulta incómodo entender la piratería como necesaria en un mundo donde la explotación de la condición precaria del sujeto le impide acceder a diversos contenidos de “manera legal”? ¿Acaso aquél que no tenga la solvencia económica suficiente merece ser privado del acceso a los contenidos? El primer problema que se visibiliza es la noción del vínculo artista-producción. La estética, acostumbrándonos a observar el arte como *voluntad creadora del artista* dentro de un contexto *donde el hombre es el ser vivo que produce y trabaja*, incluye al artista en tanto merece recibir una retribución económica por su trabajo de producción. De aquí que diversas legislaciones aboguen por los “derechos de autor y copyright”, y la piratería sea vista como la antítesis y el enemigo primordial de los productores y patrocinadores de éstos. Esto lleva a ofuscar y evitar entender la producción artística más allá de un simple objeto creado para el goce sensible y su “debida” retribución económica. Pareciera entonces la piratería, asumiéndola como antítesis al *artista estético*, como una posibilidad de ruptura de la



tradición estética en sí, debido a que el consumidor final busca activamente tal o cual canción, película, obra, etc., sin embargo, aunque esta búsqueda abre la posibilidad de agencia y cuestionamiento de consumo no necesariamente requiere este tipo de postura. Si bien, monetariamente se limitará el acceso a los contenidos, el sujeto no se encuentra vacío de cultura, al contrario, los contextos culturales, económicos y políticos le otorgarán cierto molde de búsqueda y acceso a sus necesidades visuales, sonoras, etc. Es debido a esto que se puede ubicar en la piratería una doble posibilidad, tanto de subversión al consumo inmediato de contenidos a través de una búsqueda activa o al reforzamiento de diversas imposiciones culturales que resultan de intereses comerciales y empresariales.

En el caso de las herramientas, la difusión de *keygens*, *cracks*, *patches*, etc.,<sup>48</sup> ha permitido la creación de contenidos que únicamente estaban en posibilidad de realizarse a través de grandes inversiones de capital. Recurriendo nuevamente al ejemplo de la industria musical, el desarrollo de DAWs<sup>49</sup> ha reducido la necesidad de tener un costoso estudio para la producción musical, sin embargo estos programas aún siguen teniendo un costo alto y privativo, lo cual se comprueba por su alto grado de *cracking* y descarga gratuita en páginas web.<sup>50</sup> Lo mismo sucede con *Photoshop*, *Final Cut Pro*, *Resolume*, *Office*, entre otros. Pese a los *free trials* u otras técnicas de uso gratuito limitado, la necesidad por obtener estos programas de forma gratuita no se debe enmascarar con una simple cuestión de no querer pagar por su uso, sino desde la imposibilidad de poder acceder a estos programas con la relación de explotación laboral-retribución económica existente. Es claro que existen alternativas *open source*, sin embargo regresamos a una cuestión de intereses comerciales y de industria: al estudiante se le debe adiestrar en ciertas herramientas de software privado para su posterior posibilidad de ingresar a trabajar a ciertos “estándares de industria”: la escuela como adiestramiento para el ingreso a la explotación laboral con intereses comerciales ya no es sorprendente, ¡lo sorprendente es que el alumno no tenga la solvencia económica para la adquisición de programas!... Y es aquí donde se debe entender la necesidad

e importancia fundamental de la piratería, sobre todo en el contexto de éste país y el egreso de una educación universitaria pública.

Fuera del ámbito educativo, la piratería también ha jugado un papel importante para el desarrollo autodidacta y la producción que escapa, momentáneamente o de forma definitiva, los intereses comerciales: donde el hombre retoma su *condición poética*. El arte para artistas exige asumir la condición pro-ductiva del hombre como intrínseca a éste. Abrir el acceso a diversas herramientas amplía la posibilidad de producción fuera de estándares y límites estéticos y/o económicos; por el simple hecho que diversifica los medios. Resultado de esto podemos observar la tendencia de la industria musical de los últimos años, y su acercamiento tanto a productores musicales que empezaron su carrera en una recámara con una laptop y software pirata, así como a sonidos, géneros y técnicas de producción que desarrollaron dichos productores. Aquí se observa una clara incorporación industrial e institucional sobre la utilización de los medios de producción, por parte de diversos sujetos, para su explotación monetaria y comercial, sin embargo el “desarrollo cultural”, y la misma superación a esta idea de desarrollo es innegable.<sup>51</sup>

Internet y los dispositivos digitales ya no son únicamente herramientas a considerar para la producción y distribución de contenidos, se han convertido en la base fundamental de la capacidad productiva de los sujetos. Como se analizó previamente, el acceso irregular y el adiestramiento a estos dispositivos condicionan los procesos de producción. Todo adiestramiento pasa por un cierto nivel de manipulación, aunque en dos vertientes como Ricœur nos sugiere, en tanto es necesaria para que el sujeto que aprende no tenga que aprender todo desde cero, como en un sentido de inclusión ideológica que determina las posibilidades de acción y producción del sujeto. De esta manera se vuelve a vincular la *poiesis* y la memoria, donde la posibilidad de retomar la condición pro-ductiva del sujeto se sitúa en la capacidad del sujeto de reconocer la desposesión de dicha capacidad: su adiestramiento para fines ajenos a él, aunque debidamente interiorizados como observábamos previamente.

El traslado de la producción de fábrica, explotación corpórea, hacia la producción *on-the-go*, explotación cognitiva, a través de los dispositivos digitales e internet, se vincula con el proceso de la financierización de la economía. Si el valor excedente de la producción, la plusvalía, se otorgaba a través de la explotación del proletariado, ¿qué le otorga valor al trabajo cognitivo? ¿dónde se genera? ¿se puede explotar? Como Berardi remarca, “la financierización de la economía debe verse esencialmente como el proceso de la supeditación de la comunicación y la producción a la máquina lingüística.”<sup>52</sup> que encuentra en la explotación del lenguaje la base de su funcionamiento, utilizando la *promesa de deuda* para dominar y disponer de la fuerza de trabajo del sujeto, ya sea de dominio corpóreo, cognitivo o ambos.<sup>53</sup> Donde previamente la explotación del trabajador veía su relación con el tiempo empleado para la producción de un “bien concreto”, el capitalismo cognitivo desaparece esta relación.<sup>54</sup> En ambos casos, si al sujeto se le adiestra en ciertas habilidades con el objetivo de explotar esas habilidades para una retribución económica, éste no encontrará sentido alguno en sus capacidades corpóreas y cognitivas más allá de una finalidad lucrativa. Este es uno de los principales problemas de entender la producción artística y al artista como proveedores de experiencias estéticas y/o objetos de consumo.

Los procesos de financierización y automatización del lenguaje reducen la realidad social a cálculos matemáticos, sin embargo, “las matemáticas no son la ley de la realidad, sino un lenguaje cuya consistencia no tiene nada que ver con las múltiples capas de la vida.”<sup>55</sup> así, la consecuencia de estas prácticas financieras se observa donde “... los signos ya producen signos sin tener que pasar a través de la carne. El valor monetario produce más valor monetario sin tener que pasar a través de la producción material de bienes.” Es necesario entender el contraste y diferencia entre capitalismo y *semicapitalismo*<sup>56</sup> debido a que se marca una división en los modos de producción, y así en la vida misma del sujeto y su vida en sociedad. En efecto existen, de forma aparente, mayores posibilidades de acceso, y eventualmente, producción de objetos e ideas, sin embargo estas posibilidades se inmovilizan hasta que el sujeto retome

conciencia sobre su condición pro-ductiva. Como Berardi apunta “el dinero y el lenguaje tienen algo en común: son nada y lo mueven todo,”<sup>57</sup> sin embargo, seguir la línea de la *desregulación* neoliberal como base de funcionamiento económico es imposible; resultados y consecuencias de estas prácticas son visibles desde la década pasada. Internet y los dispositivos digitales facilitan estas prácticas, e incluso se han ideado métodos de transacción y circulación monetaria completamente desregularizadas, por ejemplo *bitcoin*,<sup>58</sup> donde las instituciones financieras ya no retienen el control ni la regulación del flujo monetario, sin embargo, el principal problema se mantiene: la desigualdad económica se perpetúa como la condición fundamental de cualquier modelo económico basado en acumulación de bienes. El desconocimiento y/o negación de la condición precaria del ser mantiene la ilusión de progreso y desarrollo personal y social al “otorgar sentido y objetivo a la vida”. Debido a esto una alternativa a los procesos de financierización representa un punto crítico y elemental de la condición humana. Reapropiarse de su condición poética no implica que el sujeto encuentre de forma inmediata superación de condición precaria, sin embargo, es un paso hacia lo que Nietzsche denomina *voluntad de poder*.<sup>59</sup>

La noción de desregulación financiera, de la pérdida de referencia del valor y tiempo se ve ligada a la noción de “*dérèglement des sens et des mots*”<sup>60</sup>. Para Berardi esta frase es “el horizonte espiritual de la más reciente poesía moderna. Palabras y sentidos deseaban escapar del marco de la representación, la denotación y la reproducción naturalista.”<sup>61</sup> Una libre circulación de las palabras y los sentidos plantea una desvinculación de su referencia, plantea una ruptura de sí misma y una potencialidad infinita. Los límites existen,<sup>62</sup> sin embargo, “el lenguaje es ilimitado: su potencialidad no se ciñe a los límites del significado. La poesía es el exceso del lenguaje, el significante desenredado de las limitaciones del significado.”<sup>63</sup> El uso poético del lenguaje es el proceso de apropiación de nuestra capacidad pro-ductiva, más allá de marcos estéticos y económicos que delimitan la productividad del hombre. “Novalis le da a esta práctica superior el nombre de Poesía (*Poesie*), y la define de este modo: <<El arte poético es un uso voluntario,

activo y productivo de nuestros órganos,>>”<sup>64</sup> como previamente citaba <<*modificar nuestro instrumento significa modificar el mundo*>>, y la capacidad de reconocimiento y apropiación de esta posibilidad poética es donde se puede entender la necesidad del *arte, un arte para artistas, ¡solamente para artistas!*.

## **Arte y memoria**

Llegando a este punto es pertinente preguntarse ¿cómo puede el artista sobrevivir en un mundo en el que todos pueden, después de todo, ser artistas?<sup>65</sup> o ¿cómo distinguir la producción artística de lo no artístico?. Siguiendo la premisa modernista de la división del trabajo, es necesario y fundamental asignarle un espacio confinado a aquellos sujetos que busquen “explotar su creatividad y genialidad” con fines de remuneración monetaria. La estética se ha encargado de hacer esta división, así como de clasificar y calificar los resultados de dicha explotación. Debido a esto, no es gratuito ni sorprendente entender la tradición estética como la institución fascista de la sensibilidad humana por excelencia. Esto no quiere eximir ni solapar la postura de *defensa subjetiva* que busca justificar la producción de tal o cual sujeto como artística (es “arte” porque yo digo que es “arte”...); incluso hay que recalcar que esta falsedad de postura se deriva de la falta de reconocimiento del sujeto en los discursos estéticos, *en el otro*, así como de sí mismo dentro de estos discursos e instituciones, por más segregado que se sienta/parezca. El reconocimiento, tanto de *uno a sí mismo* como de los *otros a uno*, mediado a través de una actividad laboral termina por ofuscar la identidad del sujeto, e incluso la reemplaza: soy \_\_\_\_\_. No significa que los sujetos nazcan con una identidad inamovible, ésta se moldea y busca activamente delimitarse a una actividad productiva fuera de un reconocimiento de sí, en la mayoría de los casos. Incluso, por ejemplo, cuando “el administrador” se reconozca como “administrador” y “busque en su pasado las diferencias y motivaciones que le auguraban un trabajo como administrador”, no habrá agencia o libertad alguna en su vida como tal si no entiende la movilidad e inestabilidad de la identidad; siendo estas

propiedades intrínsecas a la identidad debido al origen de ésta: la memoria. ¿Es erróneo que una persona se identifique a sí misma de acuerdo a su especialización en la cadena de producción? Antes esto hubiera parecido aceptable, incluso la *defensa subjetiva* se hubiera posicionado como postura válida, sin embargo esto ya no responde únicamente a una crítica de los medios de producción, sino a la transformación del capitalismo a semiocapitalismo, hacia la financierización de la economía y por ende de la producción.

En la actualidad el capitalismo financiero se muestra como un capitalismo feliz, positivo. ¿Porqué feliz? La división de trabajo en el capitalismo del siglo pasado anonimizaba al sujeto al ingresarlo en una cadena de producción. En la actualidad le regresa nombre y apellido, sin embargo este “regalo” de vuelta, incluso entendible como reapropiación únicamente enmascara la desposesión desmedida en la que se ve inmersa el sujeto. *Me llamo \_\_\_\_\_ y soy \_\_\_\_\_ pero también se hacer \_\_\_\_\_ y \_\_\_\_\_, estudié una maestría en \_\_\_\_\_, y tomé un curso en \_\_\_\_\_* – tanto puedo decir que *soy todo esto* y busco que se me reconozca como tal manteniendo la esperanza de explotación y reconocimiento posterior. Esto es visible en lo que se llega a denominar *clase media* y las personas con “mayor solvencia económica”, así mismo, su existencia en denominación es lo que afianza el deseo de las personas explotadas en el anonimato, de *llegar a ser*. El lugar de la actividad laboral también cambia. Los horarios se ven desregularizados. Ya no tengo que entrar de 9 a 6, de lunes a viernes. Ya no tengo que preocuparme si voy a llegar a tiempo, o si estoy presentable para la junta de medio día. Mi preocupación será de encontrar un trabajo que me asegure 6 meses o más de sobrevivencia, o seguro de gastos médicos, o si quiera que alguien “reconozca quien soy”. Si la abstracción financiera desreguló las actividades de los sujetos, ¿Porqué seguimos insistiendo que un *artista* debe hacer *arte*? ¿Cuál es la producción que le identifica como tal, que le otorga sentido productivo, y a la vez sentido de existencia al productor? ¿Existe si quiera territorio alguno para el *arte* en la contemporaneidad?

## **Desaparición del objeto, presencia de lo ausente**

“En las primeras horas de la mañana del 18 de Marzo de 1990, un par de asaltantes disfrazados como policías de Boston entraron al Museo Isabella Stewart Gardner, robando trece obras de arte.”<sup>66</sup> Sophie Calle, a partir de un comentario de Sheena Wagstaff, decide realizar *Last seen...*,<sup>67</sup> proyecto artístico en el cual interviene los espacios vacíos dejados por las obras originales: entrevistando al personal del museo acerca de lo que recordaban sobre las obras robadas, acompañadas de fotografías sobre estos espacios ahora vacíos, transcribiendo estos recuerdos en soportes bidimensionales.

A través de este proyecto, la artista aborda directamente las nociones de memoria y olvido, utilizando el espacio ahora vacío, tanto simbólica como físicamente, de aquellas obras de arte que fueron sustraídas; proponiendo la experiencia al objeto como fuente de producción, y produciendo un objeto artístico a partir de la ausencia de aquellas obras a las que refiere. Aquí se emplaza una doble lectura, donde se puede discutir y referir a los cuadros robados, de la importancia plástica y estética de estos objetos y su trascendencia histórica; o referir a la memoria y el olvido de las obras, las relaciones y experiencias sensibles que suscita dicha ausencia, la trascendencia de las obras (desaparecidas, hechas y por hacer) en el plano de lo sensible; siendo esta última lectura posible incluso sin producir objeto alguno.

La memoria es elemento fundamental para el acercamiento a una obra de arte: a no ser que poseamos la obra artística en todo momento que referimos a ella, recurrimos a la presentificación de la interpretación de la experiencia que hemos tenido con el objeto. Así mismo, las personas no interpretan una obra de arte de igual manera, subjetivamente se establecen las variaciones de estas lecturas, pese a estar expuestos a ésta en tiempos-espacios similares. Todas las experiencias, fácilmente identificables u



I looked at them once in a while but that didn't turn me on at all ♦ Actually, I don't remember them. I know that I have seen them but I can't recall ♦ I never really even saw them before they were taken. I just didn't like this stuff ♦ Oh! those... I think there was a program for a concert, something like that, but nothing striking. I think the colors were somewhat primary. I remember blues and reds but I don't know if they were men or women ♦ I remember a violin bow, they were sort of inconsequential. I was not drawn to that flat area but I think there was a musical instrument somewhere ♦ There were some ballet dancers on point, simultaneously doing a move with tutus, and then the ends of the cello necks and also a horse race that was a little more developed. Neat things ♦ Well, the Degas gouaches and drawings were all together on one door. Because of the way they were hung, it's hard to separate them out. I think there were five all together, maybe it was four. But they were all one; they were bunched very closely together, so it was hard to look at them separately ♦ The two that were the most striking to me were, one of the environs of Florence that was a marvelous drawing and the other one of a man on a horse riding into a Renaissance city. You saw his back and yet, it wasn't a back turned on you because it was really just a back in motion ♦ Two of them were sketches for an artistic soirée, I believe, framed together. It had a little ballerina and a fiddle. It might even have had a little bit of music on it, some notes, a little piece of score... ♦ The cortege and the mounted jockeys were framed together and I think the idea of pairing them up was the way she had bought them. The frames as I remember were very modern, gold thin frames ♦ My favourite was the jockey going into the race. It was roughly 48 inches, very detailed, with a lot of buildings around and every brick was individually painted. Very tight for a Degas, sharp lines, not fuzzy like his others ♦ They didn't have much, they just seemed like quick sketches that he almost dashed off on a napkin while he was having a glass of absinthe. They didn't look like they were on good paper. They probably dug them out of a box in his studio, so I think it's odd they were stolen. Maybe, I guess, because they're easy to get rid of.

3

ocultas en lo más recóndito de la memoria, determinan las posibilidades, capacidades y habilidades de una persona para entender aquello a lo cual está siendo partícipe, tanto activa como pasivamente; y aunque así fuera (de tener acceso directo permanente a la obra), cada lectura sería distinta a la previa y a la consecuente. Sin embargo hay que tener cuidado en querer asumir la creación e interpretación artística como meramente subjetiva, ya que al situar la subjetividad en un plano de libertad total (o peor aún, estas palabras como sinónimos), alejada de cualquier tipo de injerencia externa, se anulan por completo las capacidades subversivas de ésta, tanto en ejercicio de esta supuesta libertad que presume.<sup>68</sup>



El Gardner Museum, al dar oportunidad a Calle de utilizar el evento de robo como material de producción abre la posibilidad de negociación artística con el museo superando una noción meramente estética, a través de la conjunción de memoria y recuerdos de aquellas personas más cercanas a los objetos artísticos sustraídos, reconstruyendo las obras simbólicamente y produciendo nuevos objetos. Estas lecturas singulares, al ser presentadas en conjunto, permiten un mayor acercamiento y amplían el análisis de la obra de arte, sus efectos e importancia social, cultural, política y económica, que una reproducción mimética del objeto; esto no significa restarle importancia a los cuadros, o minimizar el robo, al contrario, Calle ressignifica estas obras y encuentra la importancia de estos objetos más allá de un patrimonio artístico y cultural: moviliza la memoria y enfatiza el olvido al mismo tiempo.

Aquí se observa cómo los recuerdos en colectivo se intercalan para la producción de una nueva imagen a través de imágenes singulares, reconstruyendo una obra ausente que se aleja de obsesiones miméticas y de verdades absolutas, se señala y remarca la ausencia y el olvido de las obras. Se habla tanto del objeto que se sabe existió, lo cual abre una dimensión de fidelidad, y se remarca la falta de fidelidad al no estar el objeto presente, se realiza una presentificación, una imagen que “pone ante los ojos” aquello que es imposible presentar: no se cae en la trampa de afirmar que lo que se ve es real, no se hizo una “reproducción” de las obras, se presentifica aquello que no tiene una dimensión tangible: el recuerdo-imagen y el olvido.

Como se remarca en *Last seen...*, el objeto artístico sobrepasa el objeto. El objeto se conserva y se inmoviliza, la imagen contemporánea trasciende temporalidades. Se reconoce la ausencia de la obra y se trabaja a partir de esta condición de reconocimiento.

## Politización de la memoria

La historia, como la memoria, nos da continuidad cognitiva y sensorial de nuestra existencia. Académicamente la historia (occidental) inicia en el origen de la escritura.<sup>69</sup> Sin embargo, este sentimiento del ser de saberse y sentirse parte de la historia comienza *simbólicamente, cuando Goethe dijo en Valmy: "Usted podrá decir «yo estuve»" en 1817.*<sup>70</sup> Pierre Nora observa en la actualidad una tendencia de la reapropiación de la historia, a través de la memoria, por parte de las personas partícipes en ésta; distinguiendo la memoria de la historia: "La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide".<sup>71</sup> En este sentido, el conflicto entre memoria e historia merece ser analizado a partir de dos sucesos en distintos espacios y temporalidades, pero vinculados a partir de un uso político de la memoria. El primer ejemplo retoma los sucesos del asesinato de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en Argentina.

Darío y Maxi fueron parte de los 4.000 desocupados que el 26 de junio nos movilizamos al Puente Pueyrredón. Junto a sus compañeras y compañeros del barrio, aquella mañana compartieron desde temprano las tareas organizativas para la jornada. Cada día trabajaban en emprendimientos comunitarios, se organizaban, soñaban. Con su lucha buscaban cambiar la sociedad, construir un futuro con justicia, trabajo y dignidad para todos. Desatada la represión, resistieron con firmeza hasta que fueron asesinados.<sup>72</sup>

El 26 de junio de 2002, tuvo lugar el asesinato de Kosteki y Santillán en las inmediaciones de la actual Estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, entonces conocida como Estación Avellaneda, resultado del operativo desplegado por el gobierno de Eduardo Alberto Duhalde, en el cual participaron "la Policía Federal, la Bonaerense, la Gendarmería, la Prefectura y la SIDE, "con un despliegue planificado y carta blanca para matar"<sup>73</sup> al cual también estaban anexados "efectivos que no figuran en los reportes oficiales, de uniforme o vestidos de civil, incluso retirados de la policía convocados

con anticipación” cuya “presencia sólo fue reconocida por los jefes policiales ante la evidencia televisiva y la denuncia de los manifestantes y abogados.”<sup>74</sup>

Junto a Kosteki y Santillán, otros 23 *piqueteros*<sup>75</sup> fueron heridos con munición de guerra.<sup>76</sup> Estos hechos desencadenaron varias acciones “políticas”, desde las elecciones presidenciales anticipadas del 2003, pasando por el juicio y encarcelación de algunos actores del asesinato, hasta el cambio de nombre a la estación el 3 de diciembre de 2013 y la actual reapertura del caso en 2014.<sup>77</sup>

El 26 de junio de 2013:

A 11 años de los crímenes, los manifestantes advirtieron que “los responsables políticos continúan impunes”... “Para las agrupaciones, “Duhalde debería estar hoy en la cárcel por los asesinatos”, “al igual que todos los que integraban entonces la cúpula de su gobierno y compartían responsabilidades políticas”, entre los que mencionaron a Felipe Solá, Juan José Álvarez, Aníbal Fernández y Alfredo Atanasoff. En ese sentido, cuestionaron al “gobierno kirchnerista” como “garante de la impunidad durante estos once años. Esto confirma que la Masacre de Avellaneda fue una verdadera decisión de Estado”.<sup>78</sup>

Los medios de comunicación, en complicidad con el gobierno, intentaron ocultar los hechos del asesinato, sin embargo, debido a la evidencia fotográfica y en video, además de las declaraciones de los testigos presenciales, es como en la actualidad se tiene conocimiento y *reconocimiento de una memoria –más– verídica* que aquella farsa que se quería insertar por parte de los grupos de control. Este reconocimiento se origina a partir del posicionamiento de las organizaciones sociales que demandan justicia de los hechos ocurridos, en oposición a las acciones legales ejercidas por parte del poder, en este caso por el Tribunal Oral en lo Criminal N° 7 de Lomas de Zamora.<sup>79</sup>

¿En qué sentido son opuestas estas posturas? En el momento que las agrupaciones declaran el asesinato como *impune*, consideran que la *justicia legal* al recuerdo no ha sido realizada: se reclama esta situación al gobierno y sus mecanismos de justicia, de la ausencia del reconocimiento por parte del gobierno de los hechos ocurridos el 26 de junio de 2002. Lo que aquí se evidencia es la búsqueda de justicia (legal) al recuerdo y, al

mismo tiempo, afianzar el recuerdo a través de la justicia (lo oficial); todo esto, a través de los mecanismos de justicia existentes y las diversas acciones realizadas por parte de las organizaciones activistas – así es como esta batalla se transforma en la defensa de la *veracidad de la memoria*, cuya legitimidad se estrecha directamente con la *continuidad de la historia oficial*, por parte de las clases dominantes.

Aparte de los juicios llevados a cabo en contra de los expolicías presentes en el suceso, el gesto del renombramiento de la estación se puede entender como un intento de inclusión de la *memoria colectiva* a la *historia oficial*, ya que este renombramiento se otorga a partir de una modificación legal. Sin embargo, este acción queda en eso, un gesto, en el momento en el que el actual gobierno de Argentina busca acabar con este tipo de manifestaciones, volviendo a la represión policial y política.<sup>80</sup> Este acontecimiento se suma a los movimientos de lucha y resistencia que se han tenido en Argentina, en este caso, fruto directamente de la crisis del 2001.<sup>81</sup>

A partir del asesinato de Darío y Maxi, se realizó la apropiación de la estación, en una especie de *lieux de mémoire*,<sup>82</sup> por parte de diversos grupos piqueros, entonces conocida como Estación Avellaneda, donde anualmente



se han realizado diversas actividades y propuestas artísticas, culturales, políticas, informativas, en conmemoración a su muerte y en un intento del no-olvido,<sup>83</sup> de la conservación del recuerdo, convirtiéndose así en un símbolo más dentro de una lucha *traumática* que se ha extendido hasta la actualidad. Es aquí donde se activa la memoria, donde se ejerce su capacidad de resistir y resignificar el pasado, oponiéndose a la oficialización de la historia, porque es una herida que no ha cerrado, sigue abierta, y es responsabilidad colectiva no perdonar este y demás crímenes que se han gestado desde el Estado. Nora afirma que la historia no puede ser dictada por los legisladores,<sup>84</sup> ya que lleva al uso y manipulación en beneficio de los grupos de poder, derivando en una historia oficial que alinea todo y a todos a través de una sola lectura y análisis; algo, que si bien resulta problemático en países europeos, en Latinoamérica la falta de conocimiento y reconocimiento de las prácticas de toda índole que se han desarrollado a través del tiempo y el intento de inclusión de estas prácticas a través de lecturas ajenas atenta directamente a nuestra existencia; nunca se hace a partir de una negociación y construcción colectiva, se busca imponer una identidad a partir de la oficialización de eventos históricos, que al final, la intención es inmovilizar y dejar caer en el completo olvido estos sucesos.

Serge Gruzinski, en el capítulo *Memorias por encargo*, que forma parte de su libro *La colonización de lo imaginario*, da cuenta de este tipo de prácticas homogeneizadoras de la historia y la cultura. Relata que a través de un cuestionario compuesto de 50 capítulos, que lleva por nombre *Relaciones topográficas de los pueblos de España*, de 1578 a 1585 en Nueva España, se buscó recopilar una gran cantidad de información sobre los pueblos conquistados y las dificultades que este trabajo presentaba.<sup>85</sup>

...los encuestadores pedían números, fechas, hechos, comparaciones, interpretaciones juicios de valor y señalamientos objetivos. Tarea considerable para la cual pocos indios estaban preparados y que complicaban las circunstancias particulares que instauraba la encuesta.

Lejos de surgir en el seno de la comunidad o del linaje, en el marco de una enseñanza, de una festividad, de un litigio de sucesión o incluso de ritos clandestinos, las respuestas indígenas fueron así fruto de una coacción externa, perfectamente ajena al medio y al grupo.<sup>86</sup>

En su análisis, Gruzinski observa dos condiciones que resulta problemáticas, la primera siendo las inflexiones y distorsiones que los indios imprimieron a sus declaraciones para responder a las exigencias españolas,<sup>87</sup> y la segunda al aceptar que la encuesta española *desarrollaba confrontaciones tan sutiles y subterráneas que escapaban a la generalidad de los protagonistas*.<sup>88</sup> Es en la búsqueda de lo esencial y lo verdadero por parte de las autoridades coloniales, donde la disparidad conceptual y perceptual hace su apariencia: de una conservación de la memoria e historia indígena meramente oral y en “pinturas”,<sup>89</sup> con sus respectivos criterios, a la transcripción dentro de categorías y asociaciones que no necesariamente eran las suyas.<sup>90</sup> Los distintos niveles de interpretación del sujeto y su contexto, entre los pueblos colonizados y los colonizadores, así como el singular en su propia facción, dificultan esa exigencia de *verdad de la memoria* y así, la conformación de una historia como <<*una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos*>>. Considerar la historia ajena de carga mágica y subjetiva es erróneo; como recalca Gruzinski, desde la lectura de los vestigios se está ejerciendo una carga subjetiva del sujeto hacia la conformación de historia.

En este caso, el punto crítico de una conformación de la historia previa y durante la conquista, así como las lecturas contemporáneas a ella, culmina en la diferencia de la concepción espacial-temporal entre los indígenas conquistados y los conquistadores españoles. Dentro de lo temporal, en el contexto indígena, Gruzinski comenta que el *cómputo del tiempo* se daba de forma cíclica, insertando los acontecimientos dentro de esquemas preexistentes que alimentaban el mito: la llegada de Cortés con el regreso de Quetzalcóatl; a diferencia de la cronología lineal heredada del calendario cristiano.<sup>91</sup> En cuanto a lo espacial, las diferencias cartográficas y de representación visual entre los códices y pinturas indígenas a los mapas occidentales:

“En acercamiento, yuxtaposición o articulación, coexisten dos modos de representación y de inteligibilidad de lo real, es decir también dos sistemas distintos de expectativa y de convencionalización que no solo rigen la imagen que uno tiene de la realidad, sino asimismo, de manera más inmediata, los propios códigos perceptivos”.<sup>92</sup>

Esta crisis presente desde los primeros intentos de construcción histórica local refuerza la necesidad, valga la redundancia, de una postura y lectura crítica de las huellas y vestigios presentes, en este caso, dentro del territorio delimitado políticamente como México; esto, sin el afán de propiciar al reconocimiento de una identidad nacional. Intentar generalizar y utilizar una lupa para la observación de las manifestaciones artísticas, culturales, políticas, económicas y sociales es erróneo; Ivonne Pini comenta: “En las reflexiones que han surgido (por parte de los historiadores sobre *arte latinoamericano*) se vislumbra una característica relevante: el discurso no es sobre América Latina, sino desde América Latina, es decir, desde un particular soporte cultural”.<sup>93</sup> Es necesario el reconocimiento de las implicaciones políticas en la construcción y continuidad de prácticas ideológicas sustentadas en la costumbre y tradición, y a través de una oficialización e inmovilización de la memoria como herramienta crítica, la *obsesión* de ésta. Las ilusiones de la modernidad: los modelos de democracia y libertad económica, el progreso científico, buscan su continuidad afianzándose en la legitimidad que les provee la memoria y la historia, alienando y anulando las posibilidades de imaginar nuevos mundos, nuevas prácticas, generalizando y multiplicándose a beneficio propio. Es en este sentido donde *las generalizaciones en sí, nunca han logrado elaborar argumentos firmes, pues la belleza de la excepción se erige sin titubeo*,<sup>94</sup> y es la excepción, la singularidad del sujeto, donde se ubica en *potencia* el ejercicio de cambiar *el sentido del pasado*,<sup>95</sup> de imaginar hacia el futuro, a través del trabajo de rememoración.

## Obsesión y trauma

Entender los distintos planos temporales en los cuales trabaja la memoria y distintas prácticas relacionadas a ella, es fundamental para visibilizar las implicaciones de la memoria en las manifestaciones artísticas, sociales y políticas contemporáneas. El presente surge sin cesar, *hay un siempre presente*,<sup>96</sup> y “al presentarse continuamente un nuevo presente, el presente se transmuta en un pasado y por esto ‘desciende’, con toda regularidad, hacia la profundidad del pasado...”.<sup>97</sup> Dentro de esta naturalidad de la transición temporal perceptiva, Ricœur diferencia entre retención o recuerdo primario y reproducción o recuerdo secundario. La noción del trabajo de representación en imagen del momento temporal originario, presentificación, a través del recuerdo secundario ya fue previamente analizada en la relación recuerdo-imagen; lo que ahora interesa es la *retención del ahora*, el cual, como se observa, ocuparía un espacio entre el presente y el pasado.<sup>98</sup> Es en esta exclusión del presente y pasado, en este *no-ahora* del recuerdo, donde surge la diferencia entre recuerdo primario/recuerdo secundario, retención/reproducción.<sup>99</sup> La retención se aferra a la percepción del momento, o del objeto temporal reproducido;<sup>100</sup> cuando ya no existe percepción alguna del momento original es cuando se convierte en *realmente pasado*.<sup>101</sup> Al realizarse esta conversión del recuerdo primario al recuerdo secundario, llegamos a la transformación de la vivencia a un pasado almacenado en la memoria; siendo el olvido característica intrínseca de este proceso la fiabilidad de la memoria queda puesta en duda, incluso en el mejor de los almacenajes, cuando aquello que se rescata del abismo del olvido no comparte el espacio-tiempo de la impresión original. Sin embargo existe la *exigencia de verdad* en la memoria, así se *reconoce* como idea inmaterial pasada (como algo que ya no está); y como explicaba previamente, en este *reconocimiento* y exigencia de verdad a la memoria es donde se localiza el punto crítico del proceso fenomenológico de la memoria y el recuerdo.

La retención del ahora es lo que nos permite, hasta cierto punto, delimitar lo que percibimos en diferentes temporalidades y asignarles dichas



diferenciaciones, ya sea consciente o inconscientemente. Esta continuidad temporal jamás se ve interrumpida, es una percepción que no se detiene, ni siquiera cuando uno duerme, puesto uno se despierta -*sabiendo que yo soy yo*-. Paolo Virno nos sugiere entender el *ahora* dividido en dos vertientes, percepción y memoria. actual y virtual; siendo estas modalidades contemporáneas una a la otra. El privilegio de la *percepción del presente*, a la *memoria del presente*, es lo que permite el suave deslizamiento del presente hacia un pasado indeterminado; sin embargo, al ser la percepción y memoria simultáneas, también se visibiliza la simultaneidad del ahora en *actual y virtual*. La virtualidad de la memoria así, siguiendo el análisis de Ricœur, habría de ser entendida tanto en *retención del presente* como en su eventual transformación en *memoria del presente*, paso del *recuerdo primario* al *recuerdo secundario*. Sin embargo, el *recuerdo primario* entraría en una zona de indeterminación debido a su cercanía con la percepción, la cual le otorga capacidad de continuidad en el ahora, así como la retención imperfecta del momento presente en continuidad; el tiempo que se compartía con cierto *presente* ya se ha esfumado y trasladado a un pretérito del cual no podrá volver en su pureza original, sin embargo el acontecimiento aun no cesa, debido a esto es un no-ahora. Habiendo analizado este transcurso sobre la temporalidad de la memoria, habría que preguntarse, ¿Qué sucede cuando no existe esta transformación del momento temporal originario en el presente hacia el pasado? ¿Cómo exigir reconocimiento cuando el recuerdo primario se queda atrapado en un limbo temporal?

Virno se detiene en analizar, en *Déjà vu and the end of history*, sobre la problemática del *déjà vu* como fenómeno de *reconocimiento falso* de la *memoria del presente*. Establecemos que la percepción es *actual* debido a que ésta permite la fijación del presente como real, en contraste con la memoria, cuya facultad permite analizar el presente como mera posibilidad del pasado, *virtualidad* del presente; sin embargo en el *déjà vu* “ambas modalidades se unen lado por lado y operan en unísono, en vez de alternarse o neutralizando una a la otra. Eso es, en el mismo evento damos la paradójica coexistencia de lo real y lo posible.”<sup>102</sup> No habría que olvidar que pese a que este evento simultáneamente parece actual y potencial, el

déjà vu “es la potencia de su propio acto, de su acto *qua*, (y no un acto que deba resultar de este); e inversamente, es el acto de su propio potencial, de su potencia *qua*, (y no de una potencia previa).”<sup>103</sup> La falta de referencia de la *potencia del presente* se ve reemplazada por un *falso reconocimiento* que se crea en dicho momento para llenar el vacío de la *posibilidad del presente en el pasado*, y a su vez la actualidad del suceso se vuelve irrelevante puesto se cree dicho momento destinado a acontecer. El problema que deja entrever, y cuyo interés motiva el análisis de Virno, es la *deshistorización* derivada del déjà vu, del falso reconocimiento que enmascara la historicidad de la experiencia; lo cual implica que todo ya ha sucedido y nada vale la pena realizar ante esto, cada acción es una copia de un guión incuestionable.<sup>104</sup>

El “Falso reconocimiento”, es, en una palabra, *falso*. La experiencia del día a día parece reiterar un pasado, ya vive una experiencia con escrúpulos filológicos. Solamente *parece* hacerlo, sin embargo: el evento previo, a pesar de haberse levantado al rango de arquetipo, nunca ha tenido existencia realmente... La historia es detenida en sus rieles, al tiempo que nuestras facultades son reducidas a un libreto al cual nos tenemos que apegar hasta el último detalle – un revoltijo de performances que deben ser reiteradas ad infinitum. Nos convertimos en epígonos o espectadores, pero epígonos o espectadores de nuestro propio potencial-de-ser.<sup>105</sup>

La memoria es la base fundamental del pasado. El resto de las facultades humanas (lenguaje, intelecto, etc.) son posibles porque son parte de la memoria.<sup>106</sup> El *anacronismo formal* de la memoria del presente se opone al *anacronismo real* del déjà vu sin embargo, el segundo no existiría de no haber necesidad del primero. Así mismo, la retención de un presente que ha cesado a través de un *no dejar ir*, y su inmovilización en un *no-ahora*, deriva en una *falta de reconocimiento*. Debido a esto, retomar el análisis del *falso reconocimiento*, y anexando como posteriormente observaremos la *falta de reconocimiento*, es imperante para entender la condición actual de la memoria en la contemporaneidad. Para el filósofo italiano, el *anacronismo real* ofusca la potencia y actualidad del acontecimiento, y con esto cierra el nexo entre percepción y memoria; empero, cuando sucede se crea un pasado inexistente para un presente que se cree *ha sucedido*, supedita la

percepción al orden de la memoria, “verídica” o falsa.<sup>107</sup> Sin embargo, como remarca y hemos analizado, este compete intrínsecamente a la memoria del presente, lo que hace falta es analizar es la parte del *acontecimiento mientras sucede*, la percepción. ¿A caso no puede ser esta supeditación a la inversa?

La obsesiva retención de una percepción inmediata con miras al no-olvido implica el intento de una completa conservación del impulso originario, una falta de reconocimiento. Esta negación del olvido condiciona el creer y/o sentir que el acontecimiento sigue ahí pese a que ya haya cesado. Es un engaño de *presencia*<sup>108</sup> y una ofuscación de la potencia y actualidad del momento, sin embargo, este no crea un pasado inexistente, se aferra al límite del presente porque no encuentra nada en su memoria más que un vacío en deuda. La relación que se observa es similar a lo previamente analizado entre recuerdo puro y su transformación en recuerdo-imagen, así mismo, la obsesión y alucinación, patologías de la imaginación,<sup>109</sup> afectan directamente la fiabilidad de la memoria, junto con el fenómeno de *déjà vu*, y la *falta de reconocimiento*, donde esta última se puede analizar como *memoria traumática*.

Pablo Oyarzún nos dice:

En un sentido temporal inmediato, trauma es aquello del pasado que sigue pasando. Pero por eso mismo, es lo que no acaba nunca de pertenecer al pasado. En esa medida, se resiste a toda integración memoriosa y, así, a todo trabajo de construcción de sí mismo. No tiene la sustancia empedernida del pretérito, que ya solo se puede evocar como ruina y cosa perdida –pero que, precisamente, puede evocarse–, ni tampoco se entrega a la transformación en representación y sentido que opera el espíritu: esto último porque, ante todo, el trauma no es expresivo ni expresable; es lo inexpressable como tal.<sup>110</sup>

En su escrito *La cifra de los estético: historia y categorías del arte latinoamericano* realiza un análisis acerca de las condiciones del desarrollo y demarcación del arte en términos de “arte latinoamericano”; estableciendo un nexo entre memoria-historia-política pone en escena la complejidad del uso de la memoria para la construcción histórica, política, económica, cultural, social y, la que nos ocupa más, artística, de una región tan

heterogénea que, como demuestra, es imposible reducirla a una serie de categorizaciones para su eventual delimitación. Lo que nos interesa en este momento es retomar la noción de trauma, herida, en la memoria, y vincular esta noción con el trabajo de rememoración, trabajo de duelo y melancolía, ya que esto nos acerca al “final” de esta investigación.

## Necesidad de olvido

*¿A quién compromete un deber de justicia más allá del derecho y de la norma? ¿Qué es esa justicia más allá del derecho? / ¿Viene sólo a compensar un agravio a restituir una deuda o por el contrario viene a dar algo más allá del deber de lo que se adeuda por un crimen? / ¿Viene sólo a reparar la injusticia o más precisamente a rearticular como es debido la dis-yunción del tiempo presente to set it right? / la dis-yunción del tiempo the time is out of joint el tiempo está desquiciado desajustado sacado de quicio time es el tiempo pero también la historia y es el mundo /<sup>111</sup>*

El interés de hablar sobre *memoria herida*, *memoria traumática*, recae en asumir estos conceptos como condición intrínseca del territorio que nos rodea.<sup>112</sup> Esta condición prevalece en su traslado de memoria personal hacia memoria colectiva, lo que deriva en la construcción histórica de la sociedad a través de esta matriz. La búsqueda de identidad resulta en una búsqueda de la memoria, así como una adaptación de la memoria singular en la colectiva y su eventual reconocimiento como partícipe de la construcción de ésta. Es por esto que existe desde temprana edad acercamiento a diversos símbolos nacionalistas, relatos religiosos, entretenimiento mediático, ideologías, etcétera: un infante opone menor resistencia y cuestionamiento a la inclusión debido a la escases de sus recuerdos y, cuando disponga capacidad de agencia en la mayoría de los casos desistirá de ésta, ya que dicha inclusión, por más o menos manipulada que esté, forma parte de sus recuerdos, y por ende de su identidad. La puesta en crisis de la identidad propia pareciera únicamente darse en situaciones de crisis externa, de *shock*. “El *shock* es la fuerza de choque de la que se cargan las cosas cuando pierden su transmisibilidad y su comprensibilidad en el interior de un determinado orden cultural.”<sup>113</sup> Esta pérdida de transmisibilidad es la pérdida de la transmisibilidad del pasado:

“En un sistema tradicional, la cultura sólo existe en el acto de su transmisión, es decir, en el acto vivo de su tradición”<sup>114</sup> Sin embargo, como refiere Agamben, debido a la ruptura de la tradición, hecho consumado en la actualidad, ya no existe ningún vínculo posible entre presente y pasado, más que la infinita acumulación de lo viejo en una especie de archivo monstruoso.<sup>115</sup> Aquí ya no únicamente referimos a una memoria traumática, un presente que no cesa, sino a un pasado que se ha destruido y consigo la posibilidad misma del suave descenso del presente hacia la profundidad del pasado; la obsesión del no-olvido y su incesante acumulación han detonado todo lo contrario a lo que se habían propuesto.

El análisis que realiza Groys sobre Kazimir Malevich nos da una muestra de ésta ruptura previamente mencionada. La postura, por parte del artista, en contra del almacenamiento y resguardo de cualquier obra de arte reside en la fe en el carácter indestructible del arte.<sup>116</sup> Aquí la analogía se hace evidente: de igual forma en la cual uno puede apostar al olvido deliberado a través de la destrucción de huellas, relatos, lugares, objetos, no se garantiza que dicho pasado sea irrecuperable, así mismo, la incesante acumulación de objetos no es la conservación de memoria, al contrario, es donde corre mayor riesgo de ser inmovilizada, de llevarse a la muerte. Pero ¿Qué implica dicha pérdida del pasado para el sujeto? “El duelo, se dice al comienzo, es siempre la reacción a la pérdida de una persona amada o de una abstracción erigida en sustituto de esa persona, como patria, libertad, ideal, etcétera.”<sup>117</sup> El duelo implica un trabajo de desvinculación al objeto perdido, *trabajo de duelo*, el cual es el costo del *trabajo del recuerdo*; pero el trabajo del recuerdo es recíprocamente el beneficio del trabajo del duelo,<sup>118</sup> así, al final de este proceso es “donde el yo se halla de nuevo libre y desinhibido”.<sup>119</sup> Como Ricœur observa, “la alegría es la recompensa de la renuncia al objeto perdido y a la prenda de la reconciliación con su objeto interiorizado. Y, por cuanto el trabajo de duelo es el camino obligado del trabajo de recuerdo, también la alegría puede premiar con su favor el trabajo de memoria.”<sup>120</sup> Hasta aquí podríamos ubicar un posicionamiento de liberación del sujeto al apego del objeto perdido a través del trabajo mismo, incluso asumiendo el término trabajo dentro del materialismo histórico como

Jelin nos sugiere,<sup>121</sup> empero, existe una segunda vertiente, vinculada en oposición al duelo, la *melancolía*.

La disminución del *sentimiento de sí* es lo que diferencia la melancolía del duelo, mientras en el duelo *el universo aparece empobrecido y vacío*, en la melancolía

...es el yo mismo el propiamente desolado: cae bajo los golpes de su propia devaluación, de su propia acusación, de su propia condena, de su propio abatimiento. [...] Sus lamentos son acusaciones... Acusaciones que pueden llegar hasta la martirización del objeto amado, perseguido en el fuero interno del duelo.<sup>122</sup>

Lo que la melancolía implica es la negación de la reconciliación del yo consigo mismo, la falta de reconocimiento que implica el trauma, compulsión de repetición. A esto habría que agregarle que

La melancolía es, llevada al extremo, no el fracaso del ejercicio de luto (trabajo de duelo) el apego persistente al objeto perdido, sino su opuesto: <<La melancolía proporciona la paradoja de una intención de pasar el luto que precede y se anticipa a la pérdida del objeto>>. Ahí reside la estratagema del melancólico: la única forma de poseer un objeto que nunca tuvimos, que estaba perdido desde el principio, es tratar un objeto que todavía poseemos plenamente como si ya lo hubiéramos perdido.<sup>123</sup>

Siguiendo este análisis, si la melancolía precede a la pérdida del objeto, encontramos así en la idea del fin de la historia es su expresión máxima. Virno, retomando la noción de *exceso de historia* de Nietzsche como origen del fin de la historia, le da un giro aseverando que la consecuencia del fin de la historia es debido a su ofuscación.<sup>124</sup> Así mismo, retoma a este autor para hacer una diferenciación en cuanto a los posibles modos de acercamiento del *res gestae* (testimonio): *monumental historiography, critical history* y *antiquarian*. De estos tres

... sólo el exceso de la historia del anticuario causa daño irreparable [...] La historiografía del anticuario amadamente tiende al "érase una vez" evocado por el falso reconocimiento. Pero, debemos repetir, aquí la "historiografía, no debe ser tomada para referirse a un conocimiento especializado, pero una actitud existencial dispersa e incluso banalizada.<sup>125</sup>

Esta *actitud* la traslada a la situación contemporánea como la figura del 'modernariat'.<sup>126</sup>

La historia del presente por parte del anticuario, o modernariat, se encuentra completo en la *sociedad del espectáculo*. Sucesivamente, podríamos decir que la sociedad del espectáculo es el modernariat elevado a la *n potencia*. La "ciega manía de coleccionar" en nuestro tiempo entiende el presente como un tipo de "feria mundial".<sup>127</sup>

Esta figura a la vez se vincula en oposición a la noción del coleccionista propuesta por Walter Benjamin, donde para el autor "el poder especial de las citas no nace de su capacidad de transmitir y de hacer revivir el pasado, sino, por el contrario, de su capacidad de "hacer limpieza con todo, de extraer del contexto, de destruir".<sup>128</sup> Así, tanto la cita como el coleccionista, al realizar el ejercicio de liberación de los objetos y palabras, elevan el extrañamiento del pasado en valor mismo, asimilando esta postura a una actitud revolucionaria, para quien la aparición de lo nuevo sólo es posible a través de la destrucción de lo viejo.<sup>129</sup> Tanto Agamben como Virno observan una desviación de la propuesta de Benjamin. En Virno observamos la inclinación de la sociedad post-histórica hacia *watching oneself live* (verse vivir): la sociedad del espectáculo nos muestra la capacidad intrínseca de los sujetos del hacer, tanto en poiesis como praxis, pero la reduce a acciones previamente ya realizados, anulando la agencia del sujeto.<sup>130</sup> Tan sólo habría que imaginar verse en un monitor mientras una cámara lo graba y la reproducción de dicha grabación tuviera un desfase de algunos segundos;<sup>131</sup> o la simple noción de observar las grabaciones y fotografías que uno realiza;<sup>132</sup> peor aún "imagina el ejemplo más extremo, un ser humano que no posee el poder de olvidar."<sup>133</sup> ¿No es éste el origen del trauma, la compulsión del recuerdo, no querer olvidar?

El análisis de Agamben, por otra parte, refiere a que esta destrucción, planteada por la cita y el coleccionista, en lugar de liberar la obra de arte de su vaina cultural, la sometió en la epifanía de la belleza estética;<sup>134</sup> el lugar vacío que dejó la ruptura de la tradición fue utilizado por la estética en miras de la mediación entre pasado y presente, convirtiendo al arte en el último vínculo que une al hombre con su pasado.<sup>135</sup>





Para ilustrar, <<con una imagen especialmente feliz esta situación de pérdida del vínculo>>, Agamben retoma el análisis descriptivo de Benjamin sobre el cuadro de Paul Klee, *Angelus Novus*. Así mismo, añade un breve análisis sobre *Melancolía I*, grabado de Durero.<sup>136</sup> Lo que rescato es lo siguiente:

Si el *Angelus Novus* de Klee es el ángel de la historia nada mejor que la melancólica criatura alada de este grabado de Durero para representar al ángel del arte. Mientras que el ángel de la historia tiene la mirada dirigida hacia el pasado, pero no puede detenerse en su incesante fuga de espaldas hacia el futuro, el ángel melancólico del grabado de Durero, inmóvil, mira al frente. La tempestad del progreso que se ha enredado en las alas del ángel de la historia, aquí se ha aplacado y el ángel del arte parece sumergido en una dimensión intemporal, como si algo, interrumpiendo el *continuum* de la historia, hubiera fijado la realidad circunstante en una especie de detención mesiánica. Pero del mismo modo que los acontecimientos del pasado se le aparecen al ángel de la historia como una acumulación de ruinas indescifrables, así los utensilios de la vida activa y los otros objetos esparcidos alrededor del ángel melancólico ha perdido el significado que les otorgaba su posibilidad de uso cotidiano y se han cargado de un potencial de extrañamiento que hace de ellos la imagen de algo inalcanzable. El pasado que el ángel de la historia ha perdido la capacidad de comprender, recompone su figura frente al ángel del arte, pero esta figura es la imagen extrañada en la que el pasado sólo reencuentra su verdad a condición de negarla, y el conocimiento de lo nuevo sólo es posible en la no-verdad de lo viejo. Es decir, la redención que el ángel del arte ofrece al pasado, citándolo a comparecer lejos de su contexto real en el día del Juicio estético, no es nada más que su muerte (o mejor, su imposibilidad de morir) en el museo de la esteticidad. Y la melancolía del ángel es la conciencia de haber hecho del extrañamiento su propio mundo, y la nostalgia de una realidad que él no puede poseer más que convirtiéndola en irreal.<sup>137</sup>

No es casualidad que la figura del melancólico históricamente haya sido ligada con la figura del artista, poeta, filósofo, y a partir del Renacimiento, con la figura del *genio*.<sup>138</sup> La lectura que Agamben otorga a este grabado está directamente relacionado con la condición actual del *artista genio*, el que lleva al desgarramiento límite la obra con el fin de transgredir y/o trascender el marco estético, de negar la tradición, sin embargo simultáneamente vinculándose a ésta.



A través de la destrucción de su transmisibilidad, la estética recupera negativamente el pasado, haciendo de la intransmisibilidad un valor en sí mismo en la imagen de la belleza estética, y así abriéndole al hombre un espacio entre pasado y futuro en el que puede fundar su acción y conocimiento. Este espacio es el espacio estético, pero lo que se transmite en él es, precisamente, la imposibilidad de la transmisión, y su verdad es la negación de la verdad de sus contenidos.<sup>139</sup>

Como Malevich daba cuenta, lo único que sobrevive a la acción de la destrucción es la imagen de la destrucción misma; *Cuadrado negro* (1915), demuestra este carácter indestructible del arte. En su escrito, *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism* (1915), transmite lo siguiente:

Los esfuerzos por parte de las autoridades del arte para dirigir el arte sobre el camino del sentido común anuló la creación. Y junto con la gente más talentosa, la forma real es distorsión. La distorsión fue llevada por los más talentosos al punto de la desaparición, sin llegar más allá de los límites del cero. Pero yo, me he transformado en la forma cero, y a través del cero he alcanzado la creación, eso es, suprematismo, el nuevo realismo pictórico – creación no objetiva.

El suprematismo es el inicio de una nueva cultura: el salvaje es conquistado como el mono. Ya no hay amor de pequeños rincones, ya no hay amor que traicione la verdad del arte. El cuadrado no es una forma subconsciente. Es la creación intuitiva de la razón.

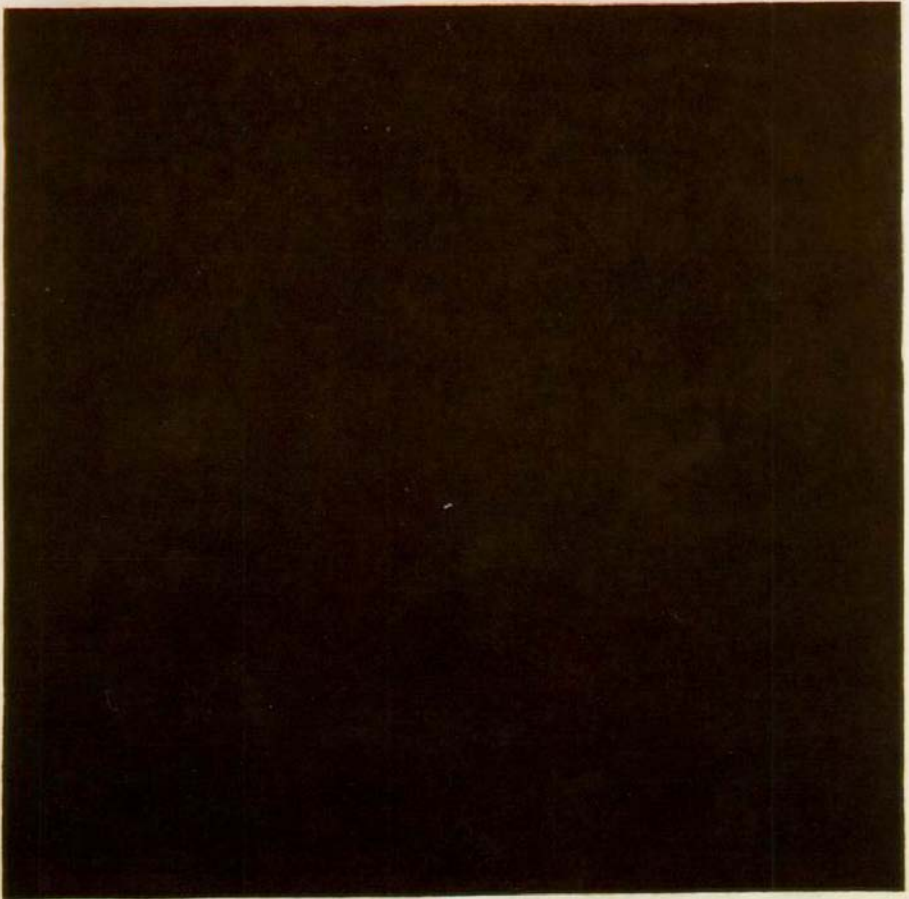
La cara del nuevo arte.

El cuadrado es un infante viviente y real. El primer paso hacia la creación pura en el arte. Antes de él existían distorsiones infantiles y copias de la naturaleza.<sup>140</sup>

Como previamente mencionaba, Malevich se negaba a atesorar todo aquello que *debe desaparecer*, a dejar ir sin ningún empuje de por medio. ¿No es esto acaso esto un ejercicio de olvido? Groyes citaría a Benjamin y su noción de *violencia mítica y violencia divina*; en ésta distingue que la violencia mítica es la violencia del cambio, es la violencia que destruye un orden social para sustituirlo por un orden social nuevo y diferente, a diferencia de la violencia divina, donde destruye, corroe y hace caer

cualquier orden, más allá de toda posibilidad de un regreso sucesivo a ese orden; vinculando esta última con la teoría del arte de Malevich.<sup>141</sup> Así mismo, realiza un análisis sobre la lectura de *Angelus Novus* por parte de Benjamin, en oposición a la postura de Malevich

Benjamin lo describe temblando de terror, al ver que todas las promesas del futuro resultan destruidas por las fuerzas de la Historia y convertidas en ruinas. Pero, ¿por qué el Angelus Novus está tan sorprendido y aterrorizado por esta visión? Probablemente porque antes de darle la espalda al futuro creía en la posibilidad de la realización futura de todos los proyectos sociales, técnicos y artísticos.



Sin embargo, Malevich no es un Angelus Novus, no está shockeado por lo que ve por el espejo retrovisor de su automóvil. Espera únicamente destrucción de parte del futuro y por eso no está sorprendido de ver sólo ruinas en este porvenir. Para Malevich no hay diferencia entre futuro y pasado, él advierte ruinas en ambas direcciones. Por eso permanece seguro y tranquilo, no está shockeado, ni temblando de terror.<sup>142</sup>

Aquí, la semejanza entre el ángel del arte de Agamben y el análisis de Groyes sobre Malevich se observa a simple vista: ambos parecen inmovilizados en la ruptura del tiempo, donde pasado ni futuro carecen de recomposición; *como si algo hubiera fijado la realidad circunstante en una especie de detención mesiánica*, sin embargo, permanecen tranquilos. No obstante sería erróneo no profundizar en esta aparente semejanza. Para el ángel del arte la única posibilidad de redención del pasado se encuentra a través de la estética, para Malevich no existe redención alguna. Es debido a esto que Groyes lo denomina como el verdadero artista revolucionario

Malevich nos dice qué significa ser un artista revolucionario. Significa unirse al flujo universal material que destruye todo orden temporal, político y estético. Aquí el objetivo no es el cambio –entendido como una transformación desde el orden existente y “malo” a un orden nuevo y “bueno”. Por el contrario, el arte revolucionario abandona todo objetivo y entra en un proceso no-teológico y potencialmente infinito que el artista no puede y no quiere conducir a su fin.<sup>143</sup>

## O en palabras del artista

Vas y te encuentras en éxtasis con la composición de una imagen, pero de hecho, la composición es la sentencia de muerte para una figura condenada por el artista a una pose eterna. Tu éxtasis es la confirmación de dicha sentencia. [...] El idealismo y las demandas del sentido estético son instrumentos de tortura. La idealización de la forma humana es la mortificación de las líneas del músculo vivo. El esteticismo es la basura del sentimiento intuitivo. Ustedes desearían ver las piezas de una naturaleza viva en los ganchos de sus paredes. Como Nero admiraba los cuerpos torcidos de la gente y los animales del jardín zoológico.

Les digo a todos ustedes: abandonen el amor, abandonen el esteticismo, abandonen su bagaje de inteligencia, porque en la nueva cultura, tu inteligencia es ridícula e insignificante. Yo he unido los puntos del conocimiento y liberado la consciencia del color! Apúrense y desgarran su endurecida piel de siglos, para que puedan alcanzarnos con mayor facilidad.

He sobrepasado lo imposible y hecho golfos con mi aliento.

Ustedes se encuentran atrapados en las redes del horizonte, cual peces!

Somos suprematistas, y hemos abierto el camino para ustedes.

Apúrense!

O mañana no podrán reconocernos.<sup>144</sup>

En oposición directa al ángel del arte, cuya estética es el camino de redención del pasado, Malevich la observa a ésta como instrumento de tortura, llamando al abandono de todo bagaje de conocimiento del sujeto para reconocer el arribo a la verdadera libertad en la cual se encuentra: hay paraíso, mas no hay camino, puesto se ha estado en éste desde el principio. El melancólico es un *melancólico deprimido* cuando la catástrofe es una simple amenaza, sin embargo, cuando la catástrofe se hace presente, se encuentra en su elemento.<sup>145</sup> Así, la redención de Malevich se esconde hasta el punto límite; como Kafka observa, los movimientos revolucionarios que reniegan de todo lo que ha ocurrido antes son los correctos, porque en realidad todavía no ha ocurrido nada,<sup>146</sup> y es este el punto de quiebre donde se abre la posibilidad de apropiación de la capacidad pro-ductiva del ser humano, su condición poética, en un olvido total donde se abre el camino para la recomposición del sujeto con el universo.





## Todas las salidas son las salidas fáciles

...¡Pero cómo tendríamos derecho de criticar o alabar al todo! Guardémonos de atribuirle falta de sensibilidad y de razón, o sus opuestos: ¡no es ni perfecto, ni bello, ni noble, y no quiere convertirse en nada de esto, no aspira de ningún modo a imitar a los hombres! ¡No es tocado en absoluto por ninguno de nuestros juicios estéticos y morales! No tiene tampoco ningún impulso de autoconservación, y en general, ningún impulso; tampoco conoce ley alguna. Sólo hay necesidades: no hay nadie que ordene, nadie que obedezca, nadie que transgreda. Si sabéis que no hay fines, sabéis también que no hay azar: pues la palabra <<azar>> sólo tiene sentido en un mundo de fines. Guardémonos de decir que la muerte se opone a la vida. Lo viviente es sólo una especie de lo muerto, y una especie muy rara. — Guardémonos de pensar que el mundo crea eternamente algo nuevo. No hay substancias eternamente duraderas; la materia es un error del mismo tipo que el dios de los eléatas. ¡Pero cuándo acabaremos con nuestra precaución y nuestro cuidado! ¿Cuándo dejarán de oscurecernos todas estas sombras de dios? ¡Cuándo habremos desdivinizado por completo la naturaleza! ¡Cuándo podremos comenzar nosotros, hombres, a naturalizarnos con la naturaleza pura, recién encontrada, recién redimida!<sup>147</sup>

“La revolución está a favor de la vida, no de la muerte. Aquí radica tal vez la más profunda afinidad entre el arte y la revolución.”<sup>148</sup> La confrontación entre arte y política dista de ser un problema de fácil solución. Marcuse encuentra potencia liberadora en el arte a través de su propiedad como placer estético, el arte como potencial político radical – la belleza y la sensibilidad en oposición a una realidad condicionada por la rigidez de la razón. Sin embargo, este posicionamiento plantea la utilización de la belleza como instrumento político subversivo, utilizando el arte como medio. Así, el arte deja de ser producción entendida como *poiesis* y entra a la esfera pública como *praxis* política, el objeto artístico como *fin en sí* encuentra su *utilidad* en la sociedad, empero, derivando en la unidimensionalidad de la

práctica artística por más crítica que sea el contenido que *lleva en sí misma*, como veremos adelante. Esta propuesta se opone, en cierto sentido, al proceso de estetización de la política, sin embargo, como históricamente podemos dar cuenta, la politización de la estética únicamente han servido a la ampliación de los discursos hegemónicos a través de la inclusión y tolerancia de la oposición. El proceso de *desublimación represiva*, analizado por el mismo autor, observa esta situación: la liberación de la libido sometida a valores de cambio y especulación financiera.

Esta liberación de la sexualidad (y de la agresividad) libera a los impulsos instintivos de buena parte de la infelicidad y el descontento que denuncian el poder represivo del universo establecido de la satisfacción. Desde luego, hay una infelicidad general, y la conciencia feliz es bastante débil: una delgada superficie que apenas cubre el temor, la frustración y el disgusto. Esta infelicidad se presta fácilmente a la movilización política; sin espacio para el desarrollo consciente, puede llegar a ser la reserva instintiva de una nueva manera fascista de vida y muerte. Pero hay muchas formas en las que la infelicidad bajo la conciencia feliz puede volverse una fuente de fuerza y cohesión para el orden social.<sup>149</sup>

Este sometimiento político - económico de la estética impide su oposición contra la ley de valor.<sup>150</sup> Más aun, el multiculturalismo-neoliberal-democrático en el cual nos vemos inmersos a escala global absorbe dentro de sus cálculos las innumerables variaciones, vertientes, posibilidades que el arte, como objeto estético o práctica política, pueda imaginar/llevar a cabo. Este peligro se agudiza cuando nos detenemos a analizar la situación contemporánea de “lo político”; resultando necesario retomar el análisis que Žižek realiza sobre la post-política.<sup>151</sup> Esta condición, como describe, se centra en la búsqueda de la utilidad más allá de la confrontación entre singular y universal, la política *liberada pero sometida* a los intereses económicos de la clase hegemónica. Todo objeto y práctica contestatario se adecúa a los márgenes y límites preestablecidos por las instituciones. Como Irmgard Emmelhainz sugiere, “una aproximación genuinamente radical dentro del campo del arte significaría ir más allá de un arte políticamente correcto –un arte satisfecho con el sistema de las galerías, las becas y los mercados, y con servir como exhibición oficial del gobierno.”<sup>152</sup>

¿Pero cómo entender un arte <<radical>> que se sitúe fuera del marco estético, compromiso político y retribución económica?

Habría que reiterar que la producción artística, como *hacer* humano, se encuentra inmerso en el espacio-tiempo que comparte con el resto de las producciones y prácticas humanas – no existe un afuera del contexto político, económico, social, cultural, ideológico, etc. Esto nos permite no perdernos en el análisis y asumir el arte como producción completamente autónoma y subjetiva. Así mismo, los medios de producción y su diversificación en la contemporaneidad otorgan otros parámetros a ser evaluados, por lo cual las categorías estéticas se han visto superadas; e incluso la noción de un arte poético, del uso activo, voluntario y productivo de los órganos, exige una zona de diferenciación que le otorgue suficiente libertad como para ejercer agencia respecto a las condiciones que le facilitan su existencia. Esta libertad se visibiliza en la liberación del arte de fin alguno, como previamente observamos. El retorno a la condición productiva del hombre le otorga noción de origen – capacidad que comparte con cada uno de los seres humanos, reconocerse a sí como singular dentro de la totalidad del universo. Debido a esto, la producción artística es en sí un hacer político, puesto retoma el conflicto entre singular y universal, entre lo que puede como sujeto y le es permitido en sociedad; la dimensión estética, así, queda completamente rebasada, tanto en su función de delimitación artística como de posibilidad subversiva; no solamente observamos una inversión a la frase de Marcuse, sino la negación misma del arte como práctica liberadora. La producción poética se puede llegar a confundir con el proceso creativo, del *cómo* se realiza la obra, sin embargo, establecer esta reducción ofusca, en una suerte de *déjà vu*, la producción en sí, sometiéndola a un resultado de un hacer con objetivo previsible. Agamben concluiría sin definir lo que refiere como arte poético, y posteriormente vería en el gesto la superación a la oposición entre praxis y poiesis, donde “si el hacer (poiesis) es un medio



con vistas a un fin y la praxis es un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines”.<sup>153</sup> Empero, para el cierre de esta investigación dejaremos a un lado esta consideración para enfocarnos en la cuestión de memoria, olvido y dispositivos digitales, y su confrontación con la producción artística y develamiento.

*The Third Memory* de Pierre Huyghe reúne la confrontación de la memoria y el olvido, y la influencia de los medios audiovisuales en dichos procesos, así como la construcción y búsqueda de veracidad de los acontecimientos personales y su traslado al plano social. John Wojtowicz, personaje central del trabajo, intenta fallidamente robar un banco en Brooklyn el 22 de agosto de 1972; es aprehendido y condenado a 20 años de cárcel. Sidney Lumet realiza una película en 1975 basada en los sucesos

de aquél día, *Dog Day Afternoon*. A partir de esto Huyghe decide realizar una videoinstalación yuxtaponiendo imágenes del actor que representa John en la película, Al Pacino, con imágenes filmadas por Huyghe en donde John narra el suceso en un set recreado para simular el espacio del banco.<sup>154</sup> Así, en primera instancia, lo que el artista recupera a través de la narrativa del personaje es el testimonio vivo del suceso. Desde este punto se puede argumentar en una cuestión de reapropiación sobre la memoria de John, ejerciendo su capacidad de agencia a la representación mediática y cinematográfica del suceso. Sin embargo, como Tom McDonough comenta

Lo que atestiguamos en *La Tercera Memoria*, no es la reapropiación de un sujeto sobre sus gestos y andanzas, no es la venganza de la 'realidad' sobre la 'ficción' en la cultura del espectáculo. Es, en cambio, el siempre creciente reclutamiento del sujeto bajo mecanismos de la cultura, de la culminación de medio siglo de esfuerzos de colonizar cada uno de los aspectos de



nuestra vida hasta los puntos más elementales.<sup>155</sup>

Así mismo, Huyghe afirma “no se trata de hacer referencia o deconstruir una película o la naturaleza de Hollywood. Yo hablo sobre la historia de una persona y de la representación. Se trata de cómo uno crea su imagen y haces que esa imagen te represente.”<sup>156</sup> La obra no confronta directamente la noción del enajenamiento y el sometimiento de las personas a los medios digitales, en este caso una película comercial. Tampoco busca enaltecer la memoria del sujeto sobre la ficción de la narrativa, tratando de establecer un espacio de veracidad y justicia. Lo que encuentra va más allá de la representación misma en la imagen. Como menciona McDonough, es

la totalidad de la impregnación ideológica en la subjetividad, en cualquier actividad humana, lo que resulta sustancial en el ejercicio de reconocimiento y narración de la memoria de uno.

La capacidad de olvido se ve alterada por el soporte visual y su función como detonador de recuerdos, asumiendo que aquello que uno narra y recuerda es verídico puesto hay “pruebas fehacientes” de dichos sucesos – el nivel de iconicidad de la fotografía y el video se ha utilizado para dar justicia y veracidad a lo que se observa, en búsqueda de la conservación de la memoria.

Esta problemática se ve ampliada en la actualidad con la democratización de los medios de representación. Los dispositivos digitales, como herramientas de producción, delimitan lo que uno como sujeto puede *hacer*. A la par, dichos dispositivos ya no funcionan como meras herramientas, se han convertido en “espacios” de comunicación y representación. He aquí por qué nos afectan las representaciones visuales, ya sean propias o ajenas, e.g. en el caso de la obra, Wojtowicz escribe en respuesta a la película, también utilizada en la videoinstalación, sea lo que haya escrito. Vemos entonces que dichos dispositivos digitales tienen una doble posibilidad, tanto de producción como representación, sin ser exclusiva una de la otra, empero, posibilitan cierto nivel de agencia en su uso.

Ejemplos de representación digital existen en abundancia. Como observamos previamente, la delimitación de la diversidad de opciones no dependerá del usuario en sí, puesto este únicamente está haciendo *uso* de lo que se le presenta como *utilizable*. Es aquí donde el sujeto se visibiliza como mero individuo alienable bajo la creencia de que dicha “personalización” realmente le asume como distinto al *otro*, i.e. cree que tiene agencia, pero no es así. Lo mismo sucede con la “gente creativa”, cuando creen ser libres al tener el dominio de tal o cual herramienta digital para la producción de imágenes y/o video con el fin de retribución económica. Este es el peligro de asumir internet y los dispositivos digitales como herramientas de libre uso, más allá de si son de pago u *open source*. Si no se asume y critica el porqué de nuestro hacer, jamás podremos visibilizar la verdadera libertad que se esconde, no solamente en los

dispositivos, sino en la totalidad como tal. Como refiere Steryel, “ Una forma muy común de relacionar política con arte es la representación de “x” problemática política de cualquier forma. Pero existe una perspectiva más interesante: lo político del terreno artístico, como espacio laboral. Simplemente hay que observar lo que hace – no lo que exhibe.”<sup>157</sup> El sujeto debe asumir postura previa *al hacer*, sólo así la producción se presenta como espacio de agencia y encuentro del sujeto como *ser* más allá de cualquier intento de explotación externa-interiorizada. Es aquí donde el arte por fin se libera de la institución y de todo aquello que le aqueja. El sujeto que dispone de la herramienta sobrepasando la herramienta misma es el hombre del arte. Agamben lo llama poesía, Berardi por igual, aunque encuentra la ironía como la apertura de un juego de infinitas posibilidades, en oposición al cinismo; el planteamiento de Žižek de atravesar de la fantasía simula al desbordamiento del lenguaje en la poesía. Platón se negaba a dejar entrar al poeta a su república ideal, puesto era condenar a la destrucción su comunidad perfecta. Groys nos recuerda que ya vivimos en un mundo rodeado de poesía, de la utilización de las palabras más allá de una estructura gramática para la comunicación directa. Los motores de búsqueda desregulan las palabras y las utilizan con diversos fines – la acumulación de datos, perfilación y rastreo del usuario siendo uno de los más preocupantes de estos. Negarnos a entender esta condición bajo el velo de la razón utilitaria es alarmante. Así mismo, es erróneo asumir que los dispositivos digitales emulan la mente humana, así como sus capacidades mnemotécnicas. El desarrollo de *AI* (inteligencias artificiales) se basa en el cálculo de las posibilidades de una respuesta a partir de una gran cantidad de datos almacenados. No podemos asumir que los dispositivos “recuerdan” u “olvidan”, puesto dicha capacidad es meramente humana. De igual manera, la memoria humana difiere en la capacidad de reconocimiento, de saberse en un espacio-tiempo distinto; en oposición a la suspensión temporal de los procesos de almacenamiento digital. Podemos sentarnos a debatir e intentar revertir la creciente insensibilización de las sociedades a diversos estímulos, así como el sometimiento de la totalidad a los fríos cálculos matemáticos,<sup>158</sup> empero, si el sujeto no emplea su agencia en

oposición al *hacer* como meramente trabajo económicamente redituable, no podrá encontrar la libertad que tanto se le ha prometido.

Proponer una *salida* a ésta condición en la cual nos vemos inmersos es el camino fácil para “concluir” este trabajo, incluso el simple hecho de *proponer algo*; al arte, y al artista, se le exige una propuesta, ya sea en la academia o en cualquiera de los nichos dedicados *al arte*. Este trabajo no busca cumplir esta condición, incluso busca socavar esta idea en su totalidad. No existe fin u objetivo alguno en *el hacer* humano, el pro-ducir desborda cualquier planteamiento o intencionalidad que se haya propuesto, devela la realidad tal como es y en ese espacio es donde el ser encuentra la verdad de su existencia, y sólo asumiendo esta postura hay espacio para pro-ducción artística.





In order to go from Tijuana to San Diego without crossing the Mexico/USA border, I will follow a perpendicular route away from the fence and circumnavigate the globe heading 67° SE, NE, and SE again until meeting my departure point.

The items generated by the journey will attest to the fulfillment of the task. The project will remain free and clear of all critical implications beyond the physical displacement of the artist.

Para viajar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, tomaré una ruta perpendicular a la barda divisoria. Desplazándome 67° SE, luego hacia el NE y de nuevo hacia el SE, circunnavegaré la Tierra hasta llegar al punto de partida.

Los objetos generados por el viaje darán fe de la realización del proyecto, mismo que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista.

---

<sup>1</sup> Raúl Verduzco, *Memoria y resistencia*, 12.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, 23.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, 25.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, 27.

<sup>5</sup> Memoria orgánica y memoria electrónica. Se recomienda leer Robert Clowes, "Thinking in the Cloud: The Cognitive Incorporation of Cloud-Based Technology," doi: 10.1007/s13347-014-0153-z.

<sup>6</sup> "Here I am in the presence of images, in the vaguest sense of the word, images perceived when my senses are opened to them, unperceived when they are closed," Henri Bergson, *Matter and memory*, 1.

<sup>7</sup> Y por ende a su lenguaje, como Virno comenta en *The end of history*.

<sup>8</sup> Debido a esto, hay que entender que la *posibilidad* de existencia de "x" objeto, sujeto, evento se encuentra incrustada en el pasado más que en un futuro, como veremos más adelante.

<sup>9</sup> Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, 66.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, 67.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, 68.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, 28.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, 69.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, 71.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, 72.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, 74.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, 75.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 50

<sup>19</sup> *Ibíd.*, 76.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, 78.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 77.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, 78.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, 79.

<sup>24</sup> Pese a no ser citado directamente en este escrito, es importante remarcar que Agamben retoma y amplía la noción de poiesis partiendo de la influencia de Heidegger.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, 76.

<sup>26</sup> "bringing something from concealment into the full light and radiation of a created work" Derek H. Whitehead, "Poiesis and Art-Making: A Way of Letting-Be," acceso el 21 de febrero de 2017, <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0001.005>

---

<sup>27</sup> Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margareto Kohrmann, ed. Alicia Viana Catalán (Barcelona: Ediciones Áltera, 2005), 111.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, 112.

<sup>29</sup> *Ibíd.*

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 113.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, 114.

<sup>32</sup> *Ibíd.*

<sup>33</sup> La esclavitud, en la Grecia clásica, fungía como la base económica de la polis griega que posibilitaba la realización del hombre libre, de su vida política. Su inversión del plano “más bajo” hacia la centralidad del deseo moderno no hace mas que reiterar y validar el análisis marxista de la infraestructura/superestructura y el sometimiento total de la vida a procesos económicos. – *Ibíd.*

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 115.

<sup>35</sup> Ver capítulo *Cualquier salida es la salida fácil*.

<sup>36</sup> Por ejemplo: <https://www.microsoft.com/microsoft-holens/en-us>

<sup>37</sup> Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, 117.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, 119 – 120.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, 14.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, 164 – 165.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 19.

<sup>43</sup> Cuando uno accede a un sitio web la consulta que realiza el navegador le devuelve una respuesta del servidor con “x” archivo que simultáneamente puede estar siendo consultado por otras personas en otras partes del mundo. Esto considerando la diversificación de los archivos en distintos servidores, en distintas regiones geográficas, para su acceso más inmediato.

<sup>44</sup> Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, 127.

<sup>45</sup> Proceso de copia y redistribución de contenidos.

<sup>46</sup> “How pirates shaped the internet as we know it,” acceso el 21 de febrero de 2017, <https://www.techdirt.com/articles/20160919/17184435565/how-pirates-shaped-internet-as-we-know-it.shtml>

<sup>47</sup> Al menos no considerado como *trabajo* alguno.

<sup>48</sup> Breve descripción de estos métodos para el acceso de programas: <http://www.torrent-invites.com/software/25364-crack-patch-serial-keygen.html>

<sup>49</sup> “Digital audio workstation,” acceso el 7 de diciembre de 2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/Digital\\_audio\\_workstation](https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_audio_workstation)

<sup>50</sup> Descarga directa o indirecta.

<sup>51</sup> Se supera la idea de desarrollo en el momento en el que el productor asume su propia capacidad productiva, y se asume como productor, más allá de cualquier interés comercial, i.e. es autodidacta sin finalidad alguna.

---

<sup>52</sup> Franco Berardi, *La sublevación*, 43.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, 134.

<sup>54</sup> Los trabajos de manufactura y explotación enfocada al cuerpo no desaparecen en su totalidad, pero sí se ven ampliamente reducidos gracias al ingreso de aparatos y máquinas automatizadas, así como la transición de la economía hacia las finanzas.

<sup>55</sup> Franco Berardi, *La sublevación*, 51.

<sup>56</sup> Término que acuña para referir a “la forma contemporánea de capitalismo que, a diferencia del capitalismo industrial que extraía valor a partir de la explotación de la fuerza de trabajo muscular, explota las cualidades semióticas (inteligencia, sensibilidad emotividad) del ser humano.” – *Ibíd.*, 21.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, 167.

<sup>58</sup> “Bitcoin explained and made simple,” acceso el 9 de diciembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=s4g1XFU8Gto>

<sup>59</sup> “La expresión <<voluntad de poder>> indica la esencia más íntima del ser, entendido como vida y devenir, y el eterno retorno de lo idéntico es el nombre de << la aproximación más extrema posible de un mundo del devenir a un mundo del ser>>. [...] Considerada en esta dimensión metafísica, la voluntad de poder es el con-tinente del devenir, que atraviesa el círculo del eterno retorno y, al atravesarlo, lo contiene, y transforma el caos en el <<áureo círculo redondo>> del gran mediodía, de la <<hora de la sombra más corta>> en la que se anuncia el advenimiento del superhombre. Solamente en este horizonte se hace posible comprender qué es lo que Nietzsche pretende al afirmar que el arte <<es la más alta tarea del hombre, la verdadera actividad metafísica>>.” – Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, 148.

<sup>60</sup> “Desregulación de los sentidos y las palabras” – Franco Berardi, *La sublevación*, 44.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, 44 – 45.

<sup>62</sup> La vida siendo la primera de ellos, entre otros marcos relacionales (política, gramática, etc).

<sup>63</sup> *Ibíd.*, 195.

<sup>64</sup> Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, 127.

<sup>65</sup> Boris Groys, *Volverse público*, 97.

<sup>66</sup> “In the early morning hours of March 18, 1990, a pair of thieves disguised as Boston police officers entered the Isabella Stewart Gardner Museum and roamed the Museum’s galleries, stealing thirteen works of art.” – “Theft,” acceso el 31 de agosto de 2016, <http://www.gardnermuseum.org/resources/theft>

<sup>67</sup> “Sophie Calle: Last Seen,” acceso el 31 de agosto de 2016, [http://www.gardnermuseum.org/contemporary\\_art/exhibitions/past\\_exhibitions/sophie\\_calle\\_last\\_seen?filter=exhibitions:5438](http://www.gardnermuseum.org/contemporary_art/exhibitions/past_exhibitions/sophie_calle_last_seen?filter=exhibitions:5438)

<sup>68</sup> Raúl Verduzco, *Memoria y resistencia*, 24.

<sup>69</sup> Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, 13.

<sup>70</sup> Pierre Nora, “No hay que confundir memoria con historia,” entrevista por Luisa Corradini, acceso el 31 de agosto de 2016, <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora>

<sup>71</sup> *Ibíd.*

- 
- <sup>72</sup> “Parte I – Nosotros trabajadores ocupados,” acceso el 31 de agosto de 2016, [http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int\\_mda/libro/libro\\_capitulos/1.htm](http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int_mda/libro/libro_capitulos/1.htm)
- <sup>73</sup> “No fue un exceso policial,” acceso el 31 de agosto de 2016, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-223156-2013-06-27.html>
- <sup>74</sup> “Los aprestos para la ejecución,” acceso el 31 de agosto de 2016, [http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int\\_mda/libro/libro\\_capitulos/2.htm](http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int_mda/libro/libro_capitulos/2.htm)
- <sup>75</sup> Activistas, en su mayoría desempleados, cuyas manifestaciones se caracterizan por realizar cortes a la circulación. – Ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Piquetero>
- <sup>76</sup> “Con la finalidad de dar muerte a los manifestantes”, acceso el 31 de agosto de 2016, [http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int\\_mda/libro/libro\\_capitulos/3.htm](http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int_mda/libro/libro_capitulos/3.htm), - Incluye tabla de manifestantes heridos.
- <sup>77</sup> Maximiliano Cuevas, “A 13 años. Kosteki y Santillán: una masacre todavía impune,” acceso el 31 de agosto de 2016, <http://www.laizquierdadiario.com/Kosteki-y-Santillan-una-masacre-todavia-impune>
- <sup>78</sup> “No fue un exceso policial,” acceso el 31 de agosto de 2016.
- <sup>79</sup> Lucio Fernández Moores, “Duras condenas a ex policías por el crimen de Kosteki y Santillán,” acceso el 31 de agosto de 2016, <http://old.clarin.com/diario/2006/01/10/elpais/p-00315.htm>
- <sup>80</sup> Carlos E. Cué, “Macri promete acabar con los cortes de calles: “Si no se van los sacamos,”” acceso el 31 de agosto de 2016, [http://internacional.elpais.com/internacional/2016/02/18/argentina/1455811630\\_020944.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/02/18/argentina/1455811630_020944.html)
- <sup>81</sup> Ver: “Kosteki y Santillán: Una masacre todavía impune,” acceso el 31 de agosto de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=iFsh86m8-IA>
- <sup>82</sup> Término de Pierre Nora, acceso el 31 de agosto de 2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Lieux\\_de\\_M%C3%A9moire](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Lieux_de_M%C3%A9moire)
- <sup>83</sup> Ver: <http://coblabrecha.com.ar/2013/06/a-11-anos-de-la-masacre-de-avellaneda-dario-y-maxi-presentes/> - <http://www.resumenlatinoamericano.org/2015/06/26/argentina-dario-y-maxi-o-el-fuego-que-no-se-extingue/>
- <sup>84</sup> Pierre Nora, “No hay que confundir memoria con historia,” entrevista por Luisa Corradini.
- <sup>85</sup> Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, trad. Jorge Ferreiro Santana (México: FCE, 1991), 77.
- <sup>86</sup> *Ibíd.*, 78.
- <sup>87</sup> *Ibíd.*, 79.
- <sup>88</sup> *Ibíd.*, 79 – 80.
- <sup>89</sup> *Ibíd.*, 81.
- <sup>90</sup> *Ibíd.*, 80.
- <sup>91</sup> *Ibíd.*, 82.
- <sup>92</sup> *Ibíd.*, 70.
- <sup>93</sup> Ivonne Pini, “Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina,” acceso el 1 de septiembre de 2016, <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-2-la-escritura-del-arte/reformulando-relatos-historico-criticos-en-el-arte-de-america-latina/> – Paréntesis del autor

---

<sup>94</sup> Karla Jasso, “El gato siempre tiene la razón ¿o no siempre?, (Hacia una arqueología de los medios),” acceso el 1 de septiembre de 2016, [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/01/El\\_gato\\_siempre\\_tiene\\_la\\_razon.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/El_gato_siempre_tiene_la_razon.pdf)

<sup>95</sup> Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002), 39.

<sup>96</sup> Paul Ricœur, *La memoria, la historia y el olvido*, 53.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, 54 – 55.

<sup>98</sup> <<Y este dato engloba necesariamente un momento de negatividad: la retención no es la impresión; la continuidad no es el comienzo; en este sentido, consiste en un “no-ahora”: “pasado y ahora se excluyen”>> – *Ibíd.*, 56.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, 56.

<sup>100</sup> Ricœur habla de la posibilidad de reintegrar el recuerdo secundario a una especie de recuerdo primario en retención en el momento en el que se reproduce el recuerdo secundario, a través de un objeto temporal, en el ahora, por ejemplo: “Esta canción me recuerda al día que te conocí.”

<sup>101</sup> Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, 56.

<sup>102</sup> “Both modalities join side-by-side and operate in unison, rather than neutralizing each other or alternating. That is, in one and the same event we gave the paradoxical coexistence of the real and the possible.” – Paolo Virno, *Déjà vu and the end of history*, trad. David Broder (London: Verso, 2015), 14.

<sup>103</sup> “Is the potential of its own act, of itself qua act (and not an act due to result from it); and, conversely, this is the act of its own potential, of itself qua potential (and not of some prior potential).” – *Ibíd.*

<sup>104</sup> *Ibíd.*, 31.

<sup>105</sup> “ “False recognition” is, in a word, *false*. Everyday experience seems to reiterate a past, already lives experience with philological scruple. It only *seems* to do so, however: the previous event, despite having risen to the rank of an archetype, has in fact never taken place... History is stopped in its tracks, as our faculties are reduced to a script to which we must conform down to the last detail – a jumble of performances that must be reiterated *ad infinitum*. We become epigones or spectators, but *epigones or spectators of our very own potential-to-be*.” – *Ibíd.*, 32.

<sup>106</sup> *Ibíd.*, 25.

<sup>107</sup> Se recomienda ver el capítulo *Total Rickall* de la serie *Rick and Morty* para comprender más fácilmente la noción de déjà vu y falso reconocimiento.

<sup>108</sup> El objeto de retención (el momento presente incrustado en el pasado), no se puede llevar a la presencia con las mismas condiciones de la presencia originaria.

<sup>109</sup> Ver, Paul Ricœur, *La memoria, la historia y el olvido*, 77-78.

<sup>110</sup> Pablo Oyarzún, *La cifra de los estético: historia y categorías del arte latinoamericano*,

<sup>111</sup> Marcelo Expósito, frases de *No reconciliados* (video), acceso el 28 de febrero de 2017, <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=802>.

<sup>112</sup> Si no es que incluso como condición global, sin embargo, esto debe ser analizado detenidamente para evitar generalizaciones.

<sup>113</sup> Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, 171.

<sup>114</sup> *Ibíd.*, 172 – 173.

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*, 174.

<sup>116</sup> Groys, *Volverse público*, 167.

<sup>117</sup> Paul Ricœur, *La memoria, la historia y el olvido*, 99-100.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, 100.

<sup>119</sup> *Ibíd.*

<sup>120</sup> *Ibíd.*, 106.

<sup>121</sup> “El título de este libro alude a la memoria como trabajo. ¿Por qué hablar de *trabajos* de la memoria? El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica <<trabajo>> es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social.” – Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 14.

<sup>122</sup> Paul Ricœur, *La memoria, la historia y el olvido*, 101.

<sup>123</sup> Slavoj Žižek, *Acontecimiento*, trad. Raquel Vicedo (México: Sexto Piso, 2016) 34.

<sup>124</sup> Paolo Virno, *Déjà vu and the end of history*, 49. – Esta ofuscación se da a partir de la negación de la división del presente en percepción y memoria, como observábamos previamente, a través del *déjà vu* (falso reconocimiento, anacronismo real).

<sup>125</sup> “...only the excess of antiquarian history causes irreparable damage [...] Antiquarian historiography lovingly tends to the ‘once upon a time’ evoked by the false recognition. But, we should repeat, here ‘historiography’ must not be taken to mean a specialist knowledge, but rather a widespread and even banalised existential attitude.” – *Ibíd.*, 52.

<sup>126</sup> The systematic development of an antiquarian sensibility with regard to the *hic et nunc* being lived at any given moment. – *Ibíd.*, 53.

<sup>127</sup> “The antiquarian history of the present, or modernariat, is wholly at one with the *society of the spectacle*. In turn, we could say that the society of the spectacle is the modernariat raised to de *n*th degree. The ‘blind mania to collect’ of our time understands the present day as a sort of ‘world’s fair.’” – *Ibíd.*, 54.

<sup>128</sup> Agamben, *El hombre sin contenido*, 167.

<sup>129</sup> *Ibíd.*, 169 – 170.

<sup>130</sup> Paolo Virno, *Déjà vu and the end of history*, 55.

<sup>131</sup> Esta idea ha rondado mi cabeza, previa a la investigación, en forma de videoinstalación. La motivación se remonta al desfase o *lag* que se percibe al jugar videojuegos en línea.

<sup>132</sup> Un ejemplo contemporáneo se puede observar en el capítulo *The Entire History of You* de la serie inglesa *Black Mirror*.

<sup>133</sup> “imagine the most extreme example, a human being who does not possess the power to forget.” – Paolo Virno, *Déjà vu and the end of history*, 52.

<sup>134</sup> Agamben, *El hombre sin contenido*, 171.

<sup>135</sup> *Ibíd.*, 172.

<sup>136</sup> *Ibíd.*, 174 – 176.

---

<sup>137</sup> *Ibíd.*, 176 – 177.

<sup>138</sup> En el Renacimiento se origina la figura del artista *genio*, a quien se le alaba y enaltece su capacidad técnica y cualidades creativas en la producción de obra que se considera artística.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, 177 – 178.

<sup>140</sup> “The efforts of the art authorities to direct art along the path of common sense annulled creation. And with the most talented people, real form is distortion. Distortion was driven by the most talented to the point of disappearance, but it did not go outside the bounds of zero. But I have transformed myself in the zero of form and through zero have reached creation, that is, suprematism, the new painterly realism — nonobjective creation. Suprematism is the beginning of a new culture: the savage is conquered like the ape. There is no longer love of little nooks, there is no longer love for which the truth of art was betrayed. The square is not a subconscious form. It is the creation of intuitive reason. The face of the new art. The square is a living, regal infant. The first step of pure creation in art. Before it there were naive distortions and copies of nature.” – Kazimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism,” acceso el 27 de febrero de 2017, [https://monoskop.org/images/b/bc/Malevich\\_Kazimir\\_1915\\_1976\\_From\\_Cubism\\_and\\_Futurism\\_to\\_Suprematism.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Malevich_Kazimir_1915_1976_From_Cubism_and_Futurism_to_Suprematism.pdf)

<sup>141</sup> Boris Groys, *Volverse público*, 174 – 175.

<sup>142</sup> *Ibíd.*

<sup>143</sup> *Ibíd.*, 176.

<sup>144</sup> “You go into raptures over a picture's composition, but in fact, composition is the death sentence for a figure condemned by the artist to an eternal pose. Your rapture is the confirmation of this sentence. [...] Idealism and the demands of aesthetic sense are the instruments of torture. The idealization of the human form is the mortification of the many lines of living muscle. Aestheticism is the garbage of intuitive feeling. You all wish to see pieces of living nature on the hooks of your walls. Just as Nero admired the torn bodies of people and animals from the zoological garden. I say to all: Abandon love, abandon aestheticism, abandon the baggage of wisdom, for in the new culture, your wisdom is ridiculous and insignificant. I have untied the knots of wisdom and liberated the consciousness of color! Hurry up and shed the hardened skin of centuries, so that you can catch up with us more easily. I have overcome the impossible and made gulfs with my breath. You are caught in the nets of the horizon, like fish! We, suprematists, throw open the way to you. Hurry! For tomorrow you will not recognize us.” – Kazimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism.”

<sup>145</sup> Slavoj Žižek, *Acontecimiento*, 34.

<sup>146</sup> Agamben, 182.

<sup>147</sup> Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, trad. Juan Luis Vernal (Madrid: Editorial Tecnos, 2016), 156 – 157.

<sup>148</sup> Herbert Marcuse, *La dimensión estética*, 99.

<sup>149</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, 106.

<sup>150</sup> En oposición al comentario de Híjar: “Contra la ley de valor, la dimensión estética.” – Alberto Híjar, *La praxis estética. Dimensión estética libertaria* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013), 50.

<sup>151</sup> En la post-política el conflicto entre las visiones ideológicas globales, encarnadas por los distintos partidos que compiten por el poder, queda sustituido por la colaboración entre los tecnócratas ilustrados (economistas, expertos en opinión pública...) y los liberales multiculturalistas: mediante la negociación de los intereses se alcanza un acuerdo que adquiere la forma del consenso más o menos



---

universal. De esta manera, la post-política subraya la necesidad de abandonar las viejas divisiones ideológicas y de resolver las nuevas problemáticas con ayuda de la necesaria competencia del experto y deliberando libremente tomando en cuenta las peticiones y exigencias puntuales de la gente.

Lo que el New Labour (o, en su día, la política de Clinton) tiene de radical, es su radical abandono de las "viejas divisiones ideológicas"; abandono a menudo expresado con una paráfrasis del conocido lema de Deng Xiaoping de los años sesenta: "Poco importa si el gato es blanco o pardo, con tal de que cace ratones". En este sentido, los promotores del New Labour suelen subrayar la pertinencia de prescindir de los prejuicios y aplicar las buenas ideas, vengan de donde vengan (ideológicamente). Pero, ¿cuáles son esas "buenas ideas"? La respuesta es obvia: las que funcionan. Estamos ante el foso que separa el verdadero acto político de la "gestión de las cuestiones sociales dentro del marco de las actuales relaciones sociopolíticas": el verdadero acto político (la intervención) no es simplemente cualquier cosa que funcione en el contexto de las relaciones existentes, sino precisamente aquello que modifica el contexto que determine el funcionamiento de las cosas. Sostener que las buenas ideas son "las que funcionan" significa aceptar de antemano la constelación (el capitalismo global) que establece qué puede funcionar (por ejemplo, gastar demasiado en educación o sanidad "no funciona", porque se entorpecen las condiciones de la ganancia capitalista). Todo esto puede expresarse recurriendo a la conocida definición de la política como "arte de lo posible": la verdadera política es exactamente lo contrario: es el arte de lo imposible, es cambiar los parámetros de lo que se considera "posible" en la constelación existente en el momento. – Slavoj Žižek, *En defensa de la intolerancia*, 32 – 33.

<sup>152</sup> Irmgard Emmelhainz, "El arte y el giro cultural, ¿Adiós al arte comprometido y autónomo?," acceso el 21 de febrero de 2017, <http://artecontempo.blogspot.com/2013/05/el-arte-y-el-giro-cultural-adios-al.html>

<sup>153</sup> Natalia Taccetta, "Aproximaciones al hacer del hombre desde la perspectiva de Giorgio Agamben: la deriva de Guy Debord," acceso el 21 de febrero de 2017, <http://www.paralaje.cl/wp-content/uploads/2014/10/08-02-TACCETTA-DOSSIER-210-696-1-PB.pdf>

<sup>154</sup> Tom McDonough, *Pierre Huyghe: The Third Memory*, in *Memory*, ed. Ian Farr, 129

<sup>155</sup> "What we witness in *The Third Memory*, then, is not one subject's reassertion of control over his gestures and deeds', not the revenge of 'reality' on the 'fictions' of spectacle culture. It is, rather, the ever-increasing conscription of the subject by the mechanisms of that culture, the culmination of over a half century of efforts to colonize everyday life down to its most minute aspects" – *Ibid.*, 130.

<sup>156</sup> "it is never about referencing or deconstructing a film or the nature of Hollywood. I am speaking about the story of a man and about representation. It is about how you create an image and have that image represent you." *Ibid.*, 131.

<sup>157</sup> "A standard way of relating politics to art assumes that art represents political issues in one way or another. But there is a much more interesting perspective: the politics of the field of art as a place of work. Simply look at what it does—not what it shows." – Hito Steyerl, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy," acceso el 21 de febrero de 2017, <http://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>

<sup>158</sup> En referencia al libro de Franco Berardi, *La sublevación*.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Traducido por Eduardo Margareto Kohrmann. Barcelona: Ediciones Àltera, 2005.
- . *Estado de excepción*. Traducido por Ivana Costa Flavia Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004.
- . *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: Pre-textos, 2006.
- Berardi, Franco. *La sublevación*. Traducido por Eugenio Tisselli. México, D.F.: Surplus Ediciones, 2014.
- Bergson, Henri, *Matter and Memory*, Traducido por Nancy Margaret Paul y W. Scott Palmer. Great Britain: The Riverside Press Limited, 1929.
- Bourriaud, Nicolas. *The exform*. Traducido por Erik Butler. Brooklyn, NY: Verso, 2016.
- Žižek, Slavoj. *Acontecimiento*. Traducido por Raquel Vicedo. México, D.F.: Editorial Sexto Piso, 2016.
- . *En defensa de la intolerancia*. Traducido por Antonio José Antón Fernández Javier Eraso Ceballos. Madrid: Ediciones sequitur, 2008.
- Farr, Ian, ed. *Memory*. London: Whitechapel Gallery, 2012.
- Flusser, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. Traducido por Fernando Zamora Aguilar. México, D.F.: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.
- Foncuberta, Joan. *Estética fotográfica*. Edited by Joan Foncuberta. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- Garza, Raúl Carlos Verdusco. *Memoria y resistencia: representaciones de la subjetividad en la novela latinoamericana de fin de siglo*. México, D.F.: Bonilla Artigas Editores, 2014.
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Traducido por Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*. Traducido por Jorge Ferreiro Santana. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Hijar Serrano, Alberto. *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- Lorey, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traducido por Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducido por Antonio Elorza. Barcelona: Editorial Planeta, 2014.
- . *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Traducido por José-Francisco Yvars. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Traducido por Juan Luis Vermal. Madrid: Editorial Tecnos, 2016.
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, y el olvido*. Traducido por Agustín Neira Calvo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Virno, Paolo. *Déjà vu and the end of history*. Traducido por David Broder. London: Verso, 2015.

- “Estrategia digital.” Acceso el 3 de marzo de 2016.  
<http://cdn.mexicodigital.gob.mx/EstrategiaDigital.pdf>
- “Geo-blocking.” Acceso el 3 de marzo de 2017. <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/geo-blocking-digital-single-market>
- “Historical yearly trends in the usage of content languages for websites.” Acceso el 3 de marzo de 2017. [https://w3techs.com/technologies/history\\_overview/content\\_language/ms/y](https://w3techs.com/technologies/history_overview/content_language/ms/y)
- “How to use a Crack/Patch/Serial/Keygen.” Acceso el 3 de marzo de 2017.  
<http://web.archive.org/web/20160809213614/http://www.torrent-invites.com/software/25364-crack-patch-serial-keygen.html>
- “Internet statement adopted.” Acceso el 28 de febrero de 2017.  
[https://www.article19.org/data/files/Internet\\_Statement\\_Adopted.pdf](https://www.article19.org/data/files/Internet_Statement_Adopted.pdf)
- “Internet world users by language.” Acceso el 3 de marzo de 2017.  
<http://www.internetworldstats.com/stats7.htm>
- “Kosteki y Santillán: Una masacre todavía impune.” Acceso el 31 de agosto de 2016,  
<https://www.youtube.com/watch?v=iFsh86m8-IA>
- “Los aprestos para la ejecución.” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
[http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int\\_mda/libro/libro\\_capitulos/2.htm](http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int_mda/libro/libro_capitulos/2.htm)
- “No fue un exceso policial.” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-223156-2013-06-27.html>
- “Parte I – Nosotros trabajadores ocupados,” acceso el 31 de agosto de 2016,  
[http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int\\_mda/libro/libro\\_capitulos/1.htm](http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int_mda/libro/libro_capitulos/1.htm)
- “Sophie Calle: Last Seen” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
[http://www.gardnermuseum.org/contemporary\\_art/exhibitions/past\\_exhibitions/sophie\\_calle\\_last\\_seen?filter=exhibitions:5438](http://www.gardnermuseum.org/contemporary_art/exhibitions/past_exhibitions/sophie_calle_last_seen?filter=exhibitions:5438)
- “Cross-platform” Acceso el 31 de agosto de 2016. <https://en.wikipedia.org/wiki/Cross-platform>
- “Digital audio workstation.” Acceso el 7 de diciembre de 2016.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Digital\\_audio\\_workstation](https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_audio_workstation)
- “Geoblocking.” Acceso el 3 de marzo de 2017. <https://en.wikipedia.org/wiki/Geo-blocking>
- “High-level programming language” Acceso el 16 de febrero de 2017.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/High-level\\_programming\\_language](https://en.wikipedia.org/wiki/High-level_programming_language)
- “Les Lieux de Mémoire” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Lieux\\_de\\_M%C3%A9moire](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Lieux_de_M%C3%A9moire)
- “Piquetero” Acceso el 3 de marzo de 2017. Ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Piquetero>
- “Scrolling” Acceso el 31 de agosto de 2016. <https://en.wikipedia.org/wiki/Scrolling>
- “Transmission Control Protocol” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Transmission\\_Control\\_Protocol](https://en.wikipedia.org/wiki/Transmission_Control_Protocol)
- “Unicode” Acceso el 3 de marzo de 2017. <https://en.wikipedia.org/wiki/Unicode>.

- Lucio Fernández Moores. "Duras condenas a ex policías por el crimen de Kosteki y Santillán." Acceso el 31 de agosto de 2016. <http://old.clarin.com/diario/2006/01/10/elpais/p-00315.htm>
- Marcelo Expósito. "No reconciliados." Acceso el 28 de febrero de 2017. <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=802>
- Matt Mc Farland. "What happened when a professor built a chatbot to be his teaching assistant." Acceso el 19 de octubre de 2016. <https://www.washingtonpost.com/news/innovations/wp/2016/05/11/this-professor-stunned-his-students-when-he-revealed-the-secret-identity-of-his-teaching-assistant/>
- Maximiliano Cuevas. "A 13 años. Kosteki y Santillán: una masacre todavía impune." Acceso el 31 de agosto de 2016. <http://www.laizquierdadiario.com/Kosteki-y-Santillan-una-masacre-todavia-impune>
- Microsoft. "Microsoft HoloLens." Acceso el 3 de marzo de 2017. <https://www.microsoft.com/microsoft-hololens/en-us>
- Mike Wehner. "How to cheat at Pokémon Go and catch any Pokémon you want without leaving your couch." Acceso el 3 de marzo de 2017. <http://www.dailydot.com/debug/how-to-cheat-pokemon-go-gps/>
- Moog Music. "A Conversation with Bob Moog: Analog vs. Digital Sound Generation." Acceso el 3 de marzo de 2017. <https://www.moogmusic.com/legacy/conversation-bob-moog-analog-vs-digital-sound-generation>
- Natalia Taccetta. "Aproximaciones al hacer del hombre desde la perspectiva de Giorgio Agamben: la deriva de Guy Debord." Acceso el 21 de febrero de 2017. <http://www.paralaje.cl/wp-content/uploads/2014/10/08-02-TACSETTA-DOSSIER-210-696-1-PB.pdf>
- Pierre Nora. "No hay que confundir memoria con historia." Entrevista por Luisa Corradini. Acceso el 31 de agosto de 2016. <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora>
- Sasha Moss. "How pirates shaped the internet as we know it," acceso el 21 de febrero de 2017, <https://www.techdirt.com/articles/20160919/17184435565/how-pirates-shaped-internet-as-we-know-it.shtml>
- Slavoj Žižek. "Ideología. Un mapa de la cuestión, (Introducción. Fragmento)." Acceso el 24 de septiembre de 2016. [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/zizec01.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/zizec01.pdf)
- Seth Price. "Dispersion, (2002)" Acceso el 3 de marzo de 2017. <http://www.distributedhistory.com/Disperzone.html>
- "A 11 años de la Masacre de Avellaneda: Dario y Maxi presents!" Acceso el 3 de marzo de 2017. <http://coblalbrecha.com.ar/2013/06/a-11-anos-de-la-masacre-de-avellaneda-dario-y-maxi-presentes/>
- "Argentina: Darío y Maxi o el fuego que no se extingue." Acceso el 3 de marzo de 2017. <http://www.resumenlatinoamericano.org/2015/06/26/argentina-dario-y-maxi-o-el-fuego-que-no-se-extingue/>
- "Bitcoin explained and made simple." Acceso el 9 de diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=s4g1XFU8Gto>
- "Blocking brute force attacks" Acceso el 31 de agosto de 2016. [http://www.cs.virginia.edu/~csadmin/gen\\_support/brute\\_force.php](http://www.cs.virginia.edu/~csadmin/gen_support/brute_force.php)
- "Con la finalidad de dar muerte a los manifestantes". Acceso el 31 de agosto de 2016. [http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int\\_mda/libro/libro\\_capitulos/3.htm](http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int_mda/libro/libro_capitulos/3.htm)
- "Difference between Refresh Rates 60Hz, 120Hz and 240Hz on your LED/LCD TV." Acceso el 3 de marzo de 2017. <http://theydiffer.com/difference-between-refresh-rates-60hz-120hz-and-240hz-on-your-ledlcd-tv/>

- “Estrategia digital.” Acceso el 3 de marzo de 2016.  
<http://cdn.mexicodigital.gob.mx/EstrategiaDigital.pdf>
- “Geo-blocking.” Acceso el 3 de marzo de 2017. <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/geo-blocking-digital-single-market>
- “Historical yearly trends in the usage of content languages for websites.” Acceso el 3 de marzo de 2017. [https://w3techs.com/technologies/history\\_overview/content\\_language/ms/y](https://w3techs.com/technologies/history_overview/content_language/ms/y)
- “How to use a Crack/Patch/Serial/Keygen.” Acceso el 3 de marzo de 2017.  
<http://web.archive.org/web/20160809213614/http://www.torrent-invites.com/software/25364-crack-patch-serial-keygen.html>
- “Internet statement adopted.” Acceso el 28 de febrero de 2017.  
[https://www.article19.org/data/files/Internet\\_Statement\\_Adopted.pdf](https://www.article19.org/data/files/Internet_Statement_Adopted.pdf)
- “Internet world users by language.” Acceso el 3 de marzo de 2017.  
<http://www.internetworldstats.com/stats7.htm>
- “Kosteki y Santillán: Una masacre todavía impune.” Acceso el 31 de agosto de 2016,  
<https://www.youtube.com/watch?v=iFsh86m8-lA>
- “Los aprestos para la ejecución.” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
[http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int\\_mda/libro/libro\\_capitulos/2.htm](http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int_mda/libro/libro_capitulos/2.htm)
- “No fue un exceso policial.” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-223156-2013-06-27.html>
- “Parte I – Nosotros trabajadores ocupados,” acceso el 31 de agosto de 2016,  
[http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int\\_mda/libro/libro\\_capitulos/1.htm](http://www.inventati.org/mtdenelfrente/masacredeavellaneda/int_mda/libro/libro_capitulos/1.htm)
- “Sophie Calle: Last Seen” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
[http://www.gardnermuseum.org/contemporary\\_art/exhibitions/past\\_exhibitions/sophie\\_calle\\_last\\_seen?filter=exhibitions:5438](http://www.gardnermuseum.org/contemporary_art/exhibitions/past_exhibitions/sophie_calle_last_seen?filter=exhibitions:5438)
- “Cross-platform” Acceso el 31 de agosto de 2016. <https://en.wikipedia.org/wiki/Cross-platform>
- “Digital audio workstation.” Acceso el 7 de diciembre de 2016.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Digital\\_audio\\_workstation](https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_audio_workstation)
- “Geoblocking.” Acceso el 3 de marzo de 2017. <https://en.wikipedia.org/wiki/Geo-blocking>
- “High-level programming language” Acceso el 16 de febrero de 2017.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/High-level\\_programming\\_language](https://en.wikipedia.org/wiki/High-level_programming_language)
- “Les Lieux de Mémoire” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Lieux\\_de\\_M%C3%A9moire](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Lieux_de_M%C3%A9moire)
- “Piquetero” Acceso el 3 de marzo de 2017. Ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Piquetero>
- “Scrolling” Acceso el 31 de agosto de 2016. <https://en.wikipedia.org/wiki/Scrolling>
- “Transmission Control Protocol” Acceso el 31 de agosto de 2016.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Transmission\\_Control\\_Protocol](https://en.wikipedia.org/wiki/Transmission_Control_Protocol)
- “Unicode” Acceso el 3 de marzo de 2017. <https://en.wikipedia.org/wiki/Unicode>.

## Referencias visuales

- 1-. Mladen Stilinović, *Artist at work*, 1978. – página 7.
- 2-. Mladen Stilinović, *An Artist Who Cannot Speak English is No Artist*, 1992. – página 44.
- 3-. Sophie Calle, *Last seen... (Degas, drawings)*, 1991. – página 90.
- 4-. <http://enelsubte.com/wp-content/uploads/2015/06/estaciondarioymaxi.jpg> – página 94.
- 5-. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. – página 107.
- 6-. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514. – página 109.
- 7-. Kazimir Malevich, *Cuadrado Negro*, 1915. – página 111.
- 8-. Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999. (Imagen del video) – página 118.
- 9-. Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999. (Imagen del video) – página 119.
- 10-. Francis Alÿs, *The Loop*, 1997. – página 123.

Este conjunto de textos se presenta completamente libre de derechos de autor y restricciones de uso.

Se sugiere al lector copiar, reproducir, plagiar, romper, quemar, compartir, regalar, vender, comer, devolver, rehacer, desechar, etc., este texto sin necesidad de citar o referir al texto original o autor; esto sin persecución ni sanción de ninguna índole.

Cualquier prohibición posterior a la primer conformación del archivo digital con esta leyenda es inválida (14 de septiembre de 2017).