

La pregunta por la técnica en el arte

Resumen

Se pretende mostrar que en ciertas manifestaciones artísticas es posible encontrar concepciones de la técnica que anticipan a la reflexión teórica y, además, que en el trasfondo de estas experiencias estéticas se encuentra la incertidumbre sobre la propia condición humana. Nos ocupamos de tres aspectos de la visión sobre la técnica que oscila entre enfoques deshumanizadores y rehumanizadores: del autómatas en las obras de terror de la modernidad romántica, pasando por las visiones positivas de la técnica de la primera mitad del siglo XX, en el futurismo y el constructivismo productivista o en la literatura de Marcel Proust, hasta la inestabilidad en cuanto a los criterios de distinción entre lo artístico, lo técnico, lo humano presente en manifestaciones artísticas contemporáneas.

Palabras clave

Técnica; arte; deshumanización; rehumanización

Las ideas expuestas en este trabajo se sustentan sobre la hipótesis de que el arte aporta un saber ficcional; de allí que, aun sin proponérselo, suponga un tipo de exploración sobre el mundo. Las expresiones artísticas no se limitan a documentar tensiones que ocurren en otros campos, sino que son también uno de los escenarios donde esas tensiones se despliegan. Sin embargo, el saber que la ficción artística puede proporcionar nunca es traducible totalmente a otro lenguaje; es decir, el intento de exponer ese conocimiento en términos no ficcionales de algún modo opera una reducción. En este marco, el propósito del trabajo es, por una parte, mostrar cómo ciertas obras manifiestan las variaciones en la concepción de la técnica, anticipando en muchos casos a la reflexión teórica; y, por otra, que en el trasfondo de estos procesos se encuentra la incertidumbre sobre la propia condición humana.

Sin pretender agotar la cuestión, nos ocuparemos de tres aspectos de la visión sobre la técnica que oscila entre los enfoques deshumanizadores y rehumanizadores. Primero veremos algunas obras de la modernidad romántica, donde puede apreciarse que la concepción de la técnica tiende a desplazarse desde la perspectiva proveniente de los griegos —que la entiende como un saber hacer propiamente humano— hacia una visión que la considera como fuente de lo inhumano y que ubica al arte como lo opuesto a esa deshumanización técnica. Podrá advertirse aquí que la perspectiva ficcional del terror romántico del siglo XIX, que presenta una visión de la técnica como máquina o mecanización y como amenaza de lo humano, funciona como una suerte de horizonte común para numerosas obras y reflexiones teóricas de diverso signo sobre la técnica, entre las cuales se pueden incluir tanto las de Heidegger como las de Adorno.

En segundo lugar trataremos otra serie de obras donde se mantiene una perspectiva sobre la técnica como posibilidad de progreso o fuente de experiencias. Y tercero, a través de algunas obras contemporáneas, mostraremos que en nuestra época de desarrollo cibernético e informático, el arte —que atraviesa un momento de desdefinición y borramiento de fronteras— sugiere un nuevo desplazamiento que se caracterizaría básicamente por la aceptación de la indistinción entre lo humano y lo técnico. Al mismo tiempo, y a partir de esta última variación, parece resurgir fuertemente el interrogante sobre la condición humana.

La figura del autómatas y el terror romántico

El *Frankenstein* de Mary Shelley y *El hombre de arena* de Hoffman, ambas publicadas entre 1817 y 1818, son sin dudas dos de las obras más influyentes de la literatura romántica de terror del siglo XIX. *Frankenstein*, subtitulada “El moderno Prometeo”, está planteada como una relectura del mito griego. En efecto, en sus diferentes versiones —la *Teogonía* de Hesíodo, el *Prometeo desencadenado* de Esquilo y el *Protágoras* de Platón— este mito muestra que la técnica, un regalo de Prometeo al hombre, constituye un saber que diferencia al humano del resto de los animales terrenales, a la vez que lo compensa de sus debilidades biológicas. Por su parte, el *Frankenstein* de Mary Shelley pretende crear un ser vivo a partir de fragmentos de cadáveres diseccionados, pero aquí el Prometeo moderno no es castigado por los dioses, como el del mito, sino por su propia creación; en cuanto a “El hombre de arena” de Hoffman, publicado en *Cuentos nocturnos*, narra el enamoramiento de Nathaniel por Olimpia, ignorando que se trata de una muñeca, para luego, cuando finalmente lo descubre, caer en la locura y la muerte. Innumerables obras de diversos géneros y épocas se convierten en variaciones o relecturas de esas historias: desde la ópera *Los cuentos de Hoffman* de Offenbach a *Blade Runner* de Ridley Scott, y desde *El*

Doctor Frankenstein de James Whale a *El joven manos de tijera* de Tim Burton o *La invención de Hugo Cabret* de Martin Scorsese.

Los autómatas son una fantasía recurrente a lo largo de la historia. Desde la antigüedad encontramos figuras mitológicas o narraciones y relatos de máquinas que imitan en funciones y en apariencia a seres animados. Con aspecto animal o humano, aves, leones o elefantes mecánicos, estatuas con movimientos, cabezas parlantes, aparecen como fuentes de entretenimiento, como señales de poder o como pruebas de ingenio. De manera que gran parte de la relación entre el hombre y la técnica parece poder contarse a través de la figura de los autómatas. Pero esta prolifera y resulta culturalmente muy significativa a partir de los siglos XVIII y XIX, cuando a la par del perfeccionamiento en su construcción, aparece como pieza central de diversas obras artísticas como las mencionadas (*Frankenstein* o *El hombre de arena*).

Estas obras adquieren un matiz decididamente terrorífico que puede vincularse con el auge de las concepciones mecanicistas de la naturaleza, pero también con la transformación de las condiciones de vida en la sociedad capitalista y con las nuevas exigencias en sus modos de producción. En efecto, los sistemas industriales progresivamente emplean a un enorme número de personas que deben adecuarse a los requerimientos físicos e intelectuales de las máquinas. Como sabemos, Marx interpretó esta relación en términos de alienación.

El terror romántico parece entonces ligarse a una experiencia crucial de la modernidad que consiste en el tipo de impacto y las características que la técnica adquiere; esto es, el desarrollo de las máquinas y la extensión de la maquinización a todas las esferas de la existencia. Aquí entran en juego, por lo tanto, las diferencias fundamentales entre la herramienta y la máquina: la máquina se diferencia de un útil en que funciona independientemente de la mano humana. No necesita al humano más que en la periferia de su exis-

tencia, pero ya no puede ser definida por su relación con un movimiento corporal, como lo es un martillo, una espada o un arado. Un motor o la máquina de vapor podrían ser operados por otras máquinas sin necesidad de exigir el cuidado humano. La máquina se enajena del cuerpo humano, constituyéndose en un complejo de funciones autosostenido (Cf. Broncano, 2007, pp. 27-28).

Esta suerte de autonomía de lo mecánico suscita una serie de sentimientos específicos que se manifiestan en las ficciones artísticas y que Freud detecta y estudia en 1919 en su análisis de *El hombre de arena* de Hoffman y su recreación en la ópera de Offenbach. Freud encuentra en estas obras ejemplos de todo un espectro de emociones presentes tanto en la producción como en la recepción artística. Estas emociones, hasta la época poco consideradas por la reflexión estética, son lo aterrador, lo desconcertante, lo angustiante y en especial lo siniestro u ominoso, “*Das Unheimliche*”, que es el título de su texto. La muñeca Olimpia despierta el sentimiento de lo siniestro pues, sostiene Freud (1919/2009), hay allí algo reprimido que retorna, no algo nuevo o ajeno, sino algo familiar a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de represión. La angustia se vincula con esa oscilación entre lo familiar y lo siniestro, así como con la aparición de lo doble fantasmal. La muñeca, si bien no es el motivo central en el estudio de lo ominoso, nos reconduce a un animismo primitivo, que se caracteriza por llenar el universo con espíritus humanos, bajo lo cual late la relación con la presencia de dobles, con la muerte y los espíritus de los muertos. “Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo (...) contienen algo enormemente ominoso, en particular cuando se les atribuye todavía (...) una actividad autónoma” (Freud, 1919/2009, p. 243). De modo que la mecanización técnica suscita lo siniestro en cuanto retorno de lo reprimido en el proceso mismo de racionalización que da lugar al despliegue de la técnica.

Según Sebald (2007), quien indaga las huellas contemporáneas del terror romántico, la figura del do-

ble surgió en el romanticismo como algo excepcional y espectral ligado al temor a los primeros aparatos mecánicos, en particular a la técnica de la copia fotográfica basada en el principio de la duplicación absolutamente fiel al modelo. Como se constataba que la copia persistía aun cuando lo copiado había desaparecido, era fácil sospechar que lo copiado, el hombre y la naturaleza, tenía menor grado de realidad que la copia, que esta dejaba sin contenido al original, lo mismo que se dice que quien encuentra a su doble se siente aniquilado.

Es posible pensar entonces que en el terror artístico ante los autómatas ficcionales se cifra la angustia ante la técnica, entendida como autonomía de las máquinas respecto de lo humano; la técnica como duplicación y subordinación de lo humano a lo mecánico. Este esquema de interpretación estará en la base de gran parte de los intentos de comprensión de la técnica a partir de la modernidad, que se profundizará luego de las guerras mundiales que resultaron confirmaciones de ese terror.

Por mencionar los casos más conocidos, en la década de 1950 se publica *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, que muestra una visión horrorosa de una sociedad regida por la técnica. En 1951 Gunther Anders da a conocer su ensayo sobre Kafka, *Kafka, pro y contra*, donde interpreta su obra como “realista”, pues con su lógica del absurdo parece exponer una metafísica de la técnica en cuyo contexto, dice, el ser del hombre consiste en un quedarse-afuera, un “no-ser-admitido-en-el-mundo” (Anders, 2007, p. 150). Más adelante Sebald interpreta a Kafka de modo similar:

en las obras de Kafka se encuentra por todas partes indicios de que sentía un vago horror ante las incipientes mutaciones de la humanidad al comenzar la era de la reproducción técnica, en las que sin duda veía el fin del individuo autónomo formado por la cultura burguesa. La libertad de movimiento de los héroes de sus relatos y novelas, ya escasa en su origen, sigue reduciéndose continuamente en el desarrollo de la trama,

mientras que, por otra parte, se extienden los personajes que cobran vida por una inescrutable serie de leyes, como los emisarios del tribunal, los dos ayudantes idiotas y los tres inquilinos de *La metamorfosis*, órganos ejecutivos y cargos cuya naturaleza amoral y puramente funcional se adapta evidentemente mejor a las nuevas circunstancias. (Sebald, 2007, p. 179)

Por su parte, en el año 1953 Heidegger pronuncia su conferencia “La pregunta por la técnica”, en la cual también toma distancia de una concepción de la técnica como herramienta, como útil, para entenderla como *Gestell*; es decir, como engranaje o conjunto de dispositivos, como sistema de organización total en el que todo está dispuesto y organizado. La técnica es, pensada filosófica y originariamente, una consecuencia del olvido del ser, un modo de manifestar, descubrir e interpretar la realidad, regido por la calculabilidad, utilidad y rendimiento (1953/1958, pp. 62-63). Ya en *Introducción a la metafísica* de 1938 consideraba que, metafísicamente vistos, Rusia y EE. UU. significaban la misma furia de la técnica desencadenada. También vinculaba el concepto de cultura al despliegue de la técnica que transforma el espíritu en inteligencia, concebida esta como mera capacidad de calcular, reflexionar, organizar; aquí el espíritu se convierte en instrumento puesto al servicio de otra cosa y “el mundo espiritual se torna cultura”(1938/1969, pp. 83-88).

En un sentido no muy lejano al de Heidegger, y más allá de sus profundas diferencias teóricas y políticas, en Adorno también la cuestión de la técnica debe entenderse como la manifestación de un modo de racionalidad mecanizado. Una razón que funciona como órgano de dominio que pretende subsumir la totalidad de la realidad a un sistema que ordena y clasifica. Esta racionalidad regida por el principio de identidad, mediante procesos de abstracción y reducción aniquila toda singularidad y diferencia. Como en Heidegger, en Adorno también la cultura —o más bien la industria cultural— es expresión de esa racionalidad instrumental (Horkheimer, Adorno, 1944/1987).

La técnica como instrumento óptico

En otras obras y corrientes artísticas se advierten visiones positivas y en ese sentido afines a la perspectiva griega de la técnica como un don humano. Ejemplo de ello son, en la primera mitad del siglo XX, corrientes como el futurismo y el constructivismo productivista, estos últimos ligados a la temprana vanguardia soviética. En la primera década del siglo XX, Wassily Kandinsky formula el tratado “De lo espiritual en el arte”, en el que plantea y desarrolla la abstracción como la expresión más profunda y espiritual de la materia artística. Malevich exhibe por primera vez *El cuadrado negro*, una obra que abre un nuevo camino en el arte a través de una innovadora forma de abstracción —el suprematismo—. En ese contexto, el constructivismo, corriente que la proscripción y los años de “realismo socialista” mantuvieron semiolvidada, conjugaba arquitectura, escultura y diseño industrial. Hacían hincapié en lo abstracto, pero, opuestos al arte por el arte que consideraban propio del arte burgués, producían obras siempre en relación con la industria y la técnica, y con un ideal de transformación social a partir del desarrollo tecnológico. La obra canónica del constructivismo fue la propuesta —nunca llevada a cabo— de Vladímir Tatlin para el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919), que combinaba una estética de máquina con componentes dinámicos que celebraban la tecnología, como los reflectores y las pantallas de proyección. La visión constructivista puede vincularse con la concepción marxista de la técnica como fuerza productiva que junto con la fuerza humana de trabajo constituye el motor del progreso de la humanidad. Esto resulta de interés dado que la mayor parte de las interpretaciones de la fuerza productiva en Marx la vinculan exclusivamente con la estructura económica de la sociedad, pero como ha mostrado Benjamin en “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, también puede hablarse de un desarrollo de las fuerzas productivas estéticas.

Otra perspectiva positiva sobre la técnica, también de las primeras décadas del siglo XX, puede en-

contrarse en la novela *En busca del tiempo perdido*. En Proust reaparece la cuestión de la transformación de la experiencia de Baudelaire a partir de las nuevas condiciones de vida generadas por la técnica, por ejemplo por la irrupción del automóvil, de la iluminación eléctrica, de la arquitectura urbana. Sin embargo, en el texto proustiano hay un sentimiento de fascinación ante estas innovaciones que no aparece en la visión más romántica de Baudelaire. Desde el ejemplo de las proyecciones de la linterna mágica en la habitación infantil del héroe, los avances técnicos son apreciados fundamentalmente como instrumentos ópticos. Hay un interés gnoseológico de Proust por ciertos inventos tecnológicos tales como el teléfono, el tetráfono —un particular aparato para escuchar las óperas desde su casa—, el avión y el automóvil. Respecto de este último encontramos que los sonidos que produce son comparados con la música de un órgano y, ligado a la contemplación de las catedrales, permite una nueva forma de apreciación temporal y perspectivista (cf. Moran, 2006, p. 81). Así, la velocidad en automóviles, trenes, aviones, modifica el sentido de las distancias, las posibilidades de encuentros y desencuentros. Un ejemplo de ello es la descripción de la fragmentación de la visión cuando desde un tren en movimiento el héroe ve por una línea de ventanas las primeras luces del amanecer y por la otra los últimos instantes de la noche. Pueden encontrarse apreciaciones semejantes respecto de la extrañeza que suscita la voz humana en el teléfono.¹ La novela proustiana —contemporánea a la Primera Guerra Mundial y profundamente desencantada y escéptica— ubica la fuente de la destrucción no en el desarrollo técnico sino, por decirlo brevemente, en el propio yo humano y en sus relaciones económicas, sociales y amorosas. Pero, como las obras de arte, para Proust los artefactos técnicos representan una posibilidad de ampliación perceptiva y constituyen fuentes de nuevas formas de experiencia. En ese sentido resulta afín a una concepción de la técnica como una continuidad artificial de lo humano o aun como una compensación de la incompletitud humana original, tal como aparece en el mito de Prometeo.

Podríamos decir que ambas vertientes, la de las vanguardias y el constructivismo y la de Proust, encuentran una recepción en Walter Benjamin. Según Michael Jennings (2010), en su encuentro con los círculos vanguardistas en la segunda década del siglo XX “Benjamin ‘descubrió’ sus nuevos focos temáticos: el arte industrial, la arquitectura, la fotografía, la cultura de masas” (pp. 25-33).² En este sentido sostiene que el montaje como principio de escritura en *Calle de dirección única* o el *Libro de los pasajes*, que yuxtaponen fragmentos de distinto origen sin una relación aparente entre sí, es en Benjamin la forma de prosa equivalente a la práctica constructivista de incorporar materiales de los objetos industriales concretos a los objetos culturales. Por otra parte, en el ya mencionado texto de 1935 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” encontramos la cuestión de la técnica en el arte no solo como un momento del desarrollo de las fuerzas productivas estéticas, sino también, en la línea de Proust, como instrumento óptico. Si bien uno de los motivos filosóficos de Benjamin es el de la crisis o aniquilación de la experiencia, también retoma una perspectiva sobre la técnica como posibilidad de ampliación perceptiva, en particular en el cine y la fotografía. Plantea que la intervención de la técnica en la producción artística modifica la relación del arte con las masas. El cine aventaja a la pintura, en tanto posibilita una recepción simultánea y colectiva. En el público del cine el gusto de mirar se aúna con la actitud del que opina como perito, esto es, coinciden el disfrute con la crítica. Aquí el espectador se encuentra en la actitud del experto, dado que no se compenetra con el actor, como lo haría en el teatro, sino que se compenetra con la cámara. Así, la masa “De retrógrada, frente a un Picasso, por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo, de cara a un Chaplin” (1935/1989, p. 44). El texto de Benjamin concluye con la apelación a invertir la apropiación que el fascismo hace del arte de masas que desemboca en una estetización de la vida política y de la guerra. Y, como en los artistas del constructivismo, para Benjamin a eso debería responderle el comunismo con la politización del arte.

La técnica en la época de la indistinción del arte

Finalmente, a través de algunos ejemplos veremos cómo en el arte de las últimas décadas se producen nuevos desplazamientos en la concepción de la técnica, a la vez que se profundiza una suerte de inestabilidad en cuanto a los criterios de distinción entre lo artístico, lo técnico, lo humano. Por una parte, en la década de 1960 el *Pop art* y Andy Warhol disolvieron las distinciones entre objetos de la vida cotidiana y obras de arte. Por otra parte, ligadas al desarrollo de la cibernética y la informática, surgen manifestaciones artísticas que podrían considerarse como posrománticas, pero que se ubican más claramente bajo el signo de la hibridación. En el conjunto de artículos publicados en *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma*, los autores, a modo de homenaje, han caracterizado a esta época como jacksonismo. Allí se sostiene que la estética de este artista —en especial en cuanto a su corporalidad y a su puesta en escena— contribuyó a definir el mundo neoliberal, globalizado e hipermediatizado en el que vivimos. La “danza rota” que popularizó a comienzos de 1980, por ejemplo en la coreografía de *Thriller*, es una reivindicación de lo que el ballet descarta: la exhibición de la fuerza, los movimientos espasmódicos, las figuras angulares. En esta danza la mayor belleza se alcanza imitando lo mejor posible a los autómatas y robots. Aun antes de que el propio cuerpo de Michael Jackson se fuera transformando en algo posracial, poshumano y andrógino, él mismo lo había desmembrado en escena: el guante blanco que se volvía fluorescente y las medias brillantes concentraban la atención sobre manos y pies, fragmentos autónomos de un cuerpo al borde de la desintegración (Davis, 2014, pp. 121-123). Jackson sin dudas representa la estética de lo híbrido, categoría en la que, como decíamos, puede ubicarse gran parte de la producción artística contemporánea. En este sentido resulta particularmente significativo el desarrollo de un nuevo género artístico como es el bioarte. Este se caracteriza como un híbrido entre las ciencias biotecnoló-

gicas y el arte, pero también entre la *performance*, la instalación, el arte de concepto. Si bien algunas de sus obras proponen una reflexión sobre los alcances y peligros de la técnica, no encontramos en general el talante apocalíptico de *Un mundo feliz* de Huxley. Entre las producciones del bioarte —todas obras efímeras— encontramos por ejemplo *Génesis* de Eduardo Kac, que presenta un cultivo celular retroproyectado sobre una pared donde se pueden observar puntos de color azul y amarillo que son las bacterias transgénicas. Los espectadores pulsán una luz ultravioleta para iluminar el cultivo, lo que provoca la mutación de las bacterias de modo que la imagen proyectada nunca es estable, los puntos varían —a veces predominan los azules, en otras los amarillos—, crecen, decrecen, se yuxtaponen, se separan y cambian de forma. *Biological Bespoke*, de la artista Amy Congdon, consiste en una especie de bordado viviente que combina el arte textil, la técnica del bordado y las técnicas de cultivos celulares usadas en la medicina reconstructiva. *Edenia*, de Proyecto Untitled, consistía en una instalación interactiva que representaba una suerte de jardín futurista donde las plantas eran híbridos formados de partes orgánicas e inorgánicas, esto es, compuestos de secciones biológicas y tecnológicas (Cf. Matewecki, 2014).

Por su parte, también en algunas producciones cinematográficas recientes las fronteras entre los autómatas y lo humano empiezan a disolverse. Así, *Inteligencia artificial* de Spielberg cuenta la historia de un niño androide que desarrolla sentimientos y lucha para reconquistar el amor de su madre humana. Y en *Her* de Spike Jonze, retomando la historia de Hoffman, un hombre se enamora de un sistema operativo. Sin embargo, a diferencia del Nathaniel de Hoffman que se suicida al saber que Olimpia es una muñeca, este encuentro supone un desafío intelectual y afectivo para el protagonista de *Her* y también para los espectadores.³

No puede afirmarse que la categoría de lo siniestro tal como la desarrolló Freud no se aplique a

Michael Jackson, al bioarte o al sistema operativo de *Her*. Sin embargo, aun así, hay un desplazamiento sustancial en la concepción de la técnica. No encontramos lo autónomo o lo automático de la máquina como cualidad distintiva de lo técnico; más bien lo que se presenta y subraya aquí es la apertura, la capacidad de interacción con lo humano y por lo tanto la posibilidad de incidir de un modo diferente. Según afirma Giles Simondon (1958/2007) en *El modo de existencia de los objetos técnicos*, el verdadero perfeccionamiento de las máquinas no corresponde a un acrecentamiento del automatismo. Por el contrario, la máquina dotada de mayor tecnicidad es aquella que presenta un mayor grado de indeterminación; se trata de máquinas abiertas que suponen al hombre como organizador permanente, como una especie de director de orquesta. En esa interacción al mismo tiempo encontramos una continuidad y un borramiento de los límites con lo humano.

Finalmente, el arte expone una ambigüedad inmanente a la técnica en términos de la dialéctica entre la racionalidad y lo demencial; o, si recurrimos al texto clásico de Freud, entre lo familiar y lo siniestro.

Las imágenes artísticas se vuelven metáforas a menudo angustiantes de los avances técnicos que parecen superar las capacidades humanas y, más aún, del movimiento autónomo de lo no viviente. Las visiones aterradoras no fueron una mera ficción romántica. Esto se demostró y se comprueba sobradamente desde las guerras mundiales hasta los conflictos bélicos contemporáneos. Pero la técnica, como puede advertirse ya desde el mito de Prometeo, es un *factum* de la existencia humana. Y por más que se la ponga como elemento de la deshumanización, en esa deshumanización se manifiesta algo inherente a la misma condición humana: es extraño, pero familiar. Por eso, desde las fantasmagorías de la linterna mágica en Proust, a la película de Spike Jonze y a las manifestaciones del bioarte, las exploraciones de ciertos artistas contemporáneos expresan en el vínculo con la técnica la posibilidad de otros modos de racionalidad, lo que equivale a decir otros modos de humanidad. Esto no significa que la ambigüedad y el peligro que entraña la técnica desde la modernidad en adelante desaparezcan, pero, como cita Heidegger de Hölderlin al finalizar “La pregunta de la técnica”: “...donde está el peligro, crece también lo que salva”.

Notas

¹ “al cabo de unos instantes de silencio, súbitamente, oí aquella voz que sin razón creía conocer tan bien, porque hasta entonces, cada vez que mi abuela había hablado conmigo, yo había seguido siempre lo que ella me decía en la partitura abierta de su rostro en que los ojos entraban por mucho, mientras que su voz, propiamente, la escuchaba hoy por primera vez... además, al verla cerca de mí, sola, sin la máscara del rostro, noté en ella, por vez primera, las penas que la habían agrietado en el curso de la vida. .. este aislamiento de la voz era como un símbolo, una evocación, un efecto directo de otro aislamiento, el de mi abuela, por primera vez separada de mí.”(1991, Tomo III, pp. 151, 152)

² Es a través de los círculos vanguardistas, con los que había comenzado a relacionarse ya desde su participación en el “Grupo G” —en es-

pecial, a través del constructivismo ruso—, como llegan a él la noción y la práctica del montaje. De ese grupo participaban varias personalidades importantes del vanguardismo europeo, como Lazlo Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, El Lizzitsky, Sasha Stone, Hans Richter, John Heartfield, Georg Grosz, ente otros.

³ Esto puede apreciarse en las siguientes líneas de diálogo de la película: “—¿Hablas con alguien más mientras tú y yo hablamos?/—Sí./—¿Estás hablando con alguien más... en este momento? Personas, sistema operativo, lo que sea.../—Sí./—¿Con cuántos más?/—8,316./— ¿Estás enamorada de alguien más?/—¿Por qué preguntas eso?/—No lo sé. ¿Lo estás?/—He estado pensando cómo hablarte de esto./—¿De cuántos otros?/—641.”

Referencias Bibliográficas

- Anders, G. (2007). *Filosofía de la situación*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Benjamin, W. (1935/1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*. (pp.16-57). Buenos Aires: Taurus.
- Broncano, F. (2007). "Esta casa es una ruina". La agencia técnica y las fuentes del pesimismo tecnológico. En Parente (Ed.). *Encrucijadas de la técnica* (pp.19-54). La Plata: Edulp.
- Davis, S. (2014). Guante, Medias, Zombies, Títeres. Maniobras de *Unheimlich* y metonimias muertas en vida de Michael Jackson. En Mark Fischer, M (Ed), *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma* (pp. 121-128). Buenos Aires: Caja negra.
- Freud, S. (1919/2009). *Obras completas*. Vol. 17 (1917-19) *De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Heidegger, M. (1938/1969). *Introducción a la Metafísica*. Buenos Aires: Nova.
- Heidegger, M. (1953/1958). La pregunta por la técnica. *Revista de Filosofía*. V (1).
- Horkheimer, M.; Adorno, T. (1944/1987). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jennings, M. (2010). Walter Benjamin y la vanguardia europea. En Unslenghi, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, (pp. 25-33). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Matewecki, Natalia (2014). *Estética y bioarte. Pasajes de lo moderno a lo contemporáneo en torno a las nociones de obra, artista, espectador y experiencia*. Tesis doctoral inédita.
- Moran, J. C. (2006). Teoría de la interpretación, ontología inmanente de la *Recherche*, constitución narrativa de personajes en el contexto de las relaciones entre las artes. En Moran, J.C. *Proust ha desaparecido. Una memoria de los paraísos perdidos* (pp. 65-82). Buenos Aires: Prometeo.
- Proust, M. (1919/1991). *El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza.
- Sebald, W.G. (2007). *Camposanto*. Barcelona: Anagrama.
- Simondon, G. (1958/2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.