



Andamios. Revista de Investigación
Social

ISSN: 1870-0063

revistaandamios@uacm.edu.mx

Universidad Autónoma de la Ciudad de
México
México

Adler, Jazmín

Zonas intermedias de la cultura. Reflexiones en torno al problema (historiográfico) de la
contemporaneidad

Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 13, núm. 31, mayo-agosto, 2016, pp. 295-
311

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62846700014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ZONAS INTERMEDIAS DE LA CULTURA
REFLEXIONES EN TORNO AL PROBLEMA
(HISTORIOGRÁFICO) DE LA CONTEMPORANEIDAD*

Jazmín Adler**

RESUMEN. Este artículo aborda la complejidad historiográfica implicada en el análisis de fenómenos contemporáneos desde nuestra propia contemporaneidad temporal y espacial, y se enfoca en la problemática suscitada por las prácticas artísticas tecnológicas actuales. Ubicadas entre el instante evasivo del ahora y un pasado que no cesa de quedar atrás, estas prácticas acabaron configurándose como zonas intermedias de la cultura, en tanto rebasan los sobrestimados límites impuestos por “guardianes de frontera” y “fóbicos del tiempo”. Después de revisar ocho nociones filosóficas referidas al carácter intempestivo de los acontecimientos que interrumpen el *continuum* histórico, se concluye que lo extemporáneo, encarnado por dichos espacios intermedios, constituye la estrategia más legítima para asir la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE. Contemporaneidad, extemporaneidad, historiografía, zonas intermedias, artes tecnológicas.

* Este artículo forma parte de la investigación llevada a cabo en el marco del doctorado en teoría comparada de las artes, financiado por la beca doctoral del Consejo Nacional de Ciencia y Técnica de Argentina (Conicet). El artículo surgió a partir del trabajo final realizado para el seminario de doctorado Teorías Contemporáneas del Arte y la Cultura, dictado por Ariel Schettini en la Universidad Nacional de Tres de Febrero durante el primer semestre de 2014.

** Docente-investigadora en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina, e investigadora en la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Correo electrónico: jazminadler@gmail.com

INTERMEDIATE ZONES OF CULTURE. REFLECTIONS
ON THE (HISTORIOGRAPHICAL) PROBLEM OF CONTEMPORANEITY

ABSTRACT. This paper addresses the historiographical complexity implied in the analysis of contemporary phenomena from our own temporal and spatial contemporaneity. Particularly, the paper examines new media art practices, which are situated between the evasive instant of the present and the past that is continuously being left behind. As a result, new media art has turned into an in-between zone, since it surpasses the boundaries imposed by “guardians of frontiers” and “historians with time phobia”. After inspecting eight philosophical notions referred to the untimely occurrences that interrupt the *continuum* of the history, the article concludes by stating that the extemporaneity embodied by those in-between zones is paradoxically the most suitable strategy to tackle contemporaneity.

KEY WORDS. Contemporaneity, extemporaneity, historiography, in-between zones, new media art.

INTRODUCCIÓN

Aby Warburg entendió que la biblioteca convencional del historiador del arte no le resultaría útil para comprobar la hipótesis que proponía, según la cual los drapeados no realistas de Botticelli respondían a las enseñanzas de los humanistas. Habrían sido ellos quienes transmitieron a los pintores la idea de que las figuras clásicas tenían que ser representadas siguiendo el estilo de la escultura neoática. Así fue como Warburg creó una biblioteca totalmente atípica, cuyas fronteras no se encontraban delimitadas de una vez y para siempre. Desprovistos de un orden temático o alfabético, los libros eran dispuestos de acuerdo con su respectiva afinidad en relación con determinados tópicos, y versaban sobre las más diversas disciplinas (psicología, historia de la vestimenta, festividades, magia, folclore, antropología, religión, mitología y astrología, entre otras), muchas de ellas relegadas por los investigadores a la hora

de llevar adelante sus pesquisas. Estos campos marginados despertaban un interés singular en el autodenominado “psicohistoriador”, desdeñoso del culto de los especialistas y que llamó “guardianes de la frontera” (Gombrich, 1992: 96). En lugar de compartimentar el conocimiento, o preguntarse por las características de estilos estancos, se focalizó en la influencia ejercida por la Antigüedad en las obras del Renacimiento, mediante el análisis de las formas artísticas que constituyen fórmulas históricas (*Pathosformeln*), recorren diferentes épocas y evocan engramas. Las *Pathosformeln* fueron reunidas en el célebre *Mnemosyne*, concebido como un atlas iconográfico de la memoria de la civilización occidental (Warburg, 2010). Esta compilación de imágenes, que incluye todo tipo de fuentes, materiales y soportes, sobre todo aquellos recurrentemente dejados de lado, representa el nudo gordiano del método de Warburg. Desde el punto de vista de Edgar Wind, uno de los principales miembros de su instituto, el estudio de zonas intermedias es un asunto central en la teoría warburgiana, focalizada en revelar las tensiones latentes que atraviesan a la cultura: “los festejos están, por su propia naturaleza, entre la vida social y el arte; la astrología y la magia se hallan a medio camino entre la religión y la ciencia” (Wind, 1993: 77).

Nuestro artículo está dedicado precisamente al análisis de espacios intermedios de la cultura, en nuestro caso, los entrañados por las prácticas artísticas tecnológicas contemporáneas. Debido a su cualidad de zonas “entre”, las artes tecnológicas actuales evocan el sugestivo problema de los límites del arte y la ciencia, las ciencias humanas y las exactas, los artistas y sus colaboradores, los recursos vigentes y caducos. Emplazadas entre la esfera artística y los ámbitos de la ciencia y la tecnología, entre las nociones de obra de arte y experimento, entre el proyecto individual y la labor colectiva, entre lo viejo y lo nuevo, entre el pasado y un presente incesantemente huidizo por su propia condición, estas prácticas, muy a su pesar, han dificultado la elaboración de conceptualizaciones que procuren abordarlas, y con frecuencia acabaron suscitando la formulación de categorías imprecisas. Es evidente la resistencia histórica del arte contemporáneo dominante a reconocer a los medios emergentes (Shanken, 2013). La mayor parte de sus relatos ignoran el devenir de las artes tecnológicas, o bien las confinan a un territorio separado del resto de las prácticas artísticas de nuestra época.

En este ensayo nos concentramos en una de las características que convierten a las artes tecnológicas en una zona intermedia de la cultura: su ubicación entre los tiempos pasado y presente. Particularmente en el contexto argentino, no encarnan manifestaciones demasiado antiguas pero tampoco todas son completamente nuevas ni novedosas. Por otro lado, muchos proyectos se sirven de dispositivos que han surgido hace más de medio siglo, otros incorporan tecnología de punta, y algunas obras latinoamericanas adoptan una estética *low-tech* mediante la utilización de componentes de fácil acceso por sus costos poco elevados, tres circunstancias que nos obligan a repensar la noción de lo nuevo que acuñamos. La profunda duda que subyace a la tarea del investigador dedicado a la historia y teoría de las artes electrónicas locales parece ser dónde situarse para encauzar la desafiante tarea de examinar las artes tecnológicas de la Argentina contemporánea desde la propia contemporaneidad argentina.

DEBATES CONTEMPORÁNEOS

En las notas de los seminarios impartidos en el Collège de France, Roland Barthes detecta que el Vivir-Juntos es un hecho espacial, residir en el mismo lugar, pero también temporal, “vivir al mismo tiempo que... = contemporaneidad” (Barthes, 2003: 48). ¿Cómo examinar las producciones artísticas contemporáneas desde la inmediata contemporaneidad tanto en tiempo como en espacio? Los inconvenientes que podrían derivarse de este punto son múltiples. Atengámonos a dos primordiales. Primero, ¿qué entendemos por contemporáneo? Este interrogante, en absoluto original, titula la mayor parte de los escritos sobre la contemporaneidad. En el campo de las artes tecnológicas se consideran igualmente contemporáneas las obras de las décadas de 1960, 1970 y 1980, en general ligadas al video, a las de la década de 1990, ya encantadas con las posibilidades ofrecidas por la computadora, y a las del siglo XXI, volcadas hacia la interactividad, la robótica y la biotecnología. Si bien sus respectivos lenguajes, soportes, materiales, poéticas y conceptos implicados distan de manera indudable, todas son designadas como “prácticas contemporáneas”,

clasificación extensa, difusa e imprecisa empleada para catalogar a las más diversas manifestaciones, tecnológicas o no, realizadas alrededor del mundo desde la década de 1950 hasta el presente.

El horizonte continúa evaporándose cuando consideramos la segunda cuestión, bastante más enrevesada por el aspecto metafísico que concierne: el presente se escabulle a cada paso, en cada instante. El instante para Platón, el *atopon*, es lo que según Deleuze (2013: 170) subdivide al presente en pasado y futuro sobre la línea de Aión, en lugar de Cronos, para el que sólo existe un presente vasto que no hace sino reabsorber el pasado y el futuro. Tres décadas más tarde, Andreas Huyssen (1998: 61) observaba que en nuestra época hay a la vez demasiado presente y demasiado poco, pues la velocidad de las innovaciones culturales, científicas y técnicas genera permanentes novedades instantáneas que enseguida se tornan obsoletas.

La hipótesis que proponemos en este artículo es que efectivamente podemos analizar las producciones artísticas realizadas en nuestros tiempos y espacios, aun perteneciendo a esas mismas temporalidades y geografías, siempre y cuando sepamos valernos de las zonas intermedias que estas prácticas corporizan. No se trataría entonces de borrar su condición de espacios fronterizos sino, en términos de Derrida (2005), de atrevernos a contornear sus márgenes. Por su inherente complejidad, las zonas intermedias han sido excluidas de la historia oficial. Sin embargo, advertiremos más adelante que la incomodidad implicada por los territorios “entre”, inhibidores de clasificaciones cerradas, es aquella que, paradójicamente, incita la apertura de un espacio para la reflexión.

La noción de contemporaneidad conlleva un largo debate. Numerosos autores han teorizado sobre cuándo y cómo inicia esta nueva era cultural, y en qué sentidos se diferencia de los periodos precedentes (Agamben, 2008; Alberro, 2011; Danto, 1999; Giunta, 2014; Michaud, 2007; Smith, 2012). Más que desplegar aquella revisitada discusión, nos interesa incorporar otras teorías que no cavilan directamente en torno a la tríada modernidad-posmodernidad-contemporaneidad, pero que sí proporcionan elementos interesantes para bordear la intrincada cuestión de los espacios y tiempos implicados en la categoría de lo contemporáneo. A lo largo del ensayo recuperaremos determinadas perspectivas teóricas que, en algunos casos siguiendo los pasos de

Warburg, cuestionaron el modo de hacer historia propio del historicismo y propusieron metodologías alternativas. En particular, emprendieron una relectura de las nociones espaciales y temporales instauradas por la figura decimonónica del historiador profesional, narrador omnisciente de un relato objetivo y verdadero sobre el pasado.

Los enfoques que examinamos a continuación resultan pertinentes para nuestro análisis porque pensar lo contemporáneo desde la contemporaneidad nos exhorta a echar por tierra algunos de los postulados historicistas que aún dominan la construcción de la historia.

JETZZEIT, DESTELLOS, ANACRONISMO

Aunque las obras de Gyula Kosice, Marta Minujín, David Lamelas, Leopoldo Maler, Margarita Paksa, Oscar Bony, los proyectos de los artistas nucleados en torno al Centro de Arte y Comunicación (CAYC),¹ y otras obras relativamente pioneras del campo de las artes tecnológicas argentinas, son adjetivadas del mismo modo que las que están siendo desarrollados en la actualidad, llegado el momento de examinar unas y otras, es puesta en duda la validez epistemológica para analizar éstas, pero no así aquéllas.² Una de las exigencias de cualquier investigación

¹ Fue un centro interdisciplinario situado en la ciudad de Buenos Aires, creado por Jorge Glusberg en 1968. El CAYC fue concebido como un espacio para promover proyectos que imbricaran el arte, la ciencia, la tecnología y los intereses de la comunidad. Hasta su disolución, acontecida hacia finales de la década de 1970, el centro organizó importantes exposiciones de artistas argentinos y extranjeros, consolidándose como un espacio referente para el desarrollo del campo del arte contemporáneo, así como una institución pionera en la difusión del cruce entre arte, ciencia y tecnología en Argentina.

² Si bien la misma situación se verifica en el arte contemporáneo no tecnológico, el caso de las artes electrónicas es más radical debido a su frecuente relegamiento, ya referido en la introducción. El halo de misterio que envuelve a estas prácticas resulta de una instancia aparentemente infranqueable, en parte asociada a su cualidad de “caja negra”. Se trata de “obras-máquina” que muestran determinados efectos visuales, sonoros, auditivos, táctiles u olfativos, pero que ocultan los procesos que suceden al interior del dispositivo. Los mecanismos de funcionamiento de la obra, encargados de generar los comportamientos que son percibidos, permanecen velados al espectador-usuario. Dicho de otro modo, éste comprende qué es lo que la obra hace, pero no cómo lo realiza.

académica es procurar distancia con respecto a su objeto de estudio. Esta máxima sobreentiende evidentes dificultades para considerar nuestro presente desde el inmediato aquí y ahora. De acuerdo con esta concepción, recién dentro de unos años seremos capaces de reconstruir lo acaecido, aunque por supuesto no existen instrucciones precisas acerca de la dilación necesaria y suficiente. Una vez cumplido el plazo, será el historiador quien explicará imparcialmente los hechos sucedidos en un pasado eterno que, como replica Walter Benjamin (2009: 136), pretende ser descrito “tal como ocurrió”. Los orígenes de este punto de vista se remontan al nacimiento de la historia como disciplina autónoma y científica, protagonizada por un sujeto, el historiador, que presentiza el pasado de forma objetiva. Contrariamente a la historiografía positivista, Benjamin plantea que articular de manera histórica el pasado no supone conocerlo exactamente como fue, sino “apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de peligro” (2009: 136). Los fragmentos del pasado colisionan, estallan y producen destellos en el presente que pueden ser pensados al conformar una constelación. Frente al tiempo homogéneo y vacío de la historia construida por el historicismo, escrita desde la perspectiva de los vencedores, Benjamin responde con el concepto de “tiempo actual” o “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*), contrapuesto a la noción del tiempo como desarrollo fundado en la idea de progreso, cuya meta siempre se ubica en un horizonte futuro. El *Jetztzeit* es un momento fuera de la cadena causal de acontecimientos, en el cual el tiempo se detiene y queda en estado de suspensión. En el fragmento xvi de “Tesis sobre filosofía de la historia”, Benjamin confronta ambas concepciones:

El historicismo plantea la imagen eterna del pasado, en tanto el materialista histórico tiene una experiencia con él que es única. Deja que otros se entreguen a la ramera del “Érase una vez” en el burdel del historicismo. Sigue siendo el dueño de sus fuerzas: es lo bastante hombre para hacer saltar el *continuum* de la historia (Benjamin, 2009: 149).

El tiempo-ahora es un salto dialéctico que interrumpe el transcurso homogéneo de la historia. La detención mesiánica del acontecimiento

abre la oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido (2009: 150). Así concebido, el presente no supone una continuidad de instantes inaprensibles, sino un paréntesis que, “bajo el cielo libre de la historia” (2009: 146), vislumbra la posibilidad de revolución.

El cuestionamiento del sentido evolucionista y lineal del desarrollo histórico reaparecerá en la teoría de pensadores posteriores, como Georges Didi-Huberman. Influído por Benjamin y Warburg, ha dedicado una parte importante de su obra a la noción de *anacronismo*, definida por el autor como la intrusión de una época en otra para provocar la ruptura de la linealidad del relato histórico. Didi-Huberman cuestionó el quehacer del historiador tradicional, a quien denominó “fóbico del tiempo” (2006: 40) por su constante búsqueda de concordancias eucrónicas entre tiempos, mediante las fuentes que permiten reconstruir “la caja de herramientas mental del pasado” (2006: 40). Él apunta, en cambio, a detenerse frente a la concepción de historia teleológica para reemplazarla por el anacronismo, un modo de hacer historia que concibe la sobredeterminación de las imágenes y el montaje de tiempos heterogéneos insertos en ellas, temporalidades que se encuentran, chocan, se funden, se bifurcan, se enredan:

Estamos *ante el muro* como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*. En la dinámica y en la complejidad de este montaje, las nociones históricas tan fundamentales como las de “estilo” o la de “época” alcanzan de pronto una peligrosa plasticidad (peligrosa solamente para quien quisiera que todas las cosas permanecieran en su lugar para siempre en la misma época: figura bastante común además de lo que llamaré “historiador fóbico del tiempo”). Plantear la cuestión del anacronismo es, pues, interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen (Didi-Huberman, 2006: 39-40).

El conflicto que sobreviene en el interior de las imágenes constituye asimismo el eje de su análisis sobre el aura y la imagen como dialéctica

en suspenso, ambos conceptos de Benjamin, reconocido por el autor francés como uno de los hilos teóricos de *Ante el tiempo*, junto a las figuras de Aby Warburg y Carl Einstein. Didi-Huberman comprende la oscilación entre la presencia del aura y su pérdida como una tensión dialéctica que para él sucede en el interior de la obra. En *Lo que vemos, lo que nos mira*, argumenta que no debemos elegir ni atenernos a lo que vemos, huyendo de la “ineluctable escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira” mediante una tautología (2010a: 13), ni procurar trascender aquella escisión buscando escudarnos en la creencia. La disyuntiva sería trascendida del siguiente modo:

Hay que inquietarse por el *entre* y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir, tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de diástole y sístole [...] a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos (Didi-Huberman, 2010a: 47).

Solamente de esa forma lo que vemos es alcanzado por lo que nos mira sin necesidad de recurrir al exceso de sentido propio de la creencia, ni tampoco a su ausencia, característica de la tautología. En contra de la concepción de la historia como un relato lineal, cerrado, fijo, continuo y evolucionista, la tarea del historiador es, según Didi-Huberman, saber llevar su conocimiento a las discontinuidades del tiempo, invertir el punto de vista, entender el pasado como hecho de memoria, y hacer historia de manera anacrónica, “siempre a contrapelo, para expresarlo con Walter Benjamin” (Didi-Huberman, 2006: 18). La misma noción aparece en Giorgio Agamben (2008), en su caso al aludir a la doble actitud con respecto al propio tiempo que implica ser contemporáneo: pertenecer a él y, simultáneamente, tomar distancia. Ciertamente “desfasaje” y “anacronismo” son indispensables para poder ver y analizar la contemporaneidad.

Si la memoria —psíquica, anacrónica— es la que recibe e interpreta los hechos, toda historia se encuentra permanentemente reconstruyendo, superponiendo, decantando, montado diferentes temporalidades. Desde el momento en que las imágenes son aproximadas desde una construcción de memoria realizada en el presente y, por más antigua

que sea, continúa reconfigurándose en ese presente, ¿qué limitaciones metodológicas impiden que analicemos las obras contemporáneas, tanto aquellas realizadas en la década de 1960, como los proyectos de 2015? Si las imágenes de todos los tiempos implican una construcción de mayor porvenir que quien las mira (Didi-Huberman, 2006: 32), en caso de que fuéramos capaces de neutralizar las luces de nuestra época para atisbar sus tinieblas (Agamben, 2008), cabe inquirirnos de qué manera nuestros recortes temporales pueden distanciarse de los objetos de estudio, inclusive siendo contemporáneos a ellos.

SÍNTOMA, DETALLE, *PUNCTUM*, *PÁRERGON*, BORDE

El tiempo-ahora y el anacronismo comparten una cualidad sustancial: ambos conceptos señalan la existencia de una zona intermedia que se escabulle de la narración histórica como un camino recto en el que pasado, presente y futuro se suceden de manera lineal. El tiempo-ahora efectúa una suspensión del acontecer que, lejos de ser pasiva, envuelve un salto del *continuum* de la historia y la posibilidad de transformar el mundo. El anacronismo, por su parte, está estrechamente ligado a aquel instante advertido por Benjamin en que los vestigios del pasado centellean, porque para acceder a los tiempos imbricados en las imágenes que el anacronismo considera, es necesaria una “irrupción o aparición del tiempo” (Didi-Huberman, 2006: 43), una fulguración producida por el choque de los tiempos contenidos en la imagen.

Entra en juego así otro elemento relevante en nuestro análisis. Se trata del síntoma, un fenómeno que interrumpe el curso de la historia cronológica. De modo análogo a la imagen como dialéctica en suspenso, allí donde, según Benjamin, el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formado por una constelación, para Didi-Huberman el síntoma es un fulgor momentáneo que dura un instante. De acuerdo con esta perspectiva, las imágenes muestran su verdad en un destello, como una mariposa cuyas alas solamente pueden ser observadas en un “abrir y cerrar de ojos” (Didi-Huberman, 2010b: s.p.).

Carlo Ginzburg también fue convocado por la potencia de los síntomas en la construcción de la historia. Influido por la teoría de

Warburg, su paradigma indiciario plantea la posibilidad de vislumbrar los procesos sociales mediante detalles y personalidades individuales. El historiador italiano encuentra una relación cercana entre los síntomas freudianos, los indicios de los que se vale Sherlock Holmes para resolver sus casos, y los rasgos pictóricos de los que habla Giovanni Morelli, quien se concentraba en detalles periféricos de las figuras representadas para atribuir la autoría de obras de arte no documentadas:

En los tres casos, se trata de vestigios, tal vez infinitesimales, que permiten captar una realidad más profunda, de otro modo inabarcable. Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud), indicios (en el caso de Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en el caso de Morelli) (Ginzburg, 1989: 143).

La explicación que Ginzburg identifica para descifrar esta analogía es el vínculo de Freud, Holmes y Morelli con las ciencias médicas:

En los tres casos se presenta la aplicación del modelo de la sintomatología, o semiótica médica, la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa por medio de síntomas superficiales, a veces irrelevantes para los ojos del profano (un doctor Watson, pongamos por caso) (1989: 143).

Podemos aventurar que para Ginzburg los síntomas no cumplen la misma función que para Didi-Huberman. Mientras que a este último no le interesa el “síntoma de”, sino los síntomas en sí mismos (Didi-Huberman, 2010b: s.p.), como elementos que sobrevienen para quebrar el “curso normal de la representación” (2006: 64), el método indiciario de Ginzburg sí lee el síntoma en vinculación a otra entidad, esto es, al síndrome al que da origen y que entonces puede ser diagnosticado. No obstante, ya sea como elemento irruptor, o bien como indiciario, el síntoma constituye en ambas posiciones la grieta que hiende el modelo historiográfico positivista. Al ser considerados puntos mínimos constitutivos de una totalidad, los detalles conforman una categoría constructiva de la cultura. Mediante la observación de las

pequeñas partes, generalmente consideradas secundarias y superfluas, es posible alcanzar una verdad. Lo cierto es que para percibir las es preciso observarlas desde un afuera que no necesariamente equivale a la mediación de una brecha temporal o espacial. Tomemos dos casos disímiles pero que desde diferentes perspectivas permiten ejemplificar la idea anterior. El primero está vinculado al concepto que Barthes (2012) identifica como *punctum*, un pinchazo, agujero, pequeña mancha, corte o casualidad, un momento de conocimiento absoluto ligado al azar que punza y provoca un *satori*. Pero el rasgo principal del *punctum* es que constituye el lugar de la fotografía que instaaura un espectador absoluto, el *spectator*, posición que incluso pasa a ser ocupada por el *operator*: “ciertos detalles podrían punzarme. Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo” (Barthes, 2012: 85). Esto significa que a diferencia del *studium*, una serie de rasgos culturales ideológicos indiscutibles, previamente conocidos, “sin agudeza especial” (2012: 85), compartidos por todos y desplegados en la imagen, el *punctum* es lo inesperado que irrumpe en la fotografía, y que entonces excede la intención de quien la tomó. El *punctum* se encuentra entre el detalle y el fragmento porque es a la vez constructivo y destructivo; remite a la totalidad que compone pero también puede ser pensado como una totalidad en sí. Destacamos esta noción ya que, a causa de la redistribución de funciones que el *punctum* supone, el *operator*, homologado al *spectator*, sólo puede percibir la fulguración del *punctum* desde afuera, una vez convertido en espectador de aquello que sucedió o fue cuando capturó el instante, más allá de su control o previsión (un pájaro que pasó, las características de las uñas de los retratados, unos zapatos con tiras, la cualidad de una mano que descansa en el marco de la puerta, unos dientes estropeados, etcétera). El segundo ejemplo también se relaciona a la posibilidad de visualizar los detalles de la contemporaneidad desde una instancia exterior pero generada en el mismo presente. Las brujas, aquellos seres marginados del cuerpo social, cuya historia es examinada por Ginzburg en deteni-miento, interpretan incluso el mundo que les es contemporáneo mediante detalles, puesto que han quedado fuera de la ley. Este sentido de exclusión es el que retoma Agamben (2008) de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche, en los comienzos del seminario que hemos

previamente citado, para explicar el aspecto de no-coincidencia, inactualidad o desfasaje con la propia época, que permite emparentar lo contemporáneo con lo anacrónico e intempestivo. Nietzsche podía dilucidar el contexto al que pertenecía porque no encajaba perfectamente con su tiempo. Como decía Barthes (2012: 105), la historia es histórica dado que sólo se constituye si se la mira, pero para mirarla debemos estar excluidos de ella. La paradoja que encuentra Agamben resulta del borde que une y separa la pertenencia de la exclusión, y está asociado a uno de los conceptos fundamentales que Derrida desarrolla en *La verdad en pintura*, cuyo exhaustivo análisis de *Crítica a la facultad de juzgar* recupera el concepto de *páreargon*. Según Kant, los *páreerga* eran aquellos aditamentos extrínsecos a la obra, como los marcos dorados, los vestidos de las estatuas o las columnas de los edificios suntuosos que, al no pertenecer de manera intrínseca a la representación, eran sencillamente pensados como suplementos fuera de la obra. Derrida discute el carácter secundario que Kant y el discurso filosófico canónico otorgaron al *páreargon*, y esgrime que aunque sea un ornamento ubicado junto al *ergon*, de ningún modo le es ajeno, ya que no hace más que cooperar con él desde el exterior. Se encuentra, por lo tanto, en un punto entre el adentro y afuera, “como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo” (Derrida, 2005: 65).

CONCLUSIONES

Actualmente las artes electrónicas representan aquellas zonas de tensión que siempre han existido en la historia de la cultura. Hace un siglo, Warburg logró identificarlas en los terrenos de la magia, la astrología y las festividades. Indefinibles de un único modo, estas prácticas pueden ser ubicadas en diversos ámbitos disciplinares, pero cabalmente en ninguno, dada su tendencia a escurrirse de cualquier categoría que procure ontologizarlas: ni sólo arte, ni ciencia, ni tecnología; ni pura instalación, ni proyección, ni objeto; ni completo trabajo individual, ni íntegra obra colaborativa. En nuestro recorrido no optamos por detenernos en estas características, que bien podrían quedar pendientes para futuros análisis, sino en afrontar el problema de la contemporaneidad, uno de los

temas capitales que atraviesan a las artes electrónicas en su conjunto. Asimismo, hemos argumentado que este problema contribuye a configurarlas como zonas “entre”, debido a que remite a un presente que nunca se detiene. De esta manera, lo contemporáneo se ubica entre el instante evasivo del ahora y un pasado que no cesa de quedar atrás. Sin embargo, la incomodidad que surge de la dificultad planteada por los espacios intermedios, territorios que no pueden ser ceñidos por los sobrestimados límites impuestos por “guardianes de frontera” (Warburg) y “fóbicos del tiempo” (Didi-Huberman), es la que paradójicamente habilita el estudio de dichas zonas. En otras palabras, la inoportunidad devenida del obstáculo de nombrar y ordenar a estas zonas intermedias es la que forja la distancia necesaria para analizar el objeto, brecha que en este caso no es ni espacial ni temporal, sino un espacio engendrado en el mismo presente, un linde que nos separa del contexto al que correspondemos pero del que necesitamos divergir para poder reflexionar. En consecuencia, como anticipamos en la introducción, sólo resulta viable estudiar las zonas intermedias reconociéndolas como tales, y evitando así anular su propia condición.

Esta perspectiva supone un modo de concebir la historia muy diferente a la construcción historicista hegemónica durante siglos, porque parte del presupuesto de que pensar a la historia desde un afuera absoluto, temporal o espacial, objetivo e imparcial, nunca es posible. Las nociones de destello, tiempo-ahora, anacronismo, síntoma, detalle, *punctum*, *páreigon* y borde permiten introducir un corte en la linealidad del historicismo. Al sugerir una instancia de ruptura con respecto a las categorías globalizantes que la historiografía ha tendido a presentar como verdades objetivas, procuran la desalienación y abren un espacio para la reflexión; una suerte de *Denkraum* warburgiano habilitador del conocimiento y control de lo real, no sólo demarcando un umbral divisor entre el hombre y el animal, sino también introduciendo un hiato entre clasificaciones totalizadoras.

Cuando a Ginzburg le preguntan por el detalle histórico de la trascendencia del tabaco en el momento de la conquista española, mencionado en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, él responde:

Me fascina la idea de poder tomar distancia de lo que nos parece cotidiano, normal, de lo que damos por descontado. Creo que el deber del historiador es justamente crear esa distancia y también un estupor; reencontrar el estupor de algo que se introdujo en la vida de todos los días. Creo que vale para la historiografía en general. Es decir, la historiografía no debe domesticar la realidad, debe, en todo caso, ayudarnos a reencontrar el *shock* con respecto a la realidad, a lo que tiene de espantoso y también simplemente de rutinario. O sea, recuperar la frescura de la impresión (2010b: s.p.).

El llamado a combatir la domesticación de la realidad, en tanto método para lograr el distanciamiento de lo cotidiano, pareciera hacer eco en las reflexiones de Didi-Huberman, quien, al dilucidar las ideas de Benjamin y Warburg, explica qué es una imagen y por qué ésta se encuentra ubicada en el tumultuoso centro del proceso histórico:

Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra —pero por muy poco tiempo— el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. Aby Warburg ya decía que la única iconología interesante para él era una iconología del intervalo (Didi-Huberman, 2006: 166-167).

Mostrar los materiales con los que la historia está hecha es otra forma de expresar la oposición hacia la domesticación historiográfica de la realidad y, sobre todas las cosas, es el camino para adoptar una actitud crítica acerca de nuestra contemporaneidad. Siguiendo a Didi-Huberman (2006: 169), la fugacidad que caracteriza a la aparición de los destellos benjaminianos es justamente la que quiebra el control que el historiador positivista suele inventar frente a sus objetos de conocimiento.

Los ocho conceptos que hemos retomado aluden a lo inoportuno e intempestivo, al elemento que irrumpe en la historia y nos descoloca, o bien, como diría Benjamin, a la interrupción en el movimiento del pensamiento. Finalmente, si la aprehensión de la contemporaneidad

reclama la fractura del *continuum* de la historia, se abre una nueva paradoja: es probable que lo extemporáneo, definido como lo impropio del tiempo en que se hace o sucede, sea, a fin de cuentas, la estrategia más legítima para asir la contemporaneidad.

FUENTES CONSULTADAS

- AGAMBEN, G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma: Nottetempo.
- ALBERRO, A. (dir. y ed.) (2011), *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- BARTHES, R. (2003), *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires: Siglo XXI [1976-1977].
- BARTHES, R. (2012), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós [1980].
- BENJAMIN, W. (2009), "Tesis sobre filosofía de la historia", en W. Benjamin, *Estética y política*, Buenos Aires: Las cuarenta [1940].
- DANTO, A. (1999), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (2013), *Lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós [1969].
- DERRIDA, J. (2005), *La verdad en pintura*, Buenos Aires: Paidós [1978].
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo [2000].
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010a), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial [1992].
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010b), "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman". Entrevista disponible en [<http://anacrespodeluna.blogspot.com.ar>], 18 de julio de 2014.
- GINZBURG, C. (1989), *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa [1986].
- GINZBURG, C. (2010), "Carlo Ginzburg: 'yo no escribo verdad entre comillas'". Entrevista disponible en [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/08/21/_-02207464.htm], 4 de agosto de 2014.
- GIUNTA, A. (2014), *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación arteBA.

- GOMBRICH, E. (1992), “La ambivalencia de la tradición clásica. La psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929)”, en J. E. Burucúa (comp.), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina [1984].
- HUYSEN, A. (1998), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MICHAUD, Y. (2007), *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE) [2003].
- SHANKEN, E. (2013), *Inventar el futuro. Arte, electricidad, nuevos medios*, Nueva York: Departamento de Ficción.
- SMITH, T. (2012), *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- WARBURG, A. (2010), *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal.
- WIND, E. (1993), *La elocuencia de los símbolos*, Madrid: Alianza.

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2015
 Fecha de aprobación: 27 de octubre de 2015