

PETER KRIEGER

Nam June Paik

La muerte del maestro de los monitores

NAM JUNE PAIK nació el 20 de julio de 1932 en la ciudad coreana de Seúl, hijo de un fabricante de textiles y acero. Más de 73 años después, precisamente el 29 de enero de 2006, murió en Miami, Florida, y durante ese lapso de su vida Paik construyó su carrera como el artista de video más importante del siglo xx, lo que inspiró muchos obituarios a nivel internacional.¹

Su origen en la clase acomodada permitió al joven Paik dedicarse a las artes plásticas sin presiones económicas. Sin embargo, las tensas condiciones políticas de su país forzaron a su familia a emigrar, primero a Hong Kong y luego a Tokio. Ese concepto del refugiado que nunca permanece mucho tiempo en su hogar, se convirtió casi en un *leitmotiv* de su vida. Paik fue un nómada global, trasladándose desde Tokio a Alemania y a Estados Unidos. Incluso su cadáver fue enviado desde Miami a Nueva York, la capital mundial de la emigración.

A la edad de veinte años, en 1953, empezó a estudiar historia del arte, musicología y filosofía, concluyendo tres años después con una tesis sobre Arnold Schönberg. He aquí una base histórico-teórica de las innovaciones conceptuales que Paik generó durante su vida profesional como artista, con un énfasis especial en el cruce entre la creación de sonidos e imágenes.

1. Como ejemplo cito los obituarios más importantes de la prensa alemana y suiza del 31 de enero de 2006, es decir dos días después de la muerte del artista: Elke Buhr, "Genialer Visionär", *Frankfurter Rundschau*; Martin Zeyn, "Monitore blicken zurück", *Tageszeitung*; Uta Baier, "Buddha mit Kathodenstrahlröhre", *Die Welt*; Samuel Herzog, "Der anti-technologische Technologie", *Neue Zürcher Zeitung*.

En 1956 continuó sus estudios de la historia de la música y de las artes plásticas en la Universidad de Múnich, con el plan de elaborar una tesis doctoral sobre Anton Webern; pero un año después, en 1957, decidió abandonar las humanidades e inscribirse en las clases de composición musical de Wolfgang Kortner en la Academia de Música de Freiburg. Su maestro afortunadamente tuvo la grandeza de reconocer que el talentoso alumno necesitaba un estímulo diferente en su formación, y por ello en 1958 recomendó a Paik al Estudio de Música Electrónica del Westdeutscher Rundfunk (WDR, la estación de radio del estado de Renania del Norte-Westfalia) en Colonia, donde el compositor Karlheinz Stockhausen reunió jóvenes talentos de la vanguardia musical, entre ellos a György Ligeti² y a Mauricio Kagel.

Paik permaneció hasta 1963 en ese muy reconocido centro de creatividad experimental. Ya desde sus estudios en Tokio estuvo versado en la obra de Stockhausen, pero lo que desencadenó un verdadero cambio en su rumbo artístico fue el encuentro en Darmstadt con John Cage durante los cursos de *Neue Musik* (música nueva) en 1958. Este compositor norteamericano enseñó a Paik su teoría musical de la indeterminación, resultando en una “música de acción” con combinaciones aleatorias de tonos de instrumentos y otros ruidos. Años después de ese encuentro de creatividad vanguardista, Paik retomó la lección y combinó sonidos con imágenes aleatorias de la televisión.

A principios de los años sesenta, Paik hizo sus pininos como compositor, pero de hecho destacó más como destructor. Durante el estreno de la obra stockhauseniana, *Originale*, intervino —sin autorización del maestro—,³ y de esta manera adquirió cierta fama del *enfant terrible*, capaz de romper cualquier límite, especialmente el del género artístico. Incluso, durante esa fase inicial como artista de sonidos, Paik asustó a su público destruyendo instrumentos.

Sin duda, en la historiografía del movimiento vanguardista europeo de posguerra, el 20 de marzo de 1963, Paik marcó un hito cuando presentó en la Galería Parnass de la ciudad de Wuppertal su exposición de música-televisión electrónica. Las combinaciones expuestas de sonidos e imágenes innovaron la estética vanguardista de esa época. Como centro de atención, Paik colocó doce televisores en el patio de la galería. Uno de ellos se descompuso en el transporte, pero el artista retomó ese incidente como estímulo creativo: puso ese aparato,

2. Véase mi texto “György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde”, en este número de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 251-260.

3. Zeyn, *op. cit.*

que nada más emitió rayos claros, patas arriba, y lo tituló *Zen for TV*. Otros televisores de la instalación tuvieron interruptores de pedal para que los visitantes pudieran provocar interferencias en las pantallas.

En otra parte de la galería, Paik colocó un piano de cola, cuyas teclas dispararon efectos de luz. E incluso, el artista tuvo que tolerar una interacción no deseada por parte de un colega, que una década después se hizo famoso como estrella del arte a nivel mundial: Joseph Beuys, quien en esta ocasión no sólo tocó, sino destruyó el piano de cola.

Visto con la distancia analítica del historiador del arte, ese evento en la Galería Parnass cobró enorme importancia. No obstante, su principio creativo del *shock*, del escándalo, ya fue un principio aprobado y archivado del movimiento moderno desde principios del siglo xx. Provocar el virtual rechazo del público burgués fue un elemento constructivo del arte dadaísta. Su reciclaje conceptual a principios de los años sesenta, según mi punto de vista,⁴ tuvo la función de disimular la decreciente importancia de la artes plásticas en los procesos sociales frente a la producción y distribución masiva de las imágenes en la televisión y prensa popular. Muchos artistas de esa época, e incluso en la actualidad —como el neoconceptualista Santiago Sierra—, se refugiaron en el principio del escándalo visual como último recurso para llamar la atención en una sociedad contemporánea que ya no necesita la “vanguardia” artística, porque cuenta con otros campos y géneros para producir imaginarios innovadores.

Consciente de esa condición sociocultural en la segunda mitad del siglo xx, la obra de Nam June Paik alcanza un valor sobresaliente, porque ese artista, a pesar de sus iniciativas “escandalosas”, no cayó en la trampa de la presunción, sino que retomó, de manera lúdica y creativa, la lucha con los imaginarios *televisionarios*. A partir de ese momento, la televisión como entelequia y el televisor como aparato fueron su materia prima para la creación artística.

Así, a lo largo de su carrera, Paik logró convertir las fuerzas autodestructivas del arte vanguardista, su descomposición, como la trabajó John Cage, en composiciones que generaron nuevos sistemas de comprensión cultural.⁵ Con

4. Expliqué esa posición en mis artículos: “Torre *versus* cueva-las vanguardias actuales contra Nueva York y Afganistán”, *Universidad de México*, núm. 609, marzo de 2002, pp. 7-14; “Revolución y colonialismo en las artes visuales-el paradigma de la *documenta*”, *Universidad de México*, núm. 617, noviembre de 2002, pp.89-92; y “*Words don’t come easy*-comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales”, *Universidad de México*, octubre/noviembre de 2000, núms. 597-598, pp.25-29.

5. Véase Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997,

mayor ironía y menor agresión —que Wolf Vostell, quien disparó a un televisor y luego lo enterró—⁶ Paik usó la obra de arte como generadora de conciencia colectiva. En el patio de la Galería Parnass inició definitivamente una nueva etapa del “arte video” o del “arte de los medios” (*Medienkunst* en alemán); aunque es cierto que Paik no es, como lo indicaron varios periodistas y críticos de arte, “padre del arte video”, porque artistas como Les Levine y el citado Vostell introdujeron las primeras instalaciones *Closed-Circuit*⁷ en el mercado mental del arte.

A partir de 1964, Paik se trasladó a Nueva York, pero regresaba con frecuencia a Alemania occidental. Sugieron en múltiples facetas sus instalaciones “multi-monitor”, esculturas hechas de televisores. Un año después de su acomodo en Nueva York, utilizó, para animar sus obras con imágenes móviles, una cámara transportable de video; y con esto se perfiló a nivel mundial como el más avanzado artista de video. Animado por su creciente éxito en la escena artística globalizada, incluso en 1965 se atrevió a pronosticar en una hoja volante que, “[al] igual que la técnica del *collage* ha reemplazado la pintura de óleo, el tubo de rayos catódicos (de la televisión) reemplazará el lienzo”.⁸

Aunque Paik durante sus últimos años de vida tuvo que aceptar que se había terminando el ciclo tecnológico de los rayos catódicos y nace la era de los televisores planos de cristales líquidos, su atrevido pronóstico, por lo menos, propone una estrategia artística de competencia con los atractivos mundos virtuales de las pantallas de televisión y computadora. Mucho de lo que en los años sesenta y setenta fue “derecho exclusivo” del artista video-vanguardista, hoy es una práctica popular: grabar sus propias películas con un *camcorder*, cuyos resultados, imágenes fragmentadas y acumuladas de las vacaciones u otras mitologías privadas, involuntariamente reaniman el principio del *collage* dadá —lo cual no carece de ironía: el artista como precursor de la nueva estética burguesa *amateur* a inicios del siglo XXI.

De cualquier modo, todos los visitantes de galerías y museos que ven una obra de Paik reciben un estímulo que los hace reflexionar sobre el impacto cul-

pp. 233 y 474, donde explica cómo las fuerzas autodestructivas del sistema artístico generan obras nuevas, diferenciadas.

6. Buhr, *op. cit.*

7. Zeyn, *op. cit.*

8. Cita en alemán: “So wie die Collagetechnik die Ölmalerei ersetzt hat, so wird die Kathodenstrahlröhre (TV) die Leinwand ersetzen”, (según Baier, *op. cit.*). El tubo de rayos catódicos/electrónicos, esencial para la técnica del televisor, fue inventado por Karl Ferdinand Braun en 1897.

tural de la televisión como técnica cultural determinante a nivel mundial. El filtro artístico que ofrece Paik de esa realidad se presta para experiencias inesperadas. En su obra *Magnet TV*, del año 1965, los espectadores podían manipular la imagen televisiva con un imán, y así anularla para crear ornamentos abstractos sobre la pantalla. Visto de este modo, la perturbación en la transmisión de imágenes electrónicas —fuente de estrés para los consumidores de la televisión comercial—, contiene un potencial estético ofrecido por el artista.

Tales perturbaciones estéticas rebasan el simple juego con las fallas y trampas tecnológicas e interfieren en las esferas socioculturales. Paik, “inscrito” en el movimiento Fluxus,⁹ provocó con sus instalaciones y *performances* revisiones de convenciones y tabúes sociales, cuestionó —con la libertad del payaso otorgado al artista moderno— la construcción mediática de valores éticos represivos.

Ya como habitante de la ciudad —aparentemente cosmopolita— de Nueva York, en 1967, Paik estrenó su *Opera sextronique*, anunciada con el cartel “Why is sex prohibited only in music?”. El artista invitó a su amiga Charlotte Moormann, artista de *performance* y violonchelista, a tocar los suites de cello de Bach. Después de cada parte, ella se quitaba una pieza de ropa hasta que entre el puente de cuerdas del violonchelo aparecieron sus senos desnudos.¹⁰ Por la tradición cultural puritana en los Estados Unidos, donde un cuerpo desnudo esta codificado como tabú, arrestaron al artista y a su musa violonchelista por provocar a la sociedad con una “obscenidad”.

Otra vez se activó el exitoso principio mercadotécnico artístico del escándalo que garantiza la atención de un público amplio. Pero además, ese desorden calculado sacó a la luz la doble moral de una sociedad que por un lado reprime la presentación pública del cuerpo desnudo, y por el otro se destaca mundialmente como máximo productor y consumidor de películas porno. La reacción de Paik, una vez liberado de la cárcel, fue coronar el ataque a las contradicciones de la sociedad burguesa puritana en los EUA: él diseño para Charlotte Moormann un sostén de mini-monitores en *plexiglas* (de un tamaño de 7 centímetros) que

9. Véase Cuauhtémoc Medina, “George Maciunas: el anti-Kant: notas sobre el proyecto anti-artístico de Fluxus”, en *La abolición del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 653-691.

10. Se conocen *Performances* parecidos donde el cuerpo desnudo de una mujer garantizó el éxito mediático del artista (machista, que, por supuesto, se quedaba vestido), como los de Yves Klein y de Marcel Duchamp. Sobre las diferentes codificaciones socioculturales de los senos femeninos, especialmente en el ámbito del espectáculo futbolístico, véase mi artículo “Debajo de la playera”, *Universidad de México*, núm. 616, octubre de 2002, pp. 79-81.

apenas cubrieron los pezones. Sin duda, el “TV-bra” fue el sostén más espectacular en esos tiempos cuando el *bikini* todavía provocaba luchas político-teológicas en algunas playas del mundo. Además, un chiste especial del “TV-bra” fue que los minimonitores transmitieron programas de la televisión estadounidense e imágenes del público.

Ese último aspecto de la retroalimentación visual por medio de la pantalla emanó con mayor claridad en otra obra famosa de Paik, en el *TV-Buddha*. Aquella instalación de 1974 se compuso por una estatua de Buddha que dirigió su mirada petrificada hacia un televisor, cuya pantalla reprodujo permanentemente la imagen filmada del mismo Buddha. Es la expresión artística de un sistema autorreferencial del consumo de imágenes televisivas, incluso permitió al visitante de esa instalación de Paik obtener la posición adecuada para la observación de segundo orden, que, según Luhmann, permite aumentar la complejidad de la reflexión: cuando uno no sólo observa los objetos, sino también las diferentes maneras de observar los objetos.

En términos filosóficos, la obra relaciona el *nirvana* budhista como extinción de la conciencia —en el recorrido virtual hacia la felicidad— con el nihilismo occidental que, de hecho practica gran parte de la población cotidianamente frente al televisor, cuyos mensajes visuales paralizan la actividad mental. Paik, conversor modelo entre el mundo oriental y occidental, sublimó su propio ensimismamiento hacia una reflexión ontológica del hombre “moderno”, consumidor masivo de televisión. Contrastan la lentitud y eternidad de la imagen filmada (del buddha) ante la aceleración y efimeridad virtual de imágenes, que normalmente garantiza la pantalla del televisor.

Más aún, tres años después de su primera presentación, el “TV-Buddha” fungió como protagonista del acto inaugural de Documenta en Kassel, una de las exposiciones más importantes del arte contemporáneo. Cuando transmitieron imágenes de esa instalación por satélite a las salas de Documenta, se vio al autor de la obra dando palmaditas cariñosas al Buddha, diciéndole: “Despierta” y “Creo que se aburre”. En una paráfrasis irónica de Luhmann sería posible definir ese acto como observación del tercer orden; pero aun sin esa vuelta interpretativa es constatable la dimensión crítico-irónica del arte mediático de Paik.

Son las retroalimentaciones las que caracterizan la obra de Paik: promover el arte como medio masivo y utilizar la televisión —incluso la “supercarretera electrónica” del internet promovido por el artista en 1974— como medio artístico. Cierta éxito mediático de su obra se nutre de esa retroalimentación. Y ese reco-

nocimiento a nivel internacional también se cimentó por la conquista de dos instituciones tradicionales en su campo profesional: la academia y los museos.

A partir de 1978 el “rebelde” vanguardista se convirtió en instructor vanguardista; la Academia de Arte (*Kunstakademie*) de Düsseldorf le otorgó la primera cátedra de arte-video en Alemania. Junto con su colega Joseph Beuys, también maestro en dicha academia, Paik se integró al esquema laboral de funcionarios estatales, con un sueldo fijo mensual como cualquier otro funcionario.

Ese paso de profesionalización marca de manera prototípica cómo una superestructura estatal burocrática, anteriormente objetivo de ataques por la vanguardia artística, es capaz de integrar a los elementos contradictorios, y de esa manera, posiblemente, controlar el impulso radical del arte de la vanguardia, domesticarlo dentro de los esquemas establecidos, convertir el arte —según Enzensberger— en el “merengue de la sociedad”.¹¹

El segundo paso para integrar a un artista rebelde vanguardista es la neutralización de su obra en los museos como documento histórico y deleite estético para el público burgués. Cuando, a partir de los años ochenta, los mecanismos del mercado de arte acapararon el arte video, Paik vendió muchas obras a museos y galerías, e incluso ajustó su producción a la demanda, diseñó obras más rimbombantes y lúdicas dentro de su marca registrada: el trabajo con monitores. De esta manera salieron a la luz tortugas hechas de televisores o megainstalaciones —por ejemplo una escultura de 384 monitores para el Centre Pompidou, París, en 1982—, que se distribuyeron con cierta regularidad en los museos y colecciones particulares del arte contemporáneo en el mundo. Incluso su país natal le invitó a crear una obra emblemática para las olimpiadas en Seúl, una torre mediática de mil monitores llamada *The more the better*. Y en 2000 recibió su consagración con la instalación *Modulation in Sync* colocada en el máximo mausoleo del arte moderno, la rotonda del Museo Guggenheim en Nueva York.

A partir de los años ochenta había llegado el momento en que cada curador de un museo de arte moderno y contemporáneo deseaba documentar una etapa clave de la vanguardia artística con una obra de Paik. La revuelta mediática se convirtió en una práctica de museo. Sus rupturas y provocaciones se disolvieron en la mirada divertida y distraída del público. Paik cayó en esa trampa para artistas vanguardistas, *bohème*, *outsiders*, radicales; sin embargo, rescató algo del estímulo original de su obra: precisamente el llamado de atención al impacto

11. Hans Magnus Enzensberger, “Auswärts im Rückwärtsgang”, *Der Spiegel*, núm. 37, 1995, p. 217.

mental colectivo de la televisión como máquina que genera poderosas imágenes e imaginarios. En tiempos en que la sociedad recibe su formación estética primordialmente por medio de anuncios, de videos en MTV, juegos de video y *blockbusters* hollywoodenses,¹² aquel museo que expone obra de Paik, por lo menos es capaz de cumplir con su función educativa en el sentido de generar introspecciones y autocríticas en sus clientes.

Una de esas reflexiones gira en torno a la famosa tesis de Marshall McLuhan de que el medio es el mensaje,¹³ y que los medios expanden los sentidos de los seres humanos, llegando hasta la disolución de límites fijos entre cuerpo humano y aparato mediático. Sin duda, Paik ilustró esas tesis en su obra, demostrando hasta qué grado llega la lógica propia de la televisión a la percepción humana de espacio y tiempo.

No obstante, como ha demostrado Dieter Daniels,¹⁴ todo arte moderno es arte de medios, y a partir de la competencia de las artes plásticas con la fotografía, que inicia en 1839, muchos artistas han anticipado las funciones y efectos de los medios masivos para el ser humano. Paik se insertó en esa tradición y la enriqueció con una obra irónica que trasladó los medios visuales móviles —transmisión televisiva, video e internet— en su estado de autorreflexión. Como un espejo, sus instalaciones de monitores reaniman y agudizan las arcaicas preguntas filosóficas en la moderna sociedad de medios: ¿quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos?

Para los artistas plásticos surge la necesidad de redefinir su labor frente a la cantidad y calidad de imágenes masivas, que aplastan el ejemplar único de la obra tradicional. Paik —igual que Warhol en su tiempo— entendió que el artista ya no es el único experto para la configuración de los mundos icónicos sino que tiene que ceder su liderazgo perdido a los diseñadores de anuncios comerciales, telenovelas y otros productos de relaciones públicas.

Para la sociedad, ese cuestionamiento filosófico inherente a la obra del artista de video abre la posibilidad de explorar los efectos de la globalización y homogenización de información visual por medio de la televisión. Su carácter manipulador y totalitario, generado por la monopolización creciente del mercado

12. Boris Groys, *Topologie der Kunst*, Múnich, Hanser, 2003, p. 176.

13. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, Corte Madera, Gingko Press, 2005 (reedición). De hecho, esa tesis ya la había desarrollado Otto Wiener en 1900; véase Stefan Rieger, *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2003, p. 140.

14. Dieter Daniels, *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*, Múnich, Beck, 2002.

televisivo en el mundo —una preocupación incluso para el superagente 007 en la película *Tomorrow never dies*—¹⁵ se trasluce inmediatamente en una instalación que Paik presentó, el primer día del emblemático año 1984, bajo el título *Good morning Mr. Orwell* a aproximadamente diez millones de televidentes en todas partes del mundo. No es seguro que la filmación de la danza minimalista de Merce Cunningham, junto con el tango de Astor Piazzola y el texto corriente de Orwell sobre las pantallas verdaderamente inspirara una reflexión colectiva sobre el poder manipulador de los grandes consorcios del entretenimiento mediático, pero de cualquier modo destaca que una obra de arte alcanzara a las masas sin refugiarse en el espacio asignado del museo, y que conquistara el espacio virtual masivo de la televisión.

La conquista de la banalidad televisiva por parte del artista de video también se expresó en la invención de un lenguaje visual. Junto con el ingeniero Shuya Abe, Paik en los años setenta desarrolló un video sintetizador, el cual permitió relaciones inmediatas entre imagen y música, la alteración psicodélica visual en la pantalla y cortes abruptos como un *zapping* entre diferentes sistemas visuales —parecido a lo que se ha establecido veinte años después como estética juvenil de los videoclips en MTV¹⁶ o de los anuncios para Nike, Pepsi y otros productos del capitalismo rejuvenecido.

Es ya una historia conocida cómo los principios visuales del cine o de la fotografía experimental vanguardista, después de una fase de incubación cultural a lo largo del siglo xx, se convierten en elementos estéticos indispensables para la cultura masiva comercializada como el cine de Hollywood, con su culto a los efectos especiales computarizados, muchos de ellos sólo refritos visuales con nuevas tecnologías.

En este sentido es grato mencionar que la obra de Paik no se agotó ante la innovación técnica de la composición mediática visual —un callejón sin salida, o una cinta de Möbius para algunos artistas de video—, sino que su mensaje por medio de la pantalla casi siempre exigió la reflexión como, por ejemplo, sobre la temporalidad de nuestras culturas visuales. Más allá del *show* mediático en sus instalaciones —ellas mismas recurren al antiguo principio de la escultura fija—, su monumentalidad escultural, en cierta manera, contradice la efimeridad de las imágenes generadas en las pantallas, de esta manera evocando una diferencia interesante para estimular el proceso de la cognición.

15. *007-Tomorrow never dies*, director Roger Spottiswoode, 1997.

16. Buhr, *op. cit.*

Cuando en 1977 se presentó en el marco curatorial de Documenta de Kassel por primera vez el arte-video, todavía sólo pocos registraron el hecho de que la presentación de imágenes móviles dentro del marco fijo del monitor fue revolucionario en el sentido de que se aniquilaba la memoria visual, que fue durante siglos de la historia cultural la función de las artes visuales. El arte-video cultivaba la instantánea, el momento efímero, como dimensión temporal de la obra de arte moderno. Aún más, cuando revisamos los graves problemas de coleccionar y preservar las videocintas después de pocas décadas —por procesos químicos y la inadaptabilidad de técnicas anacrónicas de reproducción—,¹⁷ sólo se preserva la huella de la obra de arte en video: el monitor, objeto y obsesión de Nam June Paik.

Para las generaciones del siglo XXI, el mismo modelo del monitor, basado en la técnica decimonónica tardía del tubo de rayos catódicos, es objeto anacrónico de museo.¹⁸ Ya Documenta XI en 2002 documentó el auge de la pantalla plana que descalifica el monitor cúbico como objeto de la arqueología cultural y técnica. Además, Documenta XI fue un festival del televisor,¹⁹ un homenaje implícito a Paik, quien —posiblemente— lo vio transmitido por un videoreportaje, sentado como un buddha en su silla de ruedas.

Tempus omnia et sigula consumens,²⁰ y esto no sólo se refiere a la “consumación” del arte video, de sus marcos físicos, sino también de sus creadores. Diez años antes de su muerte, Paik sufrió un ataque de apoplejía que le paralizó medio cuerpo, un golpe que redujo la acción creativa del artista y lo convirtió, hasta el fin, en un consumidor más de imágenes televisivas globalizadas.

Su *alter ego*, el “Robot 456” ya había anticipado la muerte de su creador, en un accidente voluntario en la Madison Avenue de Uptown, Manhattan: el robot estrenado en 1965 en Wuppertal, descompuesto después de casi dos

17. Véase mi artículo “*Búnker de imágenes*”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, núm. 77, otoño de 2000, pp. 269-276.

18. Es probable que a lo largo del siglo XXI se cumpla la visión de Bill Gates de que el cuadro de óleo en la sala burguesa se reemplazará por la pantalla para la reproducción pixelada de obras de arte.

19. Sólo las grandes cantidades expuestas de fotografías, que permiten un ritmo temporal de percepción diferente al consumo de un video, preservaron el carácter tradicional de una muestra de arte con pintura de caballete. Véase mi artículo “Revolución y colonialismo en las artes visuales-el paradigma de la *documenta*”, *Universidad de México*, núm. 617, noviembre de 2002, pp. 89-92.

20. Traducción del latín: “El tiempo devora la totalidad y las partes”.

décadas, fue restaurado en 1982 para la retrospectiva de Paik en el Whitney Museum. En un arranque de neodadaísmo, el artista lo dirigió afuera de las puertas del museo hacia la avenida metropolitana, hasta que la máquina caminante entró en colisión con un coche manejando a alta velocidad²¹ —una nueva interpretación del motivo *vanitas* en los tiempos *cronofágicos* de la posmodernidad. ❀

21. Herzog, *op. cit.*