

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Alexander Kluge, por Vanessa Vidal

UT PICTURA POESIS

Adorno, ilustración de la dialéctica, **Artur Heras**

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, **Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal** (Coordinadoras)

TEXTOS INVITADOS

“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Th. W. Adorno, **Michael Schwarz**

Alexander Kluge sobre Adorno

Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, **Richard Klein**

ARTÍCULOS

Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, **Sergio Sevilla Segura**

Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, **Marina Hervás Muñoz**

Au piano avec Adorno, **Antonio Notario Ruiz**

La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, **Eduardo Maura**

No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, **Antonio Flores Ledesma**

Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, **Jordi Maiso**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/LAOCOONTE.0.7.19303

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

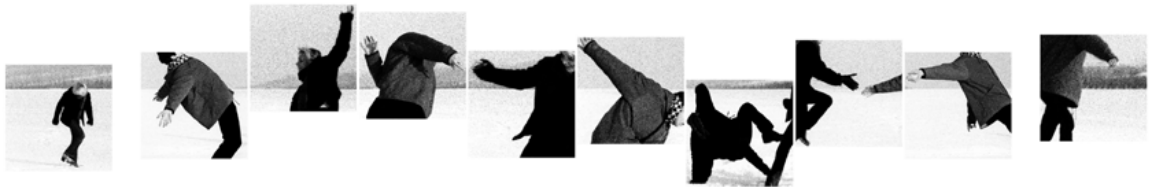


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020

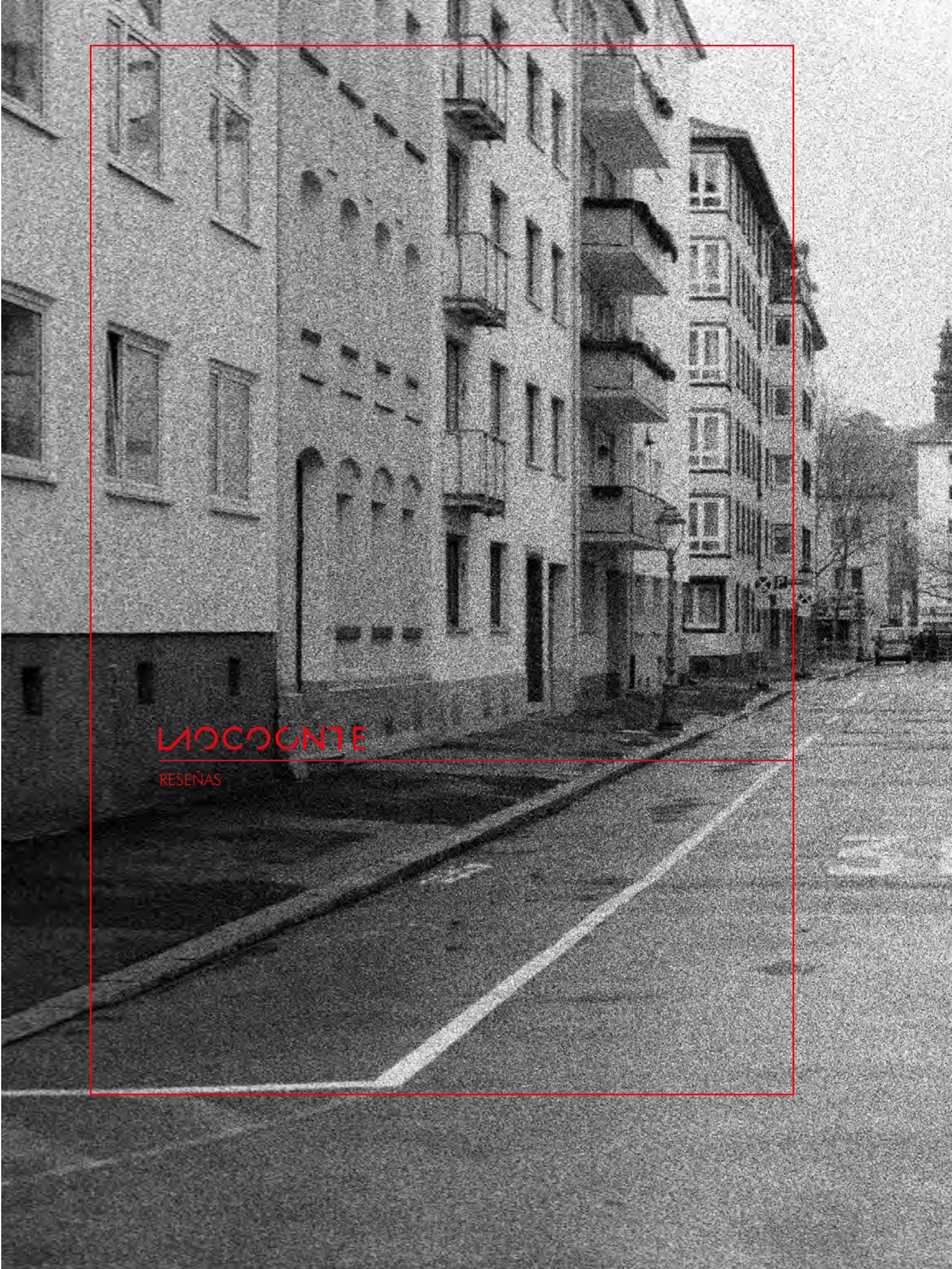
PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Alexander Kluge , por Vanessa Vidal	11-25
UT PICTURA POESIS	27
<i>Artur Heras: semblanza en un solo trazo</i> , Anacleto Ferrer	29
<i>Adorno, ilustración de la dialéctica</i> , Artur Heras	30-43
Imágenes de Laocoonte n. 7, de Christian Peter	44-46
PANORAMA	
LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO	47
Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal (Coordinadoras)	49-61
TEXTOS INVITADOS	63
“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Theodor W. Adorno, Michael Schwarz	65-76
Alexander Kluge sobre Adorno	77-87
Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, Richard Klein	88-108
ARTÍCULOS	109
Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, Sergio Sevilla Segura	111-127
Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, Marina Hervás Muñoz	128-140
<i>Au piano avec Adorno</i> , Antonio Notario Ruiz	141-155
La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, Eduardo Maura	156-172
No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, Antonio Flores Ledesma	173-188
Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, Jordi Maiso	189-202
RESEÑAS	203
Sin buck-up, Manuel Molina	205-213
Estudios musicales del Clasicismo, vol. 4: Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII, María Luisa Luceño	214-218
Un final que no acaba, Philip Muller	219-221

Espectros, espectros... y más espectros, Aleix Martínez Comorera	222-224
Enfrentar a Hegel y Danto y afrontar el “fin del arte”, Ruth Sanjuán	225-227
Metáforas de la multitud, Wenceslao García Puchades	228-230
Siegfried Kracauer: Sobre la amistad, Benno Herzog y Francesc J. Hernández	231-233
La importancia de la mirada: fotografía e historia de la Shoah, Irene Cárcel Ejarque	234-237
Arte e Violência: estratégias de articulação, Everton de Oliveira Moraes	238-241
Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía, Albert Alcañiz	242-245

Imagen de colofón de **Artur Heras**.

Imágenes de **Christian Peter**.

Fotografía de portada de **Christian Peter** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



MOCCONTE

RESEÑAS



einseitiger
Parkplatz
ab 22.2.08
9h

Sin buck-up

Manuel Molina*



Hito Steyerl

Los condenados de la pantalla

La Caja Negra Editora, Argentina, 2014

ISBN: 978-98-71622-31-3

Páginas: 208

El libro *Los condenados de la pantalla* de la ensayista y videoartista Hito Steyerl (1966, Múnich) contiene una oncena de ensayos sobre la imagen, que en sus primeras versiones fueron escritos para diversos congresos, conferencias, catálogos, entrevistas y revistas sobre arte contemporáneo; y publicados originalmente en la revista neoyorquina digital *e-flux* en 2012. En su versión al castellano es la editorial argentina Caja Negra la encargada de publicar el conjunto de textos (Buenos Aires, 2014), traducidos por el artista español y camarada de Steyerl, Marcelo Expósito Prieto. El carácter ensayístico, suelto y claro de la escritura de Steyerl hace del libro uno accesible al lector interesado en reflexionar críticamente sobre el estado actual de las imágenes. Hay además, como migajas artísticas en el bosque de la reflexión teórica, algunas propuestas al lector de ejercicios para producir imágenes con dispositivos electrónicos. Dado que Steyerl complejiza sus reflexiones teóricas mediante su propia realización como videoartista, nos invita cada tanto a emprender un modo de producción de imágenes digitales no predeterminado por el dispositivo industrial. El volumen se trata de una compilación heterogénea de textos independientes entre sí, que están pensando cada uno sobre asuntos particulares. Esto le confiere al texto una arquitectura interna que hace mimesis de su objeto de reflexión, porque ahora es el texto el que tiene las propiedades de las pantallas: sus partes están dispuestas en la extensión de una superficie teórica amplia y ya no derivadas verticalmente unas de otras como en un sistema ordenado sintéticamente. Este carácter fragmentario del libro nos habilita múltiples entradas a una crítica de la economía política del régimen visual contemporáneo, sin ser ninguna de ellas la única salida posible. Procuraremos entonces transitar por los *topoi* particulares de cada uno de los ensayos, para recoger en el camino las mediaciones del sentido global del texto.

En el primer texto, “En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical”, Steyerl ya nos introduce en el tema que con más recurrencia aparece en sus reflexiones, a saber, la situación de la imagen en la era digital, vale decir de las

* CONICET-UNC, Argentina/DAAD-HfG, Alemania. mm88.molina@hotmail.com

pantallas. En este ensayo, la autora retoma la idea de Harun Farocki de la *Mesbilder*, para pensar que las imágenes generadas hoy desde el cielo han instalado un nuevo régimen escópico contemporáneo caracterizado por una perspectiva vertical. Steyerl emprende así una historización de dicho régimen mediante el desmontaje de la perspectiva monofocal y horizontal en la pintura al óleo tal como la conciben desde Alberti hasta Panosfky. Esta tarea a la vez supone emprender la reconstrucción del proceso de ocupación militar y comercial del cielo, el lugar en el cual se sitúa el ojo protésico de la cámara y desde el que se construye la imagen digital por antonomasia: la satelital. Para Steyerl es paradigmática en este sentido, la radical desintegración del esquema de representación de las imágenes modernas, proporcional a la tecnificación en la producción de las imágenes. Este proceso doble ha desatado una ampliación sin precedentes de los productores visuales (humanos y robóticos), superado tan sólo por el volumen de imágenes en circulación. Señala Steyerl recordando los postulados renacentistas de Alberti que la perspectiva monofocal, lineal y estable reconstruye la percepción de un sujeto de pie cuya mirada está asentada sobre el horizonte. Se trata de la mirada del sujeto trascendental moderno. Y luego, siguiendo a Marshall Berman, apunta que la contemporaneidad le opone una perspectiva vertical sin horizontes estables, que se experimenta como *desvanecimiento* en el aire de todo lo moderno, como caída libre. Es la mirada ubicua de un cuerpo fragmentado y tecnificado. Para la autora, los últimos desarrollos de las imágenes satelitales, impulsados por la tecnología militar y más recientemente por la compañía Google Inc., que reconstruyen la superficie entera de la Tierra “desde el ojo de Dios” son un caso ejemplar de este nuevo régimen sensible no subjetivo, que permite acceder mediante prótesis voladoras a la mirada que tendría un cuerpo que está siempre cayendo. El lema “imagina que caes, pero no hay tierra” que Steyerl encuentra como el modo en que el sistema económico-político aparece en la imagen digital. El primer capítulo del libro deja así planteada una paradoja contemporánea fundamental: la certeza de que ya no tenemos certezas, ni siquiera en las apariencias.

El segundo ensayo, “En defensa de la imagen pobre” plantea la idea de los condenados de las pantallas o de las imágenes pobres, caracterizadas por ser ya desde su origen copia y reproductibilidad técnica de baja calidad. Steyerl intenta recuperar la crítica materialista clásica a la sociedad burguesa y extenderla hacia las apariencias digitales, cuya división se asienta sobre la desigualdad en la calidad y el fetiche de la resolución de las imágenes: HD \neq jpeg, rag, rip, pocos dpi, fuera de foco, AVI borrosos, etc. La autora explora las particularidades que esta lucha de imágenes tiene en el cine y en el vídeo, y de qué modo el cine industrial es subvertido por sus copias truchas en la circulación pirata *on-line*. En la era de Internet habría una ética del remix y la reapropiación, porque se producen zombies audiovisuales tanto del cine de Hollywood como de los vhs *under* (de vanguardia, documentales, experimentales o ensayísticos) que resucitan en vídeos clandestinos en YouTube o como gifs en Facebook. Junto con esto, la producción digital de imágenes adquiere un carácter colectivo y anónimo, en tanto cualquier usuario de una laptop o de un celular es un potencial productor de fotografías y vídeos. Pero los medios de producción visual han sido privatizados completamente por las corporaciones de la web (grupos Microsoft, Google y Facebook) y de la tecnología (industrias Apple y Samsung). Y a la vez, las redes sociales aparecen como un nuevo espacio de lucha socio-simbólica por un capital *on-line*. En esta sociedad de imágenes digitales transnacionales, transitorias e híbridas, Steyerl inscribe la imagen pobre en

la tradición de materiales de las vanguardias inconformistas: panfletos copiados al carbón, películas agitprop, videmoagazines *underground*, entre otras.

“Una cosa como tú y yo” es el tercer texto del libro, y aborda el problema de la clonación mediante la recuperación de la idea de héroes clonados en los video-clips de David Bowie y Michael Jackson. Steyerl retoma la idea adorniana y benjaminiana de participación en el objeto como un hacer mimesis con la cosa sobre la que se reflexiona. Volverse cosa significa aquí devenir una imagen pobre: esto implica por un lado, dejar atrás el componente autoritario del sujeto racional frente al mundo, y por otro lado implica adquirir los testimonios materiales que carga la imagen pobre. Con este movimiento la autora pretende relevar la configuración material de la imagen digital, y liberarla momentáneamente de su mera función de fetiche.

En el ensayo “¿Es el museo una fábrica?” Steyerl realiza una breve historización de la economía política del museo contemporáneo y de la fragmentación de la mirada. Con ello rastrea la conexión entre la desmaterialización y esparcimiento ubicuo de la fábrica tradicional fordista, con el emplazamiento de los museos contemporáneos en los edificios de viejas fábricas modernas. La autora interpreta esta coyuntura histórica del museo como parte de su naturaleza capitalista, en tanto fábrica simbólica y social, que convierte al espectador en un obrero de lo sensible. En el museo contemporáneo se fabrican miradas fragmentarias por y para todos sus visitantes por igual, flagrante en el contraste que tiene lugar entre la arquitectura de sus salas, los *white cube* para piezas materiales y las recientes *black box* para video arte. El paseo desgarrado y laberíntico de la museología actual se contrapone así a la cómoda y homogénea sala de cine para largometrajes hollywoodienses. Los video-arte que vemos a pedacitos en los museos vienen a enseñarnos el carácter montajístico de la propia institución arte, nos muestra la disgregación histórica de la experiencia estética moderna. Steyerl, en el mapa de esta dispersión estética, propone precisamente al video arte político como la pantalla por la que podríamos salir de la nueva fábrica social total y ubicua.

“La articulación de la protesta” se refiere a la organización de la fuerza política disidente en dos niveles: el visual y el social. Respecto de la articulación visual, Steyerl retoma el problema del montaje cinematográfico, a través de dos casos de análisis, a saber, *Showdown in Seattle* de 1999 realizada por Independent Media Center de Seattle y emitido por Deep Dish Television; y *Aquí y en otro lugar* de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville de 1974. La segunda trata sobre la lucha por la liberación de Palestina en 1970. Pero trabaja sobre la consciencia del “y” del montaje, del procedimiento de adición de fragmentos que constituye cualquier construcción audiovisual. Ese carácter discontinuo y artificial del montaje, de pedazos de imágenes que se suceden en el tiempo, se hace presente tanto en el título como en el propio contenido y forma del film de Godard. En cambio, en *Showdown* se pretende criticar la falsedad de la cobertura mediática de la revuelta en Seattle contra la OMC, pero sin problematizar su propia opacidad como audiovisual. El desnivel se produce para la autora en el intento de fetichizar el procedimiento, como dijera Marx de “borrar las huellas de su propia producción”, a través de la cual critican la articulación política de la protesta como de la forma. Para Steyerl el chispazo de lo político depende de un tipo de montaje que sea capaz de des-ocultar las fisuras de su propia producción.

“El arte como ocupación” comienza con un ejercicio para los lectores de grabar con un celular lo primero que encuentren cada día durante un mes. Con ello, Steyerl pretende abrir la consciencia histórica del lector a la dispersión de la producción

visual, que antes pertenecía al coto de los artistas. Ello ocurre en el marco amplio de transición del trabajo tradicional a la ocupación, como una desregulación y dispersión de la actividad laboral general. En este desparrame de la labor instrumental ya no se cuantifica el salario, y prevalece una idea de proceso abierto, que implica en el corto plazo un derroche de recursos y hasta una gratuidad de la tarea realizada. El caso modelo de ocupación es la labor artística. La dispersión del trabajo es simultánea al proceso de estetización total de la política, como diagnosticó Benjamin en su célebre artículo sobre la obra de arte, pero también a la reunificación de las tareas especializadas en el *multitasking* y en la interdisciplinariedad que estaban separadas en la división moderna del trabajo. Una de las consecuencias más despolitizadoras de esta estetización global es el narcisismo masivo, producido por la permanente auto-representación en imágenes digitales de cada cuerpo en las redes sociales. Llegado ese punto, Steyerl propone un sentido alternativo al término ocupación, porque lo aproxima a la táctica política de tomar colectiva y clandestinamente los espacios públicos: hay que ocupar las pantallas.

El ensayo “Liberarse de todo: Trabajo *freelance* y mercenario” comienza problematizando la idea de libertad en el marco del neoliberalismo tras la caída del muro de Berlín, describiéndola como una tríada de malas libertades: para las corporaciones transnacionales frente a la regulación estatal, para la subjetividad egocéntrica frente al vínculo social y para la experiencia ideológica posfundacional de la “caída libre” frente a la verdad global de la hiper-administración. Para Steyerl los trabajadores, incluso los artistas, asisten a un neofeudalismo oculto que se les aparece como una constelación falsa de nuevas libertades individuales que están producidas por la dispersión de la fábrica y su transfiguración en unidades autónomas cada vez más pequeñas, como en el trabajo *freelance* o cada vez más lúdicas como la “cultura empresarial abierta” y las “metodologías blandas” de Google Inc. Junto con la privatización de la guerra, Steyerl observa la aparición de estas libertades como el síntoma de un debilitamiento de la soberanía de los estados nacionales y sus democracias representativas, y una globalización del poder económico. En un diagnóstico de época cercano al de la filósofa alemana Julianne Rebentisch, Steyerl señala que el colmo de la democracia neoliberal es que en vez de la representación de “la mayoría”, cada sujeto del todo social es sobrerrepresentado, y sin ninguna mediación política aparece en la mayor plaza pública actual: la web. Así Steyerl analiza la apropiación guerrillera de la máscara del personaje hollywoodiense Guy Fawkes por el grupo secreto de hackers *Anonymus*. Allí deja abierta la posibilidad de una libertad segunda que se hace lugar entre los nervios de la libertad obligatoria, aparente y total del neoliberalismo: la libertad de aparecer sin apariencia, sin rostro, sin nombre y sin identidad, pero como un sujeto de acción colectiva y colaborativa.

En “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación” la autora explora el estatuto indeterminado del desaparecido político, que como el gato imaginario de Schrödinger sometido a veneno y radiación en una caja cerrada, no se sabe públicamente si está vivo o muerto, o si se trata de una superposición siniestra de la posibilidad de la vida y de la muerte. Steyerl toma varios casos de desapariciones políticas entre las que destaca la del juez español Baltasar Garzón, poco tiempo antes que en 2010 presentara cargos contra funcionarios del general Franco involucrados a su vez en la desaparición de unas 113.000 personas durante la Guerra Civil; y las desapariciones en la década de los 90 de los militantes del Partido de los Trabajadores de Kurdistán en Turquía, entre quienes estaba Andrea

Wolf, amiga de la propia Steyerl. El ensayo analiza de qué modo la retorcida fantasía decimonónica de Schrödinger, anticipa una técnica de aniquilación que se extendió en el siglo XX a los campos de concentración y a las fosas comunes de las dictaduras militares alrededor del mundo. Estas cajas seguras de tortura y muerte aparecían públicamente como limbos, como zonas de indeterminación de la existencia. Siguiendo a Steyerl, los desaparecidos políticos y sus pertenencias caen irrevocablemente en una zona de no-identidad desde la que atestiguan monadológicamente la historia que pasó a través de ellos. La autora expone que lo mismo ocurre con las prendas, objetos y fotografías de la persona desaparecida. En este marco, la imagen pobre vuelve a ser redefinida no tanto por el contenido político o de denuncia que pueda tener, ni por su rango de definición, sino porque su propia fisicidad material está dañada, olvidada, desprotegida o censurada por las fuerzas de la historia. Y con sus cicatrices materiales denuncia silenciosamente la peligrosidad o clandestinidad de la circunstancia de la captura, los intentos de su destrucción, la falta de inversión en mantenimiento y recuperación de archivos y las maniobras de impunidad, amnistía y encubrimiento de los juicios políticos aún en democracia.

En “Los spam de la Tierra: desertar de la representación” Steyerl formula marxianamente lo que podríamos llamar la ley absoluta de la acumulación visual, que consiste en una expansión de la producción de representaciones visuales de los cuerpos individuales proporcional al volumen de un ejército de reserva de personas que no son ni serán representadas políticamente. Esto implica una crítica al acople fraterno entre capitalismo y democracia, ambos produciendo invisiblemente indigencia y opresión a escala global. Paradójicamente este empobrecimiento de la representación cultural y política se da en simultáneo a la universalización de la producción de imágenes digitales. Hoy la vigilancia escópica se da a través de la integración en Internet de los *mass media* en los *personal media*, que permite que cada punto de la masa de usuarios se autovigile y vigile al usuario contiguo mediante *selfies*, tweets y videos de sus *Smartphones*. En ese marco, Steyerl analiza el funcionamiento *on-line* del *spam* o mensajes basura, que son un texto publicitario, una ventana emergente o un SMS configurado como una imagen, para esquivar los filtros regulares. Los *spam* aplastan en número a los mensajes personales de los usuarios e incluso a la población humana, pero por ser no deseados y eliminados son bits de información que salen expulsados de nuestros flujos de comunicación, y quedan flotando en el espacio extraterrestre como un enorme caudal de información residual. Este conjunto bloqueado y masivo constituye una representación en negativo de una sociedad hiper-representada visualmente e hiporepresentada políticamente. Para Steyerl, la masa de *spams*, de imágenes de mercancías y maniqués publicitarios siempre sonrientes, puede ser aprovechada políticamente como un falso señuelo para el radar del sistema económico, mientras se emprende una retirada iconoclasta de la obligatoria auto-representación visual en las redes sociales y se reorganiza lentamente la representación política.

El último ensayo, “¡Corten! Reproducción y recombinación”, Steyerl abre una discusión con Bourriaud, en la medida en que la autora entiende la idea de posproducción no como algo adicional y posterior al montaje de la mercancía, sino que es en sí misma el actual modo de producción: “no nos hallamos en un después de la producción. Nos hallamos más bien en un estadio en el que la producción incesantemente se recicla, repite, copia y multiplica (...)” (Steyerl, 2014, p. 194). Hoy la producción se ha identificado con el consumo, porque todos los productos que están

listos para ser consumidos son a la vez la materia prima de otros procesos productivos que vuelven a arrojar nuevos “productos primos”. La producción originaria es en sí misma re-producción y pos-producción, y las góndolas de lo ya producido son la nueva naturaleza de las que se extraen los insumos. El montaje, el procedimiento surrealista y cinematográfico de cortar y pegar, de reproducir y combinar se ha sistematizado y tecnificado, con consecuencias políticas y simbólicas regresivas. Steyerl toma el caso de una reproducción del *Angelus novus* de Paul Klee en un mega globo del parque temático *Tropical Islands* cerca de Berlín, y analiza la transformación simbólica respecto de la interpretación materialista que hace Benjamin de la misma pintura para pensar su filosofía de la historia. Ahora, el ángel de la historia ya no tiene horizonte, ni observa la catástrofe del pasado, sino que ahora sobrevuela el presente, sube y baja “como un ascensor que patrulla (...), el ángel se ha transformado en un *drone*” (*ibid.*, p.196).

*

Si bien *Los condenados de las pantallas* se trata de una compilación de textos independientes entre sí que están pensando cada uno sobre asuntos particulares, todos ellos están interconectados por el enfoque posmarxista de la autora, su estilo ensayístico y por una serie de problemáticas transversales en torno a las pantallas. Podríamos realizar entonces una crítica a este libro a partir de tres tópicos transversales, a saber, [1] el problema de la apariencia estética en la era digital, [2] la tensión entre imagen y estructura social, [3] y la relación entre pantalla y política.

[1] El problema de la apariencia estética en la era digital remite necesariamente a las condiciones industrializadas de producción actual. Steyerl se para sobre el marxismo filtrado por el trabajo de Adorno y Benjamin para abordar una crítica al régimen de escopacidad contemporáneo. Su crítica se despliega bajo los conceptos de caída libre, pérdida del horizonte, mirada satelital y ojo protésico vertical (Steyerl, 2014, pp. 15-17, 22-32, 124, 129), el concepto de mimesis (*ibid.*, p.52), de fragmento (*ibid.*, p.55), el problema del aura (*ibid.*, p.45) y la reproductibilidad técnica de las imágenes (*ibid.*, p.51). En este punto, es notoria la voluntad de la autora por polemizar con los estudios visuales de corte formalista, que aíslan la producción estética de su potencial político disruptivo, y a la vez con las recepciones y continuaciones de la Escuela de Frankfurt que han descentrado el problema estético en favor de un horizonte lingüístico, intersubjetivo y comunicativo. La potencia de los ensayos de Steyerl parecería residir en que no deja intacto ninguno de sus dos vertientes, sino que en el encuentro de ambas nada queda intacto. Pero a la vez es posible señalar que esta doble ambición crítica acaba redundando en algunas simplificaciones teóricas y lugares comunes en la reconstrucción del problema de la apariencia estética.

Las imágenes digitales en la medida en que necesitan de un soporte físico plano son estructuralmente idénticas a las imágenes pre-digitales, a las imágenes fotográficas, pictóricas y gráficas. Comparten con ellas eso que los estudios visuales llaman “la doble realidad de las imágenes” (Aumont, 1990, p.65), de ser una superficie plana y a la vez una ventana transparente que muestra otros mundos, *i.e.* una representación. Pero la particularidad que señala Steyerl de las pantallas digitales es que coinciden con un tipo de objeto nuevo, a saber, el dispositivo electrónico industrial, que está en permanente interacción con el mundo *off-line* y el mundo *on-line*. Así la imagen digital aparece en un lugar concreto y al mismo tiempo está siempre deslocalizada, porque esencialmente es ya una reproducción global. El correlato entre apariencia y

material estético definido primeramente por Marx en la fantasmagoría de la mercancía y luego transfigurado por Adorno –en un recuerdo de Hegel– en la apariencia de la obra de arte, encuentra aquí un nuevo punto de contacto. Hoy la apariencia digital se produce partiendo de su material ya desmaterializado y aparente: un flujo masivo de datos y de pantallas luminosas que están en una permanente y vertiginosa convulsión. Sin embargo, tanto para Adorno como para Benjamin su abordaje de la apariencia implicaba una discusión con las cargas idealistas y materialistas que ese concepto arrastraba dentro suyo, y a la vez se definía en la intersección con sus teorías de la sociedad moderna y sus filosofías de la historia. Una densidad epistemológica que en Steyerl parecería haber desaparecido del concepto de apariencia.

[2] Luego, Steyerl practica la división de las apariencias en clases sociales de acuerdo a su resolución. Aquí, se podría señalar que el acceso a las imágenes digitales luego del 2012, año en que la autora escribió los últimos ensayos incluidos en el volumen, tuvo una explosión histórica porque según numerosas consultoras internacionales en el 2013 la venta de *smartphones* superó la del resto de celulares básicos a nivel mundial. Está claro que es el dispositivo por antonomasia para la producción y circulación de las imágenes digitales de alta resolución, por ser su pantalla táctil, ser un dispositivo portátil conectado permanentemente a internet y por concentrar las funciones de todos los dispositivos anteriores (reloj, teléfono, radio, televisor, calculadora, notebook, mp3, cámara fotográfica y videocámara). Una lectura rápida, podría entonces delimitar las reflexiones de Steyerl a una historicidad cada vez más acotada y vertiginosa, válida sólo hasta la era pre-*smartphone*, cuando la alta resolución dependía de la posibilidad de adquirir una buena cámara fotográfica. Pero a favor de la autora, es clave comprender que el criterio de división económico-política de las imágenes es la resolución, porque eso centra el análisis en el objeto pantalla, allí donde aparece la apariencia digital. Así el rango de clase viene dado por sus condiciones materiales de existencia (el enfoque, la definición, el grado de detalle, la luminosidad, etc.), sus posiciones objetivas en el todo de lo visible (cantidad de megapíxeles por unidad de superficie) y a las relaciones verticales que las definen. Esto implica que guardan una autonomía relativa respecto de las clases sociales propiamente dichas, con las cuales coinciden sólo en algunos puntos. La categoría de imagen pobre que construye Steyerl, delinea en negativo a la de clase alta de las imágenes. El HD no se determina porque su producción y consumo es inaccesible a las masas (tanto la imagen como el dispositivo) ni porque su circulación es elitista. Quizás en su primera aparición. Pero hoy la situación se ha invertido, dado que la clase burguesa de las apariencias es absolutamente masiva en todos sus aspectos. En primer lugar, la producción de estas apariencias ricas es colectiva porque cualquier individuo de cualquier clase social puede acceder a los dispositivos de producción como cámaras y teléfonos inteligentes, y convertirse en un obrero operario de la máquina apariencial HD. En segundo lugar, la recepción y circulación involucra a todos los individuos sin excepción, por elección o a la fuerza, porque la reproducción de estas imágenes en alta definición sucede sin parar en cada rincón del espacio público y privado, desde las megapantallas publicitarias en la calle hasta la televisión, los celulares y computadoras personales. Las imágenes burguesas, como las clases sociales, no son tales por su separación del resto sino precisamente porque su lógica está capilarmente diseminada en el todo social y a la vez ocultan fantasmagóricamente la concentración de los medios de producción y del capital. En tercer lugar, la industria de las tecnologías digitales pone todo su esfuerzo en producir

dispositivos que produzcan automáticamente y en serie imágenes burguesas, fetiches de alta calidad, que “borren las huellas de su producción”. Para Steyerl esto supone que la concentración del poder económico y el recrudescimiento de la administración social coincide con la diseminación capilar de la producción de lo visible, proceso en el que cada cuerpo se convierte en agente de vigilancia y a la vez en el objeto vigilado.

[3] La tensión entre imagen y politicidad obliga a Steyerl a retomar y actualizar ciertas tesis de la crítica marxista a la sociedad burguesa y de la crítica posmarxista al arte moderno, pero relocalizando la producción de las imágenes en su estadio digital. Así el texto discurre por una serie de situaciones clásicas de la teoría crítica pero extendiendo o invirtiendo su sentido: el momento en que los obreros salen de la fábrica a lo Farocki (2013) como antecedente del público saliendo del cine (Steyerl, 2014, pp.70-71), la fantasmagoría institucional del arte en tanto el museo no muestra el modo en que muestra (*ibid.*, p.73), la disolución de la división del trabajo cultural como una nueva forma de administración social (*ibid.*, p.105), el problema de la explotación (*ibid.*, p. 100) y de la alienación en el tránsito desde el trabajo hacia las ocupaciones blandas (*ibid.*, p.108-114), la ley general de la acumulación capitalista (*ibid.*, p.179), la estetización de la política (*ibid.*, p.143 y ss.) y de la vida (*ibid.*, p.115). Esta serie de operaciones constituyen una plataforma de diagnóstico para la crítica de la situación contemporánea de la imagen. Pero también es posible señalar que la autora recurre a los pasajes más conocidos de *El Capital* sin las mediaciones que la crítica posterior ha realizado sobre el determinismo de las leyes del despliegue del sistema capitalista que Marx había concebido a partir de la inversión de la filosofía de la historia de Hegel. Cabría entonces preguntarle a este libro: ¿cómo es posible una crítica al sistema de las imágenes digitales sin un desarrollo del concepto de plusvalor visual? ¿Cómo funcionaría la ley de acumulación capitalista en la resolución de las imágenes? ¿Es posible pensar en una sociedad de clases de las apariencias sin un horizonte histórico revolucionario-aunque sea negativo como en Adorno-? ¿qué aparece en las apariencias de las pantallas si descartamos los conceptos de espíritu, esencia y de verdad, incluso tratándose de una verdad socio-histórica? ¿Cómo podría extenderse la “teoría del robo” que funda la acumulación originaria como señala Jameson (2011), para pensar la enajenación de produce la sobre-visibilidad? ¿Cómo podría trazarse la dialéctica entre pantalla y subjetividad, si subvertimos la tesis central de Steyerl y pensamos que en lugar de las imágenes pobres, somos los usuarios sin *buck-up* los verdaderos condenados de la pantallas?

Bibliografía citada

- Adorno, Th. W. 1970a. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. 2005. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal].
- . 1970b. *Ästhetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften* 7), Frankfurt am Main. [(1) Trad. de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. 1983. *Teoría Estética*. Buenos Aires: Orbis; (2) Trad. de Jorge Navarro Pérez. 2004. *Teoría Estética*. Madrid: Akal].
- Aumont, J. 1990. *L'image*. París: Editions Nathan. [Traducción al castellano por Antonio López Ruiz. 1992. *La imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós].
- Benjamin, W. 1936. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp: *Gesammelte Schriften*. [Traducción al castellano de Tomás Joaquín

- Bartoletti y Julia Fava. 2009. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Las Cuarenta].
- . 1942. *Über den Begriff der Geschichte*. [Traducción al castellano de Tomás Joaquín Bartoletti y Julia Fava. 2009. *Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires: Las Cuarenta].
- Farocki, H. 2013. *Desconfiar de las imágenes*, prólogo de G. Didi-Huberman, trad. de J. Giser y A. Marchi. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jameson, F. 2011. *Representing Capital. A Reading of Volume One*. Londres: Verso. [Traducción al castellano a cargo de Lilia Mosconi. 2013. *Representar El Capital. Una lectura del tomo 1*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica].
- Lippard, L. R. 1973. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press. [Traducido al castellano por María Luz Rodríguez Olivares. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004].
- Marx, K. 1867. *Das Kapital* [Tomo I]. [Trad. de Wenceslao Flores. 1999. *El Capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica].



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

