

NEW LEFT REVIEW 154

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2025

EDITORIAL

SUSAN WATKINS Israel después de Fordow 7

ARTÍCULOS

MARTTI KOSKENNIEMI Las leyes que nos gobiernan 19

KEVIN GRAY Vino añejo en botellas nuevas 58

JULIA HERTÄG Cine y clase 85

AARON BENANAV Más allá del capitalismo—2 113

CRÍTICA

CAROLYN LESJAK Escribir lo colectivo 167

JONATAHN RÉE La ideología analítica 178

JULIAN STALLABRASS Artes de la distracción 186

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
td traficantes de sueños



CRÍTICA

Claire Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, Londres y Nueva York, Verso, 2024, 272 pp.

JOULIAN STALLABRASS

ARTES DE LA DISTRACCIÓN

Cualquiera que haya tomado fotografías en museos y galerías durante las últimas décadas será consciente de cómo han cambiado las condiciones para los fotógrafos. En muchos lugares, antes estaba prohibido fotografiar; en algunos, había que solicitar un permiso explícito e incluso llevar el documento correspondiente colgado al cuello; en otros, se podían fotografiar las obras de arte, pero estaba prohibido posar con ellas. Aunque muchos artistas performativos acogían con agrado la fotografía, a unos pocos les disgustaba. Una vez, en un espacio a oscuras repleto de bailarines frenéticos y espectadores inmóviles, uno de los intérpretes de Tino Seghal me apartó la lente de un manotazo. Sin embargo, como señala Claire Bishop en su nuevo libro *Disordered Attention*, esas normas han desaparecido desde la introducción del iPhone en 2007. Ahora, casi todos los visitantes de las galerías llevan una cámara y esperan poder usarla cuando quieran. Las galerías se benefician de la publicidad gratuita de las imágenes que circulan en las redes sociales e incluso Seghal ha tenido que aceptar que sus obras sean fotografiadas y grabadas en vídeo.

El resultado es una escena galerística transformada, que poco se parece al antiguo modelo del cubo blanco, donde los espectadores autónomos debían dedicarse a la contemplación tranquila y solitaria de objetos igualmente autónomos, cada uno separado por una amplia pared lisa. Según este antiguo ideal, los genios creaban obras maestras que merecían una atención prolongada y singular, garantizando el entorno de la galería que

los espectadores burgueses capaces de ejercerla pudieran hacerlo sin interrupciones. No es de extrañar, pues, que el nuevo entorno, en el que los espectadores son charlatanes, se distraen y, en el mejor de los casos, se quedan absortos esporádicamente mientras alternan entre la contemplación y la grabación, al tiempo que publican *selfies* y juicios precipitados en las redes sociales, haya sido objeto de numerosas críticas condescendientes.

Una de las tareas de *Disordered Attention* es contrarrestar esas actitudes ofreciendo un retrato más matizado e historizado de la escena contemporánea. En lugar de menospreciar los cambios en los hábitos de los visitantes de las galerías, Bishop se centra en la evolución de las prácticas de los artistas y las instituciones a medida que han ido respondiendo a las nuevas tecnologías digitales, de Internet a los teléfonos inteligentes y las redes sociales. Para Bishop estos avances no han destruido la atención de los espectadores de arte, sino que la han «reconfigurado». En su opinión, la atención no es una «facultad universal y profundamente arraigada», sino una capacidad «mutable», que responde a las nuevas tecnologías y a las normas culturales cambiantes; argumenta que el término «distracción» no es más que un insulto moralizante utilizado para describir un tipo de atención que el hablante desapruaba. Bishop, que enseña historia del arte en la escuela de posgrado de la City University of New York (CUNY), sostiene que el antiguo enfoque disciplinado era producto de los elementos más oscuros de la ideología de la Ilustración, sinónimo de propiedad, posesión y dominio y, por lo tanto, «blanco, patriarcal, burgués y colonial». En cambio, las formas de ver actuales son «incesantemente híbridas», a la vez «presentes y mediadas, en vivo y en línea, fugaces y profundas, individuales y colectivas».

Disordered Attention sostiene que esta forma aparentemente novedosa de ver es, en realidad, un retorno a experiencias artísticas colectivas más antiguas, que fueron suprimidas tanto por el cubo blanco de las galerías como por la «caja negra» del teatro experimental, ambos «marcos supuestamente neutrales que dirigen y jerarquizan la atención», construyendo una «perspectiva de un solo punto». En los teatros anteriores a finales del siglo XIX, por el contrario, el público se miraba entre sí tanto como miraba al escenario. Las galerías eran igualmente lugares de conversación y pavoneo social. Las primeras proyecciones cinematográficas, como describe Gabriele Pedullà en *In Broad Daylight* (2012), eran igualmente meros episodios de espectáculos de variedades en los que un público indisciplinado y distraído cenaba y conversaba. El cambio hacia un visionado mayoritariamente silencioso y disciplinado fue tanto social como tecnológico, ya que la luz eléctrica permitió la brillante iluminación del escenario o la pantalla y el rápido oscurecimiento de la sala. En la galería, los focos desviaban la atención del visitante de los demás espectadores hacia lo que se exhibía en la pared.

En los espacios expositivos contemporáneos, no solo los espectadores tienden a estar más «distráidos» –o menos cegados, según se mire–, sino que, a lo largo de un largo proceso que comenzó en la década de 1960, muchas obras de arte han perdido autonomía y están menos limitadas por un marco perceptible. Los artistas ahora realizan *performances* y vídeos tan largos que no se puede esperar que ningún espectador vea la totalidad, o presentan una gran cantidad de documentos que llevaría semanas leer detenidamente. Los espectadores han llegado a esperar que su visión de tales obras sea fragmentaria. Otros artistas, como Rirkrit Tiravanija o Carsten Höller, escenifican situaciones sociales inusuales como un bálsamo pasajero para la herida cada vez más profunda de la alienación capitalista. En 2004 Bishop escribió una crítica mordaz y controvertida de esa tendencia para *October*, en la que cuestionaba los efectos emancipadores y «agradables» del arte interactivo que supuestamente convierte a los espectadores aislados y pasivos en una comunidad de espectadores comprometidos, y recomendaba obras que buscaran confrontar o incluso exacerbar el antagonismo social en lugar de desear su desaparición. Estos argumentos formaron parte posteriormente de su libro *Artificial Hells* (2012), una historia y defensa de los tipos de obras participativas que, a menudo en circunstancias tensas y peligrosas, empujan al público fuera de su zona de confort y de las convenciones, tanto estética como políticamente.

Disordered Attention no es un examen sistemático de las nuevas formas de la condición de espectador mediadas, como admite Bishop («Mis métodos, en consonancia con el tema del libro, son algo híbridos y desordenados»). El libro comprende cuatro ensayos, escritos y publicados de forma independiente durante la última década, en los que Bishop examina diferentes «géneros» del arte contemporáneo, analizando cómo su práctica y su exposición han metabolizado las nuevas tecnologías y sus correspondientes modos de atención y considerando además cuáles han sido los efectos sobre el espectador. Comienza con el «arte basado en la investigación», un tipo de «instalación archivística», que surgió en la década de 1990 y que a menudo presenta agregaciones de documentos y otros textos efímeros, lo que produce una «sobrecarga de información» que los espectadores tienden a abordar mediante el recurso a una lectura superficial y selectiva. A continuación, pasa a las *performances* de larga duración ejecutadas en galerías, especialmente de danza, siguiendo el patrón que floreció a finales de la década de 2000 en el momento en que se lanzó el iPhone. Estas obras coreografiadas pueden «repetirse» y «actualizarse», como los medios digitales, y «fomentar la captura fotográfica». A menudo se presentan como una serie de imágenes fijas capturables que, según Bishop, han dado lugar a una forma de visualización colectiva tanto física como en línea, «una nueva forma de mirar con la cámara en la mano». En su tercer capítulo, Bishop

aborda las intervenciones tácticas. Estas suelen tener lugar fuera de la galería y son gestos breves, no autorizados, disruptivos y ampliamente políticos, sujetos al rápido crecimiento, consumo y decadencia típicos de los fenómenos virales, y a menudo son recibidos con un cinismo cansino por su explotación de ese ciclo familiar. Por último, Bishop considera una forma de «práctica de la cita» popular imperante desde la década de 1990, que implica un compromiso elegante con la arquitectura y el diseño modernos en reflexiones nostálgicas sobre ideales perdidos, que también resultan estar muy bien adaptadas al desplazamiento en interfaces en línea rectilíneas.

La mirada que Bishop dirige hacia este nexo entre la creación artística, la exposición, el discurso y el comportamiento del espectador está bien informada, en sintonía con la historia y la política, siendo perspicaz, crítica y sintética. Al seguir los movimientos más amplios de la escena, ofrece una respuesta implícita a la marea de monografías aduladoras, cuya función principal es alimentar la maquinaria publicitaria y hacer subir los precios. En lugar de dedicarse a celebraciones excepcionalistas de artistas individuales, *Disordered Attention* presenta los avances en la creación y la contemplación artísticas como procesos históricos, vinculados a la interacción de los medios de comunicación, los mercados y las instituciones. En su visión escéptica sobre el gran número de artistas que trabajan en la excavación de rincones olvidados de la modernidad, por ejemplo, Bishop muestra cómo el crecimiento de las residencias y los encargos bienales, junto con los vuelos baratos, se unieron para situar a los artistas en ciudades lejos de su hogar, donde se les ha encomendado crear algo específico para ese lugar.

Bishop también ilustra las etapas superpuestas por las que ha pasado el arte basado en la investigación, comenzando con su formación en las prácticas artísticas ligadas a los programas de doctorado establecidas en la década de 1990, principalmente en Europa y el Reino Unido. En la primera etapa, ejemplificada por *Import/Export Funk Office* (1992-1993) de Renée Green, consistente en una instalación multimedia compuesta por estanterías metálicas llenas de libros, revistas, fotografías, grabaciones de audio y otros materiales, se animaba a los espectadores a interactuar con los materiales expuestos, predominantemente textuales, para producir sus propios significados, estableciendo nuevos vínculos sobre el modelo del hipertexto infinitamente reconfigurable. Sin la disposición secuencial que ofrece la pared de una galería, los espectadores podían crear y seguir sus propias narrativas, como si hicieran clic en una serie de hipervínculos. En este caso, el artista renunciaba al control autoritario y empoderaba a los espectadores, pero también esperaba mucho de ellos.

En la siguiente etapa, de la que Tacita Dean es un ejemplo destacado, los artistas volvieron a las narrativas singulares, pero sin reivindicar ninguna autoridad más allá del privilegio de su propia subjetividad. En su manejo de

fragmentos a menudo oscuros de material analógico, el yo del artista, como dice Bishop, es un pegamento temporal que mantiene unidos los fragmentos de «los escombros de la Historia». La etapa más reciente se distingue por un «arraigo completo en la lógica digital»: el material *on line* y *off line* se presenta sin jerarquía y la integración de la obra en los sistemas digitales de producción, distribución y recepción se da por sentada desde el principio. Uno de los ejemplos clave de Bishop es la continua reconfiguración de material digital y físico realizado por Wolfgang Tillman en su serie «Truth Study Centre» (2005-actualidad), una instalación, presentada tanto en galerías como en línea, consistente en mesas de madera delgadas con tapa de cristal en las que se exhiben impresiones de artículos en línea entre objetos efímeros como billetes de autobús y envoltorios de comida. En esta fase del arte basado en la investigación, el artista actúa como un agregador de fragmentos de archivo y el espectador criba la información –cada una de las mesas de Tillman «es, en efecto, un reformato material de una búsqueda en Internet»– en una reflexión sobre la producción contemporánea de conocimiento. En estas dos últimas etapas, las obras pueden plantear preguntas, pero nunca las responderán, y bajo la égida del culto al individualismo del mundo del arte, es la personalidad excepcional del artista la que da vida a los materiales y los hace dignos de nuestra atención.

Bishop pone a prueba estas nuevas formas de ver –lectura superficial y selectiva, atención viral, hacer *scroll*– no en contraposición al arte digital, donde podríamos pensar que adoptarían su forma más clara, sino en contraposición al arte que es obstinadamente físico, o específico de un lugar, o creado por artistas enamorados de los medios analógicos: documentos antiguos escritos a máquina, vinilos, películas e impresiones monocromáticas. Este punto de encuentro, especialmente en la *performance*, plantea oposiciones agudas y paradójicas entre la mediación digital y el privilegio de la presencia física. Las largas *performances* realizadas para cubrir el horario de apertura de los museos suelen ser ejecutadas por bailarines profesionales, que trabajan por turnos. Es un trabajo exigente y mal remunerado. En una marcada división del trabajo ajena a las primeras *performances* en galerías de la década de 1970, estos profesionales contratados siguen una partitura, un objeto comercial que se puede comprar. Como señala Bishop, Seghal, pionera de este tipo de *performances*, estudió economía y coreografía. Una vez más, se opone a los críticos más antiguos que condenarían, por ejemplo, la reinterpretación de las obras de Marina Abramóvic como simulacros comercializables de un arte que en su día fue radical. Más bien, en un retorno a un modelo de la condición social de espectador «premoderna» largamente reprimida, la caja negra y el cubo blanco convergen para formar una «zona gris» de visualización en red. Así, en la *performance* de Maria Hassabi, *PLASTIC*, representada en el MoMA en 2015, bailarines profesionales se movían

con una lentitud glacial, dando lugar a una serie de imágenes fijas que los espectadores captaban con avidez. Del mismo modo, en *Faust*, de Anne Imhof, presentada en la Bienal de Venecia de 2017 con una extraordinaria campaña publicitaria, los modelos eran observados tras barreras de cristal mientras producían conscientemente un espectáculo de animadversión y decadencia, calculado para hacerse viral en las redes sociales.

Consciente de las estrategias que se emplean aquí, Bishop se abstiene de criticar a los espectadores de estas obras por distraídos, seducidos o cómplices. Considera, por el contrario, que la combinación de ver, grabar y comentar en línea o con otros miembros del público es «una forma de mirar más de cerca». Esto bien podría ser así: pensemos, por ejemplo, en la mirada extremadamente atenta que se requiere para los preparativos, a menudo muy elaborados, de un *selfie*. Sin embargo, a veces este tipo de obras también son recibidas con un encogimiento de hombros hastiado, provocado por un arte claramente pensado para Instagram: todas esas instalaciones que utilizan espejos o aquellas obras que incluyen personajes de dibujos animados de marca o en las que participan famosos. La lógica del *selfie*, real o sugerida, está presente en estos casos: la circulación digital se ofrece como prueba de presencia física en un desfile de consumo conspicuo. Rescatar la observación mediada de la condescendencia refleja es una medida saludable, pero gran parte de la grabación en galerías, incluso cuando se omite a las personas, se acerca más a fotografiarse a uno mismo retozando al borde de un precipicio remoto de lo que a algunos les gustaría pensar.

En su exploración de las intervenciones tácticas, que abarca de las obras de Pussy Riot a las de Tania Bruguera, Bishop se acerca más a extender su crítica de los artistas y las instituciones a los espectadores y su comportamiento en línea. Describe la obra del colectivo artístico ruso Voina *Dick Captured by the FSB* (2010), en la que la polla ofensiva fue pintada en un puente levadizo que, al levantarse, la mostraba a la sede del Servicio Federal de Seguridad (FSB) en una protesta airada y vulgar contra el régimen de Putin. Dado que la pintura fue rápidamente borrada, la vida principal de la obra fue en línea, pero allí, dice Bishop, el efecto fue de doble filo, ya que difundió el conocimiento de la acción, pero también redujo el debate al «mínimo común denominador». Del mismo modo, cuando Bruguera planeó una obra provocadora en La Habana en 2014 sobre la negación de la libertad política —una carta abierta en la que proponía dar al público un minuto de libertad de expresión en la Plaza de la Revolución—, fue detenida antes de que el proyecto pudiera llevarse a cabo. La controversia dio lugar a lo que Bishop describe como un debate «caprichoso» en Internet, que se centró en la artista como persona, especialmente en las sospechas sobre sus motivos «para llamar la atención» y su supuesta ambición desmesurada.

Sin embargo, esto es más que un capricho. Cuando se trata de los dispositivos que permiten y dan forma a estas respuestas en línea –los teléfonos inteligentes, la infraestructura física de Internet y los monopolios de las redes sociales–, Bishop puede mostrarse menos atenta de lo que es con el arte y su situación. En el segundo capítulo, dedicado a la *performance*, por ejemplo, escribe: «*Todas las performances* anteriores a la década de 1870 eran ocasiones sociales con una concepción expansiva y multidireccional de la atención. Hoy en día, la prótesis tecnológica simplemente ha cambiado: ya no utilizamos binoculares de ópera, sino tabletas y teléfonos inteligentes».

Aunque los binoculares para la ópera sin duda alteraron el comportamiento de sus usuarios, no grabaron nada ni utilizaron la inteligencia artificial para alterar esos registros, espiar o manipular a los espectadores, ni entrenar algoritmos. Bishop critica acertadamente algunos de los pronunciamientos más extremos contra las redes sociales, en particular *Scorched Earth: Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist World* (2022), de Jonathan Crary, que ella compara con la famosa crítica de Neil Postman sobre la erosión de la atención por parte de la televisión. Sin embargo, los efectos sistémicos de ambas tecnologías –que tienen la misma base material (la venta de anuncios) fueron y son profundos. Ambas atomizan la información, fomentan el cambio rápido entre temas y pretenden retener a los espectadores el mayor tiempo posible. En las redes sociales, los usuarios son manipulados activamente por plataformas sobre las que tienen poco conocimiento y sobre las que ejercen un escaso control, lo cual acarrea graves consecuencias, entre ellas el enorme aumento de los problemas de salud mental. Las grabaciones y los comentarios sobre el arte se lanzan a este ámbito monopolizado, alimentando un sistema de retroalimentación inmediata que contribuye en gran medida a formar a sus usuarios. Sin embargo, de todo esto, Bishop tiene poco que decir más allá de una referencia pasajera a las «manipulaciones antidemocráticas de las redes sociales». La tecnología ha «alterado» las antiguas jerarquías de distribución, afirma. Sin duda es cierto, pero deberíamos añadir, siguiendo a Evgeny Morozov, que se han establecido rápidamente nuevas jerarquías, más poderosas y menos visibles que las antiguas. En las plataformas de las redes sociales, la distracción no es un efecto secundario o una ilusión, sino una parte fundamental de su rentable diseño. Si miras algo durante demasiado tiempo, el flujo de novedades y de publicidad podría interrumpirse.

Aunque Bishop pasa por alto algunos de los efectos sociales de gran alcance de las tecnologías contemporáneas, muestra sin embargo una comprensión aguda de la situación política, económica y social más amplia en la que se crea y se percibe el arte de sus estudios de caso. Para cada uno de ellos, traza una tendencia general: la domesticación de su potencial radical o subversivo. Con el arte basado en la investigación, Renée Green pretendía

empoderar al espectador para que llevara a cabo críticas feministas y pos-coloniales de la historia lineal. Esto pierde gran parte de su fuerza con las visiones individualistas y excéntricas de determinados fragmentos culturales desenterrados, como vimos en la obra de Dean y Tillman. Las *performances* realizadas en museos también se han alejado de sus raíces radicales en el feminismo, el arte corporal transgresor y la protesta, para acercarse a esculturas temporales, repetibles y aptas para el mercado, diseñadas por un maestro artístico. En lugar de ser un medio para librar una guerra de guerrillas cultural, las intervenciones se escenifican ahora en bienales como espectáculos autorizados. El compromiso con la modernidad renunció a su escepticismo referido a su utopismo totalizador en favor de una reverencia nostálgica por un conjunto de ideales pasados que ahora carecen de poder. Las resultantes exhibiciones despolitizadas de vacuos *déjà vu* elevan al artista que las enmarca. Bishop describe el vídeo *Provenance* (2013) de Amie Siegel, que traza la trayectoria, en orden cronológico inverso, de los muebles modernistas de Pierre Jeanneret fabricados para Chandigarh, cuyo uso público original ya ha pasado a la historia, y que ahora han sido restaurados y vendidos a coleccionistas adinerados. Bishop sostiene que *Provenance* no logra ofrecer «una crítica mordaz de la cooptación elitista del lujo comunal» porque emplea el mismo lenguaje visual lujoso que las impecables casas de los coleccionistas privados.

Para cada una de las estrategias artísticas exploradas en *Disordered Attention*, Bishop presenta algunas obras como modelos de prácticas más comprometidas y críticas: la elocuente obra en vídeo de John Akomfrah sobre Stuart Hall; la apropiación de la *performance* de galería por parte de Liberate Tate para protestar contra el patrocinio de BP; las eficaces intervenciones tácticas de Bruguera; y las reactivaciones radicales de la modernidad de Thomas Hirschhorn. Bishop destaca su instalación participativa *Gramsci Monument* (2013), instalada en un complejo de viviendas sociales del Bronx, que presentaba una «biblioteca de los escritos de Gramsci, una exposición de objetos que le pertenecieron mientras estuvo encarcelado en la década de 1930, una emisora de radio, un bar, un rincón de Internet, un salón, un espacio de talleres y una “plataforma” (auditorio al aire libre)», lo que supone un cambio «del formalismo al experimento social, de la nostalgia a la imaginación, de la historicidad a la futuridad». Aun así, Bishop presenta estas obras como casos atípicos en un panorama institucionalizado y políticamente neutralizado.

Aunque los artistas de los estudios de caso de Bishop no se mueven abiertamente por el afán de lucro, todo su arte está influido en cierta medida, aunque solo sea por contraste, por el populismo lucrativo de las gigantescas estrellas mundiales (Koons, Hirst, Cattelan, Murakami y Zeng Fanzhi, entre otros), que hacen gala de su ideología en muestras de hiperindividualismo,

excepcionalismo nietzscheano y servicio a los superricos. Los artistas que excavan en los archivos, reflexionan sobre la modernidad, coreografían *performances* e intervenciones «no autorizadas» no suelen ser así y se esfuerzan por no serlo, al igual que sus espectadores se distinguen de aquellos que se hacen *selfies* con las creaciones caricaturescas de Kaws. Así pues, quizá haya cierto esnobismo en la contemplación y el registro de este arte más refinado, que no es inmune a las ideologías de la propiedad y el dominio a través de la captura fotográfica.

El subtítulo del libro es «Cómo vemos el arte y la *performance* hoy en día». Podríamos preguntarnos: ¿quiénes es este «nosotros»? Bishop responde, con bastante sencillez, que se trata del público del arte. Sin embargo, si el terreno del crítico presupone la existencia de una esfera pública común, esa esfera se está erosionando claramente a medida que las plataformas buscan el beneficio a través de la implicación ferviente, la cual se ve estimulada, cuando se magnifican los agravios relacionados con la identidad. Como escribe Bishop, las fantasías de los artistas que juegan con la historia y los registros documentales se contemplan bajo una luz diferente por mor de la difusión de las teorías conspirativas de la extrema derecha. El análisis de Bishop sobre el comportamiento de los espectadores se basa en sus propias observaciones perceptivas, no pretendiendo que estas adquieran un carácter sociológico. Cuando examina obras que exploran la modernidad, sus conclusiones no son computacionales, sino cualitativas, «impulsadas por cuestiones de tono y actitud». Sin embargo, es valioso hablar con un público amplio interesado en el arte para averiguar qué piensa y siente sobre sus formas de participación, o analizar sus publicaciones en las redes sociales para ver cómo describe y representan el arte, y cómo se reciben esas publicaciones. Podemos fijarnos en *The Participator in Contemporary Art* (2018), de Kaija Kaitavuori, que investiga las experiencias de quienes participan en *performances* artísticas; o en *When Art Meets Money* (2015), en el que Franz Schultheis y sus colaboradores detallan las opiniones de los visitantes de la Feria de Arte de Basilea, revelando sus conjeturas sobre la jerarquía y el gusto; o en la reciente tesis doctoral de Carla Kessler, «Unofficial Evidence», que examina la nueva condición del espectador integrando los resultados de entrevistas en profundidad con visitantes y asistentes a galerías, con análisis cuantitativos de imágenes y textos en redes sociales, también aquellos sobre los pocos lugares, como *The New York Earth Room* (1977) de Walter de Maria, donde todavía está prohibido hacer fotografías. Al prestar atención a cómo los propios espectadores describen sus experiencias –qué palabras utilizan habitualmente, qué enfoques fotográficos adoptan– estos estudios construyen una comprensión más concreta y variada de la nueva cultura de la condición de espectador.

En el epílogo de *Disordered Attention*, Bishop escribe que la condición de espectador se ha «instalado en un flujo continuo de lo real y lo virtual». Dados los rápidos cambios experimentados por las plataformas de las redes sociales a medida que se perfeccionan sus algoritmos para atraer y manipular aún más a sus usuarios, y dada la constante evolución de los modos mediante los cuales las cámaras de los teléfonos alteran las imágenes, hay motivos para dudar de que la relación entre la realidad y sus expresiones mediadas siga siendo la misma. Lo que parece estar establecido por ahora, y se ha ido consolidando progresivamente a lo largo de la larga era de la financiarización, es el arte como lujo, activo e inversión, con todas las consecuencias económicas, medioambientales e ideológicas que ello conlleva. Frente a esto, una visión social verdaderamente colectiva –una condición de espectador que, en principio, podrían propiciar los dispositivos en línea– podría tener cierta influencia crítica, pero no mientras esté alojada y manipulada por monopolios que tienen sus propias razones para fomentar la conspiración, la mentira, la división, el odio y, por supuesto, la distracción.

Tarifas de suscripción a la revista *New Left Review* en español

Para España

Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [55 €]

Suscripción anual para Instituciones [200 €]

*(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número
enviados a una misma dirección postal)*

Venta de un ejemplar individual para instituciones [20 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

Para Europa

Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [85 €]

Suscripción anual para Instituciones [300 €]

*(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a
una misma dirección postal)*

Venta de un ejemplar individual para instituciones [30 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

Resto del mundo*

Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [120 €]

Suscripción anual para Instituciones [350 €]

*(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a
una misma dirección postal)*

Venta de un ejemplar individual para instituciones [50 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

Formas de pago

Se puede realizar el pago mediante tarjeta de crédito, transferencia bancaria o domiciliación bancaria a través de nuestra página:

<http://traficantes.net/nlr/suscripcion>

Para cualquier duda podéis escribirnos a nlr_suscripciones@traficantes.net