

NEW LEFT REVIEW 82

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE OCTUBRE 2013

ARTÍCULOS

MARCO D'ERAMO	El populismo y la nueva oligarquía	7
VICTOR SERGE	Cuadernos mexicanos	41
KIRILL MEDVEDEV	Contra la poesía privatizada	118
JOHN HOWE	Prototipo Boulevard	141
ALAIN SUPIOT	Grandeza y miseria del Estado social	157

ENTREVISTA

WANG BING	La tierra cambiante	177
-----------	---------------------	-----

CRÍTICAS

TONY WOOD	La imagen material	199
ANDERS STEPHANSON	Los tipos duros	207
ESTHER LESLIE	Proyectar el imperio	216

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN,

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

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



SUSCRÍBETE



traficantes de sueños

CRÍTICA

Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*,
Berlín, Sternberg Press, 2012, 198 pp.

TONY WOOD

EL EJÉRCITO DE RESERVA DE LA IMAGINACIÓN

Uno de los rasgos más relevantes de la reciente ola de protestas mundiales, desde Atenas hasta Occupy, desde la plaza Tahrir hasta la plaza Taksim, ha sido la profusión de imágenes y eslóganes que se han generado, un fermento creativo que ha disparado las imaginaciones radicales de un país tras otro. Pero los éxitos que muchos de estos movimientos han alcanzado en el ámbito del discurso –el concepto de «somos el 99%», por ejemplo, es ya moneda de uso común– superan con mucho los logros políticos reales. Hay varias explicaciones posibles para esta disparidad: el peso puro y duro del poder y de los privilegios de la elite, la ausencia de programas íntegramente diseñados para el cambio radical, las diversas combinaciones de la represión y la captación. Pero, ¿podría suponerse que el abismo entre las dos formas de representación –política por una parte, cultural por la otra– fuera un rasgo constitutivo de la realidad contemporánea? ¿Y que la explosión de la comunicación que han permitido las nuevas tecnologías y las redes sociales, a la vez que atrae cada vez a más gente a la escena política, fuera, de manera simultánea, un mecanismo que excluyera a millones de otros seres humanos? Según la crítica de arte y cineasta Hito Steyerl, el vínculo entre la representación política y la representación cultural, nunca demasiado directo, se ha vuelto profundamente inestable en esta era neoliberal saturada de imágenes; vivimos en «una época de gente irrepresentable y de una superpoblación de imágenes», en la que «el número creciente de

imágenes flotantes y a la deriva se corresponde con el número creciente de gente invisible, privada de derechos, o incluso perdida, desaparecida».

Esta observación es muy característica de los escritos críticos de Steyerl, que abordan las políticas de la imagen desde una variedad de ángulos agudos. Nacida en Munich en 1966, en el seno de una pareja germano japonesa, Steyerl vivió en Baviera y en un primer momento estudió para ser cineasta. A finales de la década de 1980 estudió fotografía y cine en la Academia Japonesa de Artes Visuales, donde tuvo como profesores a dos de los más influyentes directores de cine del país, Shohei Imamura y Kazuo Hara. En los años noventa trabajó en largometrajes –fue durante un tiempo ayudante de dirección de Wim Wenders– y después retomó los estudios cinematográficos, en la HFF de Munich, donde realizó varios documentales. Su película de 1998, *Die leere Mitte* (El centro vacío) es una exploración en múltiples estratos de la cambiante fisonomía de Berlín, que se centra en las sucesivas transformaciones de la Postdammer Platz, desde los tiempos en los que fue el corazón simbólico del Segundo y Tercer Imperio, hasta la tierra de nadie en la que se volvió durante la Guerra Fría y el reluciente enclave corporativo en el que se ha convertido ahora; Steyerl también teje dentro de la película reflexiones sobre el pasado colonial de Alemania y sobre las tensiones que atraviesan su presente, especialmente las que se producen entre los sindicatos y los trabajadores migrantes. Las películas que ha hecho en los primeros años de este siglo son quizá más conocidas en el contexto del mundo del arte: obras como *November* (2004), *Lovely Andrea* (2007) y *After the Crash* (2009) se han exhibido en las bienales y festivales que conforman el circuito mundializado del arte (Manifesta, Documenta, Shanghai, Gwangju, etc.). Simultáneamente, Steyerl ha combinado su práctica documental con la escritura crítica, la investigación y la docencia: en 2003 terminó un doctorado sobre las relaciones entre el cine documental y el arte, publicado con posterioridad bajo el título *Die Farbe der Wahrheit* (El color de la verdad, 2008) y en la actualidad enseña en la Universität der Künste de Berlín.

The Wretched of the Screen (Los parias de la pantalla) reúne once ensayos, en su mayoría publicados entre 2009 y 2012 en la revista mensual con sede en Nueva York *e-flux*, aunque muchos de ellos tuvieron a su vez su origen en conferencias impartidas en inglés en diversas instituciones artísticas. Algunos son acompañamientos escritos de las películas de Steyerl. Es interesante especular sobre los puntos de su obra en los que se solapan los diferentes medios expresivos: tanto los ensayos como las películas, por ejemplo, comparten un empleo de las técnicas del montaje –saltos conceptuales, *jump cuts*– si bien los argumentos y las formulaciones son necesariamente más específicas en la prosa. Su estilo literario es al mismo tiempo libérrimo y lapidario, combinando un humor encantador –un artículo no incluido en la colección se titula «Can the Subaltern Speak German?»– con metáforas que

incitan a la reflexión y giros lógicos. Su *modus operandi* a menudo implica adoptar una actitud impasible o incluso aparentemente literal ante un concepto o una pregunta dada con la intención de iluminar sus contradicciones antes de hacer un inesperado giro dialéctico. Los espíritus teóricos que presiden sobre el libro son Adorno, Benjamin y Kracauer, aunque la mayoría de las referencias se extraen de forma ecléctica del cine, el arte y la cultura popular: J.M.W. Turner, David Bowie, Jean-Luc Godard, entre muchos otros. La discusión principal, sin embargo, es siempre resueltamente contemporánea: a Steyerl le interesa sobre todo el explorar los impactos combinados de las tecnologías digitales y de la intensificación de la «guerra de clases desde arriba» en una variedad de ámbitos, desde el cine y el museo hasta las ideas sobre la representación, desde la circulación de las imágenes hasta las cuestiones sobre la subjetividad y el agenciamiento político.

El ensayo introductorio, «In Free Fall», explora las implicaciones de un aparente desplazamiento en la perspectiva visual, de la perspectiva lineal a la visión vertical. Steyerl abarca desde el desarrollo de los puntos de fuga de la pintura renacentista hasta la desestabilización de estos en el siglo XIX; el caos giratorio de *La nave de los esclavos* de Turner representa el principio de un proceso que se radicalizaría en el siglo XX mediante el desarrollo del cine, de la pintura moderna y de la ciencia, a medida que el montaje, el cubismo y la relatividad contribuían a desmantelar aún más la perspectiva lineal. Entre tanto, la llegada de la aviación había introducido la perspectiva aérea que, a partir de la llegada de los satélites y de la imagen digital, no ha cesado de proliferar; en nuestro presente panóptico de Google Earth y semejantes, habitamos una «cultura visual saturada por imágenes militares y de entretenimiento vistas desde lo alto». Allí donde la perspectiva lineal proponía tanto un horizonte estable como un sujeto espectador localizado dentro del paisaje, la imagen a vista de pájaro establece un «observador imaginario que flota y una tierra firme estable también imaginaria». Por tanto, dice Steyerl, «la distinción anterior entre objeto y sujeto se exagera y se convierte en la mirada unidireccional de los superiores sobre los inferiores», algo que ella describe como «la metonimia perfecta para una verticalización más generalizada de las relaciones de clase». Este desplazamiento vertiginoso coincide con una condición de desorientación, de desenraizamiento. Pero, llegado este punto, Steyerl arguye que lo que se necesita superar en primer lugar es la noción de que es necesario un suelo estable; avanzando por el sendero de Adorno en *Dialéctica negativa* —«una cognición que sea fructífera se entregará a los objetos *à fond perdu* (a fondo perdido)— sostiene que la falta de suelo firme no debería verse como una deslocalización sino como una caída libre, una condición de indeterminación y apertura que hay que abrazar. En el ámbito de la producción cultural, las posibilidades que han creado las nuevas tecnologías, fundamentales para el desarrollo del régimen

visual verticalizado –las perspectivas múltiples de la animación en 3D o las instalaciones en multicanal, la torsión del espacio y del tiempo cinematográfico posibilitada por el montaje digital– sugieren que «lo que parecía despeñarse en un abismo pueda en realidad resultar ser una libertad representacional».

Aunque en algunos casos la argumentación de Steyerl se desenvuelve en un nivel relativamente abstracto, varios de los ensayos apuntan de manera más directa al carácter del mundo del arte y a su papel en el embellecimiento del capitalismo neoliberal. «El arte contemporáneo se alimenta con las migajas de una masiva y generalizada redistribución de la riqueza que pasa de los pobres a los ricos», escribe Steyerl. Y añade que el arte «presta a la acumulación originaria un toque de teatralidad posconceptual». El arte también refleja las formas del capitalismo de hoy en día: por un lado, la figura del artista ofrece un modelo halagador a los autócratas y a los financieros mecenas –«impredecible, inexplicable, brillante, temperamental»– mientras que, por otro, la producción del arte depende cada vez más de una cantidad creciente de trabajo precario. En opinión de Steyerl, los becarios sin sueldo y los empleados a media jornada forman «el ejército de reserva de la imaginación», que hace posibles las macroexposiciones y los Guggenheims de los oligarcas mundiales. Sin embargo, la explotación dentro del mundo del arte suele permanecer invisible en el arte que se produce; incluso en el «arte político», apunta Steyerl, la política «siempre ocurre en otra parte».

En otros textos aquí incluidos, Steyerl discute las implicaciones de los cambios en las formas de producción cinematográfica. Una de las consecuencias de la rampante comercialización de la distribución cinematográfica ha sido la migración de las películas de vanguardia a la esfera del arte, donde se exhiben en museos y galerías. Esto a su vez ha afectado al tipo de público y al tipo de atención que reciben estas obras pues, como observa Steyerl, la abrumadora presencia de la película y el vídeo en los espacios del arte tiene a menudo como consecuencia que un espectador no pueda físicamente ver todo el material de una exposición concreta –en Documenta 11, por ejemplo, la totalidad de las películas allí exhibidas solo podían verse por completo «si los vigilantes nocturnos y algunos espectadores trabajaban juntos y por turnos». La duración distendida de este arte basado en el tiempo ha tenido dos consecuencias notables, sugiere Steyerl. En primer lugar, excluye la experiencia compartida por parte de los espectadores y disuelve ese marco común de referencia que ayuda a construir un público, «el museo no es una esfera pública, sino que más bien despliega su *ausencia* consistente». En segundo lugar, producen una fragmentación del público en un nivel más profundo: «multiplicar la duración cinematográfica significa hacer volar por los aires el punto de referencia ventajoso del juicio soberano». Puesto que la visión de un espectador individual es inadecuada incluso para la tarea de absorber la abundancia de material visual, Steyerl argumenta que «el

cine dentro del museo pide una mirada múltiple... incompleta pero en proceso, distraída y singular, pero que puede editarse en diversas secuencias y combinaciones». Al igual que con el desmantelamiento de la perspectiva lineal, Steyerl descubre posibilidades creativas en la fragmentación del espectador cinematográfico: la desaparición de la «ilusa soberanía autoinducida» reclama formas de montaje que interpelen a lo que ella denomina un «sujeto múltiple, ausente».

El montaje es otro motivo recurrente en *The Wretched of the Screen*. En un ensayo titulado «The Articulation of Protest», Steyerl explora las implicaciones políticas de distintos enfoques del montaje cinematográfico, mediante una comparación de un documental para televisión sobre las protestas de Seattle emitido en 1999 y *Ici et Ailleurs*, de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville. El primero se concibió como una obra de «contrainformación» y presenta imágenes de las protestas en sintonía con las fórmulas habituales de la producción televisiva de masas, pero con la valencia política invertida. El desfile de entrevistados que aparecen en pantalla se rueda de forma similar; «las diferentes afirmaciones se transforman así en una cadena de equivalencias formales», las distintas exigencias se suman simplemente para hacer una única «voz del pueblo». *Ici et Ailleurs*, por contraste, problematiza completamente estos métodos sumatorios. La película de 1976 es la autocrítica radical de un material rodado por Godard y Jean-Pierre Gorin en un campamento de la OLP en 1970, con destino a una película de propaganda que se iba a llamar «Hasta la victoria». Un hombre y una mujer discuten los fragmentos de película –escenas de entrenamiento militar, ejercicios, propaganda de la OLP– y reflexionan sobre lo que éstas no muestran, sobre las contradicciones que omiten o que dejan en la sombra. «La suma, el y del montaje es cualquier cosa menos inocente y no problemático», Steyerl argumenta: «¿Y si el y debiera en realidad ser un o, un *porqué* o incluso un *en vez de*?». Nos previene contra cualquier integración fluida de las exigencias y plantea una pregunta que, desde que escribió este texto en 2002, se ha vuelto mucho más pertinente: «¿Cuáles son las posibilidades de articulación de un movimiento de protesta que se base en el modelo de un y, como si la inclusión a toda costa fuera su objetivo principal?».

La cuestión de la representación –ya sea política o estética o un entrelazado de las dos– es una cuestión central en la mayoría de los ensayos de *The Wretched of the Screen*. Su título a lo Fanon procede de un ensayo sobre las «imágenes pobres» un término que Steyerl aplica a los archivos de imágenes de baja resolución, que circulan en abundancia en el reino virtual, malas, copias, ilícitas; a esos jpegs o avis que constituyen «un lumpemproletariado en la sociedad de clases de las imágenes», en contraste con el lustre cinematográfico de la imaginería comercial de alta calidad. Parecería al principio que esa distinción nos remite a aquellas proclamas a favor de

un cine del Tercer Mundo que rechazaría la perfección «reaccionaria» de la producción burguesa. Pero Steyerl se preocupa en señalar las ambigüedades de las imágenes pobres de hoy, que ofrecen a la vez una plataforma para la creatividad y para una «cantidad increíble de porno y paranoia», desafiando a la vez «el valor fetiche de la alta resolución» y demostrando una enorme capacidad para su integración sin fisuras dentro de «un capitalismo de la información que florece en lapsos de atención comprimidos».

Un camino para salir, al menos parcialmente, de esta contradicción parece ser para Steyerl una insistencia en considerar las imágenes a la vez como representaciones y como objetos materiales. También las imágenes son una producción de las relaciones sociales, políticas y económicas, son «fragmentos del mundo real». Esto se aplica igualmente a la imagen digital, que «lleva los moratones de sus enfrentamientos con los políticos y con la violencia». En algunos casos la imagen no está tan dañada como «irresuelta; enigmática e inconclusa debido al descuido o la negación política, debido a una carencia de tecnología o de financiación, o por grabaciones apresuradas e incompletas». La forzosa baja resolución de algunas imágenes que atañen a otros se convierte en un asunto de justicia; de hecho, la insistencia de Steyerl en el carácter de cosa de las imágenes está motivada en parte por el deseo de que estas presten testimonio incluso en este estadio mudo e indeterminado. En el ensayo «Missing People» Steyerl vuelve una vez más al tema de su película *November*: el destino de su amiga Andrea Wolf, una militante izquierdista que se unió al PKK y que murió en combate en el sureste de Turquía en 1998. Sus restos yacen supuestamente en una fosa común, pero no se ha llevado a cabo ninguna investigación ni excavación; los huesos que, en algunos lugares, serían pruebas oficiales minuciosamente analizadas y escrutadas en otros lugares son «restos abyectos», «una imagen anónima pobre».

Pero el énfasis en el carácter de cosa también se perfila como una posible alternativa a los dilemas de la cuestión del sujeto. Las luchas emancipatorias han buscado a menudo el establecimiento de sujetos autónomos y soberanos, pero este gesto para Steyerl está cargado de contradicciones: «aunque la posición de sujeto sugiere un cierto grado de control, en realidad uno está sujeto a relaciones de poder». ¿Por qué no, sugiere, identificarse con el objeto? Lo que pretende con esto no es una retracción a la pasividad, sino una identificación con la potencial capacidad agente del objeto, como «un fósil en el cual esté petrificada una constelación de fuerzas», «activar la cosa» supondría descongelar esas fuerzas, en un mundo reimaginado en el cual los objetos serían liberados de su estatus en tanto mercancías (aquí cita la famosa exhortación de Rodchenko: «nuestras cosas en nuestras manos deben ser iguales, camaradas»). Sin embargo, la energía revolucionaria que se desprende de la identificación de Steyerl con la cosa se ensombrece –si es

que no se revoca— por un momento aún más melancólico del objeto, revelado en un cambio repentino de perspectiva: «La historia, como nos dice Benjamin, es un montón de desechos. Solo que ya no estamos mirándola desde el punto de vista del ángel alucinado de Benjamin. No somos el ángel. Somos los desechos».

Los ensayos de Steyerl a menudo plantean preguntas engañosamente sencillas —«¿Por qué no ser una cosa?» «¿Cuál es la imagen de un movimiento de protesta?»— cuyas implicaciones son de largo alcance. ¿Qué preguntas podemos hacerle a nuestra vez? En algunos casos sus argumentos descansan en un paralelismo metafórico que parece un poco demasiado directo, como es el caso del ensayo «Art as Occupation», que vincula la idea de ocupación como actividad que llena el tiempo con las nociones de invasión y asalto, para discutir tanto las formas de trabajo que predominan en el mundo del arte como la creciente estetización de la vida. El método y el estilo de Steyerl descansa sobre estos saltos conceptuales y, aunque habrá lectores que salten sin problemas, habrá también otros a los que les resultarán demasiado grandes. También sería un error el responder a estos ensayos que pretenden ser experimentos intelectuales como si fueran propuestas o afirmaciones programáticas. Aun así *The Wretched of the Screen* sí nos plantea la pregunta de qué supondría tomar literalmente lo que dice Steyerl. ¿Cuál sería la ventaja —conceptual, artística, política— por ejemplo, de identificarse con el objeto?

La noción de que los objetos posean una especie de capacidad agente ha recibido mucha atención últimamente en el mundo del arte, lo que en parte es un reflejo de la creciente influencia de la obra de Bruno Latour, que incluye su «teoría del actor-red». En manos de Steyerl, estas preocupaciones producen, como hemos señalado antes, una aporía desasosegante: por una parte, la promesa liberadora de una revolución que abarque los mundos de los sujetos y de los objetos políticos; por otra, una sobria reflexión sobre las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Benjamin. El pensamiento de que nosotros podríamos ser los desechos implica que la historia avanzará sin nosotros, protagonizada por otros sujetos; nosotros estaríamos en la posición de Kafka, que mantenía que había «mucho esperanza, pero no para nosotros». ¿Este abandono de la capacidad agente sería realmente deseable? Steyerl podría alegar que el propio fenómeno de la agencia subjetiva está plagado de contradicciones; el propósito de identificarse con la cosa y de «activarla» era sortear estas contradicciones. Pero se puede argumentar que la llamada al potencial inerte del objeto se basa en una reificación de la división sujeto-objeto, mientras que probablemente tendría más sentido conservar un sentido del carácter fundamentalmente mediado de ambos, entrelazado mutuamente; como lo expresaba Adorno en un ensayo póstumo «Sobre sujeto y objeto», «la diferencia entre sujeto y objeto atraviesa

tanto el sujeto como el objeto». El fin podría ser no tanto el identificarse con el objeto, convertirse en los desechos de la historia, como el obtener un conocimiento desmitificado, no alienado, de su diferenciación con el sujeto. Adorno de nuevo: «El conocimiento del objeto se aproxima mediante la acción del sujeto que desgarrar el velo que él ha tejido alrededor del objeto. Y solo puede hacer esto cuando, pasivamente, sin ansiedad, se confía a su propia experiencia».

Algo parecido a este gesto paradójico de confianza subyace en la conclusión de Steyerl en el ensayo «In Free Fall», cuando afirma que debemos aceptar la condición de carencia de suelo firme, que deberíamos dar la bienvenida a «una caída sin reservas hacia los objetos, abrazando un mundo de fuerzas y materia, que carece de toda estabilidad original y en el que destellan los golpes repentinos de lo abierto». Si bien puede parecer que las exploraciones de Steyerl de la imagen contemporánea están describiendo una serie de trampas o de callejones sin salida, también resulta insistentemente inventiva en sus intentos de buscar salidas. En alguna parte del libro evoca la posibilidad de una «retirada masiva de la representación», puesto que la gente parece querer evadirse cada vez más del ojo de las cámaras, de los teléfonos, de los cachivaches de vigilancia, invirtiendo la sentencia de Warhol en su deseo de ser «invisible, siquiera durante quince minutos». («Incluso quince segundos sería genial», añade.) En esta lectura, la plétora de producción de imágenes digitales –siendo la más abundante la publicidad no deseada– no es ni un enjambre de fantasías de deseos cumplidos ni el instrumento de dominación que tan a menudo se asume que es. Es más bien una serie de pantallas y máscaras tras las que tiene lugar una «retirada de la gente ante la representación fotográfica y cinematográfica»; un «monumento de resistencia» negativo a los modos dados de producción de imágenes. En una era dominada por el espectáculo, el abismo entre la representación política y cultural podría resultar no ser un lapso, un déficit, sino más bien un intervalo de libertad, en el que – *off screen*, fuera de la vista– las posibilidades de la transformación vayan tomando forma sin que nadie las moleste.