

STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla*, editorial Caja negra, traducción al español de Marcelo Expósito, prólogo de Franco "Bifo" Berardi, Buenos Aires, 2014, 208 págs.

Resumen

La presente reseña del libro *Los condenados de la pantalla* de la videoartista Hito Steyerl pretende dar cuenta críticamente tanto del contenido del libro como de su forma fragmentaria y ensayística. Se trata entonces de una exploración ensayo a ensayo de un volumen que atraviesa diferentes aspectos de la problemática de la imagen y la apariencia estética en su coyuntura contemporánea, la digital. Aquí se pretende dar cuenta de la apuesta fuerte de la autora, que va de emprender un abordaje teórico postmarxista sobre el fenómeno de las pantallas, sin dejar intactas ni las categorías propias de los estudios visuales ni aquellas propias de la teoría crítica.

Abstract

The present review of the book *The Wretched of the Screen* from the videoartist Hito Steyerl aims to give a critical account as much the content of the book as its fragmentary and essayistic form. It is then an exploration essay to essay of a volume that crosses different aspects of the problematic of the image and the aesthetic appearance in its contemporary digital conjuncture. Here we intend to give an account of the strong commitment of the author, who is going to undertake a theoretical postmarxist approach on the phenomenon of screens, without leaving intact neither the categories proper to visual studies nor those specific to critical theory.

Palabras clave: imágenes digitales – capitalismo – arte- tecnología

Keywords: digital pictures – capitalism – art – technology

*

El libro *Los condenados de la pantalla* de la ensayista y videoartista Hito Steyerl (1966, Múnich) contiene una oncenena 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. 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 frecuencia aparece en sus reflexiones, a saber, la situación de la imagen en la era digital, vale decir de las pantallas. En éste ensayo, la autora plantea la idea de

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 Panofsky. 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. Este sistema de producción visual está enlazado a la administración social tanto mediante la producción técnica y estandarizada de la sensibilidad, como a través de la venta de metadatos a los servicios transnacionales de vigilancia. 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, también lo entiende como la mónada desintegrada que ilumina nuestra situación epistemológica "sin fundamentos" filosóficos sobre los que construir teorías estables. Pero el caer sin fondo en el objeto de crítica también es la estrategia que proponía Adorno recordando a Hegel para separar la verdad de la falsa consciencia. 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. Así, la imagen pobre es tal por las características que la constituyen intrínsecamente y que a la vez serían marcas de sus condiciones materiales de producción. La autora explora las particularidades que esta lucha de imágenes tiene en el cine y en el video, 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 videos 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 videos. 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, videoagazines *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 hollywoodenses. Los video-arte que vemos de 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 de los lectores 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 lxs trabajadores, incluso lxs 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 hollywoodense 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 del `90 de lxs militantes del Partido de lxs 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, lxs desaparecidos políticos y sus pertenencias caen irrevocablemente en una zona de no-identidad desde la que atestiguan monológicamente la historia que pasó a través suyo: “aún cuando sus huesos son cuidadosamente manipulados por antropólogos forenses, siguen siendo cosas a ultranza que rechazan ser identificables en el registro de los seres humanos. Insisten en ser cosas que declinan ser nombradas y conocidas, cosas que reclaman un estado de ser potencialmente tanto muertas como vivas. Trasgreden así a la vez los ámbitos de la identidad civil, la propiedad, el orden del saber y los derechos humanos” (Steyerl, 2014, p.157). 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 *spams* 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 hipo-representada 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*” (*ibíd.*, 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 dos 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 con la 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 escopicidad 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 (*ibíd.*, p.52), de fragmento (*ibíd.*, p.55), el problema del aura (*ibíd.*, p.45) y la reproductibilidad técnica de las

imágenes (*ibíd.*, 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 de la apariencia, la imagen y el arte. 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 mercancía y luego transfigurado por Adorno en 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. Algo que en Steyerl parecería haber desaparecido del concepto de apariencia. Cabría qué entonces dirigirle algunas preguntas a nuestra autora: ¿Qué transformación experimenta la dialéctica entre esencia y apariencia en el estado digital de lo visible? ¿De qué modo se relocaliza allí el problema del contenido de verdad histórico de la imagen? ¿Qué papel juega el concepto de material estético en la era de la desmaterialización digital? ¿Cómo se daría el progreso en esta nueva historia de la sociedad de las pantallas?

[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 que -según numerosas consultoras internacionales- en el año 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 (notebook, mp3, cámara y teléfono). 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 cámara fotográfica profesional. 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 y no en la condición de clase del usuario. Así el rango de clase viene dado por sus condiciones materiales de visualidad (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 (alta o baja calidad, pocos o muchos dpi, etc.). 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 primer 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 aparencial. 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 mediante esta ubicuidad imponen la ideología de, como le llama Schwarzböck (2015), “la vida de derecha”. 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. Pero sobre todo, porque ocultan fantasmagóricamente la concentración de los medios de producción y del capital.

[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 (*ibíd.*, p.73), la disolución de la división del trabajo cultural como una nueva forma de administración social (*ibíd.*, p.105), el problema de la explotación (*ibíd.*, p. 100) y de la alienación en el tránsito entre el trabajo a las ocupaciones blandas (*ibíd.*, p.108-114), la ley general de la acumulación capitalista (*ibíd.*, p.179), la estetización de la política (*ibíd.*, p.143 y ss.) y de la vida (*ibíd.*, 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 nuevamente 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? ¿De qué manera 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 que 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 los condenados de la pantallas?

Bibliografía general

ADORNO Theodor W. & Horkheimer Max

(1944) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, (New York: Social Studies Association Inc.). Trad. de Joaquín Chamorro Mielke *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (Madrid: Akal, 2007).

ADORNO, Theodor W.

(1970a) *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. (Madrid: Akal, 2005).

(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, *Teoría Estética* (Buenos Aires: Orbis, 1983); [2] Trad. de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética* (Madrid: Akal, 2004).

AUMONT, Jacques

(1990) *L'Image* (París: Editions Nathan). Traducción al castellano por Antonio López Ruiz, *La imagen* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1992).

BENJAMIN, Walter

(1928) *Ursprung des deutschen Truerspiels*. Traducción al castellano de Carola Pivetta, *Origen del Trauerspiel alemán* (Buenos Aires: Gorla, 2012).

(1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Suhrkamp: Gesammelte Schriften). Traducción al castellano de Tomás Joaquín Bartoletti y Julia Fava, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).

(1942) *Über den Begriff der Geschichte*. Traducción al castellano de Tomás Joaquín Bartoletti y Julia Fava, *Sobre el concepto de historia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).

(1967) "La facultad mimética" en *Ensayos escogidos*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967. Versión castellana, H. A. Morena. 105-107.

(1982) *Das Passagen-Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de L.F. Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

BERMAN, Russell

(1977-1978) *Adorno, marxism and art* (Telos 34). Trad. de M. Molina, *Adorno, marxismo y arte* (Córdoba, 2015).

BÜRGER, Peter

(1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

FAROCKI, Harun

(2013) *Desconfiar de las imágenes*, prólogo de G. Didi-Huberman, trad. de J. Giser y A. Marchi, (Buenos Aires: Caja Negra, 2013)

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

(1807) *Phänomenologie des Geistes*. Trad. de Wenceslao Roces, *Fenomenología del Espíritu* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009)

JAMESON, Fredric

(1990) *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*. Traducción al castellano por María Julia De Ruschi. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).

(2011) *Representing Capital. A Reading of Volume One* (Londres: Verso, 2011). Traducción al castellano a cargo de Lilia Mosconi, *Representar El Capital. Una lectura del tomo 1* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013).

LIPPARD, Lucy 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. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004).

MARX, Karl

(1857) *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Traducción castellana de Pedro Scaron. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) (1857-1858)* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2007).

(1867) *Das Kapital* [Tomo I]. Trad. de Wenceslao Flores. *El Capital. Crítica de la economía política* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999)

SCHWARZBÖCK, Silvia

(2015) *Los espantos: estética y postdictadura* (Buenos Aires: Cuarenta ríos, 2015).